



**University of
Zurich** ^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2010

Filme, die etwas bewegen: Die Öffentlichkeit des Films

Tröhler, Margrit

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-43186>
Book Section

Originally published at:

Tröhler, Margrit (2010). Filme, die etwas bewegen: Die Öffentlichkeit des Films. In: Schenk, Irmbert; Tröhler, Margrit; Zimmermann, Yvonne. Film - Kino - Zuschauer: Filmrezeption = Film - cinema - spectator: film reception. Marburg, DE: Schüren Verlag, 117-134.



1 Demonstration in Amsterdam nach dem Mord an Theo van Gogh, 2.11.2004.

Filme, die (etwas) bewegen

Die Öffentlichkeit des Films

Filme provozieren nicht nur Lachen und Weinen im Kinosaal oder angeregte Diskussionen im Freundeskreis beim Bier nach der Vorstellung. Manchmal ›bewegen‹ sie mehr als das. Sie lösen ein gesellschaftliches Echo und kulturpolitische, lokale oder gar globale Resonanz aus, bewirken öffentliche Auseinandersetzungen über brisante Themen, fordern handfeste Reaktionen im Kinosaal, auf der Straße oder seitens politischer Instanzen heraus. So sind die Phänomene der Rezeption weitgreifend und vielgestaltig. Sie weisen oft über die emotionale Bewegtheit einzelner Zuschauer und die sprachliche Ebene der Nachbearbeitung des Filmerlebnisses oder von publizierten Stellungnahmen hinaus.

Ob im Fall von Theo van Goghs Video *SUBMISSION* (NL 2004), der Videobilder von terroristischen Gruppierungen oder von Rithy Panhs Dokumentarfilm *S21: THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE* (K/F 2003) – filmische Produktionen provozieren auch erwünschte, unerwartete oder unbeabsichtigte Handlungen mit zum Teil unwiderruflichen Konsequenzen. Die einzige Ausstrahlung von *SUBMISSION* im niederländischen Fernsehen am 29. August 2004 hatte die Ermordung des Regisseurs zu Folge. Die aus Somalia stammende niederländische Parlamentarierin Ayan Hirsi Ali, die das Drehbuch geschrieben und am Film mitgewirkt hatte, erhielt mehrere Morddrohungen, wurde von der Polizei an einen sicheren Ort gebracht und verließ später das Land. Der Tod von Theo van Gogh löste nicht nur einen Sturm der Entrüstung aus, sondern auch eine lokal, national und transnational geführte Debatte über Frauenrechte, die Auslegung des Korans und die Funktion von Bildern in interkulturellen und religiösen Kontexten. Eine Debatte, die sich in zahlreichen Zeitungsartikeln und Podiumsdiskussionen niederschlug und sich bis heute im Internet fortsetzt.

Bilder zeugen von Handlungen, manchmal dokumentieren sie Handlungen und Menschen können mit, über und durch Bilder handeln: Videos von militanten politischen Organisationen enthalten meist Drohbotschaften oder dienen als ›Beweis‹ dafür, dass der/die Entführte – oder im Fall von Usama bin Laden der Anführer – noch am Leben ist. Manchmal gehen solche Bildbeweise um die Welt, wie wir auch im Fall der amerikanischen

Foltervideos und -fotos aus dem irakischen Gefängnis von Abū Ghraib nachvollziehen können (vgl. etwa Beilenhoff 2006). Das Erstellen und Veröffentlichung von Bildern sind selbst Handlungen und provozieren andere Bilderhandlungen. Als Reaktion auf die Folterbilder wurde der amerikanische Geschäftsmann Nicolas Berg vor laufender Kamera durch eine Gruppe von Extremisten um den islamistischen Führer al-Zarkawi enthauptet. Auch bildgestalterisch enthält dieses Video eine Antwort auf die vorangegangenen Bilder in Form von vieldeutigen ikonischen, ja symbolischen Zeichen: Der orangefarbene Anzug von Berg lässt an die «Uniform» der Häftlinge in Guantánamo denken; die Maskierung der Täter verweist mit umgekehrten Vorzeichen auf die Maskierung der Opfer in den amerikanischen Foltervideos – sie dient hier der Wahrung der Anonymität der Henker, die in Überzahl im Bild posieren. Das frontale Arrangement des Gruppenfotos mit Berg zu Beginn des Videos schockiert auch durch seine direkte, provokative Adressierung der Zuschauer und könnte als Anspielung auf die inszenierten Selbstpräsentationen aus Abū Ghraib, die (ebenfalls) Trophäencharakter haben, gesehen werden.

Der Film von Rithy Panh wiederum hatte und hat eine (Gesellschafts-)therapeutische Funktion für die Opfer eines der größten «Verbrechen gegen die Menschlichkeit» im 20. Jahrhundert. Er setzte, zuerst vor allem im Ausland, eine öffentliche Diskussion über die Massenmorde des Pol-Pot-Regimes in Kambodscha in Gang, im Zuge derer sich in Europa und insbesondere in Frankreich Vertreter der politischen Linken gedrängt sahen, sich neu zu ihrer Vergangenheit zu verhalten – auf persönlicher Ebene wie hinsichtlich der Geschichte der (Kommunistischen) Partei oder der außerparlamentarischen radikal-politischen Gruppierungen, zu deren Mitgliedern sie in den 1970er Jahren zählten. Im Inland begleitet der Film von Rithy Panh die Prozesse gegen die Mitverantwortlichen und Mittelsmänner des damaligen Regimes und dient dazu, die Aufarbeitung dieses kollektiven Traumas anzuschieben.

Doch nicht nur hinsichtlich solcher Schreckensmomente bewegen Filme – über die verbalen Manifestationen hinaus – manchmal auch konkrete Aktionen und können «materielle» Auswirkungen haben. Als weiteres Beispiel zum interkulturellen Dialog kann das bescheidene, aber deshalb nicht weniger wertvolle Projekt von Jürg Neuenschwander dienen: Seine beiden Dokumentarfilme *Q – EINE BEGEGNUNG AUF DER MILCHSTRASSE* (CH 2000) und *LES AMIS D'AMADOU* (CH 2005), die von der Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit (DEZA) im Departement für auswärtige Angelegenheiten (EDA) der Schweiz mitgetragen wurden, dokumentieren nicht nur den Austausch zwischen Bauern aus Mali und Burkina Faso und ihren Schweizer Kollegen, sondern sie gaben auch den Anstoß zu einer

effektiven Begegnung zwischen den Kulturen. Im ersten Film bereisen drei afrikanische Viehzüchter die Schweiz und treffen auf drei hiesige Bauern: Über den Dialog und die Konfrontation zwischen den unterschiedlichen kulturellen Kontexten, Arbeits- und Lebenszusammenhängen wie individuellen Anschauungen hinaus thematisiert der Film anhand einer kontrastierenden Montage die Milchproduktion als ökonomische und geopolitische Frage. Dieses erste Projekt bot dem Regisseur und den drei Schweizer Bauern Anlass, nach Afrika zu reisen, ihn in der sozialen Gemeinschaft der am Film Beteiligten vorzuführen und sich erneut, diesmal vor Ort, mit den anderen Gegebenheiten der afrikanischen Viehproduzenten auseinanderzusetzen. Die Reaktionen auf den fertigen Film, den diese in der Runde der Ihren zum ersten Mal sahen, haben Eingang in den zweiten Film gefunden, der die Afrika-Reise dokumentiert. Und auch er zeigt, wie sich die Bilder im Kopf (Stereotype, Vorurteile, Idealisierungen) durch die interkulturelle Begegnung und das Filmprojekt bewegen lassen.

All die bislang erwähnten Filme (und anderen Bilder) lösten also diskursive und zum Teil manifeste Handlungen aus; meist war hier eine Auswirkung intentional im Produktionskontext oder in der Produktion des Films selbst angelegt: Die Filme erfüllen im jeweiligen Fall dennoch sehr unterschiedliche Funktionen und zwar nicht immer die (primär) beabsichtigten oder überhaupt bedachten, was sich – auf einer weniger direkt politischen Ebene – auch im Fall von Kultphänomenen beobachten lässt. So wurde nach *MARIE ANTOINETTE* von Sofia Coppola (USA 2006) im Parcours der Besichtigung des Schlosses von Versailles ein spezieller Rundgang für Frauen eingerichtet. Und als im Dezember 2009 Sotheby's in Paris die Garderobe von Audrey Hepburn versteigerte, waren die erinnerungsträchtigsten, aber auch die teuersten Kreationen (von Givenchy) die, die der Hollywoodstar in seinen Filmen trug. Andererseits wirft die Tatsache, dass Fredi Murers *HÖHENFEUER* (CH 1985) seine größten Erfolge in Japan feierte und (auch dort) zu einem Kultfilm avancierte, die Frage auf, ob der Film das interkulturelle Verständnis verstärkte oder eher das Bild einer «exotischen» Schweiz in Japan bestätigte und deshalb so breit Gefallen gefunden hat.

Allgemein ist die bewegte Rezeptionsgeschichte von Kultfilmen interessant, wenn es darum geht zu analysieren, was Filme auslösen können und warum sie dies tun: Man denke beispielsweise an die Filme von Rudolph Valentino in den 1920er Jahren, die international die Zuschauerschaft in Trance versetzten – dies betrifft vor allem die US-amerikanischen Zuschauerinnen, wie Miriam Hansen gezeigt hat (vgl. Hansen 1991). Doch auch der Filmkritiker Siegfried Kracauer schwärmt 1926 in seiner Rezension zu *BEN HUR* (Fred Niblo, USA 1925) unumwunden von Ramon Novarro, der «so schön wie Valentino [...] einen amerikanisch-spanisch-me-

xikanischen Typus» verkörpert (vgl. Kracauer 1974 [1926]) – eine euphorische Haltung, der auch seine später geäußerte Skepsis gegenüber Historienfilmen nicht grundlegend etwas anhaben konnte (vgl. Kracauer 1974 [1940]). Was konkrete Reaktionen und Praktiken betrifft, die Kultfilme hervorrufen, so kann man sich aber auch die skurrilen Formen der Fan-Manifestationen vor und in den Kinos anlässlich der Vorführungen von *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW* (Jim Sharman, GB 1975) vor Augen führen, die sich seit seinem Kinostart bis heute in unendlichen Variationen wiederholen. Oder man denke an die Massenaufläufe bei allen Teilen von *THE LORD OF THE RINGS* (Peter Jackson, NZ 2001–2003) in den letzten Jahren, die nach der Funktion dieses Filmzyklus' für die Jugend- und Eventkultur unserer Zeit fragen lassen.¹

Medienereignisse, Kino-/Filmöffentlichkeit, Rezeptionsbegriff

Dies sind nur einige Beispiele von Filmen und Videos, die überdurchschnittliche – das heißt über Filmbesprechungen und Interviews mit Regisseurinnen, Schauspielern und Technikerinnen hinausgehende – Aufmerksamkeit erhielten und konkrete, manchmal heftige Reaktionen hervorriefen. Sie beweg(t)en die individuellen Zuschauer, verschiedene soziale oder geschlechtsspezifische Gruppen (von lokalen Publika bis zur globalen Community im Internet) emotional, moralisch, politisch. Manchmal rufen solche Filme auch den Staatsapparat auf den Plan, werden verboten oder zensuriert; manchmal bewirken sie die Verfolgung, das Exil oder gar den Tod einer mitverantwortlichen Person. Und oft antworten Bilder auf Bilder. Je nachdem äußert sich dies eher auf spielerische Art oder in radikalen Statements. Die Konfliktfälle und Kontroversen, die sich an einzelnen Filmen, Erlassen und anderen Aktionen entzünden oder diesen vorausgehen, gelten als kondensierte Momente einer gesellschaftlichen Befindlichkeit: Sei es, dass sie eine vorerst unorganisierte, populäre Zuschauerschaft mobilisieren, sei es, dass durch die Instrumentalisierung von Film und Kino das Verhältnis von Staat und Medium neu verhandelt wird (im letzteren Fall werden die Zuschauer in ihrer Funktion und Pflicht als Bürger und nicht als Privatpersonen oder Konsumenten adressiert).

In solchen Zusammenhängen kann von «Medienereignissen» und «Medienskandalen» gesprochen werden. Die meisten Studien zu diesem

1 Allgemein zu filmischen Kultphänomenen vgl. z.B. Jancovich 2002; Jenkins 2000; Telotte 1991.

Thema beziehen sich jedoch auf politische Ereignisse, ihre Verbreitung und Aufbereitung durch Print- und AV-Massenmedien, die als Institutionen – oder bis in die 1970er/80er Jahre als ›Vierte Gewalt‹ – begriffen werden.² Fragen nach sozialen Praktiken der Rezeption und Reaktionen einzelner Gruppen bleiben meist ausgespart. Zudem funktionieren Film und Kino, wenn sie zu Konfliktfällen führen, anders: Sie sind selbst (kultur-) politische ›Ereignisse‹, die von Grund auf Bildereignisse mit einer starken imaginären Komponente darstellen und als solche Handlungscharakter haben.³ Will man die Funktionen und Lesarten von Filmbildern in diesen kontroversen Fällen untersuchen und ihren verschlungenen Handlungsketten nachgehen, muss die Perspektive transmedial offen sein und die verschiedensten Manifestationen in Betracht ziehen: von konkreten Ausschreitungen und einzelnen Aktionen nach einer Filmvorführung über staatliche Reglementierungen und offizielle Dekrete, öffentliche Debatten in Zeitungen oder im Internet sowie die Berichterstattung über vorgefallene Konflikte bis zu weiteren kulturellen Erzeugnissen non-verbaler Natur. Je nach gesellschaftlichem und institutionellem Kontext, Trägermaterial und medialer Ausformung folgen sie anderen Logiken – auch wenn wir oft wiederum nur über Medienberichte davon Kenntnis erhalten, die ihre eigene Konfliktinszenierung betreiben. Regelwerke, Institutionen und soziale Praktiken interagieren, stehen aber selten kongruent zueinander und ihre Reibungen bringen einen «diskursiven Apparat» hervor (Haver 2003). Dieser scheint zu Kriegszeiten oder unter autoritären Regimes einfacher fassbar, also in Situationen, in denen staatliche Interventionen, Propaganda und Zensur die Diskurshierarchien und ideologisch expliziten Standpunkte zu lokalisieren erlauben (dennoch ist auch hier die Wirkung von Filmen nicht berechenbar; vgl. Sorlin 2008). Andererseits sind spätestens seit der globalen Diffusion von Informationen, Statements und Aufrufen sprachlicher und (audio-) visueller Art im Word Wide Web und der entsprechend verstärkten populären Zugänglichkeit zur audiovisuellen Technologie die Richtungen der Interaktionen unüberschaubar geworden. Dies zumindest in dem Sinn, dass die verschiedenen Aktionen und Reaktionen nur vor dem Hintergrund eines dezentrierten (Macht-) Gefüges verstanden werden können (vgl. Foucault 1969; Gramsci 1991; Hall 1997). Das «Sichtbare» und das «Sagbare» (Deleuze 1986) – oder allgemeiner: das ›Wahrnehmbare‹ und das ›Darstellbare‹ – überlappen sich, sie interagieren und diffundieren konstant über die medialen Formate und Ordnungen hinweg in alle Richtungen, auch auf transnationaler Ebene. Wir können

2 Vgl. Imhof et al. 1999; Imhof 2002; Bergmann 2009; Isekenmeier 2009.

3 Zu verschiedenen Film- und Kinoereignissen vgl. Hickethier 2002 sowie die Aufsätze von Irmbert Schenk und Jörg Schweinitz in diesem Band.

für eine Kontroverse wohl einen Ausgangsfilm bestimmen, doch das Feld seiner Auswirkungen umfasst viele Bewegungen, ohne dass darin ein eigentliches Zentrum oder eine eindeutige, lineare Kausalitätsbeziehung auszumachen wäre (vgl. Tröhler 2007, 167–186, 539–551).

Mit einem Fokus auf das, was insbesondere Filme bewegen und auslösen können, kann man entsprechende rezeptive Momente und Praktiken anhand des Konzepts der «Kinoöffentlichkeit» verstehen, wie es jüngst Corinna Müller und Harro Segeberg (2009) und bereits davor Knut Hickethier (2002, 2003) diskutiert und fruchtbar gemacht haben. Die Autoren erweitern die sozialwissenschaftlichen respektive philosophischen Begriffe der «politischen Öffentlichkeit» von Jürgen Habermas (1962) und der «Gegenöffentlichkeit» von Oskar Negt und Alexander Kluge (1972) auf kulturelle und (audio-) visuelle Bereiche, um sie aus ihrer «überwiegend schriftkulturellen und informationspolitischen Fixierung» zu lösen; «Kinoöffentlichkeit» funktioniert damit weder normativ noch rein rational noch axiologisch und lässt sich kontingent zum kultur- und medienhistorischen Kontext verorten. Sie umfasst ein komplexes «intermediäres System», an dem immer mehrere Instanzen und Akteure beteiligt sind (Müller/Segeberg 2008, 11).

Zwar etablierten sich seit dem Aufkommen der technischen Massenmedien zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Vielzahl von «partikularen Teil-Öffentlichkeiten», die – insbesondere als mediale – nurmehr einen begrenzten Geltungsanspruch besaßen (Hickethier 2002, o.S. & 2003, 207), sodass die Kinoöffentlichkeit bis zu einem gewissen Grad als «alternative Sphäre» (im Sinn der erwähnten «Gegenöffentlichkeit») mit ihren eigenen sozialen, formalen und strukturellen Bedingungen gesehen werden kann (Hansen 1990 & 1995). Dennoch lassen sich das Dispositiv des Kinos und die Filmrezeption nicht definitiv von anderen Teil-Öffentlichkeiten abgrenzen, heute weniger denn je. Auch wenn sich alle genannten Forscherinnen und Forscher einig sind, dass das Kino als Ort der Verständigung über geltende Werte, Normen, Rituale und deren Transgression funktioniert, so ist dieser Ort im Laufe des Jahrhunderts mehrfach Anpassungs- und Modernisierungsprozessen unterworfen (vgl. auch Schenk 2000 & 2008). Außerdem setzt sich seine Öffentlichkeit und das, was sie bewegt, heute über die Filme und andere bewegte Bilder breit auch außerhalb des Kinos fort. Die Kontroversen sind durch die verschiedenen Träger, Formate und Rezeptionsdispositive «medial vielschichtiger geworden» (Hickethier 2003, 219), und die (konkreten und virtuellen) Orte, an denen man Filme konsumiert, haben sich multipliziert. Ebenso haben die Praktiken, mit denen man durch, über und mit Filmen handelt und weitere Handlungen anstößt, diese Entwicklung forciert.

In diesem Fall scheint es mir angebrachter, von einer *Filmöffentlichkeit* zu sprechen. Die Filme zirkulieren, als ganze oder in Teilen, und sie ›mutieren‹: Es werden Sequenzen ausgewählt und etwa auf YouTube zugänglich gemacht, einzelne Bilder oder Szenen aus verschiedenen Filmen tauchen in Found-Footage-Montagen in einem neuen filmischen Umfeld wieder auf oder die Bilder werden als Screenshots mit Photoshop bearbeitet und umgenutzt. Was als ›Film‹ gilt, ist in diesem Kontext auch nicht nur als abgeschlossene, dramaturgisch komponierte und montierte Form zu verstehen: Der Begriff umfasst vielmehr jegliche Sequenz bewegter Bilder, die auch angehalten, als Einzeleinstellung zirkulieren und eventuell wieder reanimiert werden können. Diese Filme und Filmbilder rufen weitere (Film-) Bilder und Bilderpraktiken hervor. Die Öffentlichkeit des Films, der den medialen Diskurs anstieß, wird dadurch verzweigt und hybrid. Es mag sein, dass der Ort des Kinos und die Kinoöffentlichkeit, wie sie bis in die 1980er Jahre vor der durchgreifenden Verbreitung von Videokameras und VHS-Rekordern existierte, heute weniger politisch aufgeladen ist, wie dies Hickethier (ibid.) vertritt; auf die Filmöffentlichkeit trifft die Tendenz zur Entpolitisierung jedoch – wie allein die eingangs erwähnten Beispiele zeigen – nicht zu.

Das übergreifende Konzept der Filmöffentlichkeit ist zweifellos nützlich, doch bleibt es abstrakt, denn die Phänomene der Rezeption als Diskurse und Praktiken können nur durch die Rekonstruktion konkreter Bedingungen der Möglichkeit dieser Öffentlichkeit angenähert werden.⁴ Methodisch scheint somit ein beschreibendes Vorgehen über Fallgeschichten angebracht (vgl. auch Sorlin 2004; Bourdon 2004). Insbesondere aus einer semiopragmatischen Perspektive, wie sie ursprünglich Roger Odin (1983 & 2000) skizzierte, eine Perspektive, die Texte, Paratexte und Kontexte verbindet, kann die Kino- und Filmöffentlichkeit an Kontur gewinnen. Manchmal entstehen dabei Lokalgeschichten, deren Spezifika sich im internationalen Vergleich mit anderen lokalen Vorfällen und Kontroversen vergleichen lassen. Meist jedoch sind im Fall von Filmen, die (etwas) bewegen, von vornherein eine Unzahl von «Mikrogeschichten» transnational miteinander verbunden und weisen so auf eine allgemeine Film- und Mediengeschichte hin (vgl. Meusy 2006).

Trotzdem bleibt der Rezeptionsbegriff meist und beinahe zwangsläufig zwischen einem theoretischen Zuschauermodell und der Rekonstruktion von historischen und kulturellen Kontexten situiert: den stilistischen Adressierungen und abstrakten Annahmen hinsichtlich der rezeptiven, institutionellen Rahmenbedingungen auf der einen Seite (vgl. Odin 1994)

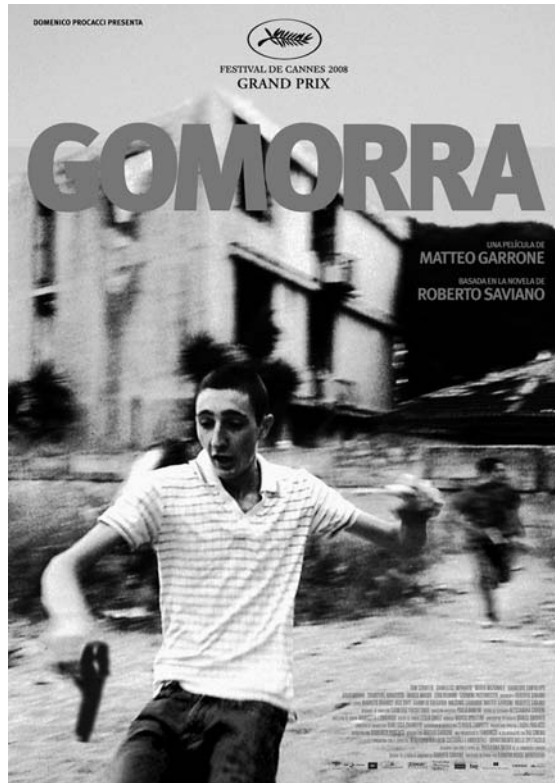
4 Vgl. Hansen u.a. 1991; Kessler 2001 sowie den Aufsatz von Kessler in diesem Band.

und den konkreten, sozial verankerten und ereignishaften Manifestationen und Bewegungen auf der anderen.⁵ Im besten Fall lassen sich zur Rezeption von Filmen, die etwas bewegen, Aussagen auf der Ebene von Teilpublika, von spezifischen Gruppen, machen, die jedoch schwerlich näher zu bestimmen sind: Die eigentlichen Akteure bleiben meist anonym oder abstrakt, hinter Instanzen und Institutionen verschänzt, und lassen sich nur als soziale Entität in oft temporären Kollektivformen fassen. An individuelle Reaktionen zu gelangen, die als Initialmomente dienen, und dies gar in einer vergleichbaren Vielzahl, ist nahezu unmöglich. Deshalb scheint es im gegebenen Fall angebracht, in der Verbindung der sozialen Akteure und der filmischen Analyse des Objekts, das als Auslöser auftritt, die verschiedenen Bewegungsmomente und Funktionen von Filmbildern auszumachen. Sie präsentieren sich jeweils in der Form kleiner Ereignisse in einer Kette oder besser in einem Netz von einzelnen Vorfällen. So kann man versuchen, Produktions- und Rezeptionskontexte in einem dynamischen kulturellen Feld zu einer bestimmten Zeit zu verankern. Auf diese Weise eröffnen sich der Kino- und Filmöffentlichkeit transmediale und transnationale Horizonte, vor denen sich die Diskurse und Praktiken von Filmen, die (etwas) bewegen, näher beschreiben lassen.

Der Fall GOMORRA

Natürlich gibt es seit den Anfängen des Kinos zahlreiche Fallgeschichten der Rezeption von Filmen, die etwas bewegen, denen man hier nachgehen könnte: Man denke an den Streit und die Straßenschlachten um die FRIDERICUS-REX-Filme der UFA (Arzén von Cserépy, D 1920–23) oder den Hollywood-Film ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (Lewis Milestone, USA 1930) nach dem Roman von Erich Maria Remarque in den 1920er Jahren in Berlin (vgl. Loiperdinger 2004). Und selbstverständlich gibt es

5 Auch Janet Staiger plädiert für eine Verbindung von filmanalytischem, paratextuellem und kontextuellem Vorgehen (auch wenn sie dafür nicht dieselbe Begrifflichkeit benutzt) und exemplifiziert dies in zahlreichen Fallgeschichten (vgl. Staiger 1992 & 2000). Dabei ist anzumerken, dass die Autorin in ihrem «historisch-materialistischen» Ansatz hauptsächlich diskursiv-sprachliche Paratexte als Reaktionen auf Filme einbezieht. Die manifesten, nicht-sprachlichen Praktiken spielen zwar in ihren Analysen eine Rolle, werden jedoch nicht als «Ausbruch aus dem Text» konzeptualisiert. Ähnliches gilt für Gérard Genette, der die Paratexte in «Peritexte» und «Epitexte» einteilt: Während Ersterer autorenzentriert sind und sich im Umfeld des eigentlichen Textes (des Films) situieren (wie z.B. ein Vorwort oder im Film der Vorspann, das Begleitmaterial des Verleihs), sieht er Letztere als rezeptionsorientierte Texte. Sie entstehen meist nach dem Text (öffentliche Gespräche, Interviews, Besprechungen). Sein Konzept bleibt dennoch grundsätzlich dominant produktionsorientiert und stark auf den eigentlichen Text bezogen; auch verlassen seine Beispiele von Paratexten die verbale Ebene nicht (vgl. Genette 1992, 7–17).



2 Filmplakat zu GOMORRA (Matteo Garrone, I 2008).

ähnliche Vorfälle bereits für die Literatur, etwa die Selbstmordwelle von männlichen Jugendlichen in der Folge der Publikation von Goethes *Leiden des jungen Werther* Ende des 18. Jahrhunderts.⁶

Ich möchte hier jedoch ein neueres Beispiel skizzieren und das weitgefächerte Feld von Bewegungen, die der Film GOMORRA (Matteo Garrone, I 2008; deutscher Verleihtitel: GOMORRHA; englischer Titel: GOMORRAH) ausgelöst hat, beschreiben. Die sozialen und medialen Funktionen des Films können als ebenso viele «Lesarten» (im Sinne von Odin) verstanden werden. Ihre Akteure stellen eher diffuse Teilpublika dar, obwohl sie auf eine individuelle, jedoch anonyme Handlung angewiesen sind, um einer Reaktionskette neuen Impuls zu verleihen. Der Film von Garrone dient mir als Ausgangspunkt, trotzdem ist er nicht der Anfangspunkt: denn seine bewegte Geschichte begann bereits vor seinem Erscheinen; er wurde also selbst schon von vorgängigen kulturellen Produktionen angestoßen und bezieht sich explizit auf sie.

6 Dieses Beispiel wirft natürlich auch für den Film die Frage nach der Wirkung von Gewaltdarstellungen auf, der ich hier jedoch nicht nachgehen möchte.

Ausgangslage

Als der Film, der auf dem gleichnamigen Tatsachenroman von Roberto Saviano beruht, nach seiner Premiere in Cannes im Mai 2008 zwischen September und November desselben Jahres in die europäischen Kinos kam, wurde er fiebrig erwartet: Der Bestseller *Gomorra – Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra* (2006; deutsch 2007) war bereits in 31 Sprachen übersetzt und in 43 Ländern vertrieben worden. Saviano klagt darin die organisierte Wirtschaftskriminalität und die politische Clanherrschaft der Mafia im Hinterland von Neapel an und legt die Auswirkungen dieses Terrors auf die alltäglichen Lebens- und Arbeitsbedingungen der Leute offen. Die Veröffentlichung und der Erfolg dieser investigativen Reportage führte zu Morddrohungen der Camorra (der neapolitanischen Mafia) gegen ihn: Saviano war untergetaucht. Ein Jahr zuvor hatte er noch – unter höchstem Polizeischutz – Interviews in Rom gegeben; nun war dies nur noch per Telefon und zu einer nicht vereinbarten Stunde möglich.⁷ Zur Zeit der Lancierung des Films war in der italienischen Zeitung *La Repubblica* (20.10.2008) auch schon ein offener Brief, unterzeichnet von mehreren Nobelpreisträgern (darunter Günter Grass, Orhan Pamuk und Dario Fo), zur Verteidigung des universellen Rechts auf Redefreiheit erschienen und mehr als 200'000 Menschen hatten eine Petition zur Unterstützung von Saviano unterschrieben.⁸

Der Film lief im Wettbewerb in Cannes und gewann 2008 den Großen Preis der Jury. Weitere italienische und internationale Nominierungen und Auszeichnungen folgten. Außerdem wurde er von Italien in der Kategorie «Bester fremdsprachiger Spielfilm» für den Oscar vorgeschlagen.⁹ Roman und Film hatten also Ende 2008 eine breite Öffentlichkeit und institutionelle Anerkennung erlangt und erfüllten film- und kulturpolitische wie symbolische Funktionen. Sie initiierten eine nationale und internationale oder gar interkulturelle Debatte über Pressefreiheit und Menschenrechte, über Clanwirtschaft, organisierte Kriminalität und Gewaltausübung der Mafia im Allgemeinen und der Camorra im Speziellen.

Fast gleichzeitig zum Kinostart gab die Truppe des Mercadante Teatro Stabile di Napoli am 14. November 2008 mit dem dokumentarischen Theaterstück *Gomorra* in der Berliner Volksbühne ein Gastspiel (die Pre-

7 Vgl. John Hooper, *Invisible Celebrity: Gomorrah Writer Hunted by Mafia Tires of Life in Hiding*. In: *The Guardian*, 1.11.2008, S. 26.

8 Vgl. *ibid.*

9 Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Gomorra_-_Reise_in_das_Reich_der_Camorra. *Gomorra* wurde von der Academy of Motion Pictures Arts and Sciences jedoch nicht unter die in dieser Kategorie nominierten Filme aufgenommen. (Letzte Web-Zugriffe, wo nicht anders angegeben, am 15.6.2010.)

miere hatte im Oktober 2007 in Neapel stattgefunden); Saviano blieb aus Sorge um seine Sicherheit der Aufführung fern.¹⁰ Die mediale Aufmerksamkeit, die Buch, Film und Theater wie den involvierten Personen, allen voran dem Autor, zuteil wurde, schürte und bestätigte die Brisanz des Themas.

Parallele Diffusion

Während der Dreharbeiten, die zu einem großen Teil an Originalschauplätzen und mehrheitlich mit Laiendarstellern stattfanden, waren auf dem Set Handyaufnahmen von verschiedenen Szenen gemacht und auf YouTube aufgeschaltet worden. Fingierte Titel erweckten dabei den Eindruck, es handle sich um Aufnahmen von realen Verbrechen.¹¹ Anscheinend zirkulierten diese (oder andere, ähnliche) Bilder aber auch auf einer ganzen Anzahl von Handys und provozierten ihrerseits Vorstellungen (und weitere Bilder) realer Gewalt. Garrone sagt dazu: «I met bosses who showed me that footage on their cell phones and told me that in addition to carrying out hits, from now on they would film them too.»¹² Dies hatte eine polizeiliche Untersuchung zur Folge.

Der Film erfüllte also bereits eine Funktion als Bild- und Medienergebnis bevor er überhaupt fertiggestellt war. Zudem – so berichtete die Turiner Tageszeitung *La Stampa* am 20. November 2008 – zirkulierte GOMORRA auf DVD als Raubkopie, bevor die offizielle DVD auf den Markt kam: Eine sich als «Camorra AG» bezeichnende, obskure Firma, die diese Kopien aus China bezogen haben soll und in Italien in Umlauf brachte, verlangte pro Stück sechs Euro.¹³ Vieles spricht dafür, dass es die Mafia war, die den Film sofort in ihre Parallelökonomie eingebaut hat, und dass er also von der Organisation zur «Imagepflege» eingesetzt werden konnte, die sich mit ihm – ironischerweise – ein Denkmal setzte. Die beiden Fälle paralleler Zirkulation des Films und der sekundären Bilder vom Dreh zeig-

10 Vgl. http://www.morgenpost.de/berlin/article977450/Mafia_Autor_Saviano_hat_Angst_vor_Berlin.html und die Rezension zum Stück: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=2027&Itemid=40.

11 http://de.wikipedia.org/wiki/Gomorra_-_Reise_in_das_Reich_der_Camorra, Anm. 23: Filmato killer in azione su YouTube (<http://www.tgcom.mediaset.it/>; 1.6.2007) und Altri tre spezzoni di Gomorra finiscono in rete su YouTube (<http://www.repubblica.it/>; 4.6.2007). Beide Seiten sind heute nicht mehr aktiv.

12 Zitiert in: Tom Klinton, Italian Mafia Film on Way to Oscars – Cast Members Head for the Cells. In: *The Guardian*, 13.10.2008.

13 <http://www.tagesspiegel.de/kultur/kino/mafia-verdient-an-anti-mafia-film-mit/1377132.html>; 20.11.2008; vgl. auch: http://www.focus.de/politik/ausland/gomorra-camorra-verdient-an-anti-mafia-film-mit_aid_349960.html oder <http://www.cineman.ch/news/archive/8991.html>.



3 Marco (Marco Macor) und Ciro (Ciro Petrone) in GOMORRA.

gen, wie einfach die ursprüngliche Intention des Films pervertiert werden konnte und wie schnell seine Umnutzung zu neuen Bilderpraktiken führte, die die Kultfunktion des Objekts ankurbelten.

Rückbezüge

Der Film sollte, wie auch das Buch von Saviano, eine informationspolitische, aufklärerische Funktion erfüllen: die Gewaltherrschaft der Camorra zu denunzieren und erneut in den Fokus des Rechtsstaats und der Medien zu rücken. Auf intertextueller Ebene stellt sich GOMORRA, der eindeutig als Spielfilm gestaltet und angekündigt war, in die filmhistorische Linie der italienischen Anti-Mafiafilme aus den 1970er Jahren (z.B. von Francesco Rosi). Zudem nimmt er die amerikanische Tradition des Genres der Mafiafilme wie der GODFATHER-Trilogie (Francis Ford Coppola, USA 1972, 1974, 1990) oder von SCARFACE (Brian de Palma, USA 1983) auf, der sich seinerseits auf den Gangsterfilm SCARFACE aus den 1930er Jahren (Howard Hawks, USA 1932) bezieht. De Palmas Film findet in GOMORRA explizit Erwähnung: Sein Held Tony Montana dient den beiden Jugendlichen Marco und Ciro als Vorbild und Inspirationsquelle, die sie in ihrer kindlichen Unbedarftheit und in völliger Verkenning der realen Situation direkt in den Tod treibt. Sie werden von der Camorra kaltblütig umgelegt, als sie bei einem Coup – metaphorisch gesprochen – im Weg stehen.

De Palmas *SCARFACE* gilt innerhalb der Mafia als Mythos (auch im Sinne von Barthes 1964) und hat wie kaum ein anderer Film die ‹offizielle› Kultur und Politik in den USA und darüber hinaus ‹bewegt› (vgl. Tucker 2008). «But there is no place for a Tony Montana in the realm of Naples», wie Nick James in seiner Rezension festhält.¹⁴ Ähnlich wie viele andere Filmkritiker sieht der Autor (den ich hier stellvertretend zitiere) in *GOMORRA* eine Dekonstruktion des Mythos und damit auch einen Bruch mit der Genretradition. Bereits der Filmtitel, der ebenso auf die Camorra wie auf das biblische ‹Sodom und Gomorrha› anspielt, macht die düstere Auslegung deutlich. Auch andere narrative Aspekte weisen in dieselbe Richtung. So gibt es in der pluralen Figurenkonstellation von *GOMORRA*, die in ihrer verschachtelten Dynamik der fünf Erzählstränge von den Zuschauern eine komplexe Kombinationsfähigkeit verlangt, keinen Einzelhelden. Damit fehlt eine Identifikationsfigur wie sie Al Pacino alias Tony Montana in *SCARFACE* darstellte. Zwar spielen neben den Laiendarstellern auch professionelle Theaterschauspieler und ein Filmstar wie Tony Servillo mit, sie werden aber weder im Film noch im paratextuellen Umfeld als eigentliche Stars inszeniert und gefeiert.¹⁵ Dennoch ist die Rezeption unkontrollierbar, die individuellen und sozialen Akteure eigenwillig (oder «pervers», wie Staiger 2000 vorschlägt), denn wie sich anhand der Bilderpraktiken der Camorra gezeigt hat, konnte der Film – trotz seiner kritischen Erzählhaltung, seiner entglorifizierenden Geschichte und seiner dezentrierten narrativen Struktur – von der Mafia vereinnahmt werden.

Das Mitwirken von Laiendarstellern und die alltagsrealistische Gestaltungsweise des Films (wozu auch der neapolitanische Dialekt in den Dialogen gehört) knüpfen noch andere intertextuelle Verbindungen, die in den Besprechungen – die als Spiegel der dominanten cinephilen Lesart gelten sollen – Erwähnung fanden: zum Neorealismus der Nachkriegszeit einerseits, zur Quality Soap *THE SOPRANOS* (USA 1999–2007) andererseits.¹⁶ Auch hier waren zudem einige Mitglieder der Besetzung im Milieu der

14 Nick James, *That's Camorra*. In: *Sight and Sound* 18/11, 2008, S. 18–22, hier S. 21.

15 Tony Servillo, der im gleichen Jahr in der politischen Satire *IL DIVO* von Paolo Sorrentino den Ministerpräsidenten Giulio Andreotti mimt, erhält dennoch für seine Darstellung des korrupten Müllmanagers in *GOMORRA*, für die ihn der *Tagesspiegel* als minimalistischen Komiker im Stile eines Buster Keaton hoch lobte, mehrere Darstellerpreise: vgl. Peter von Becker, *Spiel dir das Lied vom Tod*. In: *Der Tagesspiegel*, 17.11.2008 sowie http://de.wikipedia.org/wiki/Toni_Servillo. Für weitere Informationen vgl. auch die offizielle Website des Films: <http://www.mymovies.it/gomorra/>.

16 Um die Reaktionen von einzelnen Zuschauerinnen und Zuschauern zu analysieren, womit man einer dominanten populären Lesart sowie der individuellen oder gruppenspezifischen Vielfalt und Widersprüchlichkeit der Interpretationen näher kommen könnte, müsste hier die Analyse der Kommentare auf Film-Websites auf internationaler Ebene einsetzen. Eine solche Analyse kann ich im Rahmen dieses Aufsatzes jedoch nicht leisten.

Camorra verankert oder gar in der Vergangenheit aktiv in ungesetzliche Taten involviert gewesen. Dies steigerte sicherlich den Authentizitätseffekt des Films, doch sollten sich daneben noch andere, konkrete Auswirkungen zeigen.

Epiphänomene

Wie bei *THE SOPRANOS* führte der Erfolg von *GOMORRA* zu einer Reihe von Verhaftungen von mutmaßlich an den Aktivitäten der Mafia respektive der Camorra beteiligten Personen.¹⁷ Sie spielten in Garrones Film zum Teil ihre eigene «Rolle», so etwa Giovanni Venosa, der einen der Bosse gibt.¹⁸ Ein solches Verhalten scheint geradezu dreist, und es war auch nicht in Erfahrung zu bringen, wie Garrone sie für seinen Film gewinnen konnte oder wie er während der Dreharbeiten mit ihnen umging. Tatsache ist, dass der Film, obwohl ein Spielfilm, auf dieser profilmischen Ebene also von der Polizei auch «indexikalisch» gelesen wurde. Wie Frank Kessler auseinandersetzt, ist die Indexfunktion von fotografischen Bildern selbst im Dokumentarfilm an den Kontext gebunden, der deren pragmatische Lektüre garantiert; so wurde etwa das Video im Fall Rodney King gerade nicht als Beweis der tätlichen Übergriffe der Polizisten auf den Angeklagten akzeptiert (vgl. Kessler 1998). Umgekehrt kann man dem Film *GOMORRA* wie auch den erwähnten Handybildern durch die Polizeiuntersuchungen und Verhaftungen, die sie bewirkten, durchaus referenzielle Verweise, ja gar Beweisfunktion zuschreiben. Als filmisch-fiktionale Bilder haben sie zwar keineswegs Dokumentstatus und können auch keine assertorischen Aussagen über die aktuelle Welt machen (vgl. ebd.; Plantinga 1987; Odin 2000). Doch die Tatsache, dass diese Männer am Film mitgewirkt hatten und dass sie oder andere aus dem Milieu die Bilder vom Set zirkulieren ließen, lenkte die Aufmerksamkeit der Justiz auf sie.

Wenn ich hier von Epiphänomen und nicht mit Genette (1992) von «Epitexten» spreche, so weil ich die außertextuellen Formen in die «nachfilmische Realität» (Hohenberger 1988, 30) einbeziehe: Die Verwendung des Textbegriffes – obwohl in den 1970er Jahren auf alle kulturellen Produktionen ausgedehnt und metaphorisch als komplexes strukturelles Gewebe verstanden (vgl. Barthes 1974) – ist zwar theoretisch offen, wird aber gerade in der Analyse der Paratexte eines Films oder auch eines Buches oft ausschließlich auf verbale Begleiterscheinungen und Nachwirkungen

17 Vgl. Tom Klinton, Italian Mafia Film on Way to Oscars – Cast Members Head for the Cells. In: *The Guardian*, 13.10.2008, S. 3 sowie an derselben Stelle das Kästchen mit den Informationen zu *THE SOPRANOS* von Caroline White.

18 Vgl. *ibid.*

bezogen. Natürlich sind wir – auch was die Analyse von Kontexten betrifft – meist auf sprachliche Äußerungen und Texte (hier im eigentlichen Sinn) angewiesen: Bilderpraktiken und die manifesten Handlungen, die Filme, und dies nicht erst nur im Nachhinein, hervorrufen können, folgen aber Motivationen und zeitigen Erscheinungsformen, die zwar ihren Anteil an den Regelwerken der Diskurse (Foucault) haben, jedoch andere, nichtsprachliche Logiken einbringen. Obwohl schwierig zu erfassen, sollten sie immer wieder hinter oder parallel zu den <Texten> perspektiviert und bewusst gemacht werden.

Natürlich hat der Film von Garrone aber auch eigentliche *Epitexte* hervorgebracht: Er hat eine regelrechte Informationsflut über die Situation in Neapel und in der Region Campagna eingeleitet, insbesondere über den Schwarzmarkt und die Fälschungsökonomie in der Textilindustrie oder die soziale Unterdrückung der Angestellten und das Abfallproblem. Ebenso hat er all die Sachbücher, Romane, Dokumentar- und Spielfilme, die zum Teil bereits einige Jahre vor dem Film mit einer ähnlichen Intention auf die Missstände aufmerksam machten, ins mediale Rampenlicht gerückt, das sie zuvor – zumindest ausserhalb Italiens – nicht erreicht hatte.¹⁹ Auch in den Tageszeitungen ist seither die Aufmerksamkeit für die Terrorherrschaft der Camorra nicht mehr abgebrochen: Kriminelle Vorfälle, wie die im Film gezeigten, gehören zur alltäglichen Wirklichkeit und zur journalistischen Berichterstattung. Dies bestätigt nicht nur den dokumentarischen, (neo-neo-) realistischen Duktus von GOMORRA und die Tatsache, dass der Film also kaum etwas erfunden hat, sondern lässt ihn auch zu einem Referenzpunkt werden, um die unvorstellbaren, tatsächlichen Vorkommnisse glaubhaft und für die Zeitungsleser plastisch vorstellbar zu machen. So titelt der Mailandkorrespondent René Lenzin im Zürcher *Tages-Anzeiger* am 10. März 2010: «Wie im Film GOMORRA – Weil sich ein 17-jähriger Kleinkrimineller der Camorra nicht unterordnen wollte, wurde er kaltblütig erschossen.»

Die Öffentlichkeit des Films – die ich hier am Beispiel von Matteo Garrones GOMORRA skizziert, wenn auch keineswegs abschließend erfasst, habe – ist also weitgefächert: Auch wenn es sich dabei um einen Kinofilm handelt, weist die Filmöffentlichkeit in diesem Fall über die eigentliche Kinoöffentlichkeit hinaus. Sie verbindet Diskurse und Praktiken der verschiedensten Ordnungen in einer transmedialen und transnationalen Dynamik, die mehrdimensional funktioniert und höchstens partiell unilate-

19 Nick James, *That's Camorra*. In: *Sight and Sound* 18/11, 2008, S. 18–22; Guido Bonsaver, *Charismatic Criminals*. In: *ibid.*, S. 22.

rale Kausalitäten sichtbar macht. In dieser disparaten Rezeptionsdynamik können Filme sehr unterschiedliche und letztlich immer unkontrollierbare Funktionen erhalten, die ebenso vielen und je nach Kontext variablen gruppenspezifischen und manchmal auch individuellen Lesarten entsprechen. Die Filme, die (etwas) bewegen – und das sind viele –, bewegen die Zuschauer emotional und/oder politisch. Diese werden zu sozialen Akteuren und tragen ihre Bewegtheit auf die Straße oder ins Internet. Über die sprachlichen Reaktionen hinaus führt sie zu manifesten Handlungen. Auch wenn sich dadurch nicht immer eine Masse im traditionellen Sinn mobilisieren lässt, äußern sich die Bewegungsmomente in vielzähligen, oft über längere Zeit sich fortsetzenden Aktionen und kulturellen Produktionen: soziale (Bilder-) Praktiken, die der Filmkultur weiterhin eine brisante Öffentlichkeit garantieren.

Ich möchte den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Seminars «Filme, die etwas bewegen ...» im Frühjahrsemester 2010 am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich herzlich für die anregenden Diskussionen danken. Für seine präzisen Kommentare zum Manuskript dieses Textes danke ich Adrian Gerber.

Literatur

- Barthes, Roland (1964 [frz.: 1957]) *Mythen des Alltags*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1974 [frz.: 1973]) *Die Lust am Text*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Beilenhoff, Wolfgang (2006) BilderPolitiken. In: *Transkriptionen* 7, S. 2–7.
- Bergmann, Jens / Pörksen, Bernhard (Hg.) (2009) *Skandal! Die Macht öffentlicher Empörung*. Köln: Edition Medienpraxis.
- Bourdon, Jérôme (2004) La triple invention: comment faire l'histoire du public? In: *Le Temps des Médias* 2/3, S. 12–25
(<http://www.histoiredesmedias.com/ltn/ltn3.htm>; 25.07.09).
- Deleuze, Gilles (1986) *Foucault*. Paris: Éditions de Minuit.
- Foucault, Michel (1969) *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Genette, Gérard (1992 [frz. 1987]) *Paratexte*. Frankfurt/M. / New York: Suhrkamp.
- Gramsci, Antonio (1991) *Gefängnishefte*, Bd. 10. Hamburg: Argument.
- Habermas, Jürgen (1962) *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Neuwied/Berlin: Luchterhand.
- Hall, Stuart (1997) *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Thousand Oaks / New Delhi: Sage.
- Hansen, Miriam (1990) Early Cinema: Whose Public Sphere? In: *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Hg. von Thomas Elsaesser. London: BFI, S. 228–246.
- Hansen, Miriam (1991) *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge/London: Harvard University Press.

- Hansen, Miriam (1995) Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere. In: *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*. Hg. von Linda Williams. New Brunswick: Rutgers University Press, S. 134–152.
- Haver, Gianni (2003) *Les Lueurs de la guerre. Ecrans vaudois 1939–1945*. Lausanne: Payot.
- Hickethier, Knut (2002) Die bundesdeutsche Kinoöffentlichkeit in den fünfziger Jahren (<http://www.uni-konstanz.de/paech2002/zdm/beitrg/Hickethier.htm>; 18.8.2009).
- Hickethier, Knut (2003) Öffentlichkeit und Öffentlichkeiten. In: Ders., *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 202–221.
- Imhof, Kurt (2002) Medienskandale als Indikatoren sozialen Wandels. Skandalisierungen in den Printmedien im 20. Jahrhundert. In: *Öffentlichkeit und Offenbarung. Eine interdisziplinäre Mediendiskussion*. Hg. von Kornelia Hahn. Konstanz: Konstanzer Universitätsverlag, S. 73–98.
- Imhof, Kurt / Kleger, Heinz / Romano, Gaetano (Hg.) (1999) *Vom Kalten Krieg zur Kulturrevolution. Analyse von Medienereignissen in der Schweiz der 50er und 60er Jahre*. Zürich: Seismo.
- Isekenmeier, Guido (2009) *«The Medium is the Witness»: Zur Ereignis-Darstellung in Medientexten. Entwurf einer Theorie des Medienereignisses und Analyse der Fernsehnachrichten vom Irak-Krieg*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Jancovich, Mark (2002) Cult Fictions. Cult Movies, Subcultural Capital and the Production of Cultural Distinctions. In: *Cultural Studies* 16/2, S. 306–323.
- Jenkins, Henry (2000 [1992]) *«In my weekend-only world ...»: Reconsidering Fandom*. In: *Film and Theory. An Anthology*. Hg. von Robert Stam & Toby Miller. Malden: Blackwell, S. 791–799.
- Kessler, Frank (1998) Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder. In: *Montage AV* 7/2, S. 63–78.
- Kessler, Frank (2000) Regards en creux: Le cinéma des premiers temps et la construction des faits spectatoriels. In: *Réseaux* 99, S. 75–98.
- Kracauer, Siegfried (1974 [1926]) Ben Hur. In: Ders. *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*. Hg. von Karsten Witte. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 163–165.
- Kracauer, Siegfried (1974 [1940]) Der historische Film. In: Ders. *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*. Hg. von Karsten Witte. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 43–45.
- Loiperdinger, Martin (2004) Filmzensur und Selbstkontrolle. Politische Reifepfung. In: *Geschichte des deutschen Films*. Hg. von Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes & Hans Helmut Prinzler. Stuttgart: Metzler, S. 525–544.
- Meusy, Jean-Jacques (2006) Local Cinema Histories in France. An Overview. In: *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 9, S. 97–109.
- Müller, Corinna / Segeberg, Harro (Hg.) (2008) *Kinoöffentlichkeit 1895–1920: Entstehung, Etablierung, Differenzierung*. Marburg: Schüren.
- Negt, Oskar / Kluge, Alexander (1972) *Öffentlichkeit und Erfahrung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Odin, Roger (1983) Pour une sémio-pragmatique du cinéma. In: *Iris* 1/1, S. 67–82.
- Odin, Roger (1994) Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel. Modes et institutions. In: *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History*. Bd. 1. Hg. von Jürgen E. Müller. Münster: Nodus, S. 33–46.

- Odin, Roger (2000) *De la fiction*. Brüssel: DeBoeck.
- Plantinga, Carl (1987) Defining Documentary. Fiction, Non-Fiction, and Projected Worlds. In: *Persistence of Vision* 5, S. 44–54.
- Schenk, Irmbert (Hg.) (2000) *Erlebnisort Kino*. Marburg: Schüren.
- Schenk, Irmbert (2008) *Kino und Modernisierung. Von der Avantgarde zum Videoclip*. Marburg: Schüren.
- Sorlin, Pierre (2004) Un objet à construire. Les publics du cinéma. In: *Le Temps des Médias* 2/3, S. 39–48
(<http://www.histoiredesmedias.com/lm/lm3.htm>; 25.07.09).
- Sorlin, Pierre (2008) Préface. In: *Cinéma et régimes autoritaires au XX^e siècle. Ecrans sous influence*. Hg. von Raphaël Muller & Thomas Wieder. Paris: PUF.
- Staiger, Janet (1992) *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Staiger, Janet (2000) *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*. New York: New York University Press.
- Telotte, J.P. (1991) *The Cult Film Experience. Beyond All Reason*. Austin: University of Texas Press.
- Tröhler, Margrit (2007) *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film*. Marburg: Schüren.
- Tucker, Ken (2008) *Scarface Nation. The Ultimate Gangster Movie and How It Changed America*. New York: St. Martin's Griffin.