

Studienkurs
Medien &
Kommunikation

Werner C. Barg

Medienanalyse



Nomos

Studienkurs Medien & Kommunikation

Lehrbuchreihe für Studierende der Medien- und Kommunikationswissenschaft, Public Relations, Medienmanagement/Medienwirtschaft sowie des Journalismus

Wissenschaftlich fundiert und in verständlicher Sprache führen die Bände der Reihe in die zentralen Forschungsgebiete, Theorien und Methoden aus dem Bereich Medien- und Kommunikationswissenschaft ein und vermitteln die für angehende Wissenschaftler:innen grundlegenden Studieninhalte. Die konsequente Problemorientierung und die didaktische Aufbereitung der einzelnen Kapitel erleichtern den Zugriff auf die fachlichen Inhalte. Bestens geeignet zur Prüfungsvorbereitung u.a. durch Zusammenfassungen, Wissens- und Verständnisfragen sowie Schaubilder und thematische Querverweise.

Werner C. Barg

Medienanalyse



Nomos



Onlineversion
Nomos eLibrary

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7560-0185-9 (Print)

ISBN 978-3-7489-5104-9 (ePDF)

1. Auflage 2026

© Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2026. Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	13
-----------------------	----

Einführung	15
-------------------	-----------

Teil I: Grundlagen

1. Medien als System	23
-----------------------------	-----------

2. Medientheorie – Mediengeschichte – Medienanalyse	34
--	-----------

2.1 Visuelle Kultur	34
---------------------	----

2.2 Montagetheorie	42
--------------------	----

2.3 Radio-Kultur	46
------------------	----

2.4 Hörspielsemiotik	52
----------------------	----

2.5 Die Theorie der Postmoderne im Kino	55
---	----

2.6 Filmsprache und Filmverstehen	56
-----------------------------------	----

2.7 Erzähltheoretische Grundlagen: Film und Hörspiel im Zentrum narrativer Kommunikationsprozesse	61
--	----

2.8 Poststrukturalismus. Ideologiekritik. Psychoanalyse.	64
--	----

2.9 Feminismus und Gender Studies	67
-----------------------------------	----

2.10 Hinwendung zum Populären	73
-------------------------------	----

2.11 Neoformalismus	74
---------------------	----

2.12 Hinwendung zum Publikum	79
------------------------------	----

2.13 Fazit: Analyse und Interpretation	80
--	----

Teil II: Modelle

3. Ansätze der Film- und Fernsehanalyse	85
--	-----------

3.1 Vorbemerkung	85
------------------	----

3.2 Knut Hickethier: Film- und Fernsehanalyse	85
---	----

3.3 Helmut Korte: Systematische Filmanalyse	91
---	----

3.4 Thomas Kuchenbuch: Filmanalyse	97
------------------------------------	----

Inhaltsverzeichnis

3.5	Oliver Keutzer et al.: <i>Filmanalyse</i>	98
3.6	Lothar Mikos: Film- und Fernsehanalyse	100
3.7	Tobias Kurwinkel/Philipp Schmerheim: <i>Kinder- und Jugendfilmanalyse</i>	105
3.8	Fazit & Ergänzung: Perspektiven der Filminterpretation	106
4.	Ansätze der Hörspielanalyse	114
4.1	Vorbemerkung	114
4.2	Matthias C. Hänselmann: Hörspielanalyse	115
4.2.1	Stimme im Hörspiel	116
4.2.2	Sprache im Hörspiel	117
4.2.3	Geräusche im Hörspiel	117
4.2.4	Musik im Hörspiel	118
4.2.5	Stille und Schweigen im Hörspiel	119
4.2.6	Audiophone Zeichensysteme im Hörspiel	120
Teil III: Parameter audiovisueller Analyse und deren Anwendungen		
5.	Handlungsanalyse des Spielfilms	123
5.1	Dramaturgische Grundmodelle	123
5.1.1	Das Fünf-Akt-Modell	123
5.1.2	Das Drei-Akt-Modell	127
5.1.3	Das Prinzip der <i>Störung</i>	131
5.1.4	Character-driven / plot-driven	131
5.1.5	Alternative Plot-Modelle	141
5.2	Erzählstrategien: Spannung, Komik, Emotionslenkung	147
6.	Figurenanalyse des Spielfilms	160
6.1	Analyse realistischer Filmfiguren	160
6.2	Analyse mythischer Filmfiguren	165
6.3	Hero's Journey	167
6.4	Die Uhr der Figur	172
6.5	Inszenierung und Improvisation	174

7. Gestaltungsanalyse des Spielfilms	183
7.1 Film und Fotografie	183
7.2 Analyse filmischer Bildzeichen	184
7.2.1 Bildinhaltsanalyse 1: Denotation und Konnotation	185
7.2.2 Bildinhaltsanalyse 2: <i>Mise-en-scène</i>	189
7.2.3 Bildausdrucksanalyse 1: <i>Kameraoperationen</i>	194
7.2.4 Bildausdrucksanalyse 2: Die Kamera als Erzählinstanz	196
7.2.5 Kamerastile: Licht, Perspektive, Bewegung	198
7.2.6 Erweiterung des filmischen Erzählraums: Visual Effects (VFX) und Special Effects (SFX)	203
7.3 Analyse der Bild-Montage	210
7.3.1. Bild-Montage als filmische Erzählsprache	210
7.3.2. Szenenmontage: <i>Découpage</i> und Blickdiskurse	215
7.3.3. Bewegungs-Bild und Zeit-Bild	220
7.4 Analyse der Montage von Bild und Ton	224
7.4.1. Dialog-Montage	224
7.4.2. Erzählerkommentar (<i>voice over</i>)	226
7.4.3. Kontrapunkt/Asynchronität	227
7.4.4. Originaltöne (Geräusche)	228
7.4.5. Filmmusik	230
8. Genrespezifische Filmanalyse	234
8.1. Gattung und Genre	234
8.2. Vielfalt der Genreformen	235
8.3. Methoden der Genreanalyse	241
9. Analyse seriellen Erzählens in TV und Stream	252
9.1 Formate	252
9.2 Erzählweisen: Horizontale und vertikale Dramaturgie	254
9.3 Qualitätsserie	255

Inhaltsverzeichnis

10. Durchlässigkeit der Formate: Vom Podcast zur TV-/Streaming-Serie	261
11. Erzählstrategien im Dokumentarfilm und in doku-dramatischen Formaten	267
11.1 Stilrichtungen des Dokumentarfilms	270
11.2 Doku-dramatische Formate	273
12. Ausblick: Digitalität als Herausforderung der Medienanalyse	277
Literaturverzeichnis	283
Personenregister	299
Medienregister	305

Teil I: Grundlagen

1. Medien als System



Überblick

In diesem Kapitel wird gezeigt, dass Medienprodukte in ihrer Produktion wie Distribution in ein systemisches Beziehungsgeflecht mit anderen Teilsystemen eingebunden sind. Am Beispiel des Medienprodukts Film/Kino wird genauer dargelegt, in welcher Weise diese Teilsysteme wie z. B. *Ökonomie* oder *Technik* auf die Inhalte, Dramaturgien und Ästhetiken des Medienprodukts Einfluss nehmen und warum diese Einflüsse in der Medienanalyse Berücksichtigung finden sollten.

Medienanalyse muss stets im Blick haben, dass Medien nicht *für sich* stehen, sondern als „*Teil des Kommunikationssystems einer Gesellschaft*“ (Beck 2012: 4; Hervorhebung: Beck) ein Beziehungsgeflecht mit anderen Teilsystemen der Gesellschaft bilden.

Medien können daher

„als offenes, dynamisches, interdependentes und differenziertes System mit einer historisch entstandenen Struktur verstanden werden ... Medien stehen dabei über Leistungen und Funktionen mit anderen gesellschaftlichen Feldern (oder Systemen) und der Gesellschaft insgesamt in einem näher zu analysierenden und dynamischen Wechselverhältnis. Medien bewegen sich dabei zwischen den Polen Fremdsteuerung (Allopoiesis) durch Politik (Staat, Parteien, Militär), Wirtschaft (Unternehmen, Markt, Börse, Werbung) oder Gesellschaft (Kirche, Gewerkschaften, Verbände) und Selbstorganisation (Autopoiesis).“ (Beck 2012: 8)

Diese ebenso umfassende wie allgemeine Definition von Mediensystemen verdeutlicht, dass Medienprodukte in einem Beziehungsgeflecht mit Subsystemen stehen, die wiederum in je spezifischer Weise mit gesellschaftlichen Teilsystemen verbunden sind.

Für das Mediensystem Hörspiel/Podcast, dessen gegenwärtige und historische Entwicklung an späterer Stelle noch genauer zu erläutern sein wird (vgl. Kap. 2.2.3; 4; 10. .), sei hier beispielhaft nur auf einen Aspekt kurz hingewiesen: Die mit dem digitalen Wandel einhergehende ubiquitäre Verfügbarkeit auditiver Inhalte für die Nutzer:innen im Internet-Stream auf allen möglichen Endgerä-

1. Medien als System

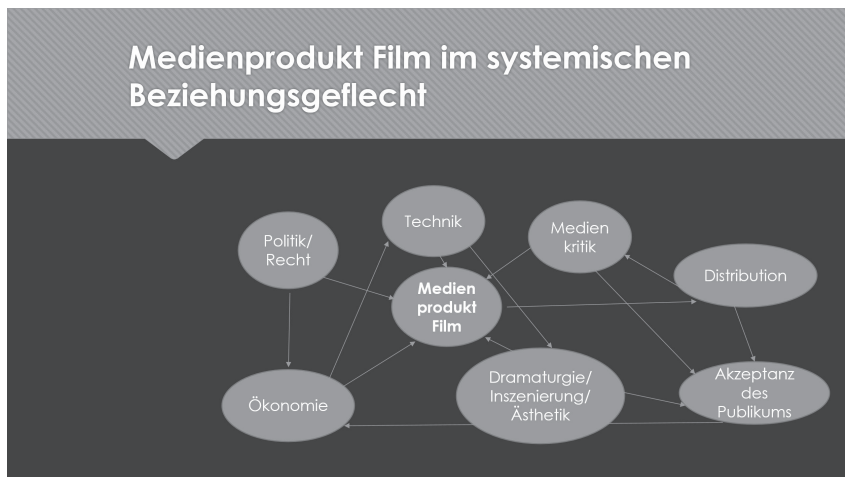
ten (Computer; Tablet; Handy) hat maßgeblich die Renaissance des Hörspiels als Podcast in den letzten Jahren befördert:

„Am Anfang steht das Netz, dann kommen die Hörbücher und dann ... das lineare Radio. Aus der arteigenen Kunst des Radios ist eine vielmediale Kunst der Plattformen geworden. Radio ist eine davon. Hörspiele sind aber inzwischen überall.“ (Krug 2020: 209)

Die Veränderungen im Teilsystem Technik ermöglichten also eine starke Konvergenz von Radio und Internet, wodurch das jahrzehntelange Schattendasein des Hörspiels am Rande des öffentlich-rechtlichen Rundfunk-Mainstreams schlagartig endete (vgl. Kap. 2.2.3.) Heute gehören die Hörstücke in der *ARD-Audiothek* oder bei privaten Anbietern wie *Spotify* oder *Audible* neben der Musik zu den beliebtesten Angeboten (vgl. Gattringer 2024).

Anhand des folgenden Schaubildes soll nun genauer erläutert werden, in welchen Beziehungsgeflechten sich die Produktion von Filmen bewegt, um die Komplexität des Gegenstandes audiovisueller Medienanalyse näher zu veranschaulichen:

Abb. 1: *Film als System*



Quelle: Eigene Darstellung.

Da sind zunächst die ökonomischen Rahmenbedingungen, die die Filmproduktion maßgeblich prägen und beeinflussen. Das weltumspannende Hollywoodsystem ist ebenso wie seine aktuellen Ableger, die Streamingdienste, rein

privatwirtschaftlich organisiert. Die Filmfinanzierung gründet sich auf *Risikokapital*, das es an der Kinokasse zu amortisieren, möglichst zu maximieren gilt. Auf den ersten Blick scheint der ökonomische Druck bei den Streamingdiensten nicht ganz so groß zu sein wie bei der klassischen Filmproduktion, da die Nutzer:innen durch das Abonnementprinzip in eine finanzielle Vorleistung gehen. So belief sich etwa der Umsatz von *Netflix* im 4. Quartal 2024 auf 10,2 Milliarden US-Dollar bei einem Gewinn von 1,87 Milliarden US-Dollar und etwas über 300 Millionen Abonnenten bzw. Haushalten weltweit.

Das klingt viel. Aber da der Konsum an Filmen und Serien auf den Streamingplattformen enorm hoch ist, ist der Produktionsdruck, neuen Content zu liefern, gleichfalls sehr hoch.



Der ökonomische Erfolg spielt in der US-Unterhaltungsindustrie also seit jeher eine enorme Rolle und hat in der Geschichte Hollywoods nicht selten zu großen Konflikten geführt, die meist durch massive Eingriffe der Produktion in die Gestaltungskraft der Regie gelöst wurden. Ein klassisches Beispiel ist hier wiederum Orson Welles. Nach seinem überraschenden Hörspiel-Erfolg in New York verpflichtete das Hollywoodstudio *RKO* den jungen Regisseur. Bei seinem Debütfilm *Citizen Kane* (1941) ließ man ihm freie Hand. Doch sein Film wurde ein kommerzieller Misserfolg. In *Citizen Kane* hatte Welles das ästhetische Konzept der Plansequenz, also das Filmen einer kompletten Szene in einer langen Kameraeinstellung, entwickelt (vgl. Kap. 3.2.2.). In seinem zweiten Film *Die wunderbaren Ambersons* (1942) wollte er dieses Konzept weiter ausbauen. Doch der aufwendige Dreh einer Plansequenz, die eine Kamerafahrt durch mehrere Räume hindurch vorsah, wurde vom Studio aus finanziellen Gründen gestrichen. In der Postproduktion wurde der Film „von 131 auf 88 Minuten zusammengeschnitten; das Ende wurde ohne Welles’ Erlaubnis nachgedreht.“ (Bawden 1978: 396). „Der Film wurde von den Produzenten verstümmelt“, so das Fazit des französischen Filmhistorikers Georges Sadoul (1982: 328).

Als auch sein im *Film Noir*-Stil gedrehtes Thriller-Drama *The Lady from Shanghai* (1947) nach vielen Querelen mit dem Produzenten (vgl. Koebner 1995: 47) „beim Publikum ein katastrophaler Mißerfolg [sic]“ (Krusche 1973: 298) wurde, verließ Welles Hollywood und ging nach Europa.

Das Beispiel Welles zeigt, dass das zur Verfügung stehende Kapital bzw. die Finanzmittel, die eine Produktion bereit ist, dem Regisseur und seinem Team zu überlassen, großen Einfluss auf die Ästhetik eines Films haben können.

1. Medien als System

Eingänge, am Publikum bereits erfolgreich erprobte Erzählmuster und Dramaturgien sind erwünscht; formale künstlerische Experimente im Hollywoodfilm möglich, aber nur, wenn die Handlung Popularität und Publikumswirksamkeit verspricht. Regisseure wie Alfred Hitchcock oder Christopher Nolan haben dieses Prinzip verstanden.

Da die Hollywood-Industrie in erster Linie an der Produktion kommerziell erfolgreicher Filme orientiert ist, die nicht nur alle Kosten der Produktion amortisieren, sondern die Entwicklung neuer Projekte finanziell ermöglichen, spielt der zweite systemische Teilbereich *Politik/Recht* für die Filmproduktion hier eigentlich nur eine untergeordnete Rolle, etwa im Bereich des Vertragsrechts und der allgemeinen Wirtschaftsgesetzgebung (Steuerrecht, Kartellrecht etc.).

Die selbstorganisierte kulturpolitische Entscheidung der *Motion Picture Association of America (MPAA)*, dem US-Produzentenverband, sich einen strikten Moralkodex aufzuerlegen, hatte gleichwohl gravierende Auswirkungen auf die Ästhetik des Hollywoodfilms noch bis in die 1960er-Jahre hinein. Der sogenannte *Production Code*, den die MPAA auf Druck der Katholischen Kirche Mitte der 1930er-Jahre einführte (vgl. Blanchet 2003: 138 f.), schränkte u. a. die Darstellung sexueller Inhalte im Film rigide ein und untersagte es, „sex relationships between the white and black races“ (ebd.: 138) auf der Leinwand zu zeigen.

Gewitzte Regisseure unterliefen den *Code*, indem sie sexuelle Anspielungen und Symboliken in die Handlungen ihrer Filme einbauten und so die Ausdruckskraft des erotischen Films, wenngleich oftmals auf recht seichem Niveau, zu bereichern wussten. Billy Wilders Liebeskomödie *Das verflixte 7. Jahr* (1955) ist hierfür ein gutes Beispiel.

Ein anderes, noch düsteres Kapitel der politischen Geschichte Hollywoods war die Verfolgung vermeintlich *kommunistischer Staatsfeinde* durch das *Komitee für unamerikanische Umtriebe* am Beginn des Kalten Krieges ab Ende der 1940er-Jahre. Bekannte (Drehbuch-)Autoren wie Dalton Trumbo und Regisseure wie Edward Dmytryk machten vor dem Komitee von ihrem Aussageverweigerungsrecht Gebrauch, landeten prompt auf der *Schwarzen Liste* des Komitees und wurden nicht mehr beschäftigt. Doch die Komitee-Aktivitäten verbreiteten nicht nur Angst und Schrecken in der *Hollywood-Community*. Sie fanden in verklausulierter Form auch Eingang in filmische Fiktionen jener Tage: So darf *Zwölf Uhr mittags* (*High Noon*, 1952), der berühmte Western von Regisseur Fred Zinnemann, als „eine Allegorie auf das durch die Hexenjagd

des Senators Joseph McCarthy verängstigte Hollywood“ (Dadelsen 1990: 201) gesehen werden. Elia Kazans *Die Faust im Nacken* (On the Waterfront, 1954) nimmt in seiner Erzählung ebenfalls Bezug auf die politischen Zeitläufte. Der Regisseur sagte 1952 vor dem Komitee aus „und nannte, teilweise mit deren Zustimmung, die Namen seiner ehemaligen Parteigenossen.“ (Bawden 1978: 1096).

Kazans Filmdrama um einen Ex-Boxer (Marlon Brando), der sich als Hafenarbeiter entscheiden muss, ob er sich den korrupten Regeln eines kriminellen Gewerkschaftsbosses (Rod Steiger) unterordnet oder um seine Freiheit kämpft, selbst wenn seine Existenz bedroht ist, wurde „von manchen Kritikern als Verteidigung seiner Aussage und Demonstration seiner Weltanschauung gesehen.“ (Ebd.: 1096)

Neben solchen politisch-ideologischen Auseinandersetzungen blieben direkte Eingriffe des Staates in die ökonomischen Abläufe der Hollywoodproduktion, wie sie aktuell US-Präsident Donald Trump mit seiner Zollpolitik plant, seltene Ausnahmen. Die gravierendste: Das *Paramount Decree* von 1949. Es gründet sich auf ein durch das US-Justizministerium erwirktes Urteil des *Supreme Court*, das die großen Hollywoodstudios, die sogenannten *Majors*, zwang, ihr bisheriges Konglomerat aus Filmproduktion und Kinoketten zu entflechten. Die *Majors* entschieden sich für die Filmproduktion und verkauften ihre Kinoketten. Dadurch entgingen sie weitgehend, zumindest unmittelbar, der Krise des Kinos, die mit dem Aufstieg des Fernsehens in den 1950er-Jahren einherging. Gleichwohl mussten die Studios durch die Entflechtung herbe Gewinneinbußen hinnehmen. Im Übergang vom Geschäftsjahr 1949 zu 1950 verzeichnete etwa *Paramount* einen Rückgang des Jahresertrags von 20 auf 6 Millionen US-Dollar. Die finanzielle Krise führte zur Auflösung des klassischen Studiosystems, das seit den 1930er-Jahren die Hollywoodproduktion beherrscht hatte. Es wurde bis Ende der 1950er-Jahre mehr und mehr durch flexiblere Finanzierungs- und Produktionsmodelle ersetzt, die allgemein als *Package-Unit-System* bezeichnet werden (vgl. Blanchet 2003: 89 f.).



Gegenüber dem Hollywooodsystem sind in der europäischen Filmproduktion *ökonomische und politisch-rechtliche Teilsysteme* deutlich enger verknüpft, da hier in vielen Ländern die Finanzierung für Kinofilme im Rahmen von Fördersystemen stattfindet. Besonders in Frankreich erfährt das Kino „eine hohe kulturelle Anerkennung“ (Gnade 2013: 3). Der Film wird als „siebte Kunst“ (ebd.: 3) hoch geschätzt, durch protektionistische staatliche Maßnahmen sei-

1. Medien als System

tens der Kulturpolitik „gegen die Hegemonie der US-amerikanischen Kultur und Sprache“ (ebd.: 2) geschützt und maßgeblich über das staatliche *Centre national du cinéma et de l'image animée* (CNC) in Paris unterstützt, wobei aufgrund von Steuervorteilen und der staatlichen Vermittlung privater Investoren an die Filmbranche Produktionsfirmen „oft nicht mehr als 50 Prozent ihrer Produktionskosten selbst“ (ebd.: 2) tragen müssen.

Während das staatliche Filmförderungssystem in Frankreich weitgehend zentral organisiert ist, bildet in der Bundesrepublik Deutschland das öffentlich-rechtliche Fördersystem zugleich die föderale Struktur des Staates ab. Zur *Filmförderungsanstalt* (FFA) und der Kulturellen Filmförderung des Bundes beim *Beauftragten für Kultur und Medien* (BKM) auf Bundesebene kommen in den 16 Bundesländern noch mit dem *FilmFernsehFonds Bayern* (FFF), der *Medienstiftung NRW*, dem *Medienboard Berlin-Brandenburg*, der *Mitteldeutschen Medienförderung* (MDM), *MOIN Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein*, der *Medien- und Filmgesellschaft Baden-Württemberg* (MFG Ba-Wü) und der niedersächsischen *Nordmedia* noch sieben bedeutsame regionale Filmförderungen hinzu.

Bund und Länder vergeben vornehmlich in den Förderbereichen Drehbuch, Produktionsvorbereitung, Produktion und Vertrieb bedingt rückzahlbare Darlehen. Wenn ein Film an der Kinokasse Erfolg hat und Gewinne einspielt, wird die Förderung je nach Höhe des finanziellen Erfolgs an die Förderer zurückgezahlt; wenn nicht, ist das Darlehen eine Subvention.

Dass die Förderentscheidungen nicht nur auf das jeweils aktuelle Kinoprogramm Einfluss nehmen, sondern auch z. B. die Stoffauswahl für neue Projekte durch die Produktionsfirmen mitbestimmen, zeigten die Ergebnisse einer Studie zur Arbeit der regionalen Filmförderungen, die meine Kollegin Dr. Cordula Günther und ich zusammen mit einer Gruppe von Studierenden 2019 in der Abteilung Medien- und Kommunikationswissenschaft (MuK) an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (MLU) durchführten.

Anhand qualitativer und quantitativer Analyse der Rechenschaftsberichte der Fördereinrichtungen aus den Jahren 2015 bis 2017 kam die Untersuchung u. a. zu dem Ergebnis, dass im Bereich Produktion 25–30 % der geförderten Projekte Dokumentarfilme waren. Ihr Anteil an den Fördersummen lag aber durchweg nur bei 10–11 %. Im Spielfilmsegment wurden die Genre Drama und Komödie nach Anzahl der ausgewählten Projekte am häufigsten gefördert. Regional gab es aber zusätzlich auch andere Schwerpunkte wie etwa Kinderfilme/Family Entertainment (MDM), Animationen (MFG BaWü) oder

Dokumentarfilme (nordmedia). So ergab die Studie, dass die Diversität der Genreförderungen zwar größer war als die Vielfalt der im Kino präsentierten Filme, da aber Dramen und Komödien durchweg bei allen Länderfilmförderungen mit den höchsten Fördersummen bedacht wurden, hatten sie die größten Chancen auf eine Realisation und Kinoauswertung. Ein weiterer Befund der Untersuchung ergab, dass in Ländern mit starker Medieninfrastruktur wie beim FFF Bayern oder beim Medienboard Berlin-Brandenburg die Beteiligung regionaler Firmen an geförderten Projekten im Untersuchungszeitraum bei über 80 % lag. Selbst bei der MDM mit einer eher schwächeren regionalen Medieninfrastruktur waren es noch mehr als 50 %. Die Länderfilmförderungen erfüllen damit sehr deutlich den Zweck einer regionalen Wirtschaftsförderung.

Diese nichtrepräsentativen, unveröffentlichten Ergebnisse machen sinnfällig, dass das Fördersystem als ökonomische Basis der Finanzierung von Kinofilmen in Deutschland insofern auf das Medienprodukt einwirkt, als die in der Studie ermittelten Tendenzen einer Prioritätensetzung bei der Förderauswahl selbstverständlich bei Produktionsfirmen nicht unbemerkt bleiben und dort in die Auswahl der Stoffe und Genres miteinfließen, um die Förderchancen der eigenen Produktionen zu erhöhen (vgl. Wiedemann 2025)



Wissen | Rahmenbedingungen der Filmproduktion

Ob aus rein kommerziellen Erwägungen wie im Hollywoodsystem oder aufgrund von Entscheidungen in Filmfördersystemen, in denen sich kulturelle und (regionale) wirtschaftspolitische Beweggründe mischen – immer spielen die ökonomischen Rahmenbedingungen für die Filmproduktion eine wichtige Rolle, nehmen Einfluss auf Stoffauswahl, Inhalte und Gestaltung des Medienprodukts Film, was wiederum in seiner Analyse nicht unberücksichtigt bleiben sollte.

Dies gilt in gleicher Weise – wie bereits für das Mediensystem Hörspiel/Podcast angedeutet wurde – für die Verflechtung der Filmproduktion mit den Entwicklungen im Teilsystem *Technik*. Die Auswahl, welche technische Ausstattung der Regie für die Inszenierung eines konkreten Filmprojekts zur Verfügung steht, hängt natürlich zunächst wieder von den vorhandenen finanziellen Mitteln ab, wird aber ebenso durch die Dramaturgie und den von der Regie favorisierten *Filmlook* mitbestimmt. Hierbei haben in der Geschichte des Films technische Innovationen zugleich neue Dramaturgien und Produktionslogiken geprägt und ermöglicht. Einige Beispiele:

1. Medien als System

Mit der Einführung des Tonfilms ging einher, dass die Aufnahmetechnik sehr schwerfällig wurde, da Kamera- und Tonequipment miteinander koordiniert werden mussten. Die Zeiten, in denen Kameramann Carl Freund mit einer frei beweglichen Handkamera die Traumsequenzen für Friedrich Wilhelm Murnaus Stummfilm *Der letzte Mann* (1924) drehen konnte, waren vorüber. Die Mobilität der Kamera war am Beginn der Tonfilmära deutlich eingeschränkt. Regisseure wie Jean Renoir in *Die Spielregel* (F 1939) und Orson Welles in *Citizen Kane* machten aus dieser technischen *Not* eine künstlerische *Tugend*: Sie entwickelten Plansequenzdramaturgien, um ganze Szenen in einer langen Einstellung der feststehenden Kamera zu drehen. Für die Aufnahme der Plansequenzen in *Citizen Kane* nutzte Kameramann Greg Toland lichtempfindlicheres Filmmaterial, verbesserte Optiken der Kamera und ausgefeilte Lichtkonzepte (vgl. Weiberg 2017: 327), um so die *Schärfentiefe* des filmischen Raums vollständig für Welles' Inszenierung zur Verfügung stellen zu können (vgl. Kap. 2.1.; 7.2.2.).

Dass 20 Jahre später junge französische Regisseure wie Jean-Luc Godard, François Truffaut oder Jacques Rivette die Filmproduktion mit ihren Filmen *Außer Atem* (1960), *Sie küssten und sie schlugen ihn* (Les Quatre Cents Coups, 1960) oder *Paris gehört uns* (Paris nous appartient, 1958–60) aus den Studios hinaus auf die Straßen von Paris holen konnten, gründete sich gleichfalls auf eine filmtechnische Innovation: Für die Berichterstattung u. a. aus dem Indochina-Krieg, den die französische Armee Mitte der 1950er-Jahre in Vietnam führte und verlor, wurden leichtere, gut bewegliche 16-mm-Kameras entwickelt. Dem Credo Eric Rohmers folgend, „daß [sic] jeder große Film ein Dokumentarfilm sei“ (Grafе 1996: 9), verlegten die Regisseure der sogenannten *Nouvelle Vague*, einer Erneuerungsbewegung des französischen Films um 1960, deren einheitlicher Charakter als Bewegung mittlerweile umstritten ist (vgl. Frisch 2007), die Handlungsorte ihrer Erzählungen in den Pariser Alltag hinein und verbanden so fiktionale und nicht fiktionale Elemente in den Inszenierungen ihrer Filme. Ein gutes Beispiel für diesen damals als revolutionär empfundenen Filmstil gilt die Kamerafahrt auf der Champs-Élysées, mit der Jean-Luc Godard in *Außer Atem* die Annäherung seiner beiden Hauptfiguren Michel (Jean-Paul Belmondo) und Patricia (Jean Seberg) inmitten einer Reihe von Passanten erzählt. Dass einige von ihnen kurz Richtung Kamera schauen, durchbricht zwar die Fiktion der filmischen Inszenierung, stört den Regisseur aber nicht, da genau diese Durchbrechung Konzept des neuen Realismus war, den die *Nouvelle Vague* auch dank einfallsreicher und improvisationsfreudiger Kameralleute wie Raoul Coutard umsetzen konnte (vgl. Prümm et al. 2004).

Bevor er für den Film arbeitete, war Coutard Kriegsreporter (vgl. Bawden 1978: 899 f.). Er kannte sich mit den leicht beweglichen 16-mm-Kameras gut aus und drehte die Champs-Élysées-Szene für *Außer Atem* mit Schulterkamera aus einem Rollstuhl heraus, den Regisseur Godard vor seinen in einen Dialog vertieften Protagonisten auf der Pariser Prachtstraße herschob. Néstor Almendros, Kameramann u. a. bei Filmen von Éric Rohmer und François Truffaut, beschrieb seine Arbeitsweise für die *Nouvelle Vague*-Regisseure so: „Wir konstruierten unser Licht nicht mehr, wir fingen es ein.“ (Grafé 1996: 14).

30 Jahre später begann der Wandel vom analogen zum digitalen Film. Die Digitalisierung eröffnete wiederum neue Gestaltungsmöglichkeiten durch computergenerierte Bildgebungsverfahren bis hin zu heutigen KI-gestützten Filmtechniken (vgl. Kap. 7.2.6.; 12.). Von der erstmaligen Verwendung kleiner handlicher Digitalkameras in Spielfilmen wie *Das Fest* (DK 1997) bis hin zu den flexiblen Formen des *Smartphonefilmmaking* (vgl. Kap. 7.2.5.), die durch den mit einem iPhone 15 gedrehten Danny-Boyle-Film *28 Years Later* (GB/USA 2025) wohl endgültig das Mainstream-Kino erreicht haben (vgl. Osteried 2025).

Die bislang erläuterten systemischen Beziehungsgeflechte des Films als Mediensystem bezogen sich auf die Produktionsseite und zeigten an Beispielen aus der Filmgeschichte, wie stark *ökonomische, politisch-rechtliche und technische Subsysteme* die Dramaturgie und die Ästhetik des Films beeinflussen. Aber natürlich ist das Medienprodukt Film an sich erst mal nichts, sondern es muss distribuiert werden. So wie das Drehbuch zum Film werden muss, so muss eben auch das Produkt Film dann ans Publikum gebracht werden, d. h. der Distributionsbereich, speziell der *Verleih und der Vertrieb von Filmen*, spielt als weiteres Teilsystem ebenfalls eine sehr große Rolle. Und auch von dieser Seite gibt es Einflüsse auf die Filmproduktion. Verleihfirmen haben in erster Linie das Publikum im Blick. Sie wünschen sich bzw. suchen Filme, die passgenau bestimmte Zielgruppen erreichen können (vgl. Barg 2019: 24 ff.). Daher sprechen sie gerne schon beim Drehbuch mit, schauen sich die Besetzungsvorschläge im Hinblick auf die Popularität der Schauspieler:innen beim Publikum an und prüfen, inwieweit Dramaturgie und Ästhetik des zu verleihenden Films anschlussfähig sind an Werbe- und PR-Aktionen im zeitlichen Umfeld des Kinostarts, um eine möglichst maximale Aufmerksamkeit für den Film im Kino zu generieren und dadurch eine hohe Akzeptanz des Publikums für das Medienprodukt Film zu erreichen. Hierbei kommt als letztem und abschließendem Teilbereich des Mediensystems der *Medienkritik* eine besondere Bedeutung zu. Festivalteilnahmen und -erfolge, etwa Publikumspreise,

1. Medien als System

sind Tests für die Akzeptanz des Films beim Publikum. Werden Filme von der Kritik zudem positiv aufgenommen, erhalten eine gute Vorabpresse oder werden sogar mit Kritikerpreisen ausgezeichnet, erhöhen sich ihre Chancen auf eine erfolgreiche Kinauswertung und spätere Distribution im TV, Stream, auf DVD und Blu-ray.



Wissen | Mediensystem Film

Die Ausführungen zum Mediensystem Film haben exemplarisch verdeutlicht, dass Medienprodukte in komplexe systemische, auch gesellschaftlich relevante Beziehungsgeflechte eingebunden sind. An einigen filmhistorischen Beispielen wurde gezeigt, wie stark diese auf Stoffauswahl, Inhalt, Inszenierung, Dramaturgie und Gestaltungsformen des Films einwirken können. Vor diesem Hintergrund findet die Argumentation dieses Buches in einem historisch-soziologischen Ansatz ihren Ausgangspunkt.

Dass daher im nachfolgenden Kapitel die Wechselbeziehungen zwischen Medientheorie und Medienanalyse in ihrer historischen Entwicklung betrachtet werden, macht schon deshalb Sinn, weil bereits die Medientheorie der 1920er- und frühen 1930er-Jahre das Grundrepertoire gestalterischer Parameter entwickelte, dessen sich die Analyse audiovisueller Medien, vornehmlich des Films, aber auch des Hörspiels bis heute bedient.



Diskussionsfragen

- Benennen Sie die Unterschiede zwischen dem Hollywoodsystem und dem europäischen Mediensystem Film/Kino. Welche Konsequenzen ziehen Sie aus Ihrem Vergleich für die Medienanalyse?
 - Welche Elemente des Mediensystems Film/Kino sollten in der Analyse des Medienprodukts besonders berücksichtigt werden?
 - Welche Bedeutung hat das Teilsystem *Technik* für das Medienprodukt Podcast?
-



Literaturtipps

Einführende Literatur:

- Beck, Klaus (2012): Das Mediensystem Deutschlands. Wiesbaden: Springer VS
- Thomaß, Barbara (2013) (Hrsg.): Mediensysteme im internationalen Vergleich. Konstanz: UVK

Weiterführende Literatur:

Blanchet, Robert (2003): Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des Postklassischen Hollywoodkinos. Marburg: Schüren

Huwiler, Elke (2022): Zeichen im Hörspiel. Erzählen durch technische Mittel von der Monophonie bis zur Digitalität. In: Lehnert, Nils et al. (Hrsg.): Gehörte Geschichten. Phänomene des Auditiven. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 93–104

2. Medientheorie – Mediengeschichte – Medienanalyse



Überblick

In diesem Kapitel wird die mediengeschichtliche Entwicklung von Film- und Hörspieltheorien nachgezeichnet. Es wird herausgearbeitet, warum die Analyse des ästhetischen Materials für die Filmtheorie so bedeutsam war und warum und in welcher Weise die Hörspieltheorie und -praxis die Ausrichtung der Hörspielanalyse maßgeblich bestimmt hat.

2.1 Visuelle Kultur

„... vor den Toren eurer hohen Akademie steht seit Jahr und Tag eine neue Kunst und bittet um Einlaß [sic]. Die Filmkunst bittet um eine Vertretung, um Sitz und Wort in eurer Mitte. Sie wünscht von euch endlich einer theoretischen Betrachtung gewürdigt zu werden, und ihr sollt ihr ein Kapitel widmen in jenen großen ästhetischen Systemen, in denen von den geschnitzten Tischbeinen bis zur Haarflechtkunst so vieles besprochen und der Film gar nicht erwähnt wird. Wie der entrechtete und verachtete Pöbel vor einem hohen Herrenhaus, steht der Film vor eurem ästhetischen Parlament und fordert Einlaß [sic] in die heiligen Hallen der Theorie.“ (Balázs 1982: 47)

Béla Balázs' ironisches Postulat, den Film als ästhetische Form endlich ernst zu nehmen, in seinem Aufsatz *Der sichtbare Mensch* 1924 erstmals formuliert, benennt das Dilemma, in dem die filmtheoretische Debatte zur Zeit ihrer Anfänge steckte. Der Film und mit ihm das Kino galt weiten Teilen des Bürgertums, in denen Kunstphilosophie und -theorie fachgesimpelt wurde, immer noch als Budenzauber und Jahrmarktskunst, wenngleich expressionistische Filme wie *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919/20) von Robert Wiene oder *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1921/22) von Friedrich Wilhelm Murnau am Beginn der 1920er-Jahre im Kino deutlich markierten, dass hier im Spiel von Licht und Schatten, im stummen Spiel von Mienen und Gebärden, atemberaubenden Kamerafahrten und -perspektiven eine ganz neue Kunstform heranzureifen begann. Das Problem bestand wohl darin, dass die formale Kunst des Films nicht auf gleicher Augenhöhe war mit ihren Inhalten. Die Geschichten richteten sich an ein Massenpublikum, wollten und sollten also massenwirksam und -tauglich sein. Bewährte und vertraute Erzähltraditionen wurden aufgegriffen und *verfilmt*: Märchen, Mythen, Legenden prägten die Handlungen der frühen deutschen Stummfilme, wie etwa *Faust – eine deut-*

sche Volkssage (1926) in der Regie von F. W. Murnau. Zuvor schon gründete sich dessen Film *Nosferatu* auf Vampir-Legenden; G. W. Pabsts *Der müde Tod* (1921) hatte ein Volkslied zur Grundlage; *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920) von Paul Wegener und Carl Boese wiederum war eine Variante des Frankenstein-Mythos. In Frankreich brillierte schon 1915 Louis Feuillade mit *Les Vampires* (1915), der Verfilmung einer Groschenheftserie; in den USA verfilmte D. W. Griffith Geschichten aus dem Leben einfacher Menschen: Junge naive Farmer straucheln im Dickicht der Großstädte, verlieben sich in hübsche Straßenmädchen, die ihrerseits von reichen Freiern ausgehalten und ausgenutzt werden – triviale Geschichten, die für Griffith wie für viele andere Regisseure aber bloß den Rahmen bildeten, um nach neuen Ausdrucksformen filmischen Erzählens zu suchen.

Aufgrund dieser Ausgangssituation und der Tatsache, dass in ihrer Anfangsphase die Kunstphilosophie des Films eng mit Filmpraxis verknüpft war, weil fast alle relevanten Filmtheoretiker zugleich in enger Verbindung zur Filmpraxis arbeiteten (Balázs beispielsweise war auch als Drehbuchautor tätig, u. a. für Regisseur G. W. Pabst bei dessen Verfilmung von Bert Brechts *Dreigroschenoper*, 1931), wird verständlich, warum die formgebende Tendenz in der frühen filmästhetischen Debatte so stark ist. Das künstlerische Potenzial konnten die Ästhetiker des Kinos nicht in der Trivialität der filmischen Erzählungen ausmachen, sondern mussten es in den Gestaltungsformen, in denen die Regisseure ihre einfachen Geschichten erzählten, suchen. Insofern war schon für die Richtungsentscheidung der frühen Filmtheorie die Analyse des ästhetischen Materials der jeweils aktuellen Filmproduktionen entscheidend. So gelangt auch Béla Balázs in *Der sichtbare Mensch* über die Analyse des filmpraktischen *status quo* seiner Zeit zu einer Begründung des Films als „die Volkskunst unseres Jahrhunderts“ (ebd.: 46), durch die „die Phantasie und das Gefühlsleben des Volkes [...] im Kino befruchtet und gestaltet [wird]“ (ebd.: 46). Insofern sei der Film „mehr als jede andere, eine soziale Kunst, die gewissermaßen vom Publikum geschaffen wird.“ (ebd.: 51).

Was den Film als Massenkunst nun zu einer besonderen ästhetischen Ausdrucksform macht, ist die Tatsache, dass dieses Medium die durch die Buchdruckerkunst eingeleitete Abstraktheit und Dominanz des Wortes und die damit verbundene *begriffliche Kultur* in eine visuelle rückübersetzen kann: „Der Film ist es, der den unter Begriffen und Worten verschütteten Menschen wieder zu unmittelbarer Sichtbarkeit hervorheben wird.“ (ebd.: 54) Und weil der Film eine soziale, weltumspannende Massenkunst ist, wird er die „erste internationale Sprache: die der Mienen und Gebärden“ (ebd.: 58) schaffen.

2. Medientheorie – Mediengeschichte – Medienanalyse

Sie in der Großaufnahme hervorzubringen, ist das „ureigenste Gebiet des Films.“ (ebd.: 83) Schon 1924 sah Béla Balázs also im Mienenspiel und der Gebärdensprache die eigentliche Kernsubstanz des Films, die der Filmkünstler besonders mittels der Großaufnahme im Kino hervorbringen kann. Bei seiner Analyse der Großaufnahme als innovatives, nur der Filmkunst eigenes Ausdrucksmittel bezieht sich Balázs in seinen Schriften und Filmkritiken immer wieder auf das Mienenspiel der Stummfilmschauspielerinnen Asta Nielsen in Großaufnahmen z. B. in G. W. Pabsts Melodram *Die freudlose Gasse* (1925). Deshalb kann man Balázs' Kunstphilosophie des Films, die die Filmästhetik insgesamt begründet, auch als *Asta-Nielsen-Theorie* bezeichnen. Balázs selbst nennt sie in *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, seinem 1949 erschienenen Resümee der eigenen filmästhetischen Thesen, eine

„Kolumbus-Theorie“, die zu Entdeckungen, Abenteuern anfeuert und die, mag sie auch das unerreichte Indien versprechen, uns doch bis nach Amerika führen kann.“ (Balázs 1980: 8)

In der Tat bildete die erste aller maßgeblichen Filmtheorien gleich eine *Brücke* zwischen formgebenden und inhaltsästhetischen Richtungen, die die klassische filmtheoretische Debatte fürderhin bestimmte. Balázs' emphatische Begrüßung der Großaufnahme als „die Lupe des Kinematographen“, die „[...] uns wieder Stoff und Substanz des konkreten Lebens fühlen [läßt]“ (1982: 83) teilt mit Siegfried Kracauers inhaltsästhetischer *Theorie des Films* (vgl. Kracauer 1985) den zentralen Gedanken, dass uns das Filmmedium gegen die allgemeine Abstraktheit begrifflicher Sprachkulturen einen neuen Inhalt sehend machen kann: die unmittelbare Abbildbarkeit der Physis aller uns umgebenden Wirklichkeiten; mit dem Hauptvertreter einer Formalästhetik des Films, Rudolf Arnheim, verbindet Balázs aber zugleich die Erkenntnis, für die künstlerische Spezifik des Films das formale Gestaltungsmittel hervorheben zu wollen, durch das die physische Realität für den Zuschauer im Kino filmisch überhaupt errettbar wird: die Großaufnahme oder allgemeiner: die spezifische Optik, mit der die Kamera auf die Welt blickt.

Für Rudolf Arnheim war immer klar: „Kunst imitiert nicht die Realität – sie deutet Realität nur an. Sie enthüllt uns das Wesen der Dinge.“ (Diederichs 1979: 346) Deshalb ist es für ihn „eine schöne Möglichkeit ..., dem Verständnis für die Filmkunst näher zu kommen“ (Arnheim 1979: 23), indem er in seinem Buch *Film als Kunst* von 1932 „den Einwand, Photographie und Film seien nur mechanisch reproduzierte Wirklichkeit und hätten daher nichts mit Kunst zu tun, gründlich und systematisch zu widerlegen“ (ebd.: 23) versucht. In der Differenz zwischen dem, was das menschliche Auge als Realität wahrzunehmen

vermag, und dem, was die Optik der technischen Apparatur, genannt Filmkamera, an bewegten Bildern einzufangen weiß, vermutet Arnheim die Kraft des Kinos, Kunst zu werden. Er ist dabei direkt inspiriert durch die Theorie und Praxis des sowjetischen Regisseurs und Kameramanns Dsiga Vertov, der in seinem Film *Der Mann mit der Kamera* (1929) sein ästhetisches Programm filmisch darlegte. In seinem Film zeigt Vertov, was mit der Kamera alles möglich ist: Atemberaubende Kamerabewegungen und schließlich die Vision der Verschmelzung von Mensch und Maschine im Bild einer *vermenschlichten* Kamera, deren Stativbeine sich wie menschliche Gliedmaßen via Stopptrickeffekt selbstständig zu machen scheinen. In seinem programmatischen filmtheoretischen Text *Kinoki – Umsturz* (1923) macht Vertov die Kamera-Maschine zur Ich-Erzählerin. Er lässt sie proklamieren: „Ich bin Kinoglaz. Ich bin ein mechanisches Auge. Ich, die Maschine, zeige euch die Welt so, wie nur ich sie sehen kann.“ (Vertov 2001: 45). Ohne Vertov direkt zu erwähnen, knüpft Arnheim doch unmittelbar an diese Gedanken an, wenn er in seinem Buch schreibt, dass „hier [...] die elementaren Materialeigenschaften des Filmbildes einzeln charakterisiert und mit den entsprechenden Eigenschaften des Wirklichkeitssehbildes verglichen werden [sollen].“ (Arnheim 1979: 23) Durch diese Methode schuf Arnheim mit *Film als Kunst* das erste Handbuch des Filmemachens. Viel umfassender als Balázs, der sich wesentlich auf die ästhetische Entdeckung der Großaufnahme konzentrierte, legte Arnheim anhand unzähliger Beispielanalysen aus der damals aktuellen Spielfilmproduktion Deutschlands, Europas und den USA den Reichtum filmischer Kunstmittel dar, die sich bis zum Ende der Stummfilmära herausgebildet hatten und die bis heute den wesentlichen Kanon bildästhetischer Gestaltungsformen des Films bilden: Einstellungsgrößen, Perspektiven und Bewegungen der Kamera, offene und geschlossene Bildform etc. (vgl. Kap. 7.2.3: 7.2.4.; 7.2.5.)

In *Film als Kunst* stellt Arnheim aber nicht nur die wesentlichen Kameraoperationen technisch und in ihren ästhetischen Bezügen zur filmischen Erzählung vor, sondern beschreibt auch, in welcher Form Bild- und Filminhalte präsentiert werden können. Aufgrund seines aus der *Bildenden Kunst* ererbten Ansatzes der Bild- und Filmanalyse (vgl. Arnheim 1979: 51 ff.) interessiert ihn dabei aber nicht der Bildinhalt als solcher, sondern die *Form* des Inhalts. Ausgehend von der These, dass „alle darstellende Kunst [...], ..., aus zwei Wurzeln [entspringt]: aus dem Darstellungs- und dem Ornamentiertrieb“ (ebd.: 56), beschreibt Arnheim die wesentlichen Darstellungs- und Repräsentationsregeln von Bildinhalten: Proportionale Verteilung und Anordnung der Personen und Objekte im Raum; Symmetrien/Asymmetrien; Nutzung räumlicher Tiefe;

2. Medientheorie – Mediengeschichte – Medienanalyse

Bildebenen etc. Arnheim stellt also bereits 1932 in seinem Buch die wichtigsten formalen Konzepte dessen vor, was André Bazin in seiner Filmbildtheorie 20 Jahre später *Mise en scène* (vgl. Kap. 2.1.; 2.2.; 7.2.2.) nennen wird, und macht die beiden Ebenen filmischer Bildästhetik deutlich: Das Arrangement der Objekte und Personen *für* die Kamera in ihrem Fokus, also im *Bildraum*, und die ästhetischen Potenziale, *wie* die Kamera das künstlerisch arrangierte *Was* vor ihrem Objektiv filmt. Die beiden Ebenen filmischer Bildgestaltung gehören für Arnheim in der filmkünstlerischen Arbeit untrennbar zusammen. Sie stehen in enger Wechselbeziehung miteinander. Darauf weist er mehrfach hin. Im Film, der Kunst sein will, ist deshalb nichts zufällig, es sei denn, das Zufällige – vielleicht als authentisches Surplus der Inszenierung – ist filmkünstlerisch einkalkuliert.

Diese Zusammenhänge hat Siegfried Kracauer – zumindest für sein Buch *Theorie des Films* – nicht akzeptieren wollen. Auch er folgt dem Grundprinzip aller Ästhetik und will – wie Arnheim – „Ernst ... machen mit dem oft leichthin ausgesprochenen Satz, dass man die Gesetze einer Kunst aus den *Charaktereigenschaften ihres Materials* abzuleiten habe.“ (Kracauer 1985: 17) Doch gerade dort, wo Arnheim in der porösen, technisch mangelhaften Re-Produktion von Wirklichkeit durch das Filmmedium den Ansatz für den Filmkünstler sieht, die Filmkamera so zu benutzen, wie der Maler die Farbe, feiert Kracauer den direkten, *ungekünstelten* dokumentarischen Blick auf die Wirklichkeit und stellt fest:

„Kunst im Film ist reaktionär, weil sie Ganzheit symbolisiert und derart die Fortexistenz von Glaubensinhalten vorspiegelt, welche die physische Realität sowohl anrufen wie zudecken. Das Ergebnis sind Filme, die die herrschende Abstraktheit unterstützen.“ (ebd.: 386)

Um zu verstehen, was sich hinter Kracauers apodiktischer Ablehnung von *Filmkunst* verbirgt, muss man sich gewahr machen, dass Kracauer bei Abfassung seines Buches in den 1950er-Jahren vor Augen und in Erinnerung hatte, was Arnheim 1932 noch nicht wissen konnte: die Vergewaltigung der formalen Möglichkeiten des Kinos durch die Goebbelssche Filmpropaganda. Kracauer, ein bekannter Filmkritiker der 1920er-Jahre (u.a. für die *Frankfurter Zeitung*, Vorläuferin der heutigen *FAZ*), musste als deutscher Jude 1933 vor den Nazis aus seiner Heimat fliehen. Zunächst von Paris aus, später aus seinem New Yorker Exil, wo er als Mitarbeiter der Filmabteilung des *Museum of Modern Art* (*MoMa*) und später an der *Princeton University* seine Studien fortsetzen konnte, beobachtete er aus der Ferne das Geschehen in Deutschland. Kurz nach Kriegsende, 1947, erschien seine filmsoziologische Abhandlung *From*

Caligari to Hitler, eine kluge Analyse der deutschen Stummfilmära, ausgehend von der später oft umstrittenen massenpsychologischen These, dass die im Stummfilm der frühen 1920er-Jahre vorherrschenden Dämonen-Figuren wie *Dr. Caligari*, *Dr. Mabuse* oder *Nosferatu* mentalitätsgeschichtlich die enge autoritäre Fixierung der deutschen Massen zeige, die nach verlorenem Weltkrieg und gescheiterter Revolution im allgemeinen gesellschaftlichen Chaos nach Orientierung suchten und so bereits am Beginn der Weimarer Republik prädisponiert waren für den Führerkult der Nationalsozialisten. Kracaurs Gedanken zur Massenpsychologie waren maßgeblich durch die Thesen Erich Fromms inspiriert, der damals am Frankfurter *Institut für Sozialforschung* tätig war (vgl. Fromm 1980). Kracauer war mit ihm und den Begründern des Instituts und der mit ihnen verbundenen Lehre (*Frankfurter Schule*) Max Horkheimer und Theodor W. Adorno gut bekannt.

Wie Balázs oder der Philosoph Walter Benjamin, der den Kameramann einmal mit einem Chirurgen verglich, der die Realität sezziert (vgl. Benjamin 1979: S. 31 f.), setzt auch Kracauer emphatisch auf die *visuelle Kultur des Films* als Domäne und Ursubstanz des Kinos. In klarer Abgrenzung zur Indienstnahme der *Filmkunst* für politische und intellektuelle Abstraktionen plädiert Kracauer in seiner *Theorie des Films* für ein direktes Kino, das Realität aufspürt, unverstellt darstellt und das uns – wie er im Vorwort schreibt – „das Zittern der vom Wind erregten Blätter“ (ebd.: 11) zeigt. „Indem der Film die physische Realität wiedergibt und durchforscht, legt er eine Welt frei, die niemals zuvor zu sehen war“ (ebd.: 388). Insofern muss „die besondere Kunst, die sich in filmischen Filmen bewährt, ... auf die Fähigkeit ihrer Schöpfer zurückgeführt werden, im Buch der Natur zu lesen.“ (ebd.: 386)

Wenn man sich nun allerdings anschaut, welche Filme Kracauer zu den *filmischen* rechnet, die er von den *künstlerischen* abgrenzt, dann wird der zentrale Widerspruch seiner Argumentation schnell sinnfällig. Neben neorealistischen Werken wie Vittorio de Sicas *Fahrraddiebe* (I 1948) und Roberto Rosselinis *Paisà* (I 1944/45) findet sich auch Sergej M. Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (SU1925), der ohne Zweifel in Propagandazusammenhängen produziert wurde und in diesen mitgedacht werden muss. Allerdings schafft es Eisenstein durch die enorme direkte realistische Kraft seiner Darstellung der Missstände, aus der die Revolte der Matrosen des Panzerkreuzers geradezu *naturwüchsig* zu folgen scheint, den Verdacht direkter Parteilichkeit elegant wegzuwischen (vgl. Kap. 5.1.1.). Allein im *Buch der Natur* haben weder Eisenstein noch de Sica oder Rossellini gelesen; ihre „filmischen Filme“ (Kracauer) sind keineswegs *cinema pur*, sind eben nicht direkte *Wiedergabe*, sondern im Sinne eines

2. Medientheorie – Mediengeschichte – Medienanalyse

realistischen Stils künstlerisch gestaltete und hoch verdichtete Darstellung von Wirklichkeit, die sich sowohl in ihrer Handlung wie in ihrer formalen Gestaltung spezifischer Verfahren, auch Klischees bedient, die hier auszuführen allerdings zu weit führen würde (vgl. Meder 1993). Der Hinweis mag aber genügen, um zu verdeutlichen, dass auch das von Kracauer verehrte realistische Kino sehr wohl *Kunst im Film* voraussetzt, ohne doch *reaktionär* zu werden.

Schaut man über die Ungereimtheiten und polemischen Überspitzungen in Kracauers Argumentation hinweg und liest *Theorie des Films* als großangelegtes Plädoyer für realistisches Kino, von ihm dargelegt anhand der Analysen zahlreicher Filme des internationalen Kinos bis zum Ende der 1950er-Jahre, so ist die Lektüre ergiebig, weil von einem profunden Filmkenner geschrieben. Kracauers Realismus-Theorie ist wiederum auch Reflex auf wichtige Tendenzen und Neuorientierungen in der Filmproduktion, denn in den Nachkriegsjahren setzte sich besonders in den ehemals faschistisch beherrschten Ländern Deutschland und Italien eine neorealistische Richtung als Gegenbewegung zur politischen Indienstnahme des Films während der Diktatur durch. In Deutschland war die Phase nur kurz. Regisseure wie Wolfgang Staudte und Helmut Käutner versuchten sich in realistischen Aufarbeitungen der Zeit in den sogenannten *Trümmerfilmen*; Kurt Maetzig und Konrad Wolf arbeiteten in ersten Arbeiten die jüngste Vergangenheit für die DEFA auf. Der Film suchte nach Wahrhaftigkeit. Dabei schuf er in Italien durch Regisseure wie Rossellini, de Sica, Luchino Visconti und Giuseppe de Santis ein neues Kino, einen neuen Stil: den *Neorealismus*, der sich um größere Authentizität z. B. durch die Arbeit mit Laiendarstellern und das Aufsuchen von Originalschauplätzen bemühte.

Die realistischen Tendenzen verloren sich in Deutschland – auch aufgrund der politischen Teilung – schnell: Sie gingen in der DDR in einen parteiorientierten *Sozialistischen Realismus* über, während in der BRD das realistische Kino der Trümmerjahre dem trivialen Kino der Heimat- und Unterhaltungsfilme weichen musste, die die Menschen beim kraftzehrenden Aufbau der Republik bei Laune halten sollten. Auch in Italien wurde die neorealistische Bewegung – ein wenig später als in Westdeutschland – ab Mitte der 1950er-Jahre gleichfalls von volkstümlichen Komödien und Unterhaltungsfilmen abgelöst.

Der filmästhetische Gedanke aber, dass das Spezifische der Filmkunst im konkreten Realismus des Mediums und seiner Fähigkeit, gegen die Abstraktheiten der Welt direkte sinnliche visuelle Kultur sein zu können, blieb auch in der

Filmpraxis virulent und wurde später von Regisseuren, die in einer der *Neuen Wellen* zum Filmemachen kamen, immer wieder aufgegriffen.

Theoretischer Wegbereiter dieser neuen Strömung war in Frankreich der Filmkritiker André Bazin, Herausgeber der Filmzeitschrift *Cahiers du Cinéma*, für die viele der späteren Regisseure der *Nouvelle Vague* wie François Truffaut, Éric Rohmer oder Jean-Luc Godard Kritiken schrieben, bevor sie Ende der 1950er-Jahre begannen, Filme zu machen. Ihr Nachdenken über realistische Stile wurde durch die Essays und Kritiken Bazins maßgeblich beeinflusst. Eine Sammlung seiner wichtigsten Texte erschien kurz nach seinem Tod als vierbändiges Werk unter dem Titel *Qu'est-ce que le cinéma?* 1958 bis 1962. Ein Nachdruck von 1975 wurde in der ungekürzten Fassung erst 2004 in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Was ist Kino?* von Robert Fischer u. a. unter Mitwirkung des Regisseurs und Produzenten Tom Tykwer herausgebracht. Darin findet sich der Aufsatz *Die Entwicklung der Filmsprache* (1951/1952/1955), in dem Bazin im filmhistorischen Rückblick auf das Kino seit den 1920er-Jahren eine Filmbildtheorie entwirft, die den analytischen Blick auf die *Mise-en-scène*, die filmische Bildkomposition, nachhaltig geschärft hat. In den Filmen von Jean Renoir und besonders in *Citizen Kane* von Orson Welles glaubt er einen grundlegenden Paradigmenwechsel in der filmischen Gestaltung entdeckt zu haben: das Prinzip der *Plansequenz*, also die Inszenierung einer Szene in nur einer Einstellung, die die Regisseure als künstlerische Neuerfindung für eine innere Montage des Bildes in die Tiefe des Bildraums hinein nutzbar machten (vgl. Kap. 1.; 7.3.). In dieser Verwendung der *Schärfentiefe* sieht Bazin den Beginn einer neuen Ära der Filmästhetik, die – als Gegenbewegung zum Expressionismus und zur didaktischen Montage in den Filmen der 1920er-Jahre – „[...] die Mehrdeutigkeit wieder in die Struktur des Bildes ein[führt], zwar nicht notwendigerweise ..., aber als Möglichkeit“ (Bazin 2009: 104): „Der moderne Regisseur verzichtet mit den in Schärfentiefe gedrehten Plansequenzen nicht auf die Montage ..., er integriert die Montage in seiner Gestaltung“ (ebd.: 102). Die Realität vor der Kamera wird nicht bloß reproduziert, sondern mit den optisch-technischen Möglichkeiten des Films verdichtet und inszeniert: „Die Schärfentiefe versetzt den Zuschauer in eine Beziehung zum Bild, die derjenigen, die er zur Realität hat, viel näher ist.“ (ebd.: 103) Diese *Mise-en-scène*-Konzeption behandelt die Zuschauenden in begrenztem Maße als Mitautor:innen der Bilder und des Films, denn die Konzeption der *Schärfentiefe* setzt

„ein aktives Mitdenken voraus, fordert sogar einen aktiven Beitrag des Zuschauers zur *Mise-en-scène*. Während er bei der analytischen Montage sich nur der

Personenregister

A

Abrams, J. J. 235, 258
Ade, Maren 143
Adjani, Isabelle 247
Adler, Lisa 193
Adler, Stella 175
Adorno, Theodor W. 39, 179
Aldrich, Robert 246, 247
Allen, Woody 112, 145, 199, 257
Almendros, Nestor 31
Althusser, Louis 66, 74
Altman, Robert 145, 237, 240, 248
Anderegg, Johannes 267
Andersch, Alfred 49
Anderson, Paul Thomas 145
Anger, Kenneth 67
Antonioni, Michelangelo 142, 190
Aristoteles 123, 128
Arnheim, Rudolf 16, 36–38, 278
Arslan, Thomas 143
Astin, Sean 170
Astor, Mary 245
Astruc, Alexandre 222
Attenborough, Richard 140
Ayer, David 149, 150, 203

B

Bacall, Lauren 245
Bachmann, Ingeborg 49
Bailile, Kevin 208
Balázs, Béla 34–37, 39, 58
Ball, Alan 253, 256
Ballhaus, Michael 70, 199, 201, 202, 210
Bancroft, Anne 175, 177
Barthes, Roland 15, 64–66, 74, 80, 82–84, 165, 184, 185, 236
Bauder, Eugen 193
Baudrillard, Jean 55
Baudry, Jean-Louis 67
Baumann, Tobi 263, 264
Bazin, André 16, 38, 41, 42, 45, 55, 56, 183, 204, 215, 220, 236
Beck, Klaus 23
Becker, Alexandra 50
Becker, Rolf 50
Becker, Wolfgang 232
Behn-Grund, Friedl 191
Beineix, Jean-Jacques 246, 247
Beller, Hans 216, 217
Belmondo, Jean-Paul 30

Bergman, Ingrid 129, 195, 263
Bergson, Henri 220
Berkeley, Busby 69, 225
Berry, Claude 246
Bertolucci, Bernardo 200, 201
Besson, Luc 232, 246
Bismarck, Otto von 275
Blanchet, Robert 26, 27, 202, 256, 259, 260
Bleibtreu, Moritz 264
Bliebung von der Heide, Sven 208, 279
Blum, Robert 275
Boese, Carl 35
Bogart, Humphrey 129, 198, 245
Böhm, Karlheinz 201, 241
Boleslawski, Richard 175
Borchert, E. W. 188
Bordwell, David 74, 77–79, 82, 97–99, 107
Borries, Achim von 258
Boyle, Danny 31
Brando, Marlon 27, 136, 175
Brannigan, Edward 148
Brecht, Bertolt 48, 49
Breloer, Heinrich 273, 274
Bridges, Jeff 70
Bronnen, Alfred 47
Bronson, Charles 247
Buñuel, Luis 97, 144, 223
Burk, Robert 202
Burton, Tim 257
Buscemi, Steve 257
Bush, George W. 174, 273

C

Cain, James M. 244
Cameron, James 139, 140, 231
Campbell, Joseph 165, 167, 168
Cardinale, Claudia 247
Carhart, Timothy 132
Carringer, Robert 204
Carstensen, Margit 201
Carver, Raymond 145
Cassar, Jon 237
Cassavetes, John 180
Chandler, Raymond 244–246
Chaplin, Charles 153, 154, 238, 239
Chase, David 255–258
Choay, Romain 145
Clouzot, Henri-Georges 238
Coen, Ethan 147
Coen, Joel 147
Colonna, Julien 182

Personenregister

Cooper, Bradley 176
Cooper, Merian C. 205
Coppola, Francis-Ford 137, 138, 145, 175, 199,
228, 229
Corbucci, Sergio 56
Costner, Kevin 226
Cowan, Jerome 245
Crawford, Joan 248
Crichton, Michael 141, 258
Crowe, Cameron 231
Cruise, Tom 176
Curtis, Richard 231
Curtiz, Michael 136, 225

D

Dalí, Salvador 97, 144
Dallesandro, Joe 229
Davis, Geena 131, 257
Davis, Viola 131, 257
Delerue, Georges 232
Deleuze, Gilles 55, 220–224
Demme, Jonathan 177, 214, 241
Demme, Ted 231
Depp, Johnny 231
DiCaprio, Leonardo 139
Dietl, Helmut 264
Dmytryk, Edward 26, 237
Döblin, Alfred 46, 47
Döcker, Martina 270, 272
Dod Mantle, Anthony 199, 202, 203
Dresen, Andreas 180, 181
Drews, Robert 269
Dreyer, C. F. 188
Dullea, Keir 219
Durbridge, Francis 50
Duvall, Robert 137, 176

E

Eco, Umberto 53, 56–58, 61
Eder, Jens 172–174
Ehardt, Christine 114
Eidinger, Lars 264
Ejchenbaum, Boris M. 74
Elam, Jack 229
Emmerich, Roland 157
Esmail, Sam 250

F

Falconetti, Maria 188
Fassbinder, Rainer Werner 67, 110, 111, 114,
202, 223

Faulstich, Werner 86, 92, 108–112, 138, 235,
238, 240
Feuillade, Louis 35
Field, Syd 73, 97, 127
Finch, Simon 235, 273
Fishburne, Laurence 138, 170
Fisher, Frances 139
Flesch, Hans 46
Flückiger, Barbara 16, 207
Fonda, Jane 175
Ford, Glenn 246
Ford, John 237
Forster, Marc 142
Foster, Jodie 177, 178, 214
Foucault, Michel 72, 87, 88
Frank, Nino 243
Freund, Carl 30
Freytag, Gustav 124
Fricke, Harald 234
Frisch, Max 49
Fromm, Erich 39

G

Gadamer, Hans-Georg 83
Gambon, Michael 190
Gibney, Alex 271
Gibson, Mel 156
Giesenfeld, Günter 124–127
Gilligan, Vince 257, 259
Glatter, Lesli Linka 257
Gledhill, Christine 72, 241, 249
Godard, Jean-Luc 30, 31, 41, 55, 56, 67, 202,
222, 224
Goette, Alrun 270
Goldblum, Jeff 140
Govare, Maxime 145
Grant, Cary 149
Grass, Günter 49, 268, 273
Greenaway, Peter 190, 192
Griffith, D. W. 35, 60
Groos, Wolfgang 264
Gröven, Sturla Brandth 203
Gyllenhaal, Jake 149

H

Habermas, Jürgen 83
Haggis, Paul 145
Hall, Albert 138
Hals, Frans 190
Hammett, Dashiell 244
Handloegten, Hendrik 258
Hänselmann, Matthias C. 48, 51, 53, 54, 62,
80, 114–121, 230, 262

Hardt, Ernst 48
Harrison, Woody 209
Hawks, Howard 225, 237, 245
Hayden, Sterling 247
Hayworth, Rita 69, 70
Heisenberg, Benjamin 143
Heißenbüttel, Helmut 51
Herrmann, Bernard 232
Hesse, Sonja 193
Heston, Charlton 272
Hickethier, Knut 52, 85–91, 97, 102, 103, 106,
107, 234, 243, 268
Hilmer, Aaron 193
Hines, Gregory 229
Hitchcock, Alfred 26, 69, 110, 149, 151, 152,
218, 224, 232, 242, 243
Hochhäusler, Christoph 143
Hoffman, Dustin 231
Hoffmann, Kay 79, 270
Hoger, Hannelore 180, 273
Holden-Ried, Kris 164
Holm, Ian 170
Hopkins, Anthony 177, 178
Hopper, Edward 183
Horkheimer, Max 39, 179
Howard, Alan 193, 225, 237, 245
Huillet, Danièle 67
Huston, John 225, 238, 245
Huwiler, Elke 52–54

I

Irslinger, Sinje 264
Isaacs, Jason 156

J

Jackson, Peter 165, 170
Jarman, Derek 67
Jarmusch, Jim 143
Jenney, Lucinda 171
Jeunet, Jean-Pierre 232
Johannsen, Ernst 46
Johnson, Lyndon B. 206
Joy, Lisa 258
Jung, C. G. 165–167, 231

K

Kamps, Johann M. 51
Kaplan, Ann E. 71, 72, 149, 250
Kasack, Hermann 47
Käutner, Helmut 40
Kazan, Elia 175
Keaton, Diane 176, 177, 238, 239

Keitel, Harvey 132
Kennedy, John F. 206, 207, 226, 269, 279
Kesser, Hermann 46
Keutzer, Oliver 98–100, 107, 191–193, 278
Khoury, Carrie 161
Kidman, Nicole 257
Kilborn, Richard 270
King, Martin Luther 206
King, Stephen 109, 110
Klagemann, Eugen 191
Klippert, Werner 51
Kluge, Alexander 66, 67, 180, 273
Knef, Hildegard 188
Knight, Wayne 141
Knilli, Friedrich 51
Koch, Gertrud 70, 71
Köhler, Ulrich 143
Königstein, Horst 273, 274
Korte, Helmut 91–95, 97, 101, 103, 105, 107,
109, 110
Kracauer, Siegfried 36, 38–40, 55, 113, 278
Krausser, Helmut 146, 193
Kristeva, Julia 63, 72
Krützen, Michaela 164, 171
Kubrick, Stanley 153, 219–222
Kuchenbuch, Thomas 97, 98, 107
Kühnert, Steffi 181
Kurwinkel, Thomas 105, 106
Kutscher, Volker 258, 265

L

Lacan, Jacques 66–68, 71, 74, 108
Lang, Fritz 204, 205, 241, 246
Lanthimos, Giorgos 250
Lanzmann, Claude 269, 275
Laughton, Charles 241
Leacock, Richard 268, 269, 272
Ledger, Heath 156
Lehman, Ernst 149, 219, 237
Leigh, Janet 151
Leiser, Erwin 271
Lemmon, Jack 181
Lennon, John 206
Lenz, Siegfried 49
Leone, Sergio 56, 222, 228, 229, 232, 247, 248
Lessing, Gotthold Ephraim 123
Lévi-Strauss, Claude 53
Levine, Ted 214, 241
Levinson, Barry 279
Lindelof, Damon 258
Liotta, Ray 231
Lippert, Renate 71, 72
Lissa, Zofia 136, 233
Lone, John 200

Personenregister

Lorre, Peter 241
Lotman, Juri M. 58, 59, 61, 62, 186
Lucas, George 232
Luhmann, Niklas 87
Luther, Martin 28, 206, 275
Lynch, David 153, 223, 257

M

Madsen, Michael 131
Maetzig, Kurt 40
Mahlow, Wolfgang 49
Mandoki, Lara 193
Mangold, James 209
Mann, Aimee 30, 37, 69, 132, 136, 145, 149,
153, 154, 161, 166, 177, 180, 229, 238, 239,
242, 246
Marker, Chris 272
Marx, Harpo 66, 179
McConaughey, Matthew 152
McCoy, Horace 244
McGovern, Elizabeth 223
McKee, Robert 123, 141, 142, 144–147
McKellen, Ian 170
McNamara, Robert 270
Meeker, Ralph 246
Meißner, Sanford 176, 177
Mendes, Sam 142
Metz, Christian 15–17, 54, 56, 59–61, 65–67,
81, 121, 184, 186, 209, 211–214, 220, 224, 269
Mikos, Lothar 79, 80, 100–104, 107, 110, 112,
113, 154, 155, 158, 172, 254
Miller, Claude 242, 247
Mirren, Helen 190
Mitchum, Robert 241
Monaco, James 185, 186, 188, 189, 191, 222,
225, 232
Monk, Egon 50
Monroe, Marilyn 69, 175
Montag, Lars 145, 193, 226
Moore, Michael 272, 275
Morricone, Ennio 232
Morris, Errol 270, 271
Moss, Carrie-Anne 170
Müller, Heiner 49, 114
Mulock, Al 229
Mulvey, Laura 67–69, 71
Murnau, Friedrich Wilhelm 34, 35

N

Nelson, Ralph 248
Nichols, Mike 78, 177, 269
Niro, Robert de 175, 176, 209, 222, 257
Nixon, Richard 199, 206

Nolan, Jonathan 26, 143, 258

O

O'Brien, Willis 205
Olivier, Laurence 178
Ōshima, Nagisa 67
Otto I. 275
Owen, Clive 257

P

Pabst, G. W. 35
Pacino, Al 175, 177, 209, 257
Palma, Brian de 228
Panjabi, Archie 164
Paquin, Anna 171
Parker, Alan 142
Peck, Gregory 176
Peirce, C. S. 220
Peña, Michael 150
Penn, Arthur 248
Pennebaker, D.A. 269, 272
Perkins, Anthony 151, 241
Peschel, Milan 181
Pesci, Joe 209
Peters, Jean-Marie 57, 59–61
Peterson, Lowell 244
Petzold, Christian 143
Pfeiffer, Michelle 70
Philipps, Todd 138, 169
Place, Janey 244, 250
Poitras, Laura 270
Polanski, Roman 246
Pollack, Sydney 176
Porter, Bruce 231
Powell, Dick 245
Preminger, Otto 175
Presley, Elvis 206
Prince, Stephen 207, 278, 279
Pross, Harry 18, 19
Pudowkin, Wsewolod 42, 44, 227, 228

R

Raimi, Sam 165
Ramanathan, Geeta 73
Range, Gabriel 273
Ray, Nicholas 231, 247, 248
Redford, Robert 199
Reinacher, Eduard 48
Reinecker, Herbert 50
Reitz, Edgar 181
Remar, James 229
Renoir, Jean 30, 41, 42

Resnais, Alain 143
Rhimes, Shonda 257
Richards, Dick 246
Riefenstahl, Leni 269
Robards, Jason 247
Robbe-Grillet, Alain 143
Roberts, Julia 176, 257, 263
Roeg, Nicholas 223
Rohmer, Éric 31, 41
Rossellini, Roberto 39, 40
Röwekamp, Burkhard 244, 246
Rowlands, Gina 180
Rusinek, Michal 277
Russell, Chuck 207
Ruttman, Walter 46

S

Sadoul, Georges 25
Saint, Eva-Marie 175
Santis, Giuseppe de 40, 181
Sarandon, Susan 131
Satrapi, Marjane 145
Saussure, Ferdinand de 53, 64, 74, 184
Schanelec, Angela 143
Schilinski, Mascha 223
Schiller, Friedrich 46
Schipper, Sebastian 203
Schklowski, Wiktor B. 74
Schlütz, Daniela 256, 262, 265
Schmedes, Götz 53
Schmerheim, Philipp 105, 106
Schmid, Andreas C. 193
Schoedsack, Ernest B. 205
Schrader, Paul 246
Schumacher, Joel 209
Scorsese, Martin 145, 176, 178, 201, 202, 209, 230, 257
Scuda, Uli 52, 114, 115
Seberg, Jean 30, 175
Seger, Linda 160, 164, 177
Seher, Thomas 233
Serra, Éric 232
Serrault, Michel 247
Shatner, William 255, 259
Sheen, Martin 136, 163, 175
Shyamalan, M. Night 153
Sica, Vittorio de 39, 40
Soderbergh, Steven 257
Spielberg, Steven 110, 128, 140, 141, 205, 206, 232
Spillane, Mickey 246
Staudte, Wolfgang 40, 188, 190–193, 195
Steiger, Rod 27, 124, 228
Stierle, Karlheinz 63, 81, 82

Stone, Oliver 227
Storaro, Vittorio 199–201
Strasberg, Lee 175, 176
Straub, Jean-Marie 67
Streep, Meryl 257
Strode, Woody 229
Szymborska, Wisława 277

T

Tarkowski, Andrej 223
Thompson, Kristin 74–79, 82, 98–100, 107
Tiersen, Yann 232
Todorov, Tzvetan 62, 63
Toland, Greg 30
Travolta, John 228
Trier, Lars von 202
Truffaut, François 30, 31, 41, 55, 152, 202, 232
Trumbo, Dalton 26
Trump, Donald 27, 259
Tudor, Andrew 241
Tykwer, Tom 41, 201, 257, 258

V

Vale, Eugene 131, 135, 139
Vasyanov, Roman 203
Vertov, Dziga 37
Vidor, Charles 70
Vinterberg, Thomas 202
Visconti, Luchino 40, 56, 181
Vogler, Christopher 73, 166–171

W

Wachowski, Lena 208
Wackerbarth, Nicolas 143
Walser, Martin 49
Wang, Wayne 143
Weaver, Sigourney 229
Wegener, Paul 35
Welles, Orson 17, 25, 30, 41, 42, 212, 215, 243, 246, 247
Wells, H. G. 17
Wenders, Wim 142
Wennemann, Klaus 180
Wiedemann, Lilly 29, 193
Wiene, Robert 34
Wilder, Billy 227
Williams, John 72, 229, 232, 250
Williams, Linda 72, 229, 232, 250
Willis, Gordon 199, 200, 205, 210
Winslet, Kate 139
Winston, Stan 206
Witherspoon, Reese 257

Personenregister

Wittershagen, Lars 233
Wolf, Friedrich 40, 47
Wolf, Konrad 40, 47
Wood, Elijah 170
Woods, James 223
Wosch, Tommy 264
Wuttig, Heinz Oskar 50

Z

Zane, Billy 139
Zapruder, Abraham 227
Zemeckis, Robert 206–208, 278, 279
Zimmer, Hans 103, 133, 186
Zinnemann, Fred 26
Žižek, Slavoj 108, 219

Medienregister

Das folgende Register listet alle Filme, Hörspiele, Podcasts und Serien auf, die im Text genannt bzw. analysiert werden. TV-Filme, Hörspiele; Miniserien und Podcasts werden zusammen mit Produktionsland und Erscheinungsjahr benannt; Serien sind durch die Nennung der Serienlaufzeit kenntlich gemacht. Wenn es sich um eine Serie mit nur einer Staffel handelt, wird dies ebenfalls zusammen mit dem Erscheinungsjahr angegeben.

1

1900 (I/F/BRD 1976) 200

2

2001 – Odyssee im Weltraum (GB/USA 1968) 219, 222
24 (USA 2001–2010) 258
28 Years Later (GB/USA 2025) 31, 203

A

Alice in den Städten (BRD 1974) 142
Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt (USA 1979) 198
Alles auf Zucker! (D 2004) 239
Almost Famous (USA 2000) 231
Amy (GB 2025) 270
Anatomie eines Mordes (USA 1959) 239
An einem Tag wie jeder andere (USA 1957) 225
Angel Heart (USA/CAN/GB 1987) 153, 239
Angst essen Seele auf (BRD 1974) 110
Apocalypse Now (USA 1979) 112, 136, 138, 139, 163, 174, 226
Augen der Angst (GB 1960) 241
Außer Atem (F 1960) 30, 31, 55, 56, 202, 222, 224, 233
Avatar (USA/GB 2012) 241

B

Babylon Berlin (1. Staffel, D 2017) 265
Babylon Berlin (D 2017–) 258, 265
Barton Fink (USA 1991) 147
Basic Instinct (USA 1992) 239
Bauern, Bonzen und Bomben (TV-Miniserie, BRD 1973) 50
Belle de Jour (F 1967) 144
Ben Hur (USA 1959) 232
Better Call Saul (USA 2015–2022) 257, 259

Betty Blue – 37,2 Grad am Morgen 246
Biedermann und die Brandstifter (Hörspiel, BRD 1953) 49
Birdy (USA 1984) 142
Black Out – Anatomie einer Leidenschaft (GB 1980) 142
Blade Runner (USA 1982) 190
Blow Out – Der Tod löscht alle Spuren (USA 1981) 228
Blow Up (GB/I 1966) 142, 190
Blow (USA 2001) 142, 190, 228, 231
Blue in the Face (USA 1995) 143
Boston Legal (USA 2004–2008) 255, 259
Botschafter der Angst (USA 1962) 113
Bourne (Kinoreihe, USA 2002–2016) 239
Bowling for Columbine (USA 2002) 272, 275
Brazil (GB 1985) 238
Breaking Bad (USA 2008–2013) 257, 259
Brennpunkt Brooklyn (USA 1971) 214, 240
Bridget Jones (Kinoreihe, USA 2001–2025) 238
Bungalow (D 2002) 143

C

Casablanca (USA 1942) 112, 129, 130, 136, 174, 195, 225
Casting (D 2017) 143
Chinatown (USA 1974) 240, 246
Citizenfour (USA/D 2014) 270
Citizen Kane (USA 1941) 25, 30, 41, 204, 212, 215
Cleopatra (USA 1963) 232
Contagion (USA/UAE 2011) 240
Cop Land (USA 1997) 240
Cotton Club (USA 1984) 229
Crocodile Dundee (AUS 1986) 239

D

Damages – Im Netz der Macht (USA 2007–2012) 259

Medienregister

- Das Appartement (USA 1960) 238
Das Auge (F 1983) 240, 247
Das Beil von Wandsbek (TV, BRD 1982) 273
Das Cabinet des Dr. Caligari (D 1919/20) 34
Das China-Syndrom (USA 1979) 240
Das Fest (DK 1997) 31, 202, 203
Das Gespenst der Freiheit (I/F 1974) 144
Das Goldene Zeitalter (F 1930) 144
Das Halstuch (TV-Miniserie, BRD 1962) 50
Das Imperium der Wölfe (F 2005) 240
Das Schweigen der Lämmer (USA 1991) 177, 214, 239, 241–243
Das Wiegenlied vom Totschlag (USA 1970) 248
Dealer (D 1999) 143
Deep Impact (USA 1998) 135
Departed – Unter Feinden (USA 2006) 240
Departure: Der Sturm (3. Staffel, CAN/GB 2023) 164
Departure: Wo ist Flug 716? (1. Staffel, CAN/GB 2019) 164
Der Baader Meinhof Komplex 274
Der Bulle (F/I 1968) 240
Der Clan der Sizilianer (F 1969) 240
Der Deserteur (UdSSR 1933) 228
Der Dialog (USA 1974) 228
Der diskrete Charme der Bourgeoisie (F/ES/I 1972) 144
Der Exorzist (USA 1973) 205
Der Golem, wie er in die Welt kam (D 1920) 35
Der große Diktator (USA 1940) 238
Der gute Hirte (USA 1990) 239
Der Herr mit der Hacke (Hörspiel, D 1932) 48
Der kleine Cäsar (USA 1931) 240
Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber (F/NL/GB 1989) 190, 192
Der letzte Kaiser (GB/F/I 1987) 200
Der letzte Mann (D 1924) 30
Der letzte Trapper (F/CAN/D/I/CH 2004) 267
Der Manchurian Kandidat (USA 2004) 113
Der Mann mit der Kamera (UdSSR 1929) 37
Der müde Tod (D 1921) 35
Der Pate I–III (Kinoreihe, USA 1972–1990) 240
Der Pate II (USA 1974) 177
Der Pate I (USA 1972) 199
Der Patriot (USA 2000) 156, 157, 162
Der rosarote Panther (USA 1963) 238
Der Schatz der Sierra Madre (USA 1948) 238
Der Spion, der aus der Kälte kam (GB 1965) 239
Der Stadtneurotiker (USA 1977) 181
Der Tod kennt keine Wiederkehr (USA 1973) 240
Der unsichtbare Dritte (USA 1959) 149, 219, 242
Der vierte Mann (NL 1983) 239
Der weiße Hai (USA 1975) 110, 205
Der Würgeengel (MEX 1967) 144
Der Zerfall Babylons (Podcast-Serie, D 2024) 265
Despair – Eine Reise ins Licht (BRD 1978) 223
Die Agentin (D/F/IL 2019) 239
Die Dame im See (USA 1947) 197, 240
Die Deutschen (TV, 1. Staffel, D 2007–2008) 274
Die Dreigroschenoper (D/USA 1931) 35
Die fabelhaften Baker Boys (USA 1989) 70
Die Farbe Lila (USA 1985) 110
Die Faust im Nacken (USA 1954) 27
Die gebrochene Lanze (USA 1954) 237
Die gefürchteten Zwei (I/ES 1968) 249
Die Geschichte vom Franz Biberkopf (Hörspiel, unveröffentlicht, D 1930) 47
Die heilige Johanna (USA 1957) 175
Die innere Sicherheit (D 2000) 143
Die Jury, USA (USA 1996) 239
Die Katze (BRD 1988) 239
Die Kinder sind tot (D 2003) 270
Die Korrektur (Hörspiel, DDR 1957) 49
Die Macht der Gefühle (BRD 1982) 180
Die Maske (USA 1994) 207
Die Mörder sind unter uns (D 1946) 100, 188, 191
Die Mutter (UdSSR 1926) 44
Die Nacht des Jägers (USA 1955) 241
Die Nibelungen – Siegfried (D 1924) 205
Die Patriotin (BRD 1979) 273
Die Reifeprüfung (USA 1967) 177
Die rote Wüste (I 1964) 142
Die schwarze Natter (USA 1947) 198
Die Spielregel (F 1939) 30
Die Spur des Falken (USA 1941) 225, 240, 243, 245
Die Unbestechlichen (USA 1976) 199, 239
Die Verachtung (F 1963) 192
Die Vögel (USA 1963) 224
Die wunderbaren Ambersons (USA 1942) 25
Dirty Harry (USA 1971) 240
Diva (F 1981) 247
Dr. Seltsam oder: Wie ich lernte, die Bombe zu lieben (USA 1964) 238
Dressed to Kill (USA 1980) 239
Duell in der Sonne (USA 1946) 71
Duell (USA 1972) 110
Dune (USA 2021) 232

E

Eifersucht (USA 2024) 240
Ein andalusischer Hund (F 1929) 97
Ein Fisch namens Wanda (USA/GB 1988) 238
Eins, zwei, drei (USA 1961) 227, 238
Einsamkeit und Sex und Mitleid (D 2017) 145, 193, 226
Ein Tag – Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939 (TV, BRD 1965) 50
Emilia Perez (F 2024) 159
End of Watch (USA 2012) 149, 150, 203, 240
Erdbeben (USA 1974) 135, 149

F

Fahrenheit 9/11 (USA 2004) 272
Fahrerflucht (Hörspiel, BRD 1957) 49
Fahrraddiebe (I 1948) 39
Faking Hitler (Miniserie, D 2021) 263, 264
Faking Hitler (Podcast, D 2019) 263, 264
Falling Down (USA 1993) 209
Farewell, my love (USA 1975) 246
Fassbinders Effi Briest (BRD 1974) 223
Faust – eine deutsche Volkssage (D 1926) 35
Fenster zum Hof (USA 1954) 69, 71, 186, 190
Flammendes Inferno (USA 1974) 135
Fluß ohne Wiederkehr (USA 1954) 69
Following (GB 1998) 143
Forrest Gump (USA 1994) 206, 278, 279
Forsaken (CAN 2015) 237
Frankenstein Junior (USA 1974) 238
Frau ohne Gewissen (USA 1944) 250

G

Gangster in Key Largo (USA 1948) 240
Geschwister Oppermann (TV-Miniserie, BRD 1983) 50
Gestatten, mein Name ist Cox (Hörspielserie, BRD 1952-1959) 50
Gilda (USA 1946) 70
Goethes Faust. Zweiter Teil (Hörspiel, D 1924) 46
Goldenes Gift (USA 1947) 250
Gone Girl (USA 2014) 153, 239, 242, 243
Goodbye, Lenin! (D 2003) 238
GoodFellas (USA 1990) 202, 231, 240, 258

H

Haben oder Nichthaben (USA 1944) 69
Halbe Treppe (D 2002) 180
Halt auf freier Strecke (D 2011) 181
Harry und Sally (USA 1989) 238

Heat (USA 1996) 240, 246
Heimat. Eine deutsche Chronik (BRD 1985) 181
Heißes Eisen (USA 1953) 246
Here and Now (I. Staffel, USA 2018) 253
Hereinspaziert! (F/B 2017) 238
Herr der Ringe (Kino-Trilogie, NZ/USA 2001–2003) 165, 170
Höhenkoller (USA 1977) 238
Homecoming (Podcast, USA 2016–2017) 262, 263
Homecoming (USA 2018–2020) 262, 263
How to Get Away with Murder (USA 2014–2020) 257, 259
Hunger Games – Die Tribute von Panem (USA 2012) 106

I

Ich war eine männliche Kriegsbraut (USA 1949) 238
Im Lauf der Zeit (BRD 1976) 142
Im Namen des Kreuzes (TV, BRD 1982/83) 240
Inception (USA/GB 2010) 143, 207
In der Hölle ist der Teufel los! (USA 1948) 238
Indiana Jones und das Rad des Schicksals (USA 2023) 209
In die Sonne schauen (D 2025) 223
Interstellar (USA/GB 2014) 143
Is was, Doc? (USA 1972) 239

J

Jarhead (USA 2005) 142
JFK – Tatort Dallas (USA 1991) 226
Johnny zieht in den Krieg (USA 1971) 142
Joker (USA 2019) 165, 169
Jungfrau von Orléans (F 1928) 188
Jurassic Park (USA 1994) 128, 140, 141, 205, 206
Justice League (USA 2017) 258

K

Kingdom – Die Zeit, die zählt (F 2025) 182
King Kong und die weiße Frau (USA 1933) 205
Knives Out (USA 2019) 240
Küstenwache (D 1997–2016) 253

L

L.A. Confidential (USA 1997) 240

Medienregister

L.A. Crash (USA 2004) 145
Leave the World Behind (USA 2023) 242, 250
Leoparden küsst man nicht (USA 1938) 238
Les Vampires (F 1915) 35
Letztes Jahr in Marienbad (F 1961) 143
Lindberghflug (Hörspiel, D 1929) 48
Lindenstraße (BRD/D 1985-2020) 253
Little Big Man (USA 1970) 248
Lohn der Angst (F 1953) 238
Lost Highway (USA 1997) 239
Lost in Translation (JP 2003) 238
Lost (USA 2004-2010) 257

M

M – Eine Stadt sucht einen Mörder (D 1932) 241
Mach's noch einmal, Sam (USA 1973) 112
Mad Men (USA 2007-2015) 259
Magnolia (USA 1999) 145
Manhattan (USA 1979) 238
Man lernt nie aus (USA 2015) 239
Marvel's The Avengers (USA 2012) 258
Matrix Resurrections (USA 2021) 208, 279
Matrix (USA 1999) 170, 207
Mean Streets – Hexenkessel (USA 1973) 231
Mein Kampf (S 1960) 271
Melissa (TV-Miniserie, BRD 1966) 50
Memento (USA 2000) 143
Metropolis (D 1927) 204
Misery (USA 1987) 109
Mitternachtsspitzen (USA 1960) 242
Modesty Blaise – Die tödliche Lady (GB 1965) 238
Monsieur-Claude (Kinoreihe, F 2014–2021) 238
Moonfall (USA 2022) 240
Mord, mein Liebling (USA 1944) 245
Mulholland Drive (USA 2001) 153

N

Nanuk, der Eskimo (USA 1922) 267
New York Stories (USA 1989) 145
Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens (D 1921/22) 34
Nummer 6 (I. Staffel, GB 1967/68) 258

O

Oktober (UdSSR 1927/28) 45
OSS 117 – Liebesgrüße aus Afrika (F 2021) 238

P

Paisá (I 1944/45) 39
Panzerkreuzer Potemkin (UdSSR 1925) 39, 44, 124, 125, 213
Paris gehört uns (F 1958–60) 30
Paris Paradies (F 2014) 145
Paul Temple und der Fall Vandyke (Hörspielserie, BRD 1953) 50
Plätze in Städten (D 1998) 143
Poor Things (GB 2023) 250
Poseidon (USA 2006) 135
Pretty Woman (USA 1990) 238
Primary (USA 1960) 269

Q

Que viva México! (MEX 1930/UdSSR 1979) 59

R

Rächer der Unterwelt (USA 1947) 250
Radio, Rock, Revolution (GB/F/D 2009) 231
Rattenest (USA 1955) 246
Red River (USA 1948) 237
Requiem for a Dream (USA 2000) 213, 224
Residence (Miniserie, USA 2025) 257
Rio Grande (USA 1950) 237
Roger & Me (USA 1989) 272
Rote Rosen (D 2006 -) 253

S

S.O.S. – Rao ... Foyn, Krassin rettet Italia (Hörspiel, D 1929) 46
San Andreas (USA 2017) 135
Sans Soleil (F 1983) 272
Scandal (USA 2012-2020) 257
Scarface (USA 1932) 240
Scarface (USA 1984) 240
Schindlers Liste (USA 1993) 94
Schläfer (D 2005) 143
Schnappt Shorty! (USA 1995) 239
Schtonk! (D 1992) 264
Schwester Henriette (Hörspiel, D 1929) 46
Sechs Richtige – Glück ist nichts für Anfänger (F F 2024) 145
Sein oder Nichtsein (USA 1942) 238
Senna (GB/BRA/F 2010) 270
Shining (GB/USA 1980) 109, 153
Shoah (F 1985) 269
Short Cuts (USA 1993) 145
Shutter Island (USA 2010) 143, 239
Sieben (USA 1995) 239

Sie küsstest und sie schlugen ihn (F 1960) 30, 55
 Six Feet Under (USA 2001-2005) 254, 256, 258
 Smoke (USA 1995) 143
 Spaceballs (USA 1987) 238
 Spartacus (USA 1960) 232
 Spiderman (Kinofilm-Reihe, USA 2002/2004/2007) 169
 Spiel mir das Lied vom Tod (I/USA 1968) 229, 232, 247
 Sprung in den Tod (USA 1949) 240
 Stay (USA 2005) 142
 Stimmen im Kampf (Hörspiel, D 1930) 47
 Strangers Things (USA 2016-2025) 153
 Streik (UdSSR 1924) 44, 213
 Subway (F 1985) 129, 246
 Syriana (USA 2005) 239

T

Taxi Driver (USA 1976) 176, 178, 246
 Tenet (USA/GB 2020) 143
 The Alto Knights (USA 2025) 240
 The Big Lebowski (USA 1998) 239
 The Blacklist (USA 2013-2023) 253
 The Boys (USA 2019 -) 258
 The Day After Tomorrow (USA 2004) 240
 The Fog of War (USA 2003) 270
 The Immigrant (USA 1915) 153
 The Irishman (USA 2019) 209, 240
 The Lady from Shanghai (USA 1947) 25
 Thelma & Louise (USA 1991) 131, 152, 161, 164, 170-172
 The Sixth Sense (USA 1995) 153, 239
 The Sopranos (USA 1999-2007) 254, 256-259
 The Untouchables (USA 1987) 240
 The War of the Worlds (Hörspiel, USA 1938) 17
 This Is Us – Das ist Leben (USA 2016-2022) 259
 Tim Frazier (TV-Miniserie, BRD 1963) 50
 Titanic (USA 1998) 103, 138-140, 207
 Tod eines Präsidenten (GB 2006) 273
 Todesmelodie (I/ES 1971) 228, 249
 Todesspiel (TV, D 1997) 106, 273, 274
 Toni Erdmann (D 2016) 143
 Too Close (Miniserie, GB 2014) 153
 Topas (USA 1969) 239

Tote schlafen fest (USA 1948) 225, 245
 Triumph des Willens (D 1935) 201
 True Blood (USA 2008-2014) 170, 257
 True Detective (1. Staffel, USA 2014) 152

U

Under the Dome (USA 2012-2015) 153
 Unter falschem Verdacht (D 2005) 143

V

Vertigo – Aus dem Reich der Toten (USA 1958) 69, 202, 242
 Victoria (D 2015) 203
 Vier im roten Kreis (F 1970) 240
 Volcano (USA 1997) 135

W

Wag the Dog (USA 1998) 279
 Wallensteins Lager (Hörspiel, D 1927) 46
 Weekend (Hörspiel, D 1930) 46
 Wenn Frauen hassten (USA 1954) 247, 248
 Wer die Nachtigall stört (USA 1962) 239
 Westworld (USA 1973) 258
 Westworld (USA 2016-2022) 258
 Wild Tales (ARG 2014) 145
 William Shakespeares Romeo und Julia (USA 1996) 94
 Willkommen, Mr. Chance! (USA 1979) 239

Z

Z – Anatomie eines politischen Mordes (F/Algerien 1969) 239
 Zabriskie Point (USA 1970) 94
 Zauberei auf dem Sender (Hörspiel, D 1924) 46
 ZEIT Verbrechen (Miniserie, D 2024) 263
 ZEIT Verbrechen (Podcast, D 2018 -) 263
 Zero Days (USA 2016) 271
 Zeugin der Anklage (USA 1957) 239
 Ziemlich beste Freunde (F 2011) 238
 Zwei Compañeros (I/ES/BRD 1970) 249
 Zwei glorreiche Halunken (I/ES/BRD 1966) 247
 Zwischen Gestern und Morgen (Hörspiel, DDR 1980) 49
 Zwölf Uhr mittags (USA 1952) 26