

Irina Gradinari, Nikolas Immer, Johannes Pause (Hg.)

Medialisierungen der Macht



Irina Gradinari, Nikolas Immer, Johannes Pause  
(Hg.)

# Medialisierungen der Macht

Filmische Inszenierungen politischer Praxis

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der  
Fritz Thyssen Stiftung

Umschlagabbildung:  
The War Room with the Big Board from Stanley Kubrick's 1964 film, Dr. Strangelove.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich  
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne  
vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2018 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill Gruppe  
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia  
Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6341-8

# INHALT

Vorwort.....	7
Irina Gradinari, Johannes Pause: Medialisierung der Macht. Zur Gegenwart des politischen Kinos .....	9

## I. AFFIZIEREN

Sandra Nuy: Antagonismen und Affekte. Zu einer politischen Dramaturgie des Spielfilms .....	33
Hermann Kappelhoff: Die Lebenden und die Toten. Die Macht der Erinnerung im Hollywood-Kriegsfilm .....	47
Philipp Weber: Die Intrige im seriellen Erzählen der Gegenwart .....	69
Sulgie Lie: Triebbild und Gesellschaft. Zur Desublimierung im zeitgenössischen Hollywoodkino: Steve McQueen's <i>Shame</i> .....	87
Lars Koch: Mimikry – Macht – Angst. Populäre Imaginationen einer bedrohlichen Anverwandlung .....	103
Thomas Morsch: Melancholie des Katastrophenkapitalismus / Schattenwirtschaft der Affektökonomie. Zur (Un-)Sichtbarkeit der Finanzmacht im postkinematografischen Film.....	121
Julia B. Köhne: Traumatische Loops, Rachegefühle und Kriegs- tourismus. Notizen zur Dokumentation <i>Matador Ha'Milchama /</i> <i>War Matador</i> (2011) von Avner Faingulernt und Macabir Abramson...	155

## II. MODELLIEREN

Tobias Nanz: Drehbücher des Regierens. Zur diskursiven Formation des Kalten Krieges .....	189
Ivo Ritzer: <i>Out for Justice</i> : Seagals Südafrika – Hegels Heroenzeit – Badiou's Bewegungsbild .....	205
Mareen van Marwyck: Das Paar als politischer Akteur in der TV-Serie <i>House of Cards</i> .....	219
Niels Werber: Überleben im Ausnahmezustand. Politische Experimente in <i>The Walking Dead</i> .....	237

Yumin Li, Sasha Rossman: Entgrenzte Souveränität. Der Schurke als Spiegel der Macht in <i>Mad Max</i> , <i>Captain Phillips</i> und <i>Mission Impossible</i> .....	255
Martin Doll: Medialisierungen vernetzter Kriegsführung. Imaginationen des Drohnenkriegs im Hollywoodkino.....	273

### III. TRADIEREN

Ute Holl: Das Volk taucht auf. <i>Moses und Aron</i> von Straub/Huillet.....	299
Nikolas Immer: Maske und Macht. Die Ästhetisierung des politischen Körpers am Beispiel Elizabeths I.....	315
Irina Gradinari: Sedimentationen des Staates. Zu Ikonografie und Ideologie des Terrors von <i>Die Hard</i> bis <i>Homeland</i> .....	331
Marcus Stiglegger: Spygames. Der Kampf um Blick und Narrativ im Hollywoodkino nach 1990 .....	355
Aleksandra Eliseeva: Utopie der weiblichen Macht im russischen Film der Gegenwart. <i>Ritas letztes Märchen</i> (2012) von Renata Litvinova.....	373
Johannes Pause: Kino, Kopf und Staat. Die Medien des Verschwörungsfilms.....	389
Verzeichnis der Beiträger*innen .....	409

# VORWORT

Die Beiträge des vorliegenden Sammelbands gehen in der Hauptsache auf die Tagung *Medialisierungen der Macht. Filmische Inszenierungen politischer Praxis* zurück, die vom 7. bis 9. Mai 2015 im Haus der Kulturen der Welt in Berlin stattgefunden hat.<sup>1</sup> Die zusätzlich eingeworbenen Beiträge vertiefen die im Verlauf der Tagung eröffneten Perspektiven auf die Wechselwirkungen zwischen Politik und Ästhetik im Medium des Films.

Sehr herzlich danken wir der Thyssen-Stiftung, welche die Tagung und die Publikation ermöglicht hat. Außerdem gilt unser Dank Prof. Dr. Claudia Bruns, Yumin Li, Janine Fubel und Yvonne Kult, die uns bei der Organisation der Tagung in vielfältiger Weise unterstützt haben, sowie dem Team des Hauses der Kulturen der Welt in Berlin und insbesondere dem Intendanten Prof. Dr. Bernd M. Scherer, welcher uns diesen schönen Tagungsort zur Verfügung gestellt hat. Darüber hinaus danken wir den Trierer Hilfskräften Christiane Kopp und Joshua Ternes für ihre engagierte Unterstützung bei der redaktionellen Arbeit, sowie – last, but not least – Andreas Knop vom Wilhelm Fink-Verlag, der unser Buchprojekt stets hilfsbereit begleitet hat.

Die Herausgeber\*innen,

Hagen, Trier und Luxemburg, April 2018

---

<sup>1</sup> Vgl. Yumin Li: „Tagungsbericht: Medialisierungen der Macht. Filmische Inszenierungen politischer Praxis, 07.05.2015 – 09.05.2015 Berlin“, in: H-Soz-Kult (20.01.2016), [<http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-6359>].





IRINA GRADINARI, JOHANNES PAUSE

## Medialisierung der Macht

### Zur Gegenwart des politischen Kinos

#### I. Die Macht des Kinos und ihre Subversion

Seit das Kino entstanden ist, kursieren Visionen, es politisch einzusetzen. Die außergewöhnliche Macht, die dem Medium immer wieder zugesprochen wurde, schien dabei lange Zeit mit einer positiv-edukativen ebenso wie mit einer negativ-manipulativen und einer ideologisch-konsolidierenden Funktion verbunden: Das klassische Hollywood-Kino etwa galt als kollektiver imaginärer Raum für Fantasien individueller Selbstverwirklichung, die sich in Übereinstimmung mit dem Allgemeinwohl und den demokratischen Werten entfalten sollten.<sup>1</sup> So entstanden filmische Bilder der Staatsformierung, die – besonders deutlich in *The Birth of a Nation* (USA 1915, R.: D. W. Griffith) – den Staat in der Regel als Refugium tatkräftiger weißer Männer zeigten. In der jungen Sowjetunion gab es hingegen das Bestreben, ein sozialistisches „Kino für Millionen“ zu entwickeln, das Ideologeme der Partei propagieren und auf diesem Weg den neuen Menschen erschaffen sollte.<sup>2</sup> So definierte Lenin das Kino als die wichtigste aller Künste, Leo Trotzki zufolge überstieg seine Wirkung auf die weitgehend analphabetische Bevölkerung noch die von Wodka und Kirche,<sup>3</sup> und Stalin korrigierte eigenhändig Film-Skripte. Mit dem sozialistischen Umbruch entstanden in der UdSSR zudem erste Theorien der politischen Filmpraxis (Eisenstein, Vertov, Pudovkin). Doch auch der Nationalsozialismus bediente sich der Wirkmacht des Mediums: *Jud süß* (D 1940, R.: Veit Harlan) und *Der ewige Jude* (D 1940, R.: Fritz Hippler), *Hitlerjunge Quex* (D 1933, R.: Hans-Otto Borgmann) und *Triumph des Willens* (D 1935, R.: Leni Riefenstahl) gelten als Beispiele für die sowohl denunziatorische als auch ästhetisch übersteigerte Propaganda des NS-Staates. Wie wichtig das Kino für die NS-Ideologie war, zeigt etwa der Durchhaltefilm *Kolberg* (D 1943–1944, R.: Veit Harlan), der dem absehbaren Ende des Zweiten Weltkriegs zum Trotz die Massen auf den Krieg einschwören sollte: Für die Dreharbeiten wurden mehrere Hundert Wehrmachtssoldaten von der Front abgestellt. Zur gleichen Zeit war auf Seiten der

---

<sup>1</sup> Vgl. Bronfen/Grob 2013, S. 11-73, hier S. 16: „Im klassischen Hollywood wurde jener *American Dream* unermüdlich durchgespielt, der mit dem von der Verfassung vorgesehen Streben nach Glück, Wohlstand und Selbstbestimmung einhergeht.“

<sup>2</sup> Vgl. u. a. Šumjackij 1935, Taylor 1991 sowie Nembach 2001.

<sup>3</sup> Trotzki 1923.

USA unter der Leitung von Major Frank Capra eine ganze Reihe talentierter Regisseure an der Herstellung von Propaganda-Filmen beteiligt, die der amerikanischen Gesellschaft argumentativ verdeutlichen sollten, warum sie in den Krieg zog: *Why we fight* (USA 1942–1945). All diesen hier nur stellvertretend genannten Positionen und Werken war die Überzeugung gemein, dass das Kino mit einer einzigartigen Wirkmacht ausgestattet sein müsste, die es dazu befähigte, neue Subjekte zu erschaffen, Gesellschaften zu formieren und Ideologien zu implementieren.

Gegen eine solche Funktionalisierung des Mediums für Staatsinteressen und im Zuge der Kritik der Konsum- und Populärkultur entstanden ab den 1950er Jahren im Westen neue Konzepte eines avantgardistischen Kinos, die ihre politische Kraft aus der Subversion von Ideologien und tradierten filmischen Erzählformen zu ziehen suchten. Mit dieser Ideologiekritik ging die theoretische Zuspitzung eines bis heute in vielerlei Hinsicht maßgeblichen Konzepts des politischen Kinos einher, das dieses in erster Linie in scharfer Abgrenzung zum Mainstream-Kino Hollywoods<sup>4</sup> definiert – paradigmatisch vorgeführt in dem 1969 in den *Cahiers du Cinema* erschienenen Grundlagentext von Jean-Luc Comolli und Jean Paul Narboni.<sup>5</sup> Aus einer solchen Perspektive ist der Mainstream nicht nur durch Ideologie charakterisiert, sondern auch dadurch, dass er seine ideologischen Voraussetzungen konsequent verschleiert: Auf inhaltlicher Ebene reproduzierten die Mythen des Genre-Kinos die bürgerliche Ideologie der herrschenden Klasse, auf formaler Ebene stellte der illusorische Realismus Hollywoods ein unkritisches Verhältnis zum Medium her. Die Apparatus-Theorie, die von Jean-Louis Baudry und Jean-Luc Comolli in den 1970er Jahren ausformuliert wurde,<sup>6</sup> weist sogar der technisch-räumlichen Beschaffenheit des Kinos selbst ideologische Effekte nach, fungiere dieses doch – ähnlich den von Althusser beschriebenen staatlichen Apparaten – als Produzent eines problematischen, da von kapitalistischen Dynamiken durchzogenen Subjekts. Gegen diese massive ideologische Wirkung des Kinos kann das politische Potenzial des Mediums folglich allein durch eine distanzschaffende Ästhetik der Subversion aktiviert werden, welche mit der Illusionsästhetik des Mainstream-Kinos bricht, Identifikation und Immersion verhindert, subjektkonstitutive Strategien unterläuft und in autoreflexiven Gesten auf die Bedingungen der eigenen Darstellung ebenso wie der Rezeptionssituation im Kino hinweist. Ein politisches Kino muss also, dieser Logik folgend, ein formal wie inhaltlich abweichendes, ‚anderes‘ Kino sein, wie es idealtypisch etwa das „Third Cinema“<sup>7</sup> oder das feministische „Counter Cinema“<sup>8</sup> darstellen. Sein kritisches Potenzial gewinnt

<sup>4</sup> Diese ideologiekritische Perspektive auf Hollywood ist nach wie vor einflussreich. Vgl. etwa Bürger 2005.

<sup>5</sup> Vgl. Comolli/Narboni 1990, S. 58-67.

<sup>6</sup> Vgl. zusammenfassend Riesinger 2003.

<sup>7</sup> Solanas/Getino 1976.

<sup>8</sup> Vgl. u. a. Johnston 1976.

es dabei nicht aus einer expliziten ‚inhaltlichen‘ Auseinandersetzung mit Institutionen oder Personen der Politik, sondern aus einer ‚Politik der Form‘, welche die eigenen Modi der Repräsentation, „die medialen Grundlagen gesellschaftlicher Kommunikation selbst zu verändern“ anstrebt.<sup>9</sup> Die Auseinandersetzung mit Politik auf inhaltlicher Ebene gilt in der Filmtheorie der 1960er und 1970er Jahren hingegen als verdächtig, weist sie doch auf ein zu oberflächliches Verständnis politischer Ästhetik hin.<sup>10</sup>

Die Forderung nach einem politischen Einsatz des Kinos ist somit theoretisch an die Frage nach seiner Epistemologie, nach seinem Realitätsbezug und seinen Wissensformen gebunden, erscheint es doch als zentrale Aufgabe eines solchen Kinos, „die konkreten Lebensbedingungen als sinnlich-anschauliche Verhältnisse auf den konkreten Erfahrungshorizont des einzelnen Individuums zu beziehen“<sup>11</sup>, wobei etablierte und eingeübte Wahrnehmungsmuster zugleich kritisch zu durchbrechen sind. Mit der ‚Politik der Form‘ geht daher eine Spaltung des Realismus-Konzepts einher, das nun zwischen dem ‚falschen‘, konventionellen Realismus des Mainstream-Kinos und einem neuen, kritischen und reflexiven Realismus unterscheiden muss, der gerade auf die ästhetischen und medialen Konstitutionsbedingungen der herrschenden Weltansicht hinweist.<sup>12</sup> Politisches Kino, so die seit den 1960er Jahren gültige Formel, bedeutet einen Bruch mit Normen der Wahrnehmung und des Denkens und eine Öffnung für eine andere, differente Sichtweise, die vor allem durch Brecht’sche Verfremdungsstrategien hergestellt wird und eine Voraussetzung für die analytische Veranschaulichung gesellschaftlicher Machtverhältnisse darstellt. Ein solchermaßen beschriebenes politisches Kino handelt sich jedoch eine Reihe von Problemen ein, die bereits in den 1970er Jahren thematisiert wurden. So tendiert es dazu, an seiner eigenen Marginalisierung mitzuarbeiten, indem es alle publikumswirksamen Strategien tendenziell als affirmativ und ideologisch verwirft und die viel kritisierte Schaulust, die „Skopophilie“,<sup>13</sup> strategisch in Unlust zu verkehren sucht. Die Trennung einer Politik der Form von einer des Inhalts reproduziert zudem tendenziell die alte Grenze zwischen hoher und populärer Kunst und macht das politische Kino zur Sache einer intellektuellen Elite. Aus Sicht einer inzwischen stark ausdifferenzierten wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Mainstream-Film erscheint es dabei als evident, dass rein ideologische ästhetische Formen ebenso unmöglich sind wie ideologiefreie Repräsentationen:<sup>14</sup> Während eine reflexive ‚Politik der Form‘ vor einer Funktionalisierung im Rah-

<sup>9</sup> Kappelhoff 2008, S. 11.

<sup>10</sup> Vgl. Comolli/Narbone 1990.

<sup>11</sup> Kappelhoff 2008, S. 11.

<sup>12</sup> Zu unterscheiden sind dabei zudem der Realismus „des Films“, der auf dem indexikalischen Charakter des Filmbildes beruht, und die unterschiedlichen Ästhetiken des Realismus. Vgl. dazu generell Kirsten 2014.

<sup>13</sup> Vgl. Mulvey 1999.

<sup>14</sup> Hall 1989, S. 150.

men bestehender Machtstrukturen nicht gefeit ist, unterlaufen auch propagandistische Filme aufgrund der Komplexität ihrer medialen Gegebenheiten oftmals ungewollt ihre eigenen inhaltlichen ‚Botschaften‘. Letztendlich stellt das Mainstream-Kino keine monolithische Einheit mit homogener ideologischer Ästhetik dar, sondern bringt Werke mit vielschichtigen Bedeutungsebenen<sup>15</sup> und vielfache ästhetische Zäsuren hervor.<sup>16</sup> Das zeigen zum Beispiel die Analysen Fredric Jamesons oder Slavoj Žižeks, welche das reflexive oder widerständige Potenzial von Hollywood-Filmen betonen, ohne deren ‚ideologischen‘ Gehalt zu leugnen. Narrative, dramaturgische oder figurative Strategien des Mainstream-Films werden somit insgesamt zunehmend aufgewertet.<sup>17</sup>

Aus gegenwärtiger Perspektive kommt hinzu, dass die Trennung zwischen der ‚Politik der Form‘ und der ‚Politik des Inhalts‘ in gewissem Ausmaß auch die binäre politische Disposition des Kalten Krieges zu reproduzieren scheint. Während mit dem Sozialistischen Realismus und seinen Variationen bis in die 1990er Jahre hinein eine ‚Politik des Inhalts‘ auf Grundlage einer eingespielten und offiziell etablierten Formensprache vervollkommenet wurde, die vor allem der Staatsideologie Ausdruck verleihen und einem breiten Publikum verständlich erscheinen sollte, setzte der Westen auf die ‚Politik der Form‘, die zugleich als individualistische Ausdrucksform der neuen Autor\*innen des Kinos galt. Sowohl politische ‚Realität‘ als auch die Konzeptionen einer politischen Ästhetik haben sich seit dem Ende des Kalten Kriegs jedoch zunehmend pluralisiert und heterogenisiert, sodass Strategien der Entlarvung oder Subversion allein nicht mehr auszureichen scheinen,<sup>18</sup> um politische Wirksamkeit zu generieren. Als paradigmatisch für diesen Wandel im Verständnis der politischen Kraft des Kinos kann das Werk Rainer W. Fassbinders gelten, das sich von dem tendenziell avantgardistischen Programm der 1960er Jahre zu einer neuen Synthese des Mainstream-Films mit der politischen Aufklärung in den 1970ern bewegt hat. Fassbinders letzte Filme aus der Zeit um 1980 zeigen eine gelungene Verschmelzung von Genrekino und selbstreflexiver Ästhetik, welche den Weg bereitete, das politische Engagement im Film neu zu denken.

Die Veränderungen der kinematographischen Ästhetik können daher nicht allein auf politische Kalküle zurückgeführt werden; vielmehr ist davon auszugehen, dass filmische Ästhetiken höchst vielfältige politische Effekte und Potenziale generieren, die im Laufe der Zeit einem starken Wandel unterliegen. Wie Thomas Elsaesser treffend diagnostiziert hat, war es so auch nicht das politische Gegenkino, sondern eine neue Hollywood-Ästhetik, die – geboren aus einer neuen politischen wie gesellschaftlichen Situation – das traditionelle Erzählkino ablöste und durch formal experimentelle und selbstreflexive, deshalb

<sup>15</sup> Das gilt selbst den Kritikern Hollywoods als selbstverständlich. Vgl. Ryan/Kellner 1990, S. 2.

<sup>16</sup> Vgl. etwa zu den Umbrüchen im Hollywood der 1950er Jahre Ritzer 2017 (a).

<sup>17</sup> Hofmann/Renner/Teich 2014; Nuy 2017.

<sup>18</sup> Zum Verhältnis von Subversion und Affirmation generell vgl. Butler 1997.

aber keineswegs notwendig politisch radikale Erzähl- und Darstellungsformen ersetzte:

It wasn't a counter-cinema that superseded Hollywood, but a New Hollywood whose development was neither governed by the modernist telos of the medium's self-realization through self-reflexivity, nor by the political logic of opposition and confrontation. Instead, it followed the capitalist logic, which demanded the penetration of new markets in the wake of the activity generated by the interplay between technological innovation, media advertising, and mass-produced, cheap consumer electronics. In this strategy, even avant-garde techniques could find profitable uses, and as a consequence, one critical dimension of film theory – reflexivity – was thrown into crisis, overtaken by the dynamic of transformation and change that realized the agenda of self-reflexivity, but devoid of radical political potential, and with sometimes immense popular success.<sup>19</sup>

## II. Divers oder universal: Politisches Kino heute

Wie in der Philosophie des 21. Jahrhunderts eine Wiederkehr des Politischen ausgerufen wurde, so wird in Feuilletons und wissenschaftlichen Publikationen derzeit eine „Renaissance des politischen Films“ beschworen<sup>20</sup> – das politische Kino existiert also weiter, wenn auch offenbar unter veränderten politischen Bedingungen. Denn Globalisierung und Migration, der Fall des Eisernen Vorhangs, die Verbreitung neuer Medien und die Verschiebung von Grenzen haben zu einer Erosion bestehender politischer wie ästhetischer Prämissen und Gewissheiten geführt. Zugleich wurden avantgardistische Konzepte seit dem New Hollywood nicht zuletzt aus einem ökonomischen Kalkül heraus immer stärker vom Mainstream-Kino adaptiert; die Unterscheidung zwischen Autoren- und Populärkino scheint inzwischen mindestens graduell geworden zu sein. Die kinematographische Wiederkehr des Politischen<sup>21</sup> steht daher unter Vorzeichen einer deutlichen Verschiebung des analytischen Interesses: Als politikfähig gilt nun durchaus auch ein formal ungebrochenes narratives Kino, das keiner Brecht'schen Verfremdungseffekte mehr bedürfe, um seine Anliegen zu artikulieren. Ein solches Kino, das weiterhin vor allem als alternatives Kino gefasst wird und das seinen Platz etwa im selbst als politisch definierten Raum der Festivals findet,<sup>22</sup> setzt nun stärker auf Formen der Perspektivierung und auf ästhetische Mittel, die Sympathien für jene herzustellen erlauben, welche innerhalb der globalen, spätkapitalistischen Regime der Sichtbarkeit übersehen und überhört werden. So hat etwa Martin O'Shaughnessy in einer Bestandsaufnahme des

<sup>19</sup> Elsaesser 2005, S. 466.

<sup>20</sup> Vgl. etwa Kirsten/Tedjasukmana/Zutavern 2014 sowie Haß 2010.

<sup>21</sup> Zur Unterscheidung zwischen Politik und Politischem vgl. den Beitrag von Sandra Nuy in diesem Band.

<sup>22</sup> Vgl. Shapiro 1999.

politischen Kinos in Frankreich festgehalten, dass dieses sich aufgrund der zunehmenden ideologischen Ungewissheit, die politische Arbeit heute insgesamt kennzeichnet, gegenüber den filmischen Vorbildern der 1960er und 1970er Jahre nachhaltig verändert habe: Etwa die engagierten frühen Filme der Dardenne-Brüder verfolgten nun einen eher inhaltlichen „focus on workplace oppressions, unemployment, social exclusion, racism, migration, ethnicity and social class“, während ein „access to a totalizing dramaturgy of the social“ gar nicht mehr angestrebt werde und werden könne.<sup>23</sup>

Theoretischer Stichwortgeber dieser Ästhetik, die den Ausgeschlossenen und Subalternen Stimme und Sichtbarkeit verleihen möchte, ist unter anderem Jacques Rancière. Der französische Philosoph sieht das politische Feld durch eine Aufteilung des Sinnlichen formatiert, welche gerade in genuin ästhetischen Momenten des „Unvernehmens“ aufgebrochen und verändert werden könne.<sup>24</sup> Die Opposition zwischen politischem und Mainstream-Film kann unter dieser Prämisse anders gedacht werden als in den 1960er Jahren: Ein politisches Kino zerstört nicht qua ‚Politik der Form‘ die vorherrschende Illusionsästhetik, um eine radikal neue, universalpolitisch revolutionäre Perspektive vorzubereiten, es stellt vielmehr partikulare Sichtweisen und Sichtbarkeiten her, die innerhalb jener eingeübten Wahrnehmungsformationen, welche auch und besonders durch das Kino selbst überhaupt erst hergestellt wurden, eine Neuperspektivierung vorzunehmen erlauben. Um dies tun zu können, bedient es sich gerade auch der seduktiven Potenziale des Mediums; sofern es überhaupt eine ‚Politik der Form‘ verfolgt, muss diese – mit Kaja Silverman – daher tendenziell als eine Politik der Verführung gefasst werden.<sup>25</sup>

Dass ein solcher Ansatz des politischen Kinos durchaus Brückenschläge zum Mainstream-Kino zulässt, zeigt die filmtheoretische Debatte um den politischen Wert der Empathie,<sup>26</sup> welche Filme gerade durch den Einsatz melodramatischer und damit klassischer Genre-Strategien herzustellen vermögen. Ebenso wie O’Shaughnessy bringt auch Sarah Kozloff die Empathie argumentativ in Stellung, allerdings verteidigt sie mit ihr nicht das weiterhin oppositionelle politische Independent-Kino, sondern das durchaus kommerzielle Genre des „social problem film“, das eine besonders gelungene Aktualisierung etwa in der starbesetzten Hollywood-Produktion *The Insider* (USA 2000, R.: Michael Mann) erfahren habe. In expliziter Abgrenzung von an Brecht orientierten Konzepten des Gegenkinos einerseits und postmoderner Ironie andererseits sieht sie den

<sup>23</sup> O’Shaughnessy 2009, S. 2 f. Vgl. Auch Jahn-Sudmann 2006.

<sup>24</sup> Vgl. Rancière 1995.

<sup>25</sup> Nach Silverman hat die feministische Kritik an Prozessen der Identifikation im Kino dessen politisches Potenzial konsequent übersehen: Der Film ermögliche auch eine Identifikation mit dem Anderen, zum Beispiel „with bodies we would otherwise repudiate.“ Vgl. Silverman 1996, S. 2.

<sup>26</sup> Vgl. zu Film und Empathie u. a. Neill 1996 sowie Smith 1997. Zum verwandten Konzept der Einfühlung vgl. Curtis/Koch 2009. Bezüge ergeben sich auch zur Debatte um Film und Emotion.

politischen Wert eines empathischen Kinos dieser Form in der Möglichkeit gegeben, direkt für konkrete gesellschaftliche Probleme mobilisieren zu können:

Films with the best chance of motivating people to change their behaviour need endings that a) show the problem is unresolved and urgently demands social action; b) raise enough empathic anger or moral indignation in viewers to surmount the pressing concerns of our own lives and problems; and c) point us toward concrete actions as opposed to just leaving us feeling inchoate distress; and d) succeed in making the release of the film an historical „event“ (rather than just another entertaining amusement) [...].<sup>27</sup>

Unabhängig davon, ob filmische Politiken der Empathie nun im Festival- oder im Mainstream-Kino ausgemacht werden, liegt ihr Ziel in der Regel in der Legitimation und Aufwertung partikularer Perspektiven. Gegenwärtigen Theoretisierungen eines politischen Kinos lässt sich dabei – mit Richard Rushton – eine allgemeine Orientierung an den Kriterien „difference, non-conformity, anti-universality and exceptions to the norm“<sup>28</sup> unterstellen, welche dem universalistischen Anspruch der alten ‚Politik der Form‘ ebenso entgegensteht wie der hegemonialen Ordnung der Sichtbarkeit. Rushton selbst hat dagegen den Versuch unternommen, den politischen Wert eines zugleich traditionell erzählenden und auf universale Gültigkeit zielenden Kinos, wie er es idealtypisch in verschiedenen Werken des *Classical Hollywood* verwirklicht sieht, als Alternative zu diesem Kino der Diversifikation zu entwickeln. Mit Kozloff verbindet ihn dabei die Kritik an den alten Konzepten des Gegenkinos, die er als von einem letztlich parapolitischen Skeptizismus durchzogen sieht. Das Wesen des Politischen jedoch sieht er weiterhin in der Suche nach einer fundamentalen Gleichheit verankert, die die partikularen Perspektiven verbinden müsse.

Die Debatte um den politischen Film verschiebt sich mithin von dem alten Gegensatz zwischen Form und Inhalt in Richtung eines neuen Spannungsverhältnisses von Partikularität und Universalität,<sup>29</sup> das auch in der politischen Theoriebildung – etwa in den Diskussionen zwischen Judith Butler, Ernesto

<sup>27</sup> Kozloff 2013, S. 24. Der tatsächliche politische Wert von Empathie ist im gegenwärtigen politischen Diskurs freilich immer wieder in Zweifel gezogen worden. Vgl. etwa Bloom 2016.

<sup>28</sup> Rushton 2014, S. 5 f.

<sup>29</sup> Viele Versuche, den politischen Wert des Mainstream-Kinos zu ermesen, bleiben allerdings weiterhin im Form-Inhalt-Dualismus gefangen, indem sie in ihren Analysen die Filme tendenziell auf ihre inhaltlich nachweisbaren „politischen Botschaften“ reduzieren (Christensen/Haas 2005, Haas 2014). Häufig werden die Filme dabei als symbolische oder ästhetisch-atmosphärische Verdichtungen eines allgemeinen Zeitgeistes gelesen (Combs 1990, Booker 2007) und mit politischer Kulturgeschichte in Beziehung gesetzt (Coyne 2008). Auch werden konkrete politische Praktiken und Motive untersucht, etwa der Wahlkampf (Scott 2000). In anderen Ansätzen wird der Film als Auseinandersetzung mit politischen Theorien (Hammerstädt 2014) oder als „Vehikel“ für politische Konzepte (Kelley 2004) interpretiert. Auf der Ebene der ästhetischen Strategien argumentiert Phillip L. Gianos, wenn er die – seiner Ansicht nach – fünf zentralen Veranschaulichungsformen politischer Inhalte differenziert (Gianos 1998). Auf Ebene der Rezeption dominieren sozialwissenschaftliche Ansätze wie jener Andreas Dörners, der mehrere Faktoren skizziert, die den Rezeptionsvorgang nachhaltig steuern (Dörner 1998).

Laclau und Slavoj Žižek<sup>30</sup> – derzeit eines der zentralen Themen darstellt.<sup>31</sup> Idealtypisch gegenübergestellt, finden sich auf der einen Seite die Verteidiger\*innen der Differenz, die Macht vor allem in jenen diskursiven Kategorien verorten, die den Raum des Politischen und seine Subjekte in bestimmter Weise anordnen, indem sie etwa das weiße, männliche Subjekt gegenüber anderen, abweichenden Identitäten privilegieren. Eine solche Position muss folgerichtig auf eine Infragestellung, eine Auflösung oder Virtualisierung<sup>32</sup> hegemonialer Identitätsmuster setzen, sie muss in jeder Unterstellung einer „universalizability“<sup>33</sup> multipler Identitäten eben jenen imperialen Geist am Werk vermuten, der bereits die kulturelle wie politische Universalisierung Europas anstrebte,<sup>34</sup> und gegenüber diesem auf Strategien der Mimikry, der Provinzialisierung, der Ironisierung und der Verqueerung setzen, für die der Film eine Reihe von Möglichkeiten bereitstellt.<sup>35</sup> So zeichnen sich etwa die von O’Shaughnessy behandelten Werke des französischen Kinos durch einen partikularen Realismus aus, der Einzelschicksale in den Blick nimmt und dabei auf die Betonung von Beispielhaftigkeit gerade verzichtet, indem er die Abwesenheit eines gemeinsamen sozialen Zusammenhangs ausstellt: „What is now shown, through the aesthetic of the fragment, is the absolute non-reconciliation of individual and society, so that what one might call a social cinema in fact shows the deconstruction of the social.“<sup>36</sup>

Auf der anderen Seite wären jene Theoretiker\*innen und Künstler\*innen zu verorten, die im Angesicht eskalierender politischer und ökonomischer Dynamiken die Entwicklung einer neuen, gemeinsamen theoretischen Basis und eine neue Konzeption eines politischen Subjekts einklagen, welche der Gefahr einer zunehmenden Atomisierung politischer Anliegen im Dienste des Kapitalismus entgegenwirken könnten, und die daher gegen die Forderung nach Vielheit jene nach Gleichheit ins Feld führen. Der Politik und mithin auch dem politischen Kino müsse es nach Rushton *per definitionem* um Grundlegendes gehen: „finding a common sense, discovering something one has in common with others and articulating that sense, making something at stake in it: making it actual.“<sup>37</sup> Dabei teilt Rushton durchaus Rancières Analyse, dass in der modernen Gesellschaft Gleichheit eine nicht mehr einzulösende Forderung darstellt, die dort, wo sie artikuliert werde, unweigerlich in den parapolitischen Nachweis umschlagen müsse, dass letztlich jede Politik ideologisch sei. Ein politisches Kino, das auf universale Gültigkeit ziele, wäre nach Rushton hingegen eines, das die Gesetze

<sup>30</sup> Vgl. Butler/Laclau/Žižek 2011; Bergermann/Heidenreich 2015.

<sup>31</sup> Shapiro 1999.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Butler/Laclau/Žižek 2011, S. 15.

<sup>34</sup> Vgl. Chakrabarty 2010.

<sup>35</sup> Vgl. exemplarisch zum Beispiel Hanson 1999 sowie zu Medien generell Loist/Kannengießer/Bleicher 2013.

<sup>36</sup> O’Shaughnessy 2009, S. 25.

<sup>37</sup> Rushton 2014, S. 6.



der Herstellung konkreter Wirklichkeit und damit deren Kontingenz sichtbar mache: „If *Mr Smith Goes to Washington*“, so illustriert Rushton an Capras Klassiker den filmischen Nachweis der Kontingenz der Macht, „at the very least shows us how a world that is constructed in the way it currently is does not have to be constructed in such a way, that change or a ‚transformation of the social‘ might still be possible, then it strikes me as a film that is still worthy of inspiring us.“<sup>38</sup>

Eine derartige idealtypische Gegenüberstellung ist freilich kaum an einzelnen Werken festzumachen. Das neue Interesse an der Sphäre des Politischen, die in populären Filmen und Serien immer häufiger und immer detaillierter thematisiert wird, führt vielmehr beide Positionen mal mehr, mal weniger deutlich zusammen: Filmische Werke und Serien wenden sich mit universellen Rhetoriken an das breite Publikum, versäumen es jedoch nicht, zugleich auch partikuläre Interesse zu artikulieren, (Hetero-)Normativität zu destabilisieren oder sich für sozial marginalisierte Gruppen zu engagieren. Gerade in dieser Flexibilität, durch die theoretische Spannungsfelder als konkrete Positionen deutlich werden, liegt ein besonderes Potenzial des Kinos begründet.<sup>39</sup> So erscheint im 21. Jahrhundert das Kino zum einen als jenes Medium, in dem sich die verlorene holistische Perspektive auf das Politische momenthaft tatsächlich wieder synthetisiert. Indem die Werke etwa hypothetische Folgen aktueller politischer Entscheidungen ausloten und die Verstrickungen nachzeichnen, in denen sich die Akteur\*innen des Politischen verfangen, verbinden sie ansonsten als fragmentarisch und disparat wahrgenommene Ereignisse des politischen Lebens, integrieren diese in narrative Zusammenhänge und versehen sie mit Sinn.<sup>40</sup> Zum anderen aber stehen eben diese Sinnkonstruktionen selbst immer wieder zur Disposition. So können die Werke die Behauptung geheimer Zusammenhänge zwischen den Ereignissen als paranoid vorführen oder sicher geglaubte Schlussfolgerungen als trügerisch ausstellen, um die reale Fragmentierung und „Zerstreung“<sup>41</sup> der öffentlichen Sphäre kenntlich zu machen. Die Ästhetik der Paranoia kann, wie Fredric Jameson gezeigt hat, als Allegorie der Unmöglichkeit gelesen werden, gesellschaftliche Totalität überhaupt noch herstellen zu können.<sup>42</sup> Auch dieser dekonstruktivistische Gestus ist freilich wiederum als bestimmter epistemologischer Zugang zur Welt (der Politik) zu verstehen und kann – wie etwa in Martin Scorseses *Shutter Island* (USA 2010) – zum Gegenstand der filmischen Reflexion werden.<sup>43</sup>

<sup>38</sup> Rushton 2014, S. 156. Das Vertrauen in die Demokratie, das die Filme dieser Zeit ausgezeichnet habe, ist Rushton zufolge heute jedoch nicht mehr denkbar: Der generelle Verdacht gegenüber der politischen Sphäre „per se“ sei nicht mehr zu überwinden. Vgl. ebd., S. 216.

<sup>39</sup> Daher kann nach Jens Eder letztlich jeder Film in der Gegenwart als politisch gelten, wobei die Wirksamkeit nur noch graduell zu bestimmen ist. Vgl. Eder 2002, S. 16.

<sup>40</sup> Dazu auch Nuy 2017.

<sup>41</sup> Vgl. Fohrmann 2001.

<sup>42</sup> Vgl. Jameson 1992, S. 5.

<sup>43</sup> Vgl. Pause 2017.

Solche filmästhetischen Strategien machen qua Affektion und Reflexion Einsichten in die Dynamiken des Politischen über politische Grenzen hinweg möglich, universalisieren diese also. Auch aus einer Kritik am eurozentrischen Universalismus und an einer Betonung radikaler Partikularität können solche neuen Möglichkeiten des Universellen entstehen. In seiner Kritik eines vordergründig auf Toleranz, tatsächlich aber auf neokolonialer Ignoranz basierenden Multikulturalismus entwickelt etwa Slavoj Žižek das Konzept einer neuen Universalität, die aus einer „Akzeptanz des radikal antagonistischen – das heißt politischen – Charakters des gesellschaftlichen Lebens“ erwachse: Nur durch das parteiliche und daher partikulare Engagement könne es gelingen, „tatsächlich *universal*“ zu handeln.<sup>44</sup> Zum Beispiel in der postkolonialen Theoriebildung und im World Cinema geht es Ivo Ritzer zufolge in diesem Sinne gerade darum, „eurozentrische Narrative mit Erzählungen differenter Partikularitäten zu überschreiben“<sup>45</sup> und auf diese Weise eine neue, universale Perspektive überhaupt erst zu ermöglichen. Das Koordinatensystem von Form und Inhalt einerseits sowie Partikularität und Universalität andererseits erscheint auf diese Weise zunehmend als diskursiver Rahmen, innerhalb dessen die Werke keine festen Positionierungen mehr vornehmen, sondern selbst anhaltende Aushandlungsprozesse in Gang setzen, in denen auch die eigenen politischen und epistemischen Voraussetzungen in rekursiven Schleifen immer neu zum Gegenstand der Reflexion werden.<sup>46</sup>

Auf der Analyse der konkreten Epistemologie und der ‚Theoriefähigkeit‘ der filmischen Werke, die den politischen Diskurs keineswegs nur spiegeln, sondern zugleich immer auch rekonfigurieren und ihn so in seiner Komplexität überhaupt erst greifbar werden lassen, liegt auch der Fokus der hier versammelten Beiträge. Entsprechend den spezifischen Logiken und Technologien bestimmter Medien kann die Macht dabei neue Ausdrucksformen annehmen,<sup>47</sup> sodass Analyse der und Eingriff in die Gesellschaft Hand in Hand gehen. Das Verhältnis des Kinos zur Politik steht mithin als komplexes grundsätzlich zur Debatte, wobei der analytische Blick vorwiegend auf das westliche Erzählkino gerichtet wird: Welche Möglichkeiten besitzt der sogenannte Mainstream-Film, seiner vermeintlich hegemonialen Position zum Trotz politisch wirksam zu werden? Im Zentrum der Aufmerksamkeit steht dabei in erster Linie jene stetig wachsende Gruppe von Werken, die sich mit der politischen Sphäre selbst, mit konkreten Formen politischer Praxis auseinandersetzen, ohne deshalb auf filmische ‚Politiken der Form‘ Verzicht zu leisten.

<sup>44</sup> Vgl. Žižek 2009, S. 84.

<sup>45</sup> Ritzer 2017 (b), S. 34. Zum gegenwärtigen Weltkino vgl. auch Foerster et al. 2013.

<sup>46</sup> Formen rekursiver Reflexivität sind insbesondere für serielle Formate charakteristisch. Vgl. Bronfen/Frey/Martyn 2016.

<sup>47</sup> Vgl. u. a. Schulz 2011.

### III. Medialer Realismus

In Erweiterung der alten Form-Inhalt-Unterscheidung ließe sich das Verhältnis von Film und Gesellschaft im Anschluss an Sandra Nuy als dreifaches beschreiben. Demnach wäre *der politische Film* zunächst in Bezug auf seine verschiedenen Funktionalisierungen als „Medium der Persuasion“ zu fassen.<sup>48</sup> Dieser Rubrik ließen sich alle Ansätze zuordnen, die intentionale gesellschaftliche Wirkungen – bis hin zum propagandistischen Potenzial des Films – in den Fokus rücken. Unter dem *Politischen des Films* versteht Nuy die Effekte der dispositiven Wahrnehmungsstrukturen, wodurch vor allem eine medienontologische Perspektive auf den Film hervorgehoben wird. *Das Politische im Film* wird drittens durch ästhetische Repräsentationen, also durch die „narrative Ausgestaltung politischer Themen, Ereignisse und Konfliktkonstellationen“ geformt.<sup>49</sup> Die drei Dimensionen sind nicht mehr als konkurrierende zu denken, sondern sie interagieren, wobei insbesondere das Politische *im* Film eine Aufwertung erfährt. Wurde der Film lange Zeit gegenüber der Politik als tendenziell sekundäres Medium betrachtet, das zwar identitätsstiftend wirken kann,<sup>50</sup> gesellschaftliche Wirklichkeit aber gleichwohl immer in seine ästhetischen Formen übersetzen muss und dabei notwendig symbolisierend oder ideologisch verzerrend vorgeht,<sup>51</sup> wird inzwischen stärker von einer konstitutiven Wechselbeziehung zwischen Politik und Populärkultur ausgegangen.<sup>52</sup> Diese hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass filmische Medien gerade aufgrund ihrer formalen und dispositiven Eigenschaften die Möglichkeit besitzen, selbst an der Genese gesellschaftlicher Wirklichkeit mitzuwirken.

Generell lässt sich in aktuellen Theoriedebatten deswegen eine Aufwertung des Fiktionalen beobachten, die für die Beiträge dieses Bandes von zentraler Bedeutung ist. Diese ist einerseits durch die Tatsache begründet, dass gerade in der Gegenwartsgesellschaft Fiktionalität nicht mehr umstandslos von ‚realer‘ Wirklichkeit getrennt werden kann, ebenso wie Medien nicht mehr dasjenige sind, was politische Verhältnisse nur abbildet: „Politische Realität ist in der Gegenwartsgesellschaft zu einer Medienrealität geworden, und diese Medienrealität gehorcht weitgehend den Gesetzen des Unterhaltungsmarktes.“<sup>53</sup> Unter dem Stichwort des „kollektiven Imaginären“ einer Gesellschaft wird in der politischen Theorie daher inzwischen eine „Durchkreuzung der Unterscheidung zwischen ‚real‘ und ‚fiktiv‘“<sup>54</sup> verhandelt, wobei mit dem Imaginären ein Typus

<sup>48</sup> Nuy 2017, S. 23.

<sup>49</sup> Ebd., S. 17.

<sup>50</sup> Hofmann/Franz 2005.

<sup>51</sup> Hofmann 1998; Raab/Soeffner 2008.

<sup>52</sup> Andreas Dörner schlägt zum Beispiel vor, diesen Bezug als Politainment zu verstehen, als gegenseitige Durchdringung des realen Politikbetriebs und der ästhetischen Darstellungsstrategien, wobei er die Filme jedoch weiter als Interpretationsmedien des Politischen sieht. Vgl. Dörner 2001, S. 31.

<sup>53</sup> Dörner 1999, S. 24.

von Fiktion dingfest gemacht werden soll, der politische Ordnungen selbst „überhaupt erst begründet“:<sup>54</sup> „Neuere Theorien haben [...] zu der Einsicht geführt, dass die soziale und politische Ordnung selbst auf einer Ordnung des Imaginären beruht, welche Dichotomien vom Typ Basis/Überbau oder Realität/Fiktion durchkreuzt.“<sup>55</sup> Andererseits scheint die Fiktion, wie vor allem Eva Horn deutlich gemacht hat, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein besonderes diagnostisches Potenzial entwickelt zu haben, da sie es erlaubt, im Modus der Spekulation gerade dort theoretische Synthesen herzustellen, wo diese ansonsten unmöglich erscheinen.<sup>56</sup> Etwa im Falle unaufgeklärter Attentate und Terroranschläge hat es den Anschein, als wäre die fiktionale Supplementierung des historischen Geschehens<sup>57</sup> inzwischen eine notwendige Verlängerung der öffentlichen Auseinandersetzung geworden. Die Erfindung steht nun in einem epistemologischen Verhältnis zur Wirklichkeit, die sie potenziell besser beschreiben kann als andere, nonfiktionale Darstellungsmodi. Remigius Bunia erklärt dieses epistemologische Potenzial der Fiktion mit dem „Korrealitätsprinzip“, das dem „Realitätsprinzip“ zur Seite gestellt werden müsse:

[D]a faktuale und fiktionale Beschreibungen sich in sich und aus sich nicht unterscheiden, kann eine fiktionale Beschreibung immer darauf getestet werden, ob sie sich nicht als faktuale Beschreibung (in anderen Kontexten) einsetzen ließe. [Das Korrealitätsprinzip] ruht darauf, dass die Sprache nicht von sich aus unterscheiden kann, auf welche Welt sie sich bezieht. [...] Fiktion lizenziert zum Gebrauch unlizenzierter Unterscheidungen, feilt sich nur durch nichts dagegen, die Lizenz zur Weltbeschreibung zu erlangen.<sup>58</sup>

Die Eignung filmischer Entwürfe des Politischen für eine solche ‚Faktualität im Konjunktiv‘ wird nicht zuletzt durch die zahlreichen Debatten untermauert, die den Realitätsgehalt moderner Politserien oder -filme zum Gegenstand haben: Der Realismus der Serie *Homeland* etwa wurde unlängst sogar von ehemaligen CIA-Agenten bestätigt.<sup>59</sup> Das ästhetische Paradigma des Realismus bleibt mithin für die meisten der hier untersuchten Werke ausschlaggebend: Filme setzen sich mit aktueller gesellschaftlicher Wirklichkeit auseinander, sie zeichnen diese nach und intervenieren in sie, indem sie ihre Lücken hypothetisch ergänzen. Da die Wirklichkeit aber – wie beschrieben – selbst ohne Medien(-Technologien) gar nicht mehr denkbar ist, ist der gegenwärtige Realismus notgedrungen ein „medialer Realismus“: Die Realität, auf die die Werke sich beziehen, besteht zunehmend aus ihren unterschiedlichen Repräsentationen, weshalb

<sup>54</sup> Kohns 2014, S. 19.

<sup>55</sup> Koschorke u. a. 2007, S. 11.

<sup>56</sup> Vgl. Horn 2007.

<sup>57</sup> Zu fiktionalen Strategien der Supplementierung vgl. auch Pause 2016.

<sup>58</sup> Bunia 2007, S. 155 f.

<sup>59</sup> Cogan/MacGaffin 2014.

Wahrnehmungen, Situationen und „Medien unterschiedlicher Artifizialitätsgrade, Nähe-Ferne-Verhältnisse, unterschiedliche Wissensmodalitäten“<sup>60</sup> ständig miteinander ins Verhältnis gesetzt und auf diese Weise remedialisiert werden müssen.<sup>61</sup> Für eine solche Integrationsleistung, so die Ausgangsthese des vorliegenden Bandes, scheint das Kompositmedium Film in besonderer Weise geeignet zu sein: Spricht Stephen Greenblatt über die Theatralik als historische Erscheinungsform der Macht, so wird hier davon ausgegangen, dass heutzutage vorwiegend filmische Inszenierungen neue Rahmen liefern, in denen Machtverhältnisse diskursiv und medial-apparativ geformt und artikuliert werden – und in denen zugleich die Gültigkeit dieser Rahmen stetig überprüft und infrage gestellt wird.<sup>62</sup> Entsprechend den spezifischen Ästhetiken und Technologien des Films nimmt Macht zunehmend eine Ausdrucksform an, die sich in Begriffen der Filmtheorie, etwa unter Bezugnahme auf Blickstrukturen oder generische Konventionen, beschreiben lässt.<sup>63</sup>

Erstaunlicherweise hat die Multiplikation und Staffelung von Medialisierungen den tiefen Glauben an die Repräsentierbarkeit der ‚Realität‘ durch visuelle Medien nicht erschüttern können, wie etwa die Diskussion um die Gewaltdarstellungen in Medien<sup>64</sup> oder den Trauermarsch in Paris nach der Ermordung der Redaktionsmitglieder der Satire-Zeitschrift *Charlie Hebdo* demonstriert, bei dem durch eine geschickte Bildmontage Repräsentant\*innen der Macht mit Menschenmassen verbunden wurden.<sup>65</sup> Viele Zuschauer\*innen und Leser\*innen reagierten äußerst enttäuscht, als die ‚Fälschung‘ im Internet zufällig bekannt wurde. Die Berichte im Netz remedialisierten dabei eine vorgängige Medialisierung, deren Konstruiertheit sie aufdeckten, und eben durch diese „Katabasis“,<sup>66</sup> durch diesen Effekt der Enttäuschung reartikulierten sie den Anspruch der Medien, weiterhin Wirklichkeit darzustellen. Der mediale Realismus sieht sich immer auch mit der grundlegenden Frage nach der Erkennbarkeit der Wirklichkeit konfrontiert, auf die viele Filme wiederum mit einer autoreflexiven Hervorhebung des realitätskonstitutiven Charakters medialer ‚Repräsentationen‘ reagieren: Realität wird zunehmend nicht einfach behauptet, sondern in

---

<sup>60</sup> Helmstetter 2011, S. 21, 34.

<sup>61</sup> Vgl. Bolter/Grusin 1999.

<sup>62</sup> Vgl. Greenblatt 1993, S. 64.

<sup>63</sup> Vgl. u. a. Schulz 2011.

<sup>64</sup> Vgl. Groys 2012, S. 338 f. Besonders Videos, die Hinrichtungen und militärische Aktionen zeigen, führen nach Groys die Authentizität und Wahrheit des Bildes wieder ein, da sie einer neuen Mimesis gehorchen, die analytisch schwer zu hinterfragen ist und aufgrund ihres gewalttätigen Inhalts die poststrukturalistische Kritik tendenziell wieder aufhebt.

<sup>65</sup> Vgl. O.A. 2015. An dieser Veranstaltung haben angeblich etwa 50 Staats- und Regierungschefs teilgenommen, die aus Sicherheitsgründen jedoch tatsächlich etwa 100 Meter entfernt von der eigentlichen Trauerprozession in einer eigens abgesperrten Straße für die Kameras posierten. Nach der Montage des Videos mit dem tatsächlichen Trauermarsch suggerierten die Bilder, die Regierungschefs wären den Massen vorangeschritten, wodurch zahlreiche politische Botschaften aufgerufen wurden.

<sup>66</sup> Link 2008, S. 6.

oftmals komplexen Handlungsfolgen als Ergebnis unterschiedlichster Herstellungsprozeduren vorgeführt. Diese lassen sich rekursiv immer auch auf die Filme selbst beziehen, die mithin als Bestandteile der Medienwirklichkeit bewusst gehalten werden. Zum medialen Realismus gehört daher die Einsicht in die unauflösbare Immanenz der eigenen Darstellung, welche zugleich die Immanenz des Spätkapitalismus, der ebenfalls kein Außen mehr kennt, zu spiegeln scheint. Dieser mit dem Begriff der Selbstreflexion nur ungenügend charakterisierte Gestus des Kinos kommt dabei einerseits nicht selten einer Selbstrelativierung gleich, die Kritik an den Filmen zum Teil verunmöglicht, da diese die kritische Analyse ihrer selbst in gewisser Weise immer schon integrieren. Zugleich künden die Filme aber auch von einer neuen, unheimlichen Macht der Bilder: Fernsehen, Kino und Internet haben hier etwas erschaffen, was Slavoj Žižek in offensichtlicher Anspielung auf den Begriff „Hyperrealität“ von Jean Baudrillard<sup>67</sup> als „Hyperrealismus“ bezeichnet hat.<sup>68</sup> Es handelt sich um kein auf sich bezogenes Simulacrum mehr, sondern um Bilder mit realitätsstiftender Macht: Was Ende der 1960er Jahre noch als „Gesellschaft des Spektakels“<sup>69</sup> kritisiert wurde, in der die reale Erfahrung durch mediale Repräsentationen substituiert und dabei ideologisch manipuliert und verzerrt zu werden schien, ist heute Grundlage von Wirklichkeitserleben schlechthin. Bilder scheinen gewissermaßen mehr Realität zu besitzen als die Wirklichkeit, auf die sie referieren. Das ist die eigentliche Botschaft des medialen Realismus, der das Kino des 21. Jahrhunderts charakterisiert: Realität und Fiktion sind voneinander nicht mehr trennbar.<sup>70</sup>

Der mediale Realismus der Immanenz ließe sich am Beispiel des geopolitischen Thrillers *Syriana* (USA 2005, R.: Stephen Gaghan) illustrieren, der in mehreren Handlungssträngen politische, wirtschaftliche, juristische, aber auch ‚terroristische‘ Akteur\*innen am Persischen Golf verfolgt. Er zeigt den Zusammenhang zwischen diesen unterschiedlichen gesellschaftlichen Sphären dabei als opak: Jeder Handlungsraum ist in sich abgeschlossen und fungiert als eine Art autopoietisches System, dessen wesentliche Akteur\*innen sich so gut wie nie begegnen. Die Verbindungen zwischen ihnen werden in erster Linie durch Medien hergestellt – Karten, Monitore, Berichte –, die jeweils immer nur begrenzte Sichtbarkeiten produzieren: einzelne ‚Syrianas‘, also bestimmte imaginäre Konzeptionen der Region, die jeweils viele Aspekte der tatsächlichen ‚Realität‘ ausblenden. Nur ein von George Clooney gespielter CIA-Agent versucht diese Komplexität der politischen Situation zu verstehen und in langen „Memos“ zu beschreiben, mit denen seine Vorgesetzten allerdings nichts anfangen können. Und er versucht, in direkten Kontakt zu den anderen Akteur\*innen,

---

<sup>67</sup> Vgl. Baudrillard 2011.

<sup>68</sup> Žižek 1997, S. 99.

<sup>69</sup> Debord 1995, S. 26.

<sup>70</sup> Vgl. dazu auch den Beitrag von Irina Gradinari über die mediale Beschaffenheit des Terrorismus in diesem Band.

zum vermeintlichen Feind zu treten, einem arabischen Prinzen, der mit seiner oppositionellen Politik den Interessen der amerikanischen Ölkonzerne im Weg steht. Gerade in jenem Moment, in dem die beiden Vertreter zweier antagonistischer Ordnungen sich auf einer Landstraße gegenüberstehen, schlägt eine von einer militärischen Einheit über Monitore und mit Joysticks gelenkte Bombe ein, die auf diese Weise die Kontaktzone, in der Kulturen, Subjekte und soziale Systeme aufeinandertreffen könnten, im Moment ihrer Entstehung wieder auslöscht. Nicht nur die unverbundenen Einzelperspektiven stehen hier jedem universalpolitischen Anspruch entgegen, das imaginäre ‚Syriana‘ siegt zugleich über die ‚Realität‘ Syriens: Die universale, aber vollkommen imaginative Konzeption der Globalstrategen in Washington lässt Handlungsfolgen entstehen, die das Feld der Realität, die durch diese Konzeption beschrieben werden sollte, selbst verändern.

Vor allem die filmische Technik ist es dabei, die als direkte Urheberin politischer Gewalt erscheint. Sie installiert ein System der Sichtbarkeit, dessen blinde Flecken vom ‚Anderen‘ zugleich ausgenutzt werden können: Der Auslöschung des Prinzen folgt ein terroristisches Attentat auf einen Öltanker, das von zwei jungen Männern verübt wird, die das mediale und epistemische System der USA nicht erfassen konnte. Dies bedeutet jedoch kein finales Votum für die Autonomie der Realität gegenüber ihren medialen Repräsentationen, sind doch die Attentäter selbst durch Medien beeinflusst und in medialen Systemen als Akteure aktiv: Während der Vorbereitung ihres Attentats sehen sie Video-Botschaften toter Attentäter ebenso wie Hollywood-Filme, und vor ihrem Einsatz erstellen sie selbst ein Video, in dem sie ihre tatsächlichen Motive souverän verschleiern. Gerade indem er also verschiedene Wirklichkeiten, verschiedene Sichtbarkeiten einander gegenüberstellt, lässt *Syriana* deutlich werden, dass die geopolitische Logik von bestimmten Wahrnehmungsmustern abhängt, die die Wirklichkeit ordnen und zugleich begrenzen. Der Film zeigt dabei das Konfliktfeld zwischen Form und Inhalt ebenso wie jenes zwischen Partikularität und Universalität als spannungsreich auf, ohne dogmatische Positionierungen vorzunehmen. Zugleich wird das Medium ‚Film‘ als in die Herstellung dieser Frames, die selbst realitätskonstitutiv sind, immer schon eingebunden vorgeführt; seine Darstellung der Wirklichkeit ist mithin niemals ausschließlich nachträgliche Repräsentation, sondern immer schon ordnender, potenziell gar gewaltsamer Entwurf. Zumindest in dieser Lesart setzt ein Film wie *Syriana* damit selbst so etwas wie politische Theorie in Szene. Dies tut er in Form eines rekursiven, immanenten Realismus, in dem die Darstellungsschemata und Medien in die Wirklichkeit intervenieren oder diese überhaupt erst herstellen. Andere, nichtfilmische „Medien wie etwa Fernsehen, Video, Computer“ werden dabei „nicht nur als Teil der Diegese begriffen, sondern ihre Dispositive und Dispositionen verflechten sich mit dem Film bis hin zur Ununterscheidbarkeit.“<sup>71</sup>

<sup>71</sup> Fahle 2011, S. 124.

Auf eine solche Situation, in welcher Medien selbst als Bedingungen, Akteure und Konstrukteure der Macht auftreten, ohne zugleich aufzuhören, diese zu repräsentieren, zu analysieren und zu hinterfragen, referiert der Titel des vorliegenden Sammelbandes, der anstatt von einem politischen Kino von vielschichtigen filmischen und nichtfilmischen „Medialisierungen der Macht“ und von den filmischen Medialisierungen dieser Medialisierungen – beide notwendig politisch konstitutiv und wirksam – sprechen will. Der Begriff der Medialisierung umfasst dabei Formen der Repräsentation und Darstellung ebenso wie Prozesse des Anschlusses, der Vermittlung oder der Konstruktion. Macht wird in der Inszenierung der Filme zunächst ganz im Sinne Michel Foucaults als variables und heterogenes Feld inszeniert, als Ansammlung von „Dispositionen, Manövern, Techniken“ und „Funktionsweisen“, die jegliche Art von Beziehungen durchdringen.<sup>72</sup> Hervorgehoben wird nun aber darüber hinaus der tendenziell mediale Charakter der Macht, die nicht nur Kommunikation in bestimmter Weise kanalisiert und daher immer schon als „Erfolgsmedium“ fungiert,<sup>73</sup> sondern die darüber hinaus einer Medialisierung durch Massenmedien bedarf,<sup>74</sup> um narrativ und ästhetisch prä- oder refigurativ und somit überhaupt erst wirksam werden zu können.

#### IV. Zur Struktur des Bandes

Ohne die klassischen und fortlaufenden Debatten um das politische Kino für ungültig erklären zu wollen, nimmt der vorliegende Sammelband demzufolge eine andere Perspektive ein. Er fragt nicht nur nach formalen oder wirkungsästhetischen Merkmalen, die es ermöglichen würden, ein politisches von einem ideologischen oder einem unpolitischen Kino zu unterscheiden. Auch setzt er keine einheitliche Theorie des Politischen voraus, die etwa die Aufgabe des Films auf eine Dekonstruktion konsumatorischer Rezeption, auf die Stiftung politischer Gemeinschaft oder *agency*, auf die Neuerhandlung oder Subversion kultureller Differenzkategorien wie Gender, Race und Class oder auf eine Reflexion der Unsichtbarkeit und Ungreifbarkeit globaler spätkapitalistischer Dynamiken von vorneherein festschreiben würde. Vielmehr geht er davon aus, dass die Ausdifferenzierung der Mediengesellschaft die unterschiedlichen ästhetischen, apparativen und technischen Prozeduren und Strategien, mit denen Medien Realität konstituieren, zunehmend dehierarchisiert und im gleichen Maße aufgewertet hat: Macht resultiert im 21. Jahrhundert aus der Verschaltung unterschiedlichster medialer Operationen.

---

<sup>72</sup> Vgl. Foucault 1992, S. 38.

<sup>73</sup> Vgl. den Beitrag von Ute Holl in diesem Band.

<sup>74</sup> Vgl. Luhmann 2012. Zu verschiedenen Definitionen der Macht vgl. zudem Krause/Röllli 2008.



Auch das Politische der Filme und der Serien, so die der Gliederung des Bandes zugrundeliegende These, ist daher vor allem durch mediale Prozesse strukturiert, denen sich die Beiträge auf unterschiedliche Weise nähern. Die Politik beginnt somit nicht bei Inhalt oder Form, nicht bei einer kritischen Perspektive oder einer alternativen Ästhetik, nicht bei Propaganda oder Einfühlung, sondern bei der Art und Weise, wie verschiedene Medialisierungen in der Gestaltung der Werke Welt, filmisches Universum und handelndes oder wahrnehmendes ‚Subjekt‘ miteinander verknüpfen. Aus den Beiträgen des Bandes, die unterschiedliche derzeit im deutschsprachigen Raum stattfindende Auseinandersetzungen mit dem Thema versammeln, lassen sich dabei – in Anlehnung an Sandra Nuy dreifache Dimensionierung des politischen Kinos (der politische Film, das Politische des Films und die Politik im Film) – drei Ebenen medialer Prozessierung herausarbeiten. Diese drei Ebenen treffen in jedem einzelnen Werk aufeinander und liegen den jeweils verhandelten politischen Kategorien wie Subjekt, Handlungsmacht, Gemeinschaft und Identität zugrunde. Sie sind vor allem als theoretische Zugänge zu verstehen, um das politische Potenzial und die politische Wirksamkeit der Filme zu erfassen.

Eine erste Gruppe von Beiträgen stellt im Kapitel *Affizieren* in erster Linie das Verhältnis „Medium – Zuschauer“ in den Mittelpunkt, indem sie Formen des Anschlusses, der Affizierung, der Provokation oder der Argumentation nachvollzieht. Ihr Ausgangspunkt liegt in der differenzierten Beurteilung des affektiven Potenzials des Mediums, bleibt bei diesem jedoch nicht stehen: Emotionen sind nicht allein ein Refugium der Ästhetik, sie liegen auch gesellschaftlichen Dynamiken und politischen Entscheidungen zugrunde, weshalb ihnen immer auch eine diagnostische Funktion zukommt. Zudem stehen sie zu Argumentation oder Kognition nicht in Widerspruch, sondern sind mit diesen unmittelbar verbunden. Während Filme und Serien somit einerseits in der Lage sind, seduktive Strategien und persuasive Begründungszusammenhänge zu entwickeln (Sandra Nuy), spiegeln sich in den Volten und Verstrickungen der Intrigen, die sie vorführen, andererseits kapitalistische Dynamiken (Philipp Weber). Die Reichweite der affektiven Wirkung filmischer Werke erstreckt sich zugleich von einem analytischen Potenzial, das etwa der Horrorfilm in einer zunehmend ungreifbaren, gewissermaßen „post-panoptischen“<sup>75</sup> spätkapitalistischen Wirklichkeit aufweist (Thomas Morsch), über unterschiedliche Emotionalisierungsstrategien, etwa die – politisch problematische – ästhetische Konstitution von Gemeinschaft durch Erinnerung (Hermann Kappelhoff), hin zu der Beobachtung und theoretischen Modellierung der Affektökonomie einer Gesellschaft (Lars Koch). Etwa im Falle eines konkreten politischen Konfliktes kann das Kino zum Beobachter unterschiedlicher Formen der Teilnahme und der Emotionalisierung werden (Julia B. Köhne); als Mitgestalter alltäglicher Begehrens-Ökonomien kann es jedoch in dem Versuch, Auswege aus einer Krise der Gefühle zu finden, auch in der „Agonie des Affekts“ einrasten und

<sup>75</sup> Bauman 2003, S. 18.

somit an seinen eigenen Ansprüchen scheitern (Sulgi Lie). Filme können mithin argumentieren, aktivieren und mobilisieren, sie können auf emotionaler oder empathischer Ebene analytisch wirksam werden, sind jedoch zugleich auch Teil jener Diskurse, denen sie sich zuwenden.

Die zweite Sektion, *Modellieren*, konzentriert sich auf das Verhältnis von Medium und politischer Wirklichkeit, wobei die Referenzialität selbst als medialer Prozess figuriert werden kann. Die Beziehung zur Wirklichkeit ist durch Medien bedingt und umfasst daher auch den Wechselbezug zwischen verschiedenen Medien ebenso wie jenen zwischen menschlichen und technisch-medialen Akteuren. Mit dem Problem der Referenz wird zugleich auch dasjenige der Agency – etwa von Drohnen und Menschen – aufgeworfen (Martin Doll). Im Fokus der Sektion steht daher weniger die klassische Frage nach der Repräsentation von historischem Geschehen, als vielmehr jene nach konstitutiven Interaktionsverhältnissen zwischen Medien und ‚Realität‘/anderen Medien, etwa die Untersuchung von Übersetzungsprozessen zwischen fiktionalen und faktualen Medien, durch welche die Welt überhaupt erst Form annimmt und sinnhaft erfasst werden kann (Tobias Nanz). Deswegen besitzen Filme oftmals einen Entwurfscharakter, der aus der ‚Realität‘ eine Art Quintessenz zu ziehen und diese so sinnhaft zu modellieren versucht. Filme adaptieren und inszenieren dabei zum einen Gesellschaftstheorien und vereinfachen, überbieten oder kompensieren verschiedene Sphären des Politischen (Niels Werber). Sie etablieren zum anderen aber auch Denkfiguren oder Personifikationen, die nicht selten ästhetischen oder philosophischen Traditionen entnommen werden und die sich zu konkreten Formen der Demonstration oder der Allegorisierung des Politischen verdichten können – etwa in der Figur des Helden (Ivo Ritzer), des Piraten (Yumin Li/Sasha Rossman) oder des politischen Paares (Mareen van Marwyck).

In der dritten Sektion mit dem Titel *Tradieren* liegt der Fokus stärker auf dem Bezug des Mediums Film auf sich selbst, auf seine eigenen ästhetischen und medientechnischen Traditionen. Jeder Film bewegt sich innerhalb ästhetischer Ordnungen, die etwa durch Genrelogiken oder Schauspielkonventionen, aber auch durch bestimmte Annahmen über die Rezeptionsformen des Kinos oder durch bildkünstlerische Traditionslinien bedingt sein können. Das Verhältnis des einzelnen Werks zu all seinen Prätexten ist Gegenstand zahlreicher Theorien, die im Kontext der Frage nach den Medialisierungen der Macht unterschiedlich aktualisiert werden können. Konzeptualisiert werden in den Beiträgen daher verschiedene Arten von Tradierung und Modifizierung, die etwa in Begriffen der Sedimentation, der Akkumulation und Iteration oder des kollektiven Imaginären gefasst werden können. Auch die ‚klassische‘ Subversion (Aleksandra Eliseeva) überkommener Bildarsenale und Formen spielt hier eine Rolle. Die politischen Dimensionen dieser je unterschiedlich gefassten Modellierungen des Systemcharakters von Ästhetik variieren dabei stark: So kann sich der kritisch-analytische Impuls einer bestimmten Ästhetik im Lauf der Zeit in sein Gegenteil verkehren (Marcus Stiglegger), Fiktionen können aber auch Bilder von Staatlichkeit konturieren, die auf einer sich ständig verschieben-

den Aushandlung des Verhältnisses von Selbst und Anderem basieren (Irina Gradinari), oder durch das gezielte Unterlaufen repräsentationaler Traditionen eine ästhetische wie politische Suchbewegung in Gang setzen (Ute Holl). Sie vollziehen den Umgang mit ihrer medialen Vorgeschichte dabei nicht nur, sondern können diesen – etwa durch interpiktoriale Bezugnahmen auf die Bilder von Herrschaft und Macht einer anderen Epoche (Nikolas Immer) – auch zum Thema machen und auf diesem Weg – etwa im Rahmen einer autoreflexiven Auseinandersetzung mit der technischen Apparatur des Kinos – die Frage nach den genuin politischen Potenzialen des Films selbst zu beantworten versuchen (Johannes Pause). Derartige Formen der Selbstreflexivität sowie der Intertextualität und Intervisualität, die die stetigen Transformationen des Mediums zu greifen versuchen, begründen dabei erneut die Theoriefähigkeit des Kinos.

#### Literaturverzeichnis

- Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*, Berlin 2011.
- Bauman, Zygmunt: *Flüchtige Moderne*, Frankfurt am Main 2003.
- Bergemann, Ulrike/Heidenreich, Nanna (Hg.): *total. Universalismus und Partikularismus in post\_kolonialer Medientheorie*, Bielefeld 2015.
- Bloom, Paul: *Against Empathy. The Case for Rational Compassion*, London 2016.
- Bolter, David/Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Mass. 1999.
- Booker, M. Keith: *From Box Office to Ballot Box. The American Political Film*, Westport (Conn.)/London 2007.
- Bronfen, Elisabeth/Frey, Christiane/Martyn, David (Hg.): *Noch einmal anders. Zu einer Poetik des Seriellen*, Zürich 2016.
- Bronfen, Elisabeth/Grob, Norbert: *Classical Hollywood*, Stuttgart 2013.
- Bunia, Remigius: *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*, Berlin 2007.
- Bürger, Peter: *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood*, Stuttgart 2005.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt am Main 1997.
- Butler, Judith/Laclau, Ernesto/Žižek, Slavoj: *Kontingenz – Hegemonie – Universalität: Aktuelle Dialoge zur Linken*, hg. u. eingeleitet von Geralt Posselt unter Mitarbeit von Sergej Seitz, Wien/Berlin 2011.
- Chakrabarty, Dipesh: *Europa als Provinz. Perspektiven postkolonialer Geschichtsschreibung*, Frankfurt am Main/New York 2010.
- Christensen, Terry/Haas, Peter J.: *Projecting Politics. Political Messages in American Films*, Armonk/London 2005.
- Cogan, Chuck/MacGaffin, John: „CIA Agents Assess: How Real Is ‚Homeland‘?“ in: *Daily Beast* (12.14.14) [<https://www.thedailybeast.com/cia-agents-assess-how-real-is-homeland> (03.11.2017)].
- Combs, James E.: *American Political Movie. An Annotated Filmography of Feature Films*, New York/London 1990.
- Comolli, Jean-Luc/Narboni, Paul: *Cinema/Ideology/Criticism*, in: *Cahiers du Cinema*, Vol. III (1990): *The politics of representation*, S. 58-67.

- Coyne, Michael: *Hollywood Goes to Washington. American Politics on Screen*, London 2008.
- Curtis, Robin/Koch, Gertrud (Hg.): *Einführung: zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, München 2009.
- Debord, Guy: *The Society of the Spectacle*, New York 1995.
- Dörner, Andreas: „Das politische Imaginäre. Vom Nutzen der Filmanalyse für die Politische Kulturforschung“, in: *Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen*, hg. v. Wilhelm Hofmann, Baden-Baden 1998, S. 199-219.
- : *Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft*, Frankfurt am Main 2001.
- Eder, Jens: „Politik im deutschen Kino. Ein typologischer Abriss“, in: *Ästhetik und Kommunikation* 177 (2002): Politik im deutschen Kino, S. 15-20.
- Elsaesser, Thomas: „Hyper-, Retro- or Counter-: European Cinema as Third Cinema between Hollywood and Art Cinema“, in: Ders.: *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam 2005, S. 464-484.
- Fahle, Oliver: „Der Film der Zweiten Moderne oder Filmtheorie nach Deleuze“, in: *Philosophie und Nicht-Philosophie. Gilles Deleuze. Aktuelle Diskussionen*, hg. v. Friedrich Balke und Marc Rölli, Bielefeld 2011, S. 113-129.
- Foerster, Lukas/Perneckzy, Nikolaus/Tietke, Fabian/Valenti Cecilia (Hg.): *Spuren eines Dritten Kinos. Zu Ästhetik, Politik und Ökonomie des World Cinema*, Bielefeld 2013.
- Fohrmann, Jürgen: „Der Gemeinsinn, die Politik der Ökonomie und die neue Ökonomie der Politik. Gesammelte Gedanken zu den ‚Zerstreuten Öffentlichkeiten‘“, in: *Zerstreute Öffentlichkeit. Zur Programmierung des Gemeinsinns*, hg. v. Jürgen Fohrmann und Arno Orzessek, München 2002, S. 203-211.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main 1992.
- Germann, Lukas: *Die Wirklichkeit als Möglichkeit. Das revolutionäre Potential filmischer Ästhetik*, Zürich/Berlin 2016.
- Gianos, Philipp L.: *Politics and Politicians in American Film*, Westport 1998.
- Greenblatt, Stephen: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*, Frankfurt am Main 1993.
- Groys, Boris: „Die Kunst im Krieg“ [Iskusstvo na vojne], in: Ders.: *Politik der Poetik [Politika poetiki]*, Moskau 2012, S. 335-344.
- Haas, Michael (Hg.): *Hollywood raises political consciousness. Political messages in feature films*, New York 2014.
- Hall, Stuart: „Die Konstruktion von ‚Rasse‘ in den Medien“, in: Ders.: *Ausgewählte Schriften. Ideologie, Kultur, Medien, Neue Rechte, Rassismus*, Hamburg 1989, S. 150-171.
- Hamenstädt, Ulrich: *Theorien der politischen Ökonomie im Film*, Wiesbaden 2014.
- Haß, Jan: „Die Wiederkehr des politischen Films. Zur Einführung“, in: *Mit Bildern bewegen – der politische Film heute*, hg. v. Julius-Leber-Forum der Friedrich-Ebert-Stiftung, Hamburg 2009, S. 6-17.
- Helmstetter, Rudolf: „Medialer Realismus“, in: *Medien des Realismus*, hg. v. Daniela Gretz und Nicolas Pethes, Freiburg im Breisgau 2011, S. 17-61.
- Hanson, Ellis (Hg.): *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, Durham/London 1999.
- Hofmann, Wilhelm (Hg.): *Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen*, Baden-Baden 1998.
- /Leske, Franz (Hg.): *Politische Identität – visuell*, Münster 2005.
- /Renner, Judith/Teich, Katja (Hg.): *Narrative Formen der Politik*, Wiesbaden 2014.

- Horn, Eva: *Der geheime Krieg: Verrat, Spionage und moderne Fiktion*, Frankfurt am Main 2007.
- Jahn-Sudmann, Andreas: *Der Widerspänstigen Zähmung. Zur Politik der Repräsentation im gegenwärtigen US-amerikanischen Independent-Film*, Bielefeld 2006.
- Jameson, Fredric: *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*, Bloomington 1992.
- Johnston, Claire: „Women’s Cinema as Counter-Cinema“, in: *Movies and Methods. An Anthology*, hg. v. Bill Nichols, Berkeley 1976, S. 208-217.
- Kappelhoff, Hermann: *Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen*, Berlin 2008.
- Kelley, Beverly Merrill: *Reelpolitik II. Political Ideologies in '50s and '60s Films*, Lanham 2004.
- Kirsten, Guido: „Gleichheitseffekt, Empathie, Reflexion und Begehren. Politiken des Realismus“, in: *montage AV 23,2* (2014): Politik, S. 77-104.
- Kirsten, Guido/Tedjasukmana, Chris/Zutavern, Julia: „Editorial“, in: *montage AV 23,2* (2014): Politik, S. 4-11.
- Kohns, Oliver: „Die Politik des ‚politischen Imaginären‘“, in: *Die imaginäre Dimension der Politik*, hg. v. Martin Doll und Oliver Kohns, München 2014, S. 19-48.
- Koschorke, Albrecht/Lüdemann, Susanne/Frank, Thomas/Matala de Mazza, Ethel: *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*, Frankfurt am Main 2007.
- Kozloff, Sarah: „Empathy and the Cinema of Engagement: Reevaluating the Politics of Film“, in: *Projections: The Journal of Movies and Mind 7,2* (2013), S. 1-40.
- Krause, Ralf/Röllli, Marc (Hg.): *Macht. Begriff und Wirkung in der politischen Philosophie der Gegenwart*, Bielefeld 2008.
- Lie, Sulgi: *Die Außenseite des Films. Zur politischen Filmästhetik*, Zürich 2012.
- Luhmann, Niklas: *Macht*, Konstanz/München 2012.
- Link, Jürgen: „Wiederkehr des Realismus‘ – aber welches? Mit besonderem Bezug auf Jonathan Littell“, in: *kultuRRevolution. Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie 54* (September 2008), S. 6-21.
- Loist, Skadi/Kannengießer, Sigrid/Bleicher, Joan Kristin (Hg.): *Sexy Media? Gender/Queertheoretische Analysen in den Medien- und Kommunikationsmedienwissenschaften*, Bielefeld 2013.
- Mulvey, Laura: „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, hg. v. Leo Braudy und Marshall Cohen, New York 1999, S. 833-44.
- Neill, Alex: „Empathy and (film) fiction“, in: *Post-theory. Reconstructing film studies*, hg. v. David Bordwell und Noël Carroll, Madison 1996, S. 175-194.
- Nembach, Eberhard: *Stalins Filmpolitik. Der Umbau der sowjetischen Filmindustrie 1929 bis 1938*, St. Augustin 2001.
- Nuy, Sandra: *Die Politik von Athenes Schild. Zur dramaturgischen Logik des Politischen im fiktionalen Film*, Berlin 2017.
- O.A.: „Paris setzt Zeichen der Solidarität“, in: [http://www.deutschlandfunk.de/trauermarsch-paris-setzt-zeichen-der-solidaritaet-1818.de.html?dram:article\\_id=308388](http://www.deutschlandfunk.de/trauermarsch-paris-setzt-zeichen-der-solidaritaet-1818.de.html?dram:article_id=308388) (11.01.2015) [10.05.2016].
- O’Shaughnessy, Martin: *The New Face of Political Cinema. Commitment in French Film since 1995*, New York 2009.
- Pause, Johannes: „Investigative Fiktionen. Ermittlungen politischer Wirklichkeit in Literatur und Film am Beispiel des Oktoberfestattentats“, in: *Neue Realismen. Formen*

- des Realismus in der Gegenwartsliteratur*, hg. v. Soeren Fauth, Georg Mein und Rolf Parr, München 2016, S. 181-196.
- : „Andrew Laeddis: Der Detektiv als Täter. Rekursive Paranoia im Verschwörungsfilm“, in: *Paranoia. Lektüren und Ausschreitungen des Verdachts*, hg. v. Rupert Garderer, Lars Koch, Elenea Meilicke und Timm Ebner, Wien 2017, S. 155-170.
- Plantiga, Carl/Smith Greg M. (Hg.): *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore/London 1999.
- Raab, Jürgen/Soeffner, Hans-Georg: „Politik im Film. Über die Präsentation der Macht und die Macht der Präsentation“, in: *Gesellschaft im Film*, hg. v. Markus Schroer, Konstanz 2008, S. 171-197.
- Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt am Main 1995.
- Riesinger, Robert: *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*, Münster 2003.
- Ritzer, Ivo: *Medialität der Mise-en-scène. Zur Archäologie telekinematischer Räume*, Wiesbaden 2017 (a).
- : Europa provinzialisieren. Epistemologische Herausforderungen einer Kulturtheorie des World Cinema, in: *Transnationale Medienlandschaften. Populärer Film zwischen World Cinema und postkolonialem Europa*, hg. v. Ivo Ritzer und Harald Steinwender, Wiesbaden 2017 (b), S. 29-39.
- Rushton, Richard: *The Politics of Hollywood Cinema. Popular Film and Contemporary Political Theory*, New York 2014.
- Ryan, Michael/Kellner, Douglas: *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington 1990.
- Schulz, Winfried: *Politische Kommunikation. Theoretische Ansätze und Ergebnisse empirischer Forschung*, Wiesbaden 2011.
- Scott, Ian: *American Politics in Hollywood Film*, Edinburgh 2000.
- Shapiro, Michael J.: *Cinematic Political Thought. Narrating Race, Nation and Gender*, Edinburgh 1999.
- Silverman, Kaja: *The Threshold of the Visible World*, London 1996.
- Smith, Murray: „Imagining from the inside“, in: *Film Theory and Philosophy*, hg. v. Richard Allen und Murray Smith, Oxford/New York 1997, S. 412-430.
- Solanas, Fernando/Getino, Octavio: „Towards a Third Cinema“, in: *Movies and Methods. An Anthology*, hg. v. Bill Nichols, Berkeley 1976, S. 44-64.
- Šumjackij, Boris: *Kinematografija millionov*, Moskau 1935.
- Taylor, Richard: „Ideology as Mass Entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s“, in: *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian & Soviet Cinema*, hg. v. Richard Taylor und Ian Christie, London/New York 1991, S. 193-216.
- Trotzki, Leo: „Wodka, Kirche und Kinematograph“ [Vodka, cerkov' i kinematograf], in: *Pravda* 154,12 (Juli 1923).
- Žižek, Slavoj: *Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien*, Wien 1997.
- Žižek, Slavoj: *Ein Plädoyer für die Intoleranz*, Wien 2009.