

Filme zwischen künstlerischer Freiheit und politischer Erkenntnis

Zum Realitätsgehalt fiktionaler Medien

Manfred Mai

EINLEITUNG

Einer der ältesten Diskurse in der Kunst ist der nach ihrem Verhältnis zur Realität. Sind Kunstwerke Spiegel der Realität oder konstituieren sie eine eigene Realität? Und: Welche Realität bilden sie ab? Die innere (die ‚Seele‘, die Psyche, die Fantasien, die persönlichen Konflikte) des Künstlers oder die äußere (die Gesellschaft, die politische Struktur, die Ökonomie), in der der Künstler lebt?

Künstler leben in ihrer Zeit. Sie sind eingebunden in Netzwerke mit anderen Künstlern, wo sie z.B. einen bestimmten Stil entwickeln, sie haben Beziehungen zu Freunden, Mäzenen, Akademien, Kunsthändlern, Auftraggebern und nicht zuletzt auch mit der Politik. Nicht wenige sind politisch engagiert und verstehen ihr Werk als politisch. Die Surrealisten um André Breton, Luis Buñuel, Salvador Dalí u.a. sahen sich in den 1920er Jahren im Lager der Kritiker gegen die bürgerliche Gesellschaft. Mit ihren Filmen *Ein andalusischer Hund* (1929) und *Das goldene Zeitalter (L'age d'or)* (1930) schrieben sie Filmgeschichte. Aus ihrer Sicht sagten sie die Wahrheit über die bürgerliche Gesellschaft und die Kirche als eine ihrer Stützen. Viele Filme Buñuels kritisieren immer wieder das katholische Spanien und die reaktionäre Gesellschaft unter der Diktatur Francos. „*In a world as badly made as ours there is only one road – rebellion.*“ So sah Luis Buñuel die Welt und so waren seine (frühen) Filme: Rebellion gegen die bürgerliche Gesellschaft.

Buñuel zeigt in *L'age d'or* alles, was er hasst: heuchlerisches und bigottes Großbürgertum, verlogenen Nationalismus und den „institutionalisierte[n] Katholizismus als ideologische[n] Überbau“ (König o.J.). Erfahren wir durch die-

sen und andere Filme Buñuels mehr über die ‚Wahrheit‘ der spanischen Gesellschaft in den 1920er Jahren oder sehen wir nur seine subjektive Sicht auf diese Welt? Sagen die zahlreichen Filme, Dokumentationen und Romane¹ aus dem spanischen Bürgerkrieg mehr über den Faschismus aus als die empirischen Studien des Instituts für Sozialforschung (Horkheimer/Adorno)? Immerhin haben diese Studien Standards in der empirischen Sozialforschung gesetzt.

Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Film und Realität wurde bereits zu Beginn des Filmzeitalters gestellt ist auch heute in Bezug auf Serien, die wie der Film audiovisuelle Produkte sind, aktuell. Diese Debatte geht wiederum auf die viel ältere Debatte innerhalb der Literaturwissenschaft zurück, wie sich Dichtung und Wahrheit zueinander verhalten. Können Methoden der qualitativen und quantitativen Sozialforschung die ‚Wahrheit‘ oder wenigstens die Realität der Politik erfassen? Oder ist es die Freiheit künstlerischen Schaffens, die mit einem gelungenen Werk die ‚Wahrheit‘ und Realität der Politik auf den Punkt bringt – ganz ohne Methodenkritik, valide Indikatoren und statistische Vertrauensmaße? Ist das Bild, das z.B. die Serie *House of Cards* und Filme wie *Mr. Smith geht nach Washington, Staatsfeind Nr. 1* oder *Thirteen Days* über die amerikanische Politik zeigen, näher an der Realität als Studien über Entscheidungsstrukturen, Handlungsoptionen und Nutzenkalküle von Regierungsakteuren? Im Folgenden soll diese Frage genauer erörtert werden.

Bei dem Vergleich zwischen der empirischen Realität der Politik einerseits und der im Film gezeigten ‚Realität‘ der Politik andererseits muss der grundlegende Unterschied zwischen diesen beiden Realitäten immer bedacht werden: Filme sind als fiktionale Produkte „nur im Ansatz der Realität verpflichtet“, ansonsten „einzig und allein der Fantasie, die das Konkret-Politische/Soziale eines Landes zu einer bestimmten Zeit in existenzielle Befindlichkeiten generalisiert. Das heißt, die Filme sind stets sozial verankert, gleichzeitig aber schicksalhaft verdichtet.“ (Grob 2008: 9) Empirische historische, biografische und sozialwissenschaftliche Studien werden daher immer zu anderen Ergebnissen kommen als Regisseure, Drehbuchautoren oder Romanschreiber, die über den gleichen Gegenstand wie etwa ein bestimmtes politisches Regime schreiben. „Aber von großer Literatur ist [...] zu erfahren, wie die feinen psychologischen, sozialen, persönlichen und nationalen Prozesse ablaufen – Prozesse, die den Mechanismus diktatorischer Regime und den Charakter brutaler und manchmal auch verrückter Despoten geformt und hervorgebracht haben.“ (Grossmann 2017) Das gilt auch für Filme.

1 Die bekanntesten sind Max Aubs Romanzyklus *Das magische Labyrinth*, George Orwells Roman *Mein Katalonien* und Ernest Hemingways *Wem die Stunde schlägt*.

KUNST UND FILME ALS SPIEGEL DER REALITÄT

Die Frage, ob Filme die Realität wiedergeben oder sogar einen Erkenntnischarakter haben und damit mehr sind als ein bloßes Unterhaltungsmedium, betrifft auch andere Künste – insbesondere die Literatur mit ihren Gattungen Lyrik, Epik und Dramatik. Vor allem dem Roman wird in der Literaturwissenschaft ein Erkenntnischarakter zugesprochen. Der Essay, sofern man ihn als vierte Gattung neben den drei klassischen akzeptiert, kommt einer wissenschaftlichen Abhandlung am ehesten recht nahe. Essayisten wie Michel de Montaigne haben diese vierte Literurgattung – neben den drei klassischen – zu einer eigenständigen Kunstform entwickelt. Was ist an einem Roman, an einem Gedicht oder an einem Drama Realität und was heißt das für den Film, der zu keiner dieser Gattungen gehört?

Bereits in der Antike wurde über das Verhältnis zwischen Kunst und ‚Wahrheit‘ reflektiert und darüber, ob Künstler eine höhere Wahrheit verkünden, da sie offenbar von rauschhaften, ‚dionysischen‘ und göttlichen Eingebungen inspiriert sind. Auf keinen Fall wurden von den antiken Philosophen die zeitgenössischen Tragödien und Skulpturen als Widerspiegelung der Realität gesehen. Erst im 19. Jahrhundert wurde die Frage, ob Kunst die Realität der ökonomischen und gesellschaftlichen Realität wiedergebe, u.a. von Karl Marx, der ein Kenner der antiken Kunst war, aufgeworfen und von marxistischen Kunst- und Literaturphilosophen aufgegriffen. Für sie stand fest, dass die Künste den ideologischen Überbau über die materielle Basis bildeten. In den Romanen von Honoré de Balzac und denen von Charles Dickens sah man das hässliche Bild des Kapitalismus mit seiner zerstörerischen Kraft für die menschlichen Beziehungen (Demetz 1969).

Die materialistische Widerspiegelungstheorie war bis zum Ende des Sowjetregimes die offizielle Linie der Kunst- und Literaturtheorie, die auch an westlichen Universitäten viele Vertreter hatte. Alle anderen Theorien galten aus dieser Sicht als ‚bürgerlich‘, da sie den kreativen Künstler mit seinen Phantasien und seiner Individualität in den Mittelpunkt stellte und nicht den Grundwiderspruch der bürgerlichen Gesellschaft, der sich im Klassenkampf zeige und der den Künstler zwinge sich zu positionieren. Mit den Werken von Baudelaire, Rimbaud, Rilke oder Kafka, die von einer radikalen Subjektivität ausgehen und jede Verbindung zur äußeren Welt zugunsten der Erschaffung einer eigenen Welt abbrechen, kann die Widerspiegelungstheorie nichts anfangen, zumal sich deren Werke nicht für den politischen Kampf eignen.

Es war daher nur konsequent, dass die sowjetische Kulturpolitik von ihren Filmemachern Filme verlangte, die ‚realistisch‘ sind und einen klaren Propagandazweck erfüllen. Diese Forderung erfüllten Sergei Eisenstein mit seinen Filmen

Panzerkreuzer Potemkin und *Streik*, und Dziga Vertov mit seinen Dokumentationen und Wochenschauen. Beide Regisseure wurden damit zu Paradigmen des ‚sozialistischen Realismus‘ im Bereich des Films. Die Frage ist, was an diesen und vielen anderen Filmen des sozialistischen Realismus eigentlich realistisch ist. Schon zu Lebzeiten musste Eisenstein erleben, dass Stalin mit seinen Filmen *Oktober* (weil er Lenin mehr als Stalin würdigt) und *Iwan der Schreckliche* unzufrieden war (diesmal, weil er zu viel an Stalin erinnert). Die Folgen waren Zensur und Aufführungsverbot. Diese Filme aus den 1920er Jahren sind das Ergebnis der Vorgaben und Erwartungen seiner Auftraggeber, denen jedoch viele Filmemacher und Autoren gerne nachkamen, da sie sich freiwillig in den Dienst der Revolution stellten. Auch für viele Künstler aus dem Westen war die russische Revolution 1917 die Hoffnung auf eine bessere Welt. Für sie war die Welt so, wie sie sie in ihren Werken glaubten objektiv widerzugeben. Dabei stehen die ästhetische Qualität und die an den Expressionismus erinnernde Form sowie die innovative Schnitttechnik der Filme Eisensteins auch aus heutiger Sicht außer Frage.²

Die zur gleichen Zeit entstandenen deutschen Filme waren das genaue Gegenteil des sozialistischen Realismus. Ihre Revolution beschränkte sich weitgehend auf die ästhetische Form: In diesem Sinne revolutionär waren die Filme von Friedrich Murnau (*Nosferatu*), Fritz Lang (*Dr. Mabuse, der Spieler*) oder von Robert Wiene (*Das Cabinet des Dr. Caligari*). Die Inhalte dieser Filme waren reine Fantasie ohne politische Botschaft. Der Dokumentarfilm von Walther Ruttmann (*Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*) fand wegen seiner avantgardistischen Form – und trotz seines unpolitischen Inhalts – in der zeitgenössischen Kritik ein geteiltes Echo: Die eine Seite (u.a. Sigmund Kracauer) „monierte, dass der Film sich an Formen berasche und nur die Oberfläche zeige. [...] Begeistert hingegen zeigt sich Rudolf Kurtz: ‚Das ist die Großstadt, wie sie ein Künstler er-

2 Wie in der damaligen Sowjetunion unter Stalin wird auch im heutigen Russland Eisensteins Homosexualität verschwiegen. In dem Film *Eisenstein in Guanajuato* von Peter Greenaway wird das Coming-Out Eisensteins sehr explizit dargestellt. Die russische Filmförderung, der *Gosfilmofond*, weigerte sich, an der Finanzierung dieses Films teilzunehmen, „wenn – wie dessen Direktor es formulierte – ‚Details über Eisensteins nicht traditionelle sexuelle Orientierung‘ (sic!) im Drehbuch verblieben. Homosexualität wurde 1936 in der Sowjetunion zu einem Verbrechen erklärt, und vor zwei Jahren [2013] verabschiedete die Duma ein Gesetz, das ‚homosexuelle Propaganda‘ in den Medien unter Strafe stellt.“ (Rodek 2015) Dieses Beispiel zeigt, dass nicht nur Filme, sondern auch die Biografien ihrer Regisseure dem sozialistischen Realismus angepasst wurden, um als Vorbild für die Massen zu gelten.

fühlt, eine Gestaltung aus Eisen, Blut und Licht – erfüllt von dem mächtigen Brausen des Lebens, das von diesem Film in das Parkett überspringt und es überwältigt.“³

In dieser zeitgenössischen Kritik an Ruttmanns Film werden die beiden verschiedenen Positionen auf die Frage nach dem Realitätsgehalt von Filmen sichtbar, die sich unversöhnlich gegenüberstehen: auf der einen Seite die Kritik an der vermeintlichen ‚Oberfläche‘, auf der anderen Seite das Lob für die Darstellung, ‚wie sie der Künstler erfühlt‘. Eine vermittelnde Position scheint kaum möglich. Entweder man sieht in dem Film das Abbild einer hinter der ästhetischen und verschleiernden Oberfläche verborgenen gesellschaftlichen Realität, oder man erkennt an, dass Filme ihre eigene Realität haben, die eher zufällig auf die Gesellschaft verweist, womit der Versuch, etwas durch diesen Film über die Gesellschaft zu erfahren, sinnlos ist. Zudem wird unterstellt, dass ‚Realität‘ im Sinne des sozialistischen Realismus beim Zuschauer eine eindeutige Wirkung hat, nämlich die, dass die Korruption der bürgerlichen Gesellschaft (des Kapitalismus, des Imperialismus, der herrschenden Klasse) entlarvt und dass nur durch eine klare und aktive Positionierung jedes Einzelnen gegen diese Realität eine bessere – sozialistische – Welt möglich wird.

Filme wie Frank Beyers *Spur der Steine* verschwanden daher in der DDR kurz nach ihrer Premiere, da sie nicht nur Widersprüche im Alltag der DDR zeigten (moralische Verfehlungen eines Funktionärs, Mängel in der Organisation auf dem Bau, menschliche Schwächen), sondern auch keine ‚Perspektive‘ für den Zuschauer lieferte. Willkommen waren der SED-Führung dagegen Filme wie *Professor Mamlock*, *Fünf Patronenhülsen* oder *Ich war neunzehn*, die die DDR als antifaschistischen Staat inszenieren und die damit die DDR gegenüber der Bundesrepublik abgrenzen. Dennoch waren nicht alle Produktionen der DEFA⁴ im Sinne der Partei. So wurde der Film *Berlin – Ecke Schönhauser* als Antwort der DEFA auf Jugendfilme aus den USA (... *denn sie wissen nicht, was sie tun*) und der Bundesrepublik (*Die Halbstarken*) verstanden:

„Lakonisch im Gestus, genau in der Beschreibung des Lebensgefühls einer Generation zwischen den Fronten, kritisch gegenüber gesellschaftlichen Fehlentwicklungen in der

3 Berlin. Die Sinfonie der Großstadt, in: Stummfilmkonzert.de – Glossar, <http://www.stummfilmkonzerte.de/glossar/stummfilme/berlinsinfoniedergrossstadtlang.html> (zugriffen am 6.12.2017).

4 1946 erhielt die *Deutsche Film AG* (DEFA) die Lizenz für die Herstellung von Filmen in der damaligen Sowjetischen Besatzungszone, der späteren DDR. Insgesamt hat die DEFA 700 Kinofilme produziert.

DDR. Die staatliche Filmkritik [der DDR] reagierte prompt: Sie bemängelte eine ‚zu große Konzession an den italienischen Neorealismus‘. Dieser brächte die Menschen in Opposition zum Staat, sei also unbrauchbar im Sozialismus, der nur ‚lösbar Widersprüche vorübergehender Art‘ kenne. Gerade die ‚Konzession‘ an den Neorealismus macht diesen Film und die anderen sogenannten Berlin-Filme von Gerhard Klein und Wolfgang Kohlhäse auch heute noch zu einem filmischen Ereignis und zeigt auf, welchen Weg die DEFA hätte gehen können.“⁵

Interessant ist die parteioffizielle Feststellung, dass dieser Film für den Sozialismus unbrauchbar ist, der nur „lösbar Widersprüche vorübergehender Art“ kennt. Nicht nur aus heutiger Sicht ist die These plausibel, dass die Filme des italienischen Neorealismus (*Rom – offene Stadt, Bitterer Reis, Fahrraddiebe*) vermutlich mehr Menschen die Gedanken des Sozialismus nähergebracht haben als die Filme der DEFA.

Dass auch unpolitische Filme eine politische Funktion haben können und damit auch politisch sind, nutzte vor allem die Filmpolitik des nationalsozialistischen Deutschland. Gaben nach der ‚Machtergreifung‘ der Nazis zunächst noch Propagandafilme wie *Hitlerjunge Quex, Ohm Krüger* oder *Carl Peters* den Ton an, folgten später vor allem Unterhaltungsfilme und Komödien. Ihr Zweck war, Ablenkung und Unterhaltung zu bieten. Nichts sollte die Zuschauer an den Kriegsalltag erinnern. Dass diese Filme zum Teil gut gemacht waren – der Film Leni Riefenstahls über die Olympischen Spiele 1936 setzte darüber hinaus auch filmtechnische Maßstäbe⁶ – ändert nichts am eigentlichen Zweck dieser Filme für den Erhalt des ‚Dritten Reichs‘. Je unpolitischer und je lustiger es in diesen Filmen (*Die Feuerzangenbowle, Glückskinder*) zuging, umso leichter schien es, den Alltag während des Krieges zu ertragen.⁷ Goebbels wollte, so Quentin Tarantino in einem Interview „Entertainment, Comedies, Operetten, Musicals“ (Rodek 2009).

5 Berlin - Ecke Schönhauser, http://www.mdr.de/home/sendung655362_ipgctx-true_zc-6569ce81_zs-48c98c3d.html (zugegriffen am 6.12.2017).

6 Hitlers Lieblingsregisseurin „setzt filmische Maßstäbe für Aufnahme und Schnitt, erfindet neue Kameratechniken. Sie bugsiert die Kamera auf Schienen, in Aufzüge und Gräben. [...] Keine Parfumwerbung kommt mehr ohne ihren Stil aus, kein Dokumentarfilm mehr ohne ihre Technik, keine Sportfotografie ohne ihren Einfluss.“ (Brauer 2008).

7 Unterhaltung und Ideologie im NS-Film, Filmportal.de, <http://www.filmportal.de/thema/unterhaltung-und-ideologie-im-ns-film> (zugegriffen am 6.12.2017).

FILME ZWISCHEN KUNST UND UNTERHALTUNG

Der Film wurde 1893 in Frankreich erfunden. Bereits in seiner Geburtsstunde war er von den Paradigmen Kunst und Unterhaltung geprägt und zwischen Dokumentation und Inszenierung angesiedelt. Während die Brüder Lumière – die eigentlichen Erfinder – den Film als verbesserte Fotografie sahen⁸ und vor allem technisch weiterentwickelten, entdeckte Georges Méliès das Prinzip der Inszenierung durch fantasievolle Arrangements: Fiktion statt Dokumentation. Obwohl Méliès auch Dokumentationen produzierte, gilt er als Erfinder des narrativen Films. Er „hatte bewiesen, dass die Kamera mehr kann als gleichgültige Reportage fotografieren“ (Waldekrenz/Arpe 1956: 56).

Filme sind mehr als andere Kunstwerke arbeitsteilig hergestellte Produkte. Eine besondere Bedeutung für den Inhalt haben Produzenten, Regisseure und Drehbuchautoren. Aber auch alle anderen an der Herstellung beteiligten Akteure haben Einfluss auf die Qualität eines Films. Kameraleute, Beleuchter, Filmarchitekten, Maskenbildner, Filmkomponisten, Cutter, Toningenieure u.a. verstehen sich ebenfalls als künstlerisch ambitionierte Professionals mit hohem Anspruch an ihre Tätigkeit.⁹ Ohne die Mitwirkung von Studios, Casting-Agenturen, Filmversicherungen und -verleiichern, Technikern, Marketing und nicht zuletzt ohne staatliche Filmförderung käme kein Film ins Kino. Durch die Digitalisierung des Films erhalten Softwarespezialisten und Techniker eine zunehmende Bedeutung. Über den Erfolg eines Films entscheidet dennoch oft weniger die Qualität aller dieser Beteiligten, sondern die Prominenz der Hauptdarsteller. So wie sich Cineasten jeden Film eines Kultregisseurs anschauen, wollen viele Zuschauer jeden Film ihres Stars sehen. Dennoch spielt bei der Beurteilung von Filmen fast nur der Regisseur eine Rolle, obwohl die Regisseure selbst immer wieder ihre Abhängigkeit von Produzenten, Drehbuchautoren und Schauspielern betonen (Schnakenberg 2010).

In den 1920er Jahren wurde die Eigenart dieser neuen Kunst definiert. Der Lyriker und Regisseur René Clair gibt einen Überblick über die damalige Diskussion (Clair 1995: 16). Jean Cocteau – ebenfalls Dichter und Regisseur – meinte, dass der Film in einem Engpass stecke: „Schon am ersten Tag, als noch die Erfindung blendete, griff der Irrtum um sich: man fotografierte Theater. Mit der Zeit ist daraus verfilmtes Theater geworden, aber nie echter Film.“ (Clair

-
- 8 Allein die nur wenige Minuten dauernden gefilmten Alltagsszenen der Brüder Lumière begeisterten die zeitgenössischen Zuschauer.
 - 9 So wird etwa der bedeutendste Filmpreis, der Oscar, in verschiedene Kategorien (Schnitt, Drehbuch, Musik, Spezialeffekte u.a.) verliehen.

1995: 17). Paul Valéry war der Ansicht, dass man zum „reinen“ Film gelangen müsste, „nämlich zu einer von eigenen Mitteln ausgehenden Kunstform; und diese Kunstform sollte zu jenen anderen, die es mit dem Wort halten, Theater oder Roman, einen bewussten Gegensatz bilden.“ (Clair 1995: 19) René Clair resümierte die Ansichten seiner zeitgenössischen Künstlerkollegen: „Der Film ist ein autonomes Ausdrucksmittel, das seine Zukunft in sich selbst trägt“ (Clair 1995: 19). Und noch etwas anderes erkannte Clair:

„Dichtung, Musik und die bildenden Künste schienen auf dem Weg, esoterische Bereiche zu werden: Dichtung für Literaten, Musik für Musiker, Malerei für Maler; uns es sah so aus, als sei die Öffentlichkeit von einem Spiel ausgeschlossen, dessen Regeln nur noch die Spezialisten beherrschten. [...] Der Film hingegen war für die Masse, er brauchte sie, um zu bestehen, und es gab Streifen, die sowohl anspruchsvolle wie breite Kreise beeindruckten. [...] Aber der schlimmste Irrtum, dem wir in unserem Taumel verfielen, war der, dass wir für alle Zukunft eine bestimmte Filmkunst im Auge hatten und nicht darauf gefasst waren, dass technische Neuerungen ihre Züge verändern können.“ (Clair 1995: 27)

Dabei hatte Clair nur an die Erfindung des Tonfilms (1927) gedacht.

Die Frage, ob Film auch eine Kunst ist, wurde schließlich positiv beantwortet. Viele Kunstkritiker und -philosophen sahen im Film eine Nähe zum Theater und nicht wenige Stummfilme erinnerten an Theaterinszenierungen, bevor die kreative Anwendung von Perspektivwechseln, Schnitten, bewegter Kamera u.a. Techniken dem Film eine eigene Identität gaben. Susan Sontag stellte noch 1965 die Frage, ob „der Film Nachfolger, Rivale oder Erneuerer des Theaters“ ist, und konstatierte, dass „diejenigen, die den Tod des Theaters voraussagen und meinen, dass der Film seine Funktion übernommen hat, dazu neigen, eine Beziehung zwischen Film und Theater als gegeben zu betrachten, die an jene Beziehung erinnert, die man einst zwischen Fotografie und Malerei sehen wollte“ (Sontag 2015: 228).

Schon zu Beginn des Films zeichnete sich ab, dass der größte Teil der Filmproduktion der Massenunterhaltung dient. Wurden Filme um 1900 noch als Pausenfüller in Variétés und auf Jahrmärkten gezeigt (Klooss/Reuter 1980, Engell 1992: 32), entstanden bald darauf eigenständige Abspielstätten (Kinos) und große Produktionsstätten (Studios). Anfang des 20. Jahrhunderts gab es in fast allen europäischen Hauptstädten und vor allem in Hollywood eine Filmindustrie, die die gesamte Wertschöpfungskette von der Herstellung bis zum Verleih umfasste (Engell 1992: 75, Waldekrenz/Arpe 1956: 54). Bereits in der Stummfilmzeit war die Dominanz Hollywoods bei der Produktion von Filmen erkennbar, was auch eine Folge der Sehgewohnheiten war: „Der Stil des englischen Spielfilms war

und verblieb theatralisch und steif. Wie der französische Film, so verlor auch der englische nach Schluss des Krieges sein Publikum mehr und mehr. Auf breiter Front rückte der amerikanische Film vor, und es wurde unmodern, sich englische Filme anzusehen.“ (Waldekrenz/Arpe 1956: 218) Trotz dieser eindeutig am Massenmarkt und -geschmack orientierten Filmproduktion haben sich Filme als eigenständige Kunstform entwickelt. Vor allem in der EU werden künstlerisch ambitionierte Filme gefördert, um sie gegen die Dominanz US-amerikanischer Produktionen zu schützen.

Es waren vor allem die Erfahrungen mit den industriellen Dimensionen der amerikanischen Filmindustrie, die Günther Anders (2002)¹⁰, Theodor W. Adorno und Max Horkheimer (1971) zu ihrem Urteil veranlassten, dass Filme als Produkte der Unterhaltungs- und Kulturindustrie nur den Zweck der Ablenkung und damit der Stabilisierung des bürgerlich-kapitalistischen Systems dienen. Dieses Verdikt der Kritischen Theorie gegenüber allen Produkten der populären Künste hat Generationen von Kulturwissenschaftlern und Filmkritikern geprägt. Eine Folge dieser Sichtweise ist die Trennung der Filmproduktion in kommerzielle Massenware einerseits und in Filmkunst andererseits. Abgesehen davon, dass diese idealtypische Trennung bei der Masse der Filmproduktionen kaum Sinn macht, können massenkompatible Kommerzfilme mehr über Gesellschaft und Politik aussagen als elaborierte Filmexperimente, die die Filmkritik als avant-gardistisch feiert und die die Filmwissenschaft als Paradigma einer Theorievariante des Konstruktivismus entdeckt (Sanders 2006). Es ist fast schon die Regel, dass Filme, die auf Festivals ausgezeichnet wurden, in den Kinos keine Zuschauer finden – was die staatlichen Filmförderseinrichtungen dieser Filme wiederum zum Anlass nehmen, ihre Förderung vom erwarteten Erfolg (d.h. Zuschauerzahlen) abhängig zu machen.

Diese kulturreditische Sicht und Verachtung des Populären seitens der ‚Frankfurter Schule‘ wurde durch die *cultural studies* aufgebrochen. Dieser sehr heterogene Forschungsansatz sieht sich zwar wie die Autoren der Kritischen Theorie auch im linken, antikapitalistischen Lager. Aber er entdeckt gerade in der Popu-

10 Günther Anders hat mit seinem Verdikt über das Fernsehen die radikalste Medienkritik geliefert: „Durch sein Kleinformat verwandelt TV jedes Ereignis in eine synchrone Nippesszene [...] Die Absicht der Bildlieferung, ja die Lieferung des ganzen Weltbildes besteht eben [...] darin, das Wirkliche abzudecken, und zwar mit Hilfe des angeblich Wirklichen selbst; also die Welt unter ihrem Bild zum Verschwinden zu bringen.“ Weil das Fernsehbild übersichtlich ist, verfälscht es das Unabsehbare, „und weil es uns überhaupt ins Bild setzt“ (Anders 2002: 151), betrügt es uns.

lärkultur wie Fernsehserien u.a. Medien ein Widerstandspotenzial gegen die herrschende Lesart (Winter 2006). Gerade daher sei Popkultur subversiv:

„Wie die Arbeiten von Henry Giroux, Douglas Kellner, Peter McLaren und anderen zeigen, sollten Medien- und Kulturanalyse im Rahmen von Cultural Studies immer auch verknüpft sein mit einer kritischen Pädagogik, die der impliziten Pädagogik medialer Texte opponiert und eine produktive Auseinandersetzung intensivieren oder erst ermöglichen möchte. Dabei wird der Alltag als ‚contested terrain‘ bestimmt, der auf einen kollektiven Dialog hin geöffnet werden soll, damit viele unterschiedliche Stimmen sich artikulieren können, um eine demokratischere und gerechtere Gesellschaft zu schaffen.“ (Winter 2004: 13)

Der Einfluss auf das Verständnis von Politik ist in populären Filmen und Fernsehserien größer als bei den Kunstfilmen, die ein weitaus geringeres und eher elitäres Publikum erreichen. Schon im 18. Jahrhundert waren die populären ‚Moralischen Wochenschriften‘ wegen ihren ‚Hausmacher-Weisheiten‘ zu Themen wie Moral, Erziehung, gesitteter Umgang, Verschrobenheit der Gelehrten, Geschmacklosigkeit, Ehe u.a. einem größeren Publikum näher als die Texte der Aufklärer. Bereits damals gab es Kritik an der „minderwertigen Massenware“ an ‚Weitschweifigkeit, Banalität und Schulmeisterei‘“ (Klawitter 2017: 110) dieser Journale. Dennoch hatten sie nicht trotz, sondern wegen ihrer niedrigschwellige Ansprache ihrer Leser einen maßgeblichen Anteil an der Selbstaufklärung der damaligen Öffentlichkeit. „Das Publikum hält sich mit dem *Tatler*, dem *Spectator*, dem *Guardian* den Spiegel vor; es versteht sich noch nicht auf dem Umweg einer Reflexion über Werke der Philosophie und Literatur, der Kunst und der Wissenschaft, sondern dadurch, dass es selbst als Gegenstand in die ‚Literatur‘ eingeht.“ (Habermas 1976: 60)

Ähnlich verläuft die Debatte über die politische Relevanz populärer Filme oder Fernsehserien in der Gegenwart. Dörner (2001) hat in seiner Studie Politik in der Erlebnisgesellschaft untersucht, wie das „Politische im Unterhaltungsformat konstruiert wird“ und kommt zu dem Ergebnis, dass die „Gefühlsqualität unterhaltender Politik und politischer Unterhaltung als Integrationsfaktor einer modernen Massengesellschaft keineswegs von geringem Wert ist“ (Dörner 2001: 241). Dieser Befund widerspricht der Mediokratie-These, dass „vor allem der exzessive Fernsehkonsum [...] von mehreren Seiten zugleich die soziokulturellen Grundlagen der Demokratie [beeinträchtigt]“ (Meyer 2001: 203). Meyer sieht eine Überformung des Politischen durch die Medien und konstatiert, dass „die Macht des Mediensystems zur Prägung der politischen Kultur [...] offen-

kundig bei weitem den Einfluss der politischen Kultur auf die Praxis des Mediensystems [übertrifft]“ (Meyer 2001: 205).

Diesen beiden sich widersprechenden Thesen über die Funktion und Wirkung von Fernsehserien liegen unterschiedliche Vorstellungen von Politik und von der Rolle der Medien für den Zuschauer zugrunde. Die Mediokratie-These geht von einem idealtypischen Verständnis von Politik und der politisch Handelnden aus, während Dörner Unterhaltung als legitimes Bedürfnis anerkennt. Die Unterhaltungsgesellschaft ist keine Abweichung eines Idealstaates im Sinne Rousseaus, sondern eine typische Form der modernen Gesellschaft. Es gab und gibt in jeder Gesellschaft Bürger, die sich – aus welchen Gründen auch immer – einem politischen Engagement entziehen und die mit politischen Fragen nichts zu tun haben wollen. Diese aus demokratietheoretischer Sicht nicht zu akzeptierende Haltung wirft die Frage auf, wie denn die immer größer werden Teile „unpolitischer“ Bürger zumindest für das Problem des Populismus sensibilisiert werden können. Eine Möglichkeit besteht z.B. darin, sie mit populären Serienformaten zu erreichen. Eine Verpflichtung zum Besuch politischer Filme (wie bei den Nazis) verbietet sich in einer Demokratie auch dann, wenn die Filme „korrekt“ sind. Sinnvoll ist dagegen, Filme als Teil der Allgemeinbildung etwa im Schulunterricht zu verwenden und mit ihnen gesellschaftliche, politische oder philosophische Fragen zu erörtern.

Der Befund der Autoren der Kritischen Theorie u.a., wonach populäre Medien nur Auswüchse der Freizeitindustrie sind, die die entfremdeten Individuen mit dem Kapitalismus versöhnen, geht an der Realität der modernen Gesellschaft vorbei: Diese ist wesentlich eine Mediengesellschaft, in der eine weitaus größere soziale Vielfalt an Lebensstilen und soziokulturellen Milieus existiert, wie sie Theodor Adorno, Max Horkheimer, Günther Anders, Herbert Marcuse u.a. kannten, und die die Medien produktiv in ihre Lebenspraxis integrieren. Statt Opfer einer alles überformenden Mediokratie zu sein, wissen die Bürger als Mediennutzer meist genau, was sie von welchem Medium erwarten. So werden z.B. Filme danach ausgesucht, wo die Zuschauer für sich persönlich den größten Nutzen ziehen können, sei es Information, Unterhaltung, Thrill oder intellektuelle Anregung. Eine Folge davon ist, dass diese zersplitterten Öffentlichkeiten in ihren jeweiligen Subkulturen und soziokulturellen Nischen fast nur noch von solchen Inhalten erreicht werden, die sie selbst aussuchen. Wer z.B. politische Filme nicht mag, findet unzählige Alternativen, und umgekehrt, wer nur ARTE schaut und in Programmkinos geht, wird nie von seichter Unterhaltung behelligt. Damit schwindet für die Gesamtgesellschaft der Vorrat gemeinsam geteilter Erinnerungen, Inhalten und Themen. Diese kulturellen „Filterblasen“ werden durch die Algorithmen der sozialen Netzwerke verstärkt, die dem Nutzer vornehmlich

diejenigen Themen, Meinungen und Personen vorschlagen, die aufgrund des Suchverhaltens scheinbar naheliegen.

Die Zeit, in der bestimmte Filme oder einzelne Fernsehendungen von nur zwei TV-Programmen (ARD und ZDF) ausgestrahlt wurden, von fast allen Bürgern gesehen und am nächsten Tag zum Gesprächsthema wurden, wird es im multimedialen Zeitalter nie wieder geben. Es ist fraglich, ob mit diesen, lediglich zwei Fernsehprogrammen damals wirklich alle Bedürfnisse der Zuschauer befriedigt wurden oder ob es sich nur um eine ideologische Rechtfertigung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks handelte, der den Zerfall der Gesellschaft durch die Einführung des Privatfernsehens (1984) befürchtete. Der damalige Intendant des Zweiten Deutschen Fernsehens, Dieter Stolte, sah eben dies mit seiner Feststellung, dass das Fernsehen vor einem grundlegenden Wandel stehe, weil es „in seiner Funktion für den Zuschauer vom Angebots- zum Nachfragemedium“ geworden sei (Stolte 1992: 13).

Die Vielfalt der Medienangebote ist eine Reaktion auf die Vielfalt der Gesellschaft und nicht umgekehrt: Die Einführung eines vielfältigen Medienangebots hat nicht die die Vielfalt der Gesellschaft verursacht, sondern die Medien haben auf die Vielfalt der Interessen der Zuschauer, der aktiven und der passiven, reagiert.

Die Frage ist also nicht mehr nur: Was machen die Medien mit uns? Sondern auch: Was machen wir mit den Medien? Auch fiktionale Fernsehunterhaltung bewirkt unterschiedliche Interpretationen und Wirkungen. Es kann daher keine „verbindliche Antwort auf die Frage geben, was die Menschen an bestimmten Medienangeboten fasziniert und welchen Gewinn sie aus der Nutzung ziehen“ (Jäckel 2001: 42). Was der Schriftsteller David Grossman über Literatur feststellt, gilt auch für Filme: „Selbst wenn zehntausend Menschen ein bestimmtes Buch zur gleichen Zeit lesen, ergreift es jeden auf andere Art und hilft einem jeden, sein Wesen auf individuelle Weise auszubuchstabieren. Verschiedene Partikel unseres inneren und äußeren Lebens, unserer Erinnerungen und unserer Identität streben dem starken Magneten Buch entgegen.“ (Grossmann 2017)

DER POLITISCHE FILM

Explizit politische Filme wollen eine Botschaft vermitteln und die Gesellschaft und ihre Herrscher (mit jeweils unterschiedlicher Akzentuierung) als bürgerlich, kapitalistisch, patriarchalisch, ungerecht und/oder totalitär entlarven. Die Frage bleibt, was das Politische an Filmen ist: Ist es der Inhalt, ist es die Wirkung auf die Zuschauer, oder kommt es bei der Wirkung der Filme auf die Lesart und Decodierung seitens der Rezipienten an?

Abgesehen von Propagandafilmen, bei denen eine bestimmte Wirkung (z.B. die Denunziation der westdeutschen Gesellschaft als Erbe des Faschismus seitens der DDR-Propaganda) auf die Zuschauer von der Politik gefordert und beabsichtigt ist, haben Filme oft auch eine eher unbeabsichtigte politische Wirkung. Das ist z.B. dann der Fall, wenn dem Film eine bestimmte Ideologie zugrunde liegt. So stehen Filme, in denen einzelne Helden (*Dirty Harry, Stirb langsam, Rambo*) gegen korrupte Behörden, unfähige Politiker und/oder gegen übermächtige Verbrechersyndikate kämpfen, immer unter dem Verdacht, konservative Weltbilder zu transportieren und damit entsprechende Parteien zu stärken. Im Prinzip zeigt jeder Kriminal- oder Mafiafilm das Versagen der Politik, die die Menschen offenbar nicht vor Verbrechen schützen kann. Politische Institutionen und die in ihnen handelnden Polizisten, Richter und Politiker kommen in diesen Filmen immer schlecht weg: Entweder sind sie unfähig oder korrupt. Die Helden – und damit der Zuschauer, der sich mit ihnen identifiziert – bleiben meistens einsam. Sogar die persönlichen Beziehungen der Helden zerbrechen an ihrer Obsession, die allgegenwärtigen Feinde zu besiegen und der Gerechtigkeit zum Sieg zu verhelfen.

Aber nicht alle Filme, in denen einsame Helden mit Law and Order-Denken gegen ‚das System‘ kämpfen, sind konservativ. Im Gegenteil: In der „Paranoia-Trilogie“ (*Klute, Zeuge einer Verschwörung* und *Die Unbestechlichen*) von Alan J. Pakula wird vor dem Hintergrund der Watergate-Affäre und der Vietnam-Proteste in den USA der legitime Widerstand gegen die Auswüchse einer allmächtigen Regierung in Szene gesetzt. Anders als bei den Law and Order-Helden und Selbstjustiz-Filmen werden Politik und Behörden nicht durch lästige Vorschriften wie Gewaltenteilung, Rechte der Beschuldigten oder liberale Medien behindert, sondern umgekehrt: Eine diffuse Verbindung zwischen Geheimdiensten, Konzernen, rechten Politikern, Justiz und Regierung ist verantwortlich für staatliche Repression, gegen die der Einzelne aufstehen muss und die seinen Widerstand legitimiert (z.B. in den Filmen *Staatsfeind Nr. 1* oder *Erin Brockovich*). Sowohl in der konservativen als auch in der linksliberalen Sicht werden in diesen o.g. Filmen Politik und ihre Institutionen als im Kern korrumpt dargestellt. Alle diese als Beispiele genannten Filme waren weltweit auch kommerziell erfolgreich.

Es gibt jedoch noch andere politische Filme von Regisseuren, die weniger erfolgreich waren als die Blockbuster der amerikanischen Regisseure: Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Costa Gavras, Jean Luc Godard und Ken Loach gehören zu denen, die nicht nur das Kino, sondern auch die Welt revolutionieren wollen. Ihr politisches Engagement wird in ihren Filmen unmittelbar sichtbar: Die Filme von Gavras z.B. (*Der unsichtbare Aufstand, Z, Das Geständnis*) las-

sen auch ohne Dechiffrierung von Bildern und Metaphern keinen Zweifel daran, wer Täter und wer Opfer ist. Hier gibt es keine vagen Verschwörungen oder komplizierten Beziehungsnetze, sondern eindeutige Verbindungen, gegen die auch Widerstand mit Gewalt legitim ist. Weil die USA ihre Interessen in den Militärdiktaturen Südamerikas durchsetzen wollen, ist in *Der unsichtbare Aufstand* die Gewalt der Guerillas gerechtfertigt. „Weitgehend differenziert in der Darstellung der Unrechtsprobleme, rechtfertigt er letztlich allzu parteiisch Gewalt als Mittel des Widerstands. Als ambitionierter Beitrag zur politischen Meinungsbildung für eine gerechtere Welt diskussionswert.“¹¹

Ein anderes Beispiel für einen Film mit einer eindeutigen Botschaft ist der argentinische Film *Aufstand in Patagonien (Patagonia rebelde)* von Osvaldo Bayer, der besonders in anarchistischen Kreisen zum Kultfilm wurde. Er war während der argentinischen Militärdiktatur verboten und erhielt bei der Berlinale 1974 den Silbernen Bären. Inhalt des Films ist der Aufstand von Landarbeitern gegen die Großgrundbesitzer 1921/22 in Patagonien im Süden Argentiniens. Auch in diesem Film gibt es wie bei *Der unsichtbare Aufstand* kaum Zwischenstöße: Er zeigt die Ausbeutung rechtloser Landarbeiter und legitimiert ihren Widerstand, der von der argentinischen Armee blutig niedergeschlagen wird. Ob man auf diese gewaltsame Niederschlagung ebenfalls mit Gewalt reagieren müsse, wurde lange bei den Anarchosyndikalisten in Südamerika und in Europa diskutiert. Einige der südamerikanischen Linken, die sich dem bewaffneten Widerstand gegen die damaligen Militärdiktaturen anschlossen, wurden später – wie José Mujica (2010 bis 2015 Präsident von Uruguay) oder Dilma Rousseff (2011 bis 2016 Präsidentin von Brasilien) – eher pragmatische Politiker. Die Erinnerung an diese Geschichte des bewaffneten Widerstandes spielt auch in der aktuellen Kritik an einigen linken Parteien in Südamerika eine Rolle, die „oft als soziale Bewegungen [begannen], die sich entschieden gegen politische und wirtschaftliche Eliten wandten und auf Entscheidungen von unten pochten“ (Hübener 2014). *Aufstand in Patagonien* ist auch ein Beispiel dafür, wie Filme die Erinnerung an Ereignisse, die vom Mainstream der Politikwissenschaft sowie vom „kollektiven Gedächtnis“ (Assmann/Assmann 1994, Reinhardt/Jäckel 2005) verschlüsselt werden, lebendig halten.

Die Filme des bekennenden Trotzkisten, Ken Loach (*Bread and Roses, Navigators, Angels' Share*), sind weniger radikal als die o.g. Costa Gavras, aber nicht weniger engagiert. „Immer wieder ist Loach, vor allem im Thatcher-England, das sich nach Kräften um seine Kaltstellung bemühte, als unbeugsamer

¹¹ *Der unsichtbare Aufstand*, in: Zweitausendeins Filmlexikon, <https://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?sucheNach=titel&wert=47679> (zugegriffen am 9.12.2017).

Sozialist oder auch als linker Utopist angeeckt – und hält doch bis heute am Glauben an die Widerständigkeit derer fest, die in weltpolitischen oder auch mikrokosmischeren Hackordnungen niedergehalten werden.“ (Schulz-Ojala 2006)

Andere, ebenfalls politisch links engagierte Regisseure wie Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini oder Jean Luc Godard machten dagegen Filme, die zu den wertvollsten der Filmkunst zählen: *Accatone – Wer nie sein Brot mit Tränen aß*, *Decamerone*, *Der große Irrtum, 1900*, *Vor der Revolution*, *Außer Atem*, *Zwei oder drei Dinge, die ich von ihr weiß*. Eine unmissverständliche politische Botschaft wie die Filme von Gavras oder Loach haben diese ästhetisch anspruchsvolleren Filme nicht. Es ist kein Zufall, dass die Filme dieser Regisseure eher ein linksliberales Publikum ansprechen, da in allen diesen Filmen totalitäre Strukturen und bürgerliche Konventionen entlarvt und – wie in Bertoluccis *Der große Irrtum* – in die Nähe des Faschismus gerückt werden. Allein die sexuelle Freizügigkeit in den Filmen von Pasolini und Bertolucci¹² hatte eine gesellschaftskritische und damit politische Dimension. Auch die anderen als die o.g. Filme von Godard, Bertolucci und Pasolini haben eine starke erotische und sexuelle Dimension. In weiten Teilen der ‚Neuen Linken‘ im Umkreis der ‚Frankfurter Schule‘, die den Mainstream des kritischen Denkens seit 1968 bildete, bedingten sich sexuelle und politische Befreiung gegenseitig. Für Herbert Marcuse z.B. war Sexualität ein Vehikel zur Emanzipation. „In einer Welt der Entfremdung würde sich die Befreiung des Eros notwendig als zerstörerische, verderbliche Kraft auswirken – als die vollständige Verneinung jenes Prinzips, das die repressive Wirklichkeit beherrscht.“ (Marcuse 1973: 96)

Die meist sehr anspruchsvollen Filme vor allem Pasolinis und Godards treffen auf ein Publikum, das die gesellschaftskritische Haltung seiner Regisseure im Wesentlichen teilt. Ein Massenpublikum erreichen diese Filme nicht – zu elaboriert sind ihre Ästhetik, Bildsprache und Anspielungen.¹³ Selbst die Helden – Zuhälter, Landarbeiter, Außenseiter – laden nicht gerade zur Identifikation ein.

12 Vor allem die Filme *1900* von Bertolucci und *Salò oder die 120 Tage von Sodom* von Pasolini wurden wegen expliziter Szenen censiert.

13 „Wenn in Godards absurder Dystopie (*Weekend*) ein schicker Sportwagen mit einem schwerfälligen Traktor kollidiert, ist das zugleich ein Bild für den Kampf der Klassen. Mobilität ist auch nur Lüge und Illusion. Die Wahrheit offenbart sich nur im Stillstand [...]: Die Bourgeoisie ist allzeit mobil, aber intellektuelle und emotional hoffnungslos steckengeblieben.“ (SAW 2018: 18) Diese Erkenntnis erschließt sich dem unbefangenen Zuschauer nicht unmittelbar und offenbar nur denen, die das sehen, was sie sehen wollen indem sie ihr politisches Bewusstsein in die vieldeutigen Bilder hineinprojizieren.

Ganz anders dagegen die Helden in Filmen wie *Stirb langsam*, *Dirty Harry* und *Rambo*. Ihre Darsteller sind Weltstars (Bruce Willis, Clint Eastwood, Sylvester Stallone) und wurden zu Markenzeichen. Die Botschaft dieser Filme ist durch Verzicht ihrer Regisseure auf ästhetische Innovationen, filmtheoretische Experimente und radikale Erzählstrukturen auch einem breiten Publikum in der ganzen Welt verständlich. Gerade wegen ihrer eher konventionellen Machart und leichten Verständlichkeit sind dies die eigentlich politisch relevanten Filme. „Wer nur Filmkunst gelten lässt, die sich per definitionem kritisch mit herrschenden Verhältnissen auseinandersetzt [...], der verfehlt den Möglichkeitsraum der Massenkünste.“ (Kaspar Maase zit. n. Zywietz 2012: 29)

POLITIK IM FILM

Filme können auch dann politisch sein, wenn Politik scheinbar nur am Rande vorkommt. So waren viele Filme der Nazis gerade deshalb auch politisch, weil sie eine heile Welt – gelegentlich mit doppeldeutigen Anspielungen auf die Politik – vorgaukelten. Viele Western und Polizeifilme sind auch deshalb politisch, weil in ihnen eine populistische Werthaltung gegenüber dem Stellenwert von Recht und Gesetz zum Ausdruck kommt.¹⁴ Politische Institutionen und die in ihrem Namen handelnden Akteure sind in diesen Filmen entweder schwach, korrupt oder unfähig. Und genau deshalb – so die Botschaft dieser Filme – bleibt nur die Hoffnung auf einen ‚starken Mann‘, der ‚aufräumt‘.

Es gibt aber auch Filme, in denen Politiker nicht nur Randfiguren sind, sondern im Kontext politischer Institutionen und Strukturen gezeigt werden: *Mr. Smith geht nach Washington* (1939) von Frank Capra, *Wag the Dog* (1997) von Larry Beinhart, *Thirteen Days* (2000) von Roger Donaldson oder die Fernsehserie *House of Cards* (2013). In allen diesen Filmen liegt der Fokus auf dem Politikbetrieb zwischen dem Weißen Haus, dem Kongress, der Lobby – dem *Iron Triangle* – und den Medien. Ihnen ist gemeinsam, dass sie den Politikbetrieb anschaulicher und realistischer vermitteln als jede politikwissenschaftliche Analyse. Filme verleihen den handelnden Akteuren ein Gesicht, eine persönliche Iden-

14 Eine der wenigen Ausnahmen ist der ungewöhnliche Western von William A. Wellmann *Der Ritt zum Ox-Bow*. Dieser 1943 veröffentlichte Film prangert Lynchjustiz und faschistisches Denken in den USA an. Bemerkenswert ist, dass der Autor der Romanvorlage, Walter Van Tilburg Clark, darauf bestand, dass er den Faschismus in den USA meint und nicht den in Japan und Deutschland, mit denen sich die USA damals im Krieg befanden.

tität und Motivationen, die jenseits der Rationalitätsunterstellungen von politikwissenschaftlichen Theorien und von Handlungstheorien liegen. Indem diese Filme die Akteure als Menschen in einem Geflecht menschlicher Beziehungen zeigen und nicht als idealtypische Repräsentanten gesellschaftlicher Funktionssysteme oder von Verfassungsorganen, liegen sie näher an der Realität als sozialwissenschaftliche Theorien. Das ‚Gesicht‘, das Filme Funktionsträgern und ihrer Entourage geben, zeigt zugleich die Problematik des Films als Erkenntnisquelle auf. Die Filmgesichter etwa von Präsidenten der Vereinigten Staaten oder anderen hohen Politikern gehören meist bekannten Schauspielern (Kevin Kostner, Matt Damon, Gene Hackman u.v.a.) und prägen damit auch die Wahrnehmung der von ihnen dargestellten historischen Figuren, da diese Schauspieler durch andere Rollen bekannt und z. T. zu einer Marke für bestimmte Charaktere wurden.

„Literarische Interpretationen der Gesellschaft sind weder – wie die Massenmedien – an Aktualität, noch an wissenschaftliche Wahrheit gebunden. Und doch schaffen es literarische Texte immer wieder, Aktualität und Wahrheit nicht nur zusammenzuführen, sondern sogar präziser auf den Punkt zu bringen.“ (Kron/Schimank 2004: 11) Dies gilt auch für die o.g. Filme: Auch sie bringen bestimmte Dinge ‚auf den Punkt‘: so z.B. die Art, wie der Held von *House of Cards* (Frank Underwood) vorgeht, um sein Ziel, Präsident der Vereinigten Staaten zu werden, zu erreichen. Der rein instrumentelle und jeder Moral spottende Umgang mit Kollegen, Parteifreunden, Lebenspartnern und Weggefährten, wie er in dieser Serie dargestellt wird, wird oft von der Realität bestätigt oder überholt. Der Film *Wag the Dog* bildet nicht eine Realität ab, sondern erscheint vor dem Hintergrund der realen Ereignisse wie eine Blaupause für politisches Handeln: Um von einem persönlichen Skandal des US-Präsidenten abzulenken, inszeniert er einen Krieg auf dem Balkan. „Man mag es schier nicht glauben, dass Barry Levinsons neuer Film *Wag the Dog* lange vor der Lewinsky-Affäre fertiggestellt wurde. Es drängen sich so viele Parallelen zwischen filmischer Fiktion und Bill Clintons Sex-Nöten auf, dass man zu dem Schluss gelangt, der Drehbuchautor David Mamet habe vorab Insider-Informationen bekommen oder besitze hellseherische Fähigkeiten.“ (Deutscher Depeschendienst vom 24. März 1998) In *House of Cards* erhalten die Zuschauer bessere Einblicke in die Mechanismen der Macht als durch die einschlägigen Theorien der Sozialwissenschaft. Hinzu kommt, dass es in der Wissenschaft Tabus gibt, die im Film ohne weiteres angesprochen werden können. So bedient sich etwa die Frau des Serienhelden (Claire Underwood), die für eine NGO Unterstützung sammelt, der gleichen Methoden wie alle anderen Politiker: Sie schmiedet Intrigen und nutzt

persönliche Schwächen von Personen aus, um ihr Projekt in Afrika zu finanzieren.¹⁵

Filme und andere Kunstwerke dürfen mit der Realität, die sie vorfinden, so umgehen. Shakespeare hat z.B. mit seinem Königsdrama *Richard III* den Prototyp eines machiavellistischen und über Leichen gehenden Herrschers geschaffen und sich dabei von Raphael Holinshed's *Chronicles* (1577) inspirieren lassen. Damit die Handlung des Dramas – der Aufstieg und Fall Richard III (1452 bis 1485) – schlüssig erzählt werden konnte, wurden einige Fakten von ihm kreativ angepasst, z.B. wurden Lebensdaten von zeitgenössischen Akteuren geändert und ungeklärte Todesfälle Richard zur Last gelegt. Nur so gelang es Shakespeare, mit seinem *Richard III* den größten Bösewicht der Literaturgeschichte zu schaffen. In dem nach *Hamlet* („Sein oder Nichtsein“) berühmtesten Monolog des Theaters nennt *Richard III* das Motiv für sein politisches Handeln: „Ich bin so dermaßen hässlich, dass ich nie den Liebhaber geben kann und mir keine andere Wahl bleibt, als Böses zu tun“ („Since I cannot prove a lover...I am determined to prove a villain.“).¹⁶ Im Unterschied zu Shakespeare stellt die Geschichtswissenschaft quellenkritisch fest, dass das Bild Richard III von der zeitgenössischen Geschichtsschreibung verzerrt wurde.

„Our research has found that such inaccuracies are caused by the complexity of Holinshed's *Chronicles*, which stems from multiple authorship, religious tensions among the contributors, and fraught circumstances when it was published. The authors and revisers came from diverse backgrounds and they used an extraordinary variety of conflicting sources.“¹⁷

Künstler können mit historischen oder anderen Quellen, die sie gern zur Inspiration verwenden, anders umgehen als Wissenschaftler. Was Historiker als religiös und politisch verzerrte Propaganda des mit Richard III verfeindeten Königshauses (es war die Zeit der Rosenkriege zwischen den englischen Adelshäusern

15 Moralisch stehen sich Mrs. und Mr. Underwood in nichts nach, obwohl sie zunächst unterschiedliche Ziele verfolgen. Dass Claire schließlich ihren Mann als Präsident der Vereinigten Staaten ablöst, wird als unstimmig kritisiert, weil es in der Serie so dargestellt wird, als würde nach wie vor ihr Mann die Fäden ziehen (Klude 2017).

16 „Weil ich den Liebhaber nicht geben kann ... heißt der Beschluss: Ich geb den Bösewicht.“ (Übersetzung: Rainer Iwersen)

17 Paulina Kewes, Ian W. Archer und Felicity Heal zit. nach <http://www.ox.ac.uk/news/2013-02-07-source-shakespeares-inaccurate-richard-iii-portrayal-explored> (zugegriffen am 29.12.2017)

York und Lancaster) werten (wie die *Holinshed's Chronicles*), kommt Shakespeare gerade recht, weil es in sein konstruiertes Bild von Richard III passt. Am wirklichen König Richard III hatte Shakespeare kaum Interesse. Ihm ging es darum, einen Typus zu schaffen, der gerade deshalb einen eigenen Wahrheitscharakter hat. Es ist der Typus eines machtversessenen Herrschers, der alle Mittel nutzt, um sein Ziel – König von England zu werden – zu erreichen. Dieser Typus des machiavellistischen Herrschers ist bis heute aktuell. Auch dem Helden von *House of Cards* ist jedes Mittel recht: Er ist ein moderner Machiavellist, bei dem Shakespeares *Richard III* Pate gestanden hat. Im Übrigen hat Shakespeares Lady Macbeth bei der Figur der Mrs. Underwood zumindest teilweise Pate gestanden. Die Frau von Macbeth stachelt ihn an („wenn Du ein Mann bist“), den König von England zu ermorden, damit er – Macbeth – zum nächsten König gekrönt werden kann.¹⁸

Durch die künstlerische Freiheit, von den realen Vorbildern zu abstrahieren, entsteht eine neue ‚Wahrheit‘, die sich empirischen Belegen entzieht und ihnen sogar widerspricht. „Literatur und Film haben – anders als Politik, Soziologie und Geschichtswissenschaft – von Natur aus eine ausgeprägte Lizenz zur freien Aufnahme, Behandlung und Ausdeutung historischer Stoffe.“ (Braun 2010: 8) Dadurch können fiktionale Charaktere mehr über das Wesen der Politik aussagen als empirische Studien über Machtstrukturen und Machtkämpfe. Fiktionale Charaktere können auf ein größeres Bündel an Motiven zurückgreifen als die Theorien der *Rational Choice* und das Netzwerk relevanter Akteure im Film umfasst weit mehr als nur Funktionsträger von Verfassungsorganen.

Im realen Leben wie in Filmen spielen auch Ehepartner, heimliche Liebhaber, enttäuschte Praktikanten, vergessene Partner aus früheren Zeiten, falsche Freunde, labile Geschäftspartner, sich zurückgesetzt fühlende Konkurrenten u.v.a. eine entscheidende Rolle. Jede dieser Figuren kann im Film zum Stolperstein für die Karriere werden oder ein unverhoffter Türöffner. Ein Politikwissenschaftler, der z.B. die Büroleiterin eines Stabschefs als relevante Akteurin einstuft, wird in der *scientific community* kaum ernst genommen. Im Film ist sie es aber, die dem Helden einen – nicht erlaubten – Einblick in die Termine des Regierungschefs gibt und ihm damit Handlungsoptionen eröffnet. Auch die Erpressung eines alkoholkranken Konkurrenten eröffnet im *House of Cards* einen interessanten Handlungsstrang, der für den Helden letztlich zum Erfolg führt. In soziologischen und politikwissenschaftlichen Theorien spielen derartige Motive im

18 „Bist du zu feige, derselbe Mann zu sein in Tat und Mut, der du in Wünschen bist? Möchtest du erlangen, was du den Schmuck des Lebens schätzen musst, und Memme sein in deiner eignen Schätzung?“ (Macbeth I./VII; Übersetzung: Dorothea Tieck).

Unterschied zu biografischen und historischen Darstellungen keine Rolle. Immerhin werden Korruption und Filz durchaus als deviantes Verhalten thematisiert. Aber auch bei diesen Studien geht man von einem überschaubaren Netzwerk von Akteuren aus, die mehr oder weniger rational handeln. Auch im Verhältnis zu nicht-fiktionalen Nachrichtensendungen zeichnen Fernsehserien „ein ganzheitlicheres Bild der Politiker“ (Jandura/Gladitz/Nitsch 2016: 292).

FAZIT

Unabhängig von der Frage, was genau an Filmen politisch ist und nach welcher Medienwirkungstheorie (Brose 1997) die Folgen für politisches Handeln erkläbar sind, bleibt festzustellen, dass Filme und Fernsehserien politisch relevant sind. Sie können politische Einstellungen verfestigen, prägen oder hinterfragen. Allein dadurch, dass Filme und Serien ein gesellschaftsweites Echo erzeugen können und von vielen Blogs, Fangemeinden und Fachmagazinen¹⁹ teilweise noch nach Jahren begleitet werden, sind sie gesellschaftlich und politisch relevant. Sie sind damit Teil der gesamtgesellschaftlichen Kommunikation und dienen als Kitt für den sozialen Zusammenhalt. Blockbuster sind wie viele andere Produkte der Populärkultur fast überall verbreitet und prägen als ‚soft power‘ die Einstellungen gegenüber dem in diesen meist amerikanischen Filmen gezeigten Lebensstil.

Fernsehserien können zu politischen Konflikten zwischen zwei Staaten führen oder im Gegenteil bestehende Stereotype korrigieren. Die türkische Fernsehserie *Aryilik* (Abschied/Trennung) (2009) sei nach Ansicht des israelischen Außenministers Avigdor Lieberman „staatlich geförderte Hetze“. Aus Protest über diese Serie bestellte er den Vertreter der türkischen Botschaft in Tel Aviv ein (Günther 2009). Auch die türkische Serie *Tal der Wölfe* (2007) war in Israel als „antisemitische[s] Machwerk“ heftig kritisiert worden und führte zu einem diplomatischen Eklat. „Viele Türken hatten das blutig-nationalistische Söldner-Drama *Tal der Wölfe* frenetisch im Kino gefeiert, der Held des Films wurde zur Identifikationsfigur für die Jugend. Die gleichnamige TV-Serie wurde jetzt nach nur einer Folge abgesetzt. 2006 hatte die Wölfe-Serie Zuschauerrekorde gebrochen [...]. Doch schon nach der ersten Folge wurde die Reihe jetzt abgesetzt, auf Druck der türkischen Rundfunkaufsicht RTÜK. Die Kritik: Die Serie sei gewalt-

¹⁹ Einen Überblick mit Episodenführer, Cast, Hintergründen, Sendetermine, Hinweisen auf Communities u.a.M. über alle im deutschen TV gesendeten Serien bietet www.fernsehserien.de.

verherrlichend und schüre Spannungen in der Gesellschaft.“ (Großbongardt 2007)

Die 2013 vom ZDF produzierte dreiteilige Fernsehserie *Unsere Mütter, unsere Väter* führte ebenfalls zu einer Verstimmung zwischen Deutschland und Polen: „Ein 92 Jahre alter Veteran der polnischen Heimatarmee, die im Zweiten Weltkrieg gegen die deutsche Besatzung kämpfte, sieht durch die Fernsehfilme seine Persönlichkeitsrechte und die Würde der polnischen Nation verunglimpft. Zusammen mit dem ‚Weltverband der Soldaten der polnischen Heimatarmee‘ fordert er eine Entschuldigung des ZDF im polnischen Fernsehen und einen Schadenersatz in Höhe von umgerechnet 5700 Euro. [...] Die Produktionsfirma weist die Anschuldigung [...] zurück und verweist auf die Kunstfreiheit.“ (Zabojí 2016)

Eine positive Wirkung hatte dagegen die in Japan laufende koreanische Fernsehserie *Wintersonate* (*fuyu no sonata*). Das Verhältnis beider Staaten ist durch die Besetzung Koreas durch Japan im Zweiten Weltkrieg bis heute getrübt und von wechselseitigen Vorurteilen geprägt. Das änderte sich mit der Ausstrahlung dieser Serie im japanischen TV. In Japan spricht man vom „Korea-Wind“ (*Hanryu*), den diese Serie ausgelöst hat. Die Folgen zeigen ein eindrückliches Beispiel für die Wirkung von *soft power*:

„Der Tourismus nach Korea nahm stark zu, koreanische Sprachkurse in Japan boomten wie noch nie, und die Fotoalben von Yong Joon Bae [der Hauptdarsteller] wurden in unzähligen Exemplaren verkauft. In Japan hat sich als Folge ein vielversprechender Markt für koreanische Kulturgüter wie Filme, TV-Dramen und Populärmusik aufgetan. Über das Phänomen ‚Hanryu‘ kam in Japan ein Diskurs in Gang, ein Diskurs, der die Einschätzung koreanischer Kultur grundlegend verändert hat. Diese Entwicklung ist besonders bemerkenswert, rückt man die durch die koloniale Vergangenheit belasteten schwierigen Beziehungen beider Länder in den Blick.“ (Seelmann 2005)

Besonders die Reaktion von Japanerinnen auf das in dieser Serie gezeigte Frauenbild ist bemerkenswert: „Bei den Ergebnissen der Umfrage zeigten sich u.a. die Auswirkungen der Ausstrahlung des koreanischen Fernsehdramas *Wintersonate* im persönlichen Umfeld der Fans. So äußerten 37,2 % der Befragten, aufgrund dieser Serie hätten sie ein neues Gesprächsthema in der Familie und unter Freunden gefunden, 31,2 % schlossen neue Freundschaften unter den Fans, 10,5 % gaben an, ein neues Lebensziel gewonnen zu haben, und 7,7 %, dass die Beziehung zum (Ehe-)Partner besser geworden sei. Diese Ergebnisse decken sich mit den Aussagen von zahlreichen Fanbriefen an den Fernsehsender. Wie aus ihnen hervorgeht, hat sich durch das Fernseh drama den Frauen häufig eine neue Welt eröffnet. Sie

stießen auf etwas, das ihre Begeisterung hervorrief.“ (Gössmann mit Bezug auf Kaori Hayashi 2008: 90)

Angesichts dieser Beispiele ist es müßig, darüber zu spekulieren, ob Filme und Fernsehserien gesellschaftliche und politische Wirkungen haben. Selbst wenn sie nicht so drastisch ausfallen wie in den o.g. Beispielen, sondern weniger dramatisch sind wie bei der *Lindenstraße* oder den *Simpsons* (Dörner 1998 und 2001), so ist ihre Wirkung selbst nicht zu bestreiten. Sie sind integraler Bestandteil der modernen Gesellschaft, in der Medien und Unterhaltung einen anderen Stellenwert haben als in totalitären Gesellschaften, die der radikalen Medien- und Kulturkritik zugrunde liegen.

Diesen Belegen für die Wirksamkeit von Filmen und Serien stehen auf der anderen Seite Erfahrungen entgegen, dass das seit einigen Jahren verstärkte Bemühen um politische Korrektheit²⁰ – z.B. die Vermeidung von ethnischen und Geschlechterklichkeiten – negative gesellschaftliche Entwicklungen wie die Zunahme von Rassismus und Gewalt gegen Minderheiten hingegen scheinbar kaum beeinflusst hat. Gerade Fernsehserien wie *Tatort* und *Lindenstraße* gelten als Musterbeispiele politisch korrekter Filme. Auch die weitgehende mediale Abschottung der DDR hat ihren Zusammenbruch nicht verhindert, da ihren Medien doch keiner glaubte. Dies bestätigt und ergänzt den Befund bezüglich nichtfiktionaler und journalistischer Medien, dass sie in der Realität nicht so einflussreich sind, „sondern nur, solange Politiker glauben, dass sie es sind, und dann dementsprechend handeln“ (Newton/Merz 2015: 462).

20 In dem Actionthriller *Unstoppable* (Außer Kontrolle) von Tony Scott aus dem Jahr 2010 ist der Held – ein erfahrener Lokführer, der einen außer Kontrolle geratenen Güterzug retten will – schwarz (Denzel Washington) und die Fahrdienstleiterin ebenfalls (Rosario Dawson). Die negativste Figur – der um den Aktienkurs der ihm gehörenden Eisenbahngesellschaft besorgte Eigentümer – ist ein alter weißer Mann und wird beim Golfen gezeigt, während der Held und die Helden verzweifelt eine Katastrophe verhindern wollen. Auch der weiße Chef der schwarzen Fahrdienstleiterin kommt schlecht weg, da er den Helden zuvor bereits entlassen hatte. „Der Beharrlichkeit des Eisenkolosse steht nur diejenige des rechtschaffenen amerikanischen Arbeiters entgegen. Um Geld zu sparen, würden die Eisenbahnunternehmer – Prototypen amerikanischer Kapitalisten – den sicheren Tod von Hunderten in Kauf nehmen. Gegen den Willen der Bosse treffen die Helden die richtige Entscheidung – und begleichen damit ausstehende Rechnungen.“ (Thumfart 2010) Dieser und andere populäre Filme, die nicht gerade Meilensteine der Filmkunst sind, haben das gegenwärtige gesellschaftspolitische Klima in den USA offenbar kaum beeinflusst.

Filme können zweifellos Fakten (z.B. diplomatische Konflikte) und Realitäten (für viele Zuschauer) schaffen. Aber sind sie auch ein Abbild der konkreten politischen Realität mit ihren Konflikten, Akteuren, Institutionen und Strukturen? Wenn von Publizisten, Historikern und Politikern nach historischen Filmen „eine Debatte darüber losgetreten wird, ob sich die Macher auch in allem an die Fakten gehalten haben“ (Everschor 2002: H27), dann erkennen sie das Verhältnis von Film und Realität. Als fiktionale Produkte können sie nicht mehr als bestimmte Aspekte – Korruption, Machtgier, Systemversagen – auf den Punkt bringen und ins Bild setzen. Das kann erhellender und vor allem unterhaltsamer sein als eine nüchterne politikwissenschaftliche Analyse. Die doppelte Subjektivität von Filmen – bei der Herstellung und bei der Rezeption – macht sie der Wissenschaft suspekt. Und gerade deshalb können Filme der Politikwissenschaft in weiten Teilen überlegen sein.

LITERATUR

- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max (1971): Kulturindustrie, in: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt/Main, S. 108-150.
- Albersmeier, Franz-Josef (2001): Filmtheorien im historischen Wandel, in: ders. (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films, Stuttgart, S. 3-29.
- Anders, Günther (2002): Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution, 2. Aufl., München.
- Assmann, Aleida/Assmann, Jan (1994): Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis, in: Merten, Klaus/Schmidt, Siegfried/Weischenberg, Siegfried (Hrsg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft, Opladen, S. 114-140.
- Brauer, Wiebke (2008): Die Frau, die den perfekten Nazi-Körper schuf, in Spiegel Online, <http://www.spiegel.de/einestages/riefenstahl-filme-a-946887.html> (zugriffen am 4.12.2017).
- Braun, Michael (2010): Erinnerungskultur 2010, in: Wem gehört die Geschichte? Erinnerungskultur in Literatur und Film, St. Augustin.
- Brose, Hans-Bernd (1997): Modelle und Ansätze der Medienwirkungsforschung. Überblick über ein dynamisches Forschungsfeld. Düsseldorfer medienwissenschaftliche Vorträge. Düsseldorf.
- Clair, René (1995): Kino. Vom Stummfilm zum Tonfilm, Zürich.
- Demetz, Peter (1969): Marx, Engels und die Dichter. Ein Kapitel deutscher Literaturgeschichte, Frankfurt/Main und Berlin.

- Dörner, Andreas (1998): Medien als politische Identitätsgeneratoren. Zur Inszenierung des Republikanismus in der amerikanischen Medienkultur, in: Politische Vierteljahrsschrift 39, S. 3-27.
- Dörner, Andreas (2001): Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft, Frankfurt/Main.
- Engell, Lorenz (1992): Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte, Frankfurt/Main und New York.
- Everschor, Franz (2002): Kino als Geschichtskurs? Wachsende Polemik gegen politische und historische Hollywoodfilme, in: 2001 Lexikon des internationalen Films, Band 2, Frankfurt/Main, H. 27-H 28.
- Gössmann, Hilaria (2008): Die Macht der Fiktion: Zum Einflusspotenzial von Fernsehdramen in Japan, in: Jäckel, Michael/Mai, Manfred (Hrsg.): Mediennacht und Gesellschaft. Zum Wandel öffentlicher Kommunikation, Frankfurt/Main und New York, S. 83-98.
- Grob, Norbert (2008): Kino der Verdammnis, in: ders. (Hrsg.): Filmgenres – Film noir, Stuttgart, S. 9-53.
- Großbongardt, Annette (2007): Sendeverbot für "Tal der Wölfe"- Türkischer Rambo fällt in Ungnade, in: Spiegel Online, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/sendeverbot-fuer-tal-der-woelfe-tuerkischer-rambo-faellt-in-ungnade-a-466766.html> (zugegriffen am 5.1.2018)
- Grossmann, David (2017): Gegen die Masse, in: Die ZEIT Nr. 11, S. 43.
- Günther, Inge (2009): TV-Serie empört Israel, in: Frankfurter Rundschau vom 16.10., <http://www.fr.de/politik/tuerkei-tv-serie-empoert-israel-a-1074543> (zugegriffen am 5.1.2018).
- Habermas, Jürgen (1976): Strukturwandel der Öffentlichkeit, 8. Aufl., Neuwied/Berlin.
- Hübener, Karl-Ludolf (2014): Anarchisten am Rio de la Plata, in: SWR2 Wissen, Manuskript unter <https://www.swr.de/-/id=12437876/property=download/nid=660374/lavl8ug/swr2-wissen-20140103.pdf> (zugegriffen am 3.1.2018).
- Jäckel, Michael (2001): Ein endloses Thema. Zur Akzeptanz von Unterhaltungsangeboten und Serien, in: Cippitelli, Claudia/Schwanebeck, Axel (Hrsg.): Picken, Küsse und Kulissen. Soap Operas im Fernsehen, München, S. 39–47.
- Jandura, Olaf/Gladitz, Peter/Nitsch, Cordula (2016): Parlamente in nonfiktionalen und fiktionalen Angeboten. Was man in *Berlin direkt* und *Borgen* über parlamentarische Abläufe erfährt, in: Publizistik 61, S. 287-304.
- Klawitter, Nils (2017): Schnörkelreiche Sittenlehre, in: Saltzwedel, Johannes (Hrsg.): Die Aufklärung. Das Drama der Vernunft vom 18. Jahrhundert bis heute, München, S. 110-115.

- Klode, Ulrike (2017): Das lange Warten auf Claire Underwood, in: dwdl.de https://www.dwdl.de/wocheinserie/61891/das_lange_warten_auf_claire_und_wood/ (zugegriffen am 5.1.2018).
- Klooss, Reinhard/Reuter, Thomas (1980): Körperbilder. Menschenornamente in Revuetheater und Revuefilm, Frankfurt a.M.
- Köck, Nicole (2004): Romane als Datenmaterial soziologischer Analysen, in: Kron, Thomas/Schimank, Uwe (Hrsg.): Die Gesellschaft der Literatur, Opladen, S. 243-263.
- König, Siegfried (o.J.): Das goldene Zeitalter, in: filmzentrale, <http://www.filmzentrale.com/rezis/goldenezeitaltersk.htm> (zugegriffen am 7.2.2018).
- Kron, Thomas/Schimank, Uwe (2004): Die Gesellschaft der Literatur. Vorwort, Opladen, S. 7-18.
- Mai, Manfred/Winter, Rainer (Hrsg.) (2006): Das Kino der Gesellschaft - die Gesellschaft des Kinos, Köln.
- Marcuse, Herbert (1973): Triebstruktur und Gesellschaft, Frankfurt/Main.
- Meyer, Thomas (2001): Mediokratie. Die Kolonisierung der Politik durch die Medien, Frankfurt/Main.
- Newton, Kenneth/Merz, Nikolas (2015): Regieren die Medien?, in: Merkel, Wolfgang (Hrsg.): Demokratie und Krise. Zum schwierigen Verhältnis von Theorie und Empirie, Wiesbaden, S. 439-471.
- Reinhardt, Jan/Jäckel, Michael (2005): Massenmedien als Gedächtnis- und Erinnerungsgeneratoren – Mythos und Realität einer ‚Mediengesellschaft‘, in: Rössler, Patrick/Krotz, Friedrich (Hrsg.): Mythen der Mediengesellschaft, Konstanz, S. 93-112.
- Rodek, Hanns-Georg (2009): Nur zehn Prozent der Filme waren Nazi-Propaganda, in: Welt, <http://www.welt.de/kultur/article4409638/Nur-zehn-Prozent-der-Filme-waren-Nazi-Propaganda.html> (zugegriffen am 5.12.2017).
- Rodek, Hanns-Georg (2015): Jungfrau Eisenstein, 33, sucht schwule Erweckung, in: Welt, <https://www.welt.de/kultur/article137395100/Jungfrau-Eisenstein-33-sucht-schwule-Erweckung.html> (zugegriffen am 6.12.2017).
- Sanders, Olaf (2006): Cronenbergs Pädagogik, Wachowskis Pädagogik – Deleuze ermächtigende Filmtheorie, in: Mai, Manfred/Rainer Winter (Hrsg.): Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge, Köln, S. 259-275.
- SAW (2018): Mobilität ist Kampf. Jean Luc Godards bürgerliche Film-Apokalypse Weekend, in: k.west – Magazin für Kunst, Kultur, Gesellschaft 2, S. 18.
- Schnakenberg, Robert (2010): Die großen Filmregisseure und ihre Geheimnisse, Zürich.

- Schulz-Ojala, Jan (2006): Drehen heißt Kämpfen. Zum 70. Geburtstag des britischen Filmemachers Ken Loach, in: Der Tagesspiegel vom 17.06.
- Seelmann, Hoo Nam (2005): Wenn der Wind weht aus Korea, in: NZZ vom 7.2., <https://www.nzz.ch/articleCJP6P-1.90482> (zugegriffen am 5.1.2018).
- Sontag, Susan (2015): Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen, 11. Aufl., Frankfurt/Main.
- Stolte, Dieter (1992): Fernsehen am Wendepunkt. Meinungsforum oder Supermarkt? München.
- Thumfart, Johannes (2010): Mit Rechtschaffenheit gegen Godzilla, in: Die ZEIT vom 10.11., <http://www.zeit.de/kultur/film/2010-11/film-unstoppable> (zugegriffen am 10.1.2018).
- Waldekrenz, Rune/Arpe, Verner (1956): Das Buch vom Film. Berlin/Darmstadt.
- Winter, Rainer (2004): Cultural Studies und kritische Pädagogik, in: Hipf, Brigitte/Ernst, Katharina (Hrsg.): Medienpädagogik, Heft 8: Der Beitrag der Cultural Studies für die Medienpädagogik, S. 1-16.
- Winter, Rainer (2006): Die Filmtheorie und die Herausforderung durch den ‚perversen Zuschauer‘. Kontexte, Dekonstruktionen und Interpretationen, in: Mai, Manfred/Winter, Rainer (Hrsg.): Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge, Köln, S. 79-94.
- Zaboji, Niklas (2016): Polnische Veteranen ziehen vor Gericht, in: FAZ vom 21.7., <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/klage-gegen-zdf-wegen-unsere-muetter-unsere-vaeter-14349561.html> (zugegriffen am 5.1.2018).
- Zywietz, Bernd (2012): Grenzen des seismografischen Films. Zum konzeptionellen Verhältnis von Film und Gesellschaft am Beispiel des Stereotyps zwischen Funktionalität und Angemessenheit, in: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* 4, S. 16-34.