

Manfred Mai / Rainer Winter (Hrsg.)

**Das Kino der Gesellschaft –
die Gesellschaft des Kinos**

Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge

Herbert von Halem Verlag

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Manfred Mai / Rainer Winter (Hrsg.):
*Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos.
Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*
Köln : Halem, 2006
ISBN 3-938258-04-7

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung
und Verbreitung, sowie der Übersetzung, vorbehalten.
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch
Photokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
(inkl. Online-Netzwerken) gespeichert, verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

© 2006 by Herbert von Halem Verlag, Köln

Den Herbert von Halem Verlag erreichen Sie auch im
Internet unter <http://www.halem-verlag.de>
E-Mail: info@halem-verlag.de

SATZ: Herbert von Halem Verlag
DRUCK: FINDR, s.r.o. (Tschechische Republik)
GESTALTUNG: Claudia Ott Grafischer Entwurf, Düsseldorf
Copyright Lexicon ©1992 by The Enschedé Font Foundry.
Lexicon® is a Registered Trademark of The Enschedé Font Foundry.

Inhalt

MANFRED MAI / RAINER WINTER	7
Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Soziologie und Film	
I. POSITIONEN	
MANFRED MAI	24
Künstlerische Autonomie und soziokulturelle Einbindung. Das Verhältnis von Film und Gesellschaft	
LORENZ ENGELL	48
Filmgeschichte als Geschichte der Sinnzirkulation	
ANGELA KEPPLER	60
Die Einheit von Bild und Ton. Zu einigen Grundlagen der Filmanalyse	
II. ZUGÄNGE	
RAINER WINTER	79
Die Filmtheorie und die Herausforderung durch den »perversen Zuschauer«. Kontexte, Dekonstruktionen und Interpretationen	
LOTHAR MIKOS	95
Film und Fankulturen	
KARL LENZ	117
Paare in Spielfilmen – Paare im Alltag	
BRIGITTE HIPFL	148
Film und Identität: Ein psychoanalytisch-kulturtheoretischer Zugang	

III. ANALYSEN UND FALLSTUDIEN

DIRK BLOTHNER	172
Das Kino als Spiegel der Kultur – Wirkungsanalyse von <i>American Beauty</i>	
BRIGITTE ZIOB	188
Wir sind doch immer noch Männer? Eine psychoanalytische Betrachtung des Films <i>Fight Club</i> von David Fincher	
RAINER B. JOGSCHIES	204
Zur Chiffrierung von Atomkriegsängsten in Science-Fiction-Filmen und ihrer De-Chiffrierung in der Politik. Erzählweisen zwischen Überlieferung und Projektion in den USA, Großbritannien und Japan – Wirklichkeitskonstruktion zwischen Fantasie und ›Nuklearismus‹	
URSULA GANZ-BLÄTTLER	242
Schöpferische Fantasie und ›Realität‹ im Katastrophenfilm: Die De(kon)struktion als Modell und Spektakel	
OLAF SANDERS	259
Cronenbergs Pädagogik, Wachowskis Pädagogik – Deleuzes ermächtigende Filmtheorie	
MARKUS WIEMKER	276
Das Genre des Simulationsfilms	
SEBASTIAN NESTLER	289
Die Dezentrierung des Weste(r)ns. Zum Begriff fragmentierter Identitäten in Jim Jarmuschs <i>Dead Man</i>	
Autorinnen und Autoren	307
Sach- und Personenregister	312

EINLEITUNG

MANFRED MAI / RAINER WINTER

Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Soziologie und Film

*Die Verdrängung des Sozialen in der
Medien- und Kommunikationswissenschaft*

Auch wenn sich die Soziologie schon früh mit dem Kino beschäftigt hat – man denke an Emilie Altenlohs Studie zum Kinopublikum in Mannheim von 1914, an den Aufsatz von Andries Sternheim bereits im ersten Jahrgang der *Zeitschrift für Sozialforschung* 1932 oder an Herbert Blumers Arbeiten in den 1930er-Jahren –, so hat die Disziplin den Film in den letzten Jahrzehnten doch sehr vernachlässigt. Dies lässt sich nicht damit entschuldigen, dass sich die Medien- oder gar die Kommunikationswissenschaft dieses Themas angenommen haben. Zum einen haben sie dies nur am Rande getan, zum anderen sind die sich in Deutschland herausbildenden Medien- und Kommunikationswissenschaften oft dadurch geprägt, dass sie das Soziale verdrängen. Die Soziologie, die sich schon früh mit Massenkommunikation und Medienwirkung beschäftigt hat, wird von ihnen gerne in die (Vor-)Geschichte verwiesen. Zudem werden in der Medien- und Kommunikationswissenschaft genuin medien- und kommunikationssoziologische Themen besetzt. Daher ist es keine Übertreibung zu behaupten, dass hier eine Kolonialisierung des soziologischen Diskurses stattgefunden hat.

Die gesteigerte Verfügbarkeit von Filmen durch neue Technologien und die damit verbundene filmische Durchdringung unseres Alltagslebens, unserer Gefühle, Fantasien und unseres Selbst veranlassen zu fragen, was Filme über die soziale Wirklichkeit aussagen können, welche Effektivität das Kino im Alltagsleben entfaltet und was die Soziologie von ihm lernen

kann. Welche Einblicke in soziale, politische und kulturelle Strukturen und Prozesse können uns Kinofilme vermitteln? In welchem Verhältnis steht das Kino zur empirischen Sozialforschung? Wie wird z.B. die qualitative Forschung durch die Konventionen des realistischen Films, die uns allen vertraut sind, geprägt? Vielleicht wird der Film in der Soziologie auch deshalb nur am Rande betrachtet, weil er uns zu nahe und zu vertraut ist.

Einführend möchten wir vor allem zwei Punkte des Verhältnisses von Gesellschaft, Soziologie und Kino ansprechen: den Zusammenhang von Filmanalyse und Gesellschaftsanalyse sowie die Beziehung von Filmsoziologie und Interpretativer Soziologie. Insbesondere in der Tradition des Symbolischen Interaktionismus war der Film nämlich schon früh ein wichtiger Forschungsgegenstand.

Kinoanalyse als Gesellschaftsanalyse

Der Hollywood-Film, der schon seit seinen Anfängen auf einer hoch industrialisierten und rationalisierten Produktionsweise beruht, die durch Kommerzialisierung und Gewinnorientierung geprägt ist, stellt ohne Zweifel die dominante Form der Filmproduktion dar. Von Anfang an standen in den Vereinigten Staaten – anders als in Europa – primär die kommerziellen Aktivitäten im Mittelpunkt, die von den Unterhaltungsindustrien geprägt und bestimmt wurden. Schon in den 1930er-Jahren war die amerikanische Filmindustrie »zu einem Industriezweig wie jeder andere geworden« (ENGELL 1992: 107) und ist es bis heute geblieben. »Auf die Erschließung der Terra incognita ist ihre Industrialisierung gefolgt, und die Pioniere in Cowboystiefeln haben bebrillten Spekulanten Platz gemacht« (RENÉ CLAIR 1995: 157).

Sehr schnell wurde das Kino populär und einflussreich. Als wichtige Freizeitaktivität nahm es Einfluss darauf, wie Menschen sprechen, sich kleiden, sich inszenieren und handeln. Das Kino wurde zu einem wichtigen Medium der Enkulturation. Da es den Studiobossen darum ging, möglichst viele Zuschauer und Zuschauerinnen ins Kino zu locken, wurde deren Träumen, Ängsten, Fantasien und sozialen Problemen große Aufmerksamkeit geschenkt. Bereits die ersten kritischen Analysen gingen davon aus, dass Hollywoodfilme die sozialen und kulturellen Lebensweisen, Konflikte und Ideologien reflektierten und so ein Spiegel der psychischen und sozialen Befindlichkeit seien.

So analysierte Parker Tyler in *The Hollywood Hallucination* (1944) und in *Myth and Magic of the Movies* (1947), wie Walt-Disney-Cartoons und populäre Filmgenres Einblicke in die sozialpsychologische Verfasstheit des Publikums vermitteln können und wie Filme Mythen zur Lebensbewältigung bereitstellen. In ihrer berühmten, psychoanalytisch inspirierten Studie *Movies: A Psychological Study* (1950) entschlüsselten Martha Wolfenstein und Nathan Leites Ängste, Träume und Hoffnungen, die sich in Hollywood-Filmen der 1940er-Jahre verbargen. Sie stellten fest, dass die gemeinsamen Tagträume einer Kultur zum einen die Grundlagen, zum anderen jedoch die Produkte ihrer populären Mythen, Geschichten und Filme sind. Robert Warshow (1970) brachte Licht in die gesellschaftlichen Bezüge klassischer Hollywoodgenres wie den Western und den Gangsterfilm, indem er sie auf die Sozialgeschichte und die ideologischen Auseinandersetzungen der amerikanischen Gesellschaft bezog. Schließlich zeigte Barbara Deming in *Running Away from Myself* (1969), dass Filme uns zum einen reflektieren, indem sie die dominanten Ideologien, die uns prägen, zum Ausdruck bringen. Zum anderen verkörpern sie aber auch die Träume einer Epoche, die im Widerspruch zur dominanten Ideologie stehen können und sie in gewisser Weise auch dekonstruieren.

Bereits diese frühen Untersuchungen machen also deutlich, dass Kinoanalyse immer auch Gesellschaftsanalyse sein sollte, um der Komplexität ihres Gegenstandes gerecht zu werden (vgl. DENZIN 1991; WINTER 1992). Die ausschließliche Konzentration auf die Filmform und -ästhetik, auf Filmwirkungen oder auf die Rezeption durch ein aller sozialen Bezüge entkleidetes Subjekt, wie wir sie oft in der deutschsprachigen Medien- und Kommunikationswissenschaft finden, führt zu Vereinseitigungen, Verzerrungen und zur Ausblendung der gesellschaftlichen Wirklichkeit und ihrer Konflikte. Ergänzend weisen soziologisch orientierte Filmanalysen implizit auch darauf hin, dass populäre Filme eine gewisse Hegemonie in einer Gesellschaft ausüben können, indem sie existierende, zentrale und wirksame Sinnmuster, Werte und Ideologien bestärken, gegenläufige dagegen ausschließen oder an den Rand drängen (vgl. KELLNER 1995). Dabei darf Hegemonie nicht einfach als Manipulation missverstanden werden. So schreibt Raymond Williams (1977: 190f.): »Es handelt sich um ein Bündel von Bedeutungen und Werten, die, da sie als Praktiken erfahren werden, sich gegenseitig zu bestätigen scheinen. Und dies konstituiert für die meisten Menschen der Gesellschaft einen Sinn von Realität, von absoluter, da erfahrener Realität, über den sie in ihrem normalen Lebensbereich nur schwer hinausgelangen können«.

Auch wenn das populäre Hollywood-Kino dominierende Sinnmuster, verbreitete Wünsche und Fantasien sowie soziale Institutionen bestärkt, so lassen sich dennoch auch alternative Sichtweisen und gesellschaftskritische Äußerungen innerhalb des Genresystems ausmachen. Differenz, Modulation und Variation innerhalb eines durch ein Genre gesetzten Rahmens zeichnen gerade erfolgreiche Hollywoodfilme aus (SCHATZ 1981; WINTER 1992: 37ff.). Zudem gelang es immer wieder Filmemachern wie u.a. John Ford, Frank Capra oder Alfred Hitchcock im Rahmen des Studiosystems ihre eigenen künstlerischen Belange und Visionen auszudrücken, ohne auf soziale Kommentare und Kritik verzichten zu müssen. *Zum einen* finden sich demnach soziale Konflikte und Widersprüche in Kinofilmen wieder, *zum anderen* gibt es auf den ersten Blick eher konservative Genres wie den Horrorfilm, die jedoch dominante Ideologien in Frage stellen und Gesellschafts- bzw. Zivilisationskritik üben. Der britische Soziologe Andrew Tudor (1989) hat dies in einer methodisch aufwendigen Genre-Analyse gezeigt.

So werden in dem von ihm beschriebenen Idealtyp des »paranoiden Horrors«, der für die 1970er- und 1980er-Jahre typisch ist, die Werte, Normen und Institutionen der gesellschaftlichen Ordnung in Frage gestellt und unterwandert. Es gibt keine soziale und moralische Ordnung mehr, die es wert ist, verteidigt zu werden bzw. die man überhaupt zu verteidigen imstande ist. Der paranoide Horrorfilm enthüllt eine Welt, in der es keine verlässlichen Orientierungen und Sinnbestände mehr gibt. Tudor kommt zu dem Schluss, dass er in einer Welt Sinn gewinnt, die einem noch nicht abgeschlossenen gesellschaftlichen Wandel unterworfen ist.

Das erinnert an die Diskussion um die Postmoderne oder die »reflexive Modernisierung« (BECK/GIDDENS/LASH 1996). Ergänzend hat Robin Wood (1986) gezeigt, dass der inkohärente Text, der voller Widersprüche, Ambivalenzen und sich widersprechender Ideologien ist, in den 1970er-Jahren dominant war und auf seine Weise die gesellschaftlichen Konflikte der damaligen Zeit zum Ausdruck brachte. Schließlich haben Michael Ryan und Douglas Kellner in *Camera Politica* (1988) analysiert, wie das Hollywood-Kino der 1980er-Jahre den für die 1970er-Jahre noch typischen Liberalismus unterhöhle und den politischen Konservatismus der Reagan-Zeit unterstützte, indem es z. B. gemeinschaftliche Lösungen diskreditierte und den individuellen Heroismus favorisierte. Die *Rambo*-Filme (1982, 1985 und 1988) sind hierfür das berühmteste Beispiel.

All diese Studien zeigen, dass Kinofilme als Element der Repräsentationsordnung einer Gesellschaft aktuelle soziale Diskurse artikulieren,

in gesellschaftliche Konflikte und Auseinandersetzungen eingebunden sind und deshalb mit sozialen Bedeutungen gesättigt sind. So geben sie Einblick in die jeweiligen Codierungen von Intimität, von Ängsten oder ethnischen Konflikten. Sie stabilisieren dominante Sinnmuster, stellen sie aber auch in Frage. Kritik und Legitimation können sogar in einem Film zum Ausdruck gebracht werden. Deshalb stellen für John Fiske die Widersprüchlichkeit, Ambivalenz und Polysemie von medialen Texten die Voraussetzung für ihre Popularität dar (vgl. WINTER/MIKOS 2001). Durch Filme können wir also sehr viel über soziale und kulturelle Wirklichkeiten westlicher und auch nicht-westlicher Gesellschaften erfahren. Umso mehr überrascht es, dass die Filmanalyse in der Soziologie heute kaum eine Rolle spielt. Eine wichtige Ausnahme stellen jedoch die Arbeiten in der interpretativen Soziologie, insbesondere in der Tradition des Symbolischen Interaktionismus dar, beginnend mit Herbert Blumer bis zu Norman Denzin.

Das Kino in der Tradition der Interpretativen Soziologie

Vor allem Erving Goffman, der an die Tradition des Symbolischen Interaktionismus anknüpft, aber einen eigenständigen Ansatz entwickelt hat, hat in der *Rahmen-Analyse* (1977), in der er an vielen Stellen auf filmische und mediale Wirklichkeiten Bezug nimmt, aufgezeigt, wie unsere erfahrenen Wirklichkeiten durch Rahmen und deren Modulationen bestimmt werden. Er untersucht die engen Verschränkungen von medialen Wirklichkeiten und unseren Alltagserfahrungen. Dabei dekonstruiert Goffman die Auffassung, das Alltagsleben sei das Original, das im Film oder in anderen medialen Darstellungen kopiert würde. Wenn wir handeln, greifen wir auf Vorstellungen zurück, die wir auch fiktionalen Darstellungen wie dem Film oder Modemagazinen entlehnen. Diese wiederum modulieren das Alltagsleben, ahmen es nach, wie er am Beispiel des Mannequins demonstriert. Goffman (1977: 604) kommt zu dem Schluss: »Das Leben ist vielleicht nicht gerade eine Nachahmung der Kunst, doch das gewöhnliche Verhalten ist in gewissem Sinne eine Nachahmung des Schicklichen, eine Geste gegenüber dem Vorbildlichen, und die beste Verwirklichung dieser Ideale findet man eher im Reiche der Erfindung als in der Wirklichkeit«. Jean Baudrillard (1978) hat diese Auffassung radikalisiert, weil er der Auffassung ist, dass die Dominanz und die Zirkulation

von Simulakra in der postmodernen Welt die Wahrheit hinter dem Bild hat verschwinden lassen. Es gibt nur unterschiedliche Simulationen, aber nicht die Wirklichkeit, auf die wir uns beziehen können. Unabhängig davon, ob wir uns der mehr phänomenologischen Auffassung von Goffman oder der semiotischen von Baudrillard anschließen: beide legen nahe, dass auch das »gewöhnliche Handeln« sehr stark medialen Einflüssen ausgesetzt ist.

Norman Denzin verknüpft in seinen Büchern *Images of a Postmodern Society* (1991) und *The Cinematic Society* (1995) die Traditionen des Symbolischen Interaktionismus und der postmodernen Sozialtheorie. Dabei kommt auch er zu erhellenden Einsichten. Unter anderem wird deutlich, wie Formen qualitativer Sozialforschung eng mit der Dominanz des Visuellen, einschließlich des Kinos, zusammenhängen. Nach seinen Analysen ist die zentrale kulturelle Figur in der heutigen Gesellschaft der Voyeur, der als Laie oder als Experte soziale Welten erkundet. Kino, Fernsehen und Video, aber auch die sozialwissenschaftliche Exploration des Alltags haben seinen neugierigen Blick allgegenwärtig gemacht, indem sie private Bereiche und Lebenswelten aufdecken und deren verborgene Wirklichkeiten öffentlich machen. Als Filmfigur wird der Voyeur in der Regel als neurotisch, paranoid (z. B. in *Dialog* [*The Conversation* 1974]) oder als moralisch indifferent und skrupellos vorgeführt (z. B. in *Blow-Up* [1966]). Man würde seine Bedeutung aber unterschätzen, wenn man ihn lediglich als jemanden betrachten würde, der die Normen des Alltagslebens auf oft aggressive Weise verletzt. Vor dem Hintergrund der von Michel Foucault analysierten Disziplinargesellschaft der Moderne lässt sich der Voyeur als Nachfolger des Überwachers in dem von Bentham entworfenen Panopticons begreifen, einer architektonischen Überwachungsanlage, die auf der strikten Trennung von Sehen/Gesehenwerden beruht (vgl. FOUCAULT 1976: 251ff.). Während dieses »Laboratorium der Macht« der lückenlosen und systematischen Überwachung von Menschen im Gefängnis und in anderen (totalen) Institutionen dienen sollte, erschließt der obsessive Blick des Voyeurs im Kino – Ähnliches gilt für den Sozialforscher – auch Welten, die vor nicht allzu langer Zeit als privat, geheim und unantastbar galten. Auf diese Weise verschafft die Kamera dem Zuschauer eine unsichtbare Präsenz in dem, was gesehen wird, und verwandelt auch ihn in einen Voyeur. So wird er im dunklen Kinosaal dazu angehalten, die Normen höflicher Unaufmerksamkeit (GOFFMAN 1974: 23ff.), die den Kontakt mit Fremden in der Öffentlichkeit regeln, zu verletzen. Kein Bereich der Gesellschaft wird ausgespart,

alles wird dem überwachenden Auge der Kamera unterworfen. So werden unsere Erfahrungen und unser Erleben im Alltag zunehmend von unseren Medienerfahrungen geprägt und überlagert.

Das Kino, die Medien, aber auch der (Enthüllungs-)Journalismus und die empirische Sozialforschung fügen sich – in der Foucault'schen Sicht – als Überwachungssysteme des 20. Jahrhunderts in die Logik der Disziplinargesellschaft ein, die freilich immer mehr zu einer Kontrollgesellschaft wird. Die visuelle und auditive Überwachung, die implizit auf Kontrolle (durch die Repräsentation und die Enthüllung) und Normalisierung (durch die Vorgabe von Normalitätsvorstellungen) sozialer Welten und Verhaltensweisen zielt, ist Teil unseres Alltags geworden. In der Auseinandersetzung mit den Symbol- und Bilderwelten der Medien bilden wir unser postmodernes Selbst aus, das zu einem immer größeren Teil Produkt eines filmischen Blicks wird. Auch Denzin problematisiert also die phänomenologische Auffassung, dass unser gewöhnliches Handeln, wie Goffman schreibt, Bestandteil unserer stärksten Wirklichkeit sei (1977: 31ff.).

Im Weiteren müssen wir uns fragen, wie die Formen qualitativer Sozialforschung durch unsere visuell geprägte Kultur bestimmt werden. Inwiefern wird die realistische Ethnographie durch die Erzählmodi des realistischen Films bestimmt? Hat der Ethnograph, der soziale Wirklichkeiten erschließt, nicht sehr viel mit einem realistischen Filmemacher gemeinsam, der Zuschauern ihnen nicht bekannte Welten (z. B. von Subkulturen) nahe bringen möchte? Die Dekonstruktion des realistischen Films durch Autorenfilmer und den avantgardistischen Film zeigte seine visuellen und erzählerischen Konventionen auf. Wäre es nicht an der Zeit, auch die realistische Ethnographie in der Soziologie zu dekonstruieren und auch mit neuen Formen der Darstellung zu experimentieren? Nachdem die Writing-Culture-Debatte in der deutschsprachigen qualitativen Sozialforschung kaum zum Thema wurde, bietet eine intensive Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Kino und gesellschaftlicher Wirklichkeit vielleicht die Möglichkeit, zu Formen der Forschung und der Darstellung zu kommen, die der Komplexität der transnationalen Mediengesellschaft des 21. Jahrhunderts gerechter werden.

Das könnte in letzter Konsequenz auch die Dekonstruktion der großen Systemtheorien und -entwürfe der Soziologie bedeuten. Die Vielfalt der ›Parallelgesellschaften‹, Subkulturen, Szenen und ihr Nebeneinander in der Moderne kann in Gesellschaftstheorien, die die Abstraktion vom Akzidentellen und Individuellen zum methodischen Reinheitsgebot erklären, nicht

auf den Begriff gebracht werden. Es sind Filme wie z. B. *Short Cuts* (1993) von Robert Altman oder *Fight Club* (1999) von David Fincher, die weit mehr über die moderne Gesellschaft und ihre Menschen aussagen als etwa die Abstraktionen der soziologischen Systemtheorie, die nur funktionale Differenzierungen, Autopoiesis oder Kommunikationsakte kennt und erkennt. Die unterschiedlichen Formen der Gewalt und Entfremdung in der Moderne können durch die Bild- und Formensprache des Films (aber auch der Literatur) weitaus angemessener ausgedrückt und kommuniziert werden, als durch die von jeder Subjektivität gereinigten Begriffe und Methoden der Soziologie. Auch dies sind Gründe, den Diskurs zwischen Filmanalyse und Gesellschaftsanalyse konstruktiv zu führen.

Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos

Unsere notwendigerweise kurzen, programmatischen Hinweise sollen deutlich machen, dass der Film ein wichtiges Erkenntnisinstrument der Soziologie sein kann. Filmsoziologie ist keine marginale Bindestrichsoziologie – sozusagen eine nette Ergänzung zu den ›eentlichen‹ soziologischen Themen –, sondern Gesellschaftsanalyse, die uns direkt zu den gesellschaftlichen Konflikten, Sinnstrukturen und Ideologien führt, die unser Handeln prägen. Darüber hinaus lädt sie dazu ein, unser eigenes Handeln als Sozialforscher zu kontextualisieren. Wir sollten also den Film nicht den Medien- und Kommunikationswissenschaften überlassen, die bisweilen einen Affekt gegen das Soziale kultivieren, denn diese treiben dem Film gerade das aus, was ihn *wirklich* spannend macht.

Dagegen möchte *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos* zeigen, wie wichtig es ist, Filmanalyse als Kultur- und Gesellschaftsanalyse zu betreiben. Nicht philologische oder andere disziplinäre Selbstzwecke, sondern die kulturelle und gesellschaftliche Relevanz des Kinos stehen im Mittelpunkt der interdisziplinären Beiträge. Die Filmanalyse kann dann Einblick in gegenwärtige soziale Prozesse, Auseinandersetzungen und Konflikte geben, wenn sie Filme in den sozialen Kontexten ihrer Produktion, Zirkulation, Rezeption und Aneignung analysiert. Welche Rolle spielen sie für die Sinnzirkulation einer (globalen) Gesellschaft? Welche Funktion nehmen sie für die Identitätsbildung und die Handlungsmächtigkeit des Einzelnen ein? Welche affirmativen oder utopischen Gesellschaftsentwürfe enthalten sie?

Das Kino ist Teil der Flows von Bildern, Zeichen, Waren, Technologien, Kapital etc., die unsere Gesellschaften umstrukturieren und eine globale Informationskultur hervorbringen (LASH 2001). Deshalb ist eine differenzierte Bestandsaufnahme erforderlich, die die gesellschaftliche und kulturelle Rolle des Films im 21. Jahrhundert bestimmt, der als DVD oder über das Internet als kulturelles Objekt in einem nie erwarteten Maße ubiquitär verfügbar geworden ist. Dabei tritt anscheinend nicht die gefürchtete Homogenisierung des Filmschaffens durch Blockbuster aus Hollywood ein: Im Gegenteil feiern nationale Kinos und die Cinéphilie ihre Wiedergeburt (ROSENBAUM/MARTIN 2003). *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos* zeigt mit unterschiedlichen theoretischen und historischen Zugängen sowie mit perspektivenreichen Analysen populärer Filme und Filmgenres aus verschiedenen Disziplinen, wie Erkenntnis bringend und wichtig eine Analyse des Kinos sein kann, die es in seiner gesellschaftlichen Relevanz und Bedeutung zu analysieren und begreifen versucht.

MANFRED MAI sieht Filme wesentlich als Produkte künstlerischen Schaffens mit einem spezifischen Eigensinn und somit trotz ihres Doppelcharakters als Kultur- und Wirtschaftsgut nur begrenzt für ökonomische oder politische Ziele einsetzbar. Ob beabsichtigt oder nicht: Filme haben einen nennenswerten Einfluss auf den Zusammenhalt moderner Gesellschaften. Sie treten teilweise an die Stelle nationaler Mythen als kollektives Gedächtnis. Filme tragen wegen ihrer globalen Präsenz auch zur kommunikativen Anschlussfähigkeit über die verschiedenen Kulturkreise hinaus bei. Wegen ihrer großen Bedeutung sind Filme immer auch Gegenstand von Politik. Filmpolitische Ziele wie die Erhöhung der Qualität und des Exports deutscher Filme werden jedoch seit Beginn der Film(förderungs)politik nach dem Krieg immer wieder verfehlt. Wesentliche Gründe dafür sind die Zersplitterung der überwiegend mittelständischen deutschen Filmproduzentenlandschaft sowie der föderalen Strukturen der Filmpolitik. Zudem werden immer mehr Filme als ›Content‹ für multimediale Verwertungsketten produziert. Was dadurch an finanzieller Sicherheit gewonnen wird, geht an ästhetischer Freiheit verloren. Es muss daher bezweifelt werden, ob die aktuelle Novelle des Filmförderungsgesetzes eine nachhaltige Verbesserung bewirkt.

LORENZ ENGELL will zum einen Filmgeschichte und Mediengeschichte vor dem Hintergrund der Geschichte der gesellschaftlichen Sinnzirkulation als gemeinsamen Bezugshorizont aufeinander beziehen. Zum

anderen geht es ihm darum, den Film als Kunstwerk und das Kino als kulturelle Praxis zusammen zu begreifen. Dabei wird Kommunikation vor allem als sinnvoll und nicht nur als zweckhaft begriffen. Das Medium Film müsse deshalb weniger über die Zweckbindung, als vielmehr über Sinnprozesse begriffen werden. Gerade in der modernen Gesellschaft werde ›Sinn‹ zu einer essenziellen sozialen Ressource. Das sei auch der Grund dafür, dass moderne Gesellschaften eine Kulturindustrie entwickelten. Zur Bestimmung dessen, was den eigentlich Sinn sei, überträgt die Gesellschaft einem Leitmedium – dem Fernsehen – die »Hoheit über die Sinnzirkulation«.

Ausgehend von psychischen und sozialen Systemen als Sinnsystemen, die analog seien, nimmt er Bezug auf Siegfried Kracauer, der Medien als Teil des Wirtschaftskreislaufes mit dem Ziel der Erwirtschaftung eines Mehrwerts sieht und den Gebrauchswert des Films individuell wie gesellschaftlich als Bedürfnisbefriedigung und Funktionserfüllung beschreibt. In einer Zeit, in der das Leitmedium Fernsehen von digitalen Medien abgelöst werde, ermögliche der Film eine Außensicht auf den Sinnhorizont und diene so als Experimentierfeld zur Erprobung von Sinn und Weltbildern. An einigen Filmen der 1990er-Jahre lasse sich zeigen, dass sich Sinn heute als Verhältnis zwischen Form und Medium artikuliere und nicht länger, wie in früheren Phasen der Filmgeschichte, als Form oder als Medium. Sinn werde also als Prozess realisiert und nicht mehr als ein Zustand oder ein Verhältnis. Dadurch stelle sich aber auch die Frage nach dem Sinnanzien. Da jede Form die jeweils andere Form enthalten könnte, enthält Sinn sich selbst. Aus dieser Selbstreferenzialität des Sinns folgt eine Umkehr der Perspektive: von der Differenzperspektive zur Einheitsperspektive, zur Innenwelt ohne Außenwelt.

ANGELA KEPPLER widmet sich einer ontologischen Überlegung zur »Einheit von Bild und Ton« und will damit zeigen, welche methodischen Konsequenzen für die wissenschaftliche Analyse von Filmen aus diesen Überlegungen resultieren. Für eine angemessene Film- und Fernsehanalyse sei eine vollständige Transkription aller Komponenten des Filmes notwendig, um so der qualitativen Forschung oft vorgeworfenen Beliebigkeit zu entgehen. Ein so facettenreicher Gegenstand wie der Film verlange nach einer ebenso komplexen Theorie, die zugleich die Begründung dafür bietet, warum sich die Filmanalyse einer perspektivenreichen Methode bedienen sollte. Nach ihrer Einschätzung würden die meisten Theorien und erst recht die meisten ›Empirien‹ filmischer Gegenstände

der Komplexität des filmbildlichen Geschehens noch nicht gerecht. Gerade aus den ›ontologischen‹ Überlegungen zum Status von Bild und Film entspringen wichtige Hinweise für ihre methodische Erforschung.

Wenn der Film einen virtuellen Bewegungsraum eröffnet, der zugleich von akustischen Bewegungen gegliedert ist (und zumal im Kino um einen geschlossenen akustischen Raum erweitert wird), so gibt es allen Anlass, das Ineinandergreifen des bildlichen und des akustischen Rhythmus von Filmen gleich welcher Art ernst zu nehmen. Denn diese doppelte Rhythmik sei mit konstitutiv für das, was den Gehalt dieser Filme ausmacht. Eine seriöse Filmanalyse kann es hier nicht bei einem bloß intuitiven Erfassen der immer zugleich simultan und sukzessiv präsenten Strukturen belassen. Sie müsse die Gleichzeitigkeit des visuell und auditiv Gegebenen auch mit hinreichender Deutlichkeit dokumentieren können. Wer den filmischen Prozess verstehen will, müsse den filmischen Verlauf experimentell anhalten können. Nur so werde deutlich, was alles in der Bewegung eines ›bewegten Bildes‹ in Bewegung ist.

RAINER WINTER kritisiert, dass die Filmtheorie, insbesondere im deutschsprachigen Raum, soziologische Perspektiven vernachlässigt. Gerade die Untersuchung der Rezeption und Aneignung von Filmen zeige aber, dass der soziale Kontext bei der Interpretation von Filmen eine entscheidende Rolle spiele. Eine kritische Betrachtung der kognitivistisch und formalistisch ausgerichteten Filmtheorie von David Bordwell u.a. macht deutlich, dass die Suche nach einer immanenten Bedeutung von Filmen nur ein Zugang zur Filmanalyse ist. Werden der soziale Kontext der Rezeption und die damit verbundenen Praktiken berücksichtigt, so werden eher ›unreine Lesarten‹ erwartet. Filme gewinnen ihre Bedeutung durch ihren sozialen Gebrauch, was in der Filmanalyse – so die Schlussfolgerung von Winter – angemessen berücksichtigt werden sollte. Die Vorstellungen vom perversen bzw. produktiven Zuschauer seien hierfür wegweisend.

LOTHAR MIKOS untersucht das Verhältnis von Film und Fankulturen. Die Möglichkeit der Bildung von Fankulturen resultiere aus der Struktur populärer Filme und ihrer Textualität, die nach einer Bedeutungsgenerierung im Prozess der Rezeption verlange. Ausgehend von einem Verständnis von Film als Medium der Kommunikation stellt er fest, dass Filme zum Wissen, zu den Emotionen und zur sozialen Aneignung der Zuschauer hin geöffnet sind. Filme und Zuschauer sind Teile einer gemeinsamen Kultur. Darin liege ihre ethnophatische Funktion, über die die Zugäng-

lichkeit von Bedeutungen mit der sozialen Zugehörigkeit von Zuschauern koordiniert wird. Auf der Basis lebensweltlicher Bezüge handeln Fans im Rahmen von Fankulturen die Bedeutungen der Objekte ihrer Begierde aus und überführen sie in die Produktion von Fansymbolen. In der aktiven Aneignung werden Filme in die kulturelle Praxis handelnder Individuen transformiert. Fankulturen basieren auf einer Kommunikation zwischen Filmen und aktiven Aneignungsprozessen seitens der Zuschauer.

KARL LENZ geht in seinem Beitrag der Frage nach, was Paare in Spielfilmen über real existierende Paare aussagen können und ob Filme als empirisches Material in der Paarforschung genutzt werden können. Bereits Siegfried Kracauer habe darauf hingewiesen, dass man aus Filmen einiges über den Alltag erfahren kann: »Die ganze Dimension des Alltagslebens mit seinen unendlich kleinen Bewegungen und seiner Vielzahl an flüchtigen Handlungen lässt sich nur auf der Leinwand enthüllen« (KRACAUER 1996: 16). Grundlegend für das hier vorgestellte Forschungsprojekt seien die Institutionalisierungsprozesse in Zweierbeziehungen. Die ersten Ergebnisse des Projekts werden anhand von »Pick-up«-Szenen, die das erste Kennenlernen von Paaren als Gegenstand haben, erläutert. Grundthese ist dabei, dass Spielfilme Dokumente sozialer Wirklichkeit seien. Filme werden dabei nicht nur – wie häufig in den Cultural Studies – als Kristallisation von Diskursen aufgefasst, sondern er geht davon aus, dass Spielfilme Aufschlüsse über das alltäglich verfügbare Handlungsrepertoire geben können.

BRIGITTE HIPFL fragt danach, was für unser Filmenerleben ausschlaggebend ist. Es zeige sich, dass es bei der Rezeption von Filmen immer auch um die Art der Beziehung gehe, in der wir uns zu diesen Filmen befinden. Diese Beziehung sei eine der wichtigsten kulturellen Praktiken, mit der wir unsere soziale und psychische Identität (re)definierten und (re)konstituierten. In diesem Sinne untersucht sie in ihrem Beitrag den Zusammenhang zwischen Film und Identität anhand zweier theoretischer Zugänge: der Psychoanalyse und der Cultural Studies. Sie geht dabei auf die wichtigsten Entwicklungen ein und skizziert, wie die Beziehung zwischen Filmen und Filmzuschauer/-innen jeweils konzipiert wird. Vor diesem Hintergrund argumentiert sie, dass eine umfassende Analyse des Zusammenspiels von Film und Identität nach einer Kombination dieser Zugangsweisen verlange. Erst damit bekäme die Alltagserfahrung, dass Filme uns sehr persönlich ansprechen, eine angemessene theoretische Untermauerung.

Mit ihrem psychoanalytisch-kulturtheoretischen Ansatz betont sie die Fantasiedimension als wichtige Komponente bei der Konstruktion

von psychischer Realität, die in der Kommunikationswissenschaft nicht vernachlässigt werden dürfe. Von zentraler Bedeutung sei das Verständnis des Filmerlebens als unbewusste und affektive Komponente, die einen Teil unseres Selbstverständnisses ausmache und unserem Handeln zugrunde liege. Vor allem anhand der Theorien des Imaginären, der symbolischen Ordnung und des Realen bei Jacques Lacan geht sie der Frage nach, wie das gesellschaftliche ›Außen‹ zum individuellen ›Innen‹ wird.

DIRK BLOTHNER widmet sich in seiner Fallstudie dem Film *American Beauty* (1999) vor dem Hintergrund jugendsoziologischer und -psychologischer Erkenntnisse. Mit einer enormen Vielfalt an Lebensmöglichkeiten konfrontiert, stünden junge Menschen in Gefahr, dem Diktat der Mode, der Freizeittrends oder auch den eigenen Ängsten zu erliegen. Gegen diesen Sog bringen sie ihre Fähigkeiten zur Ästhetisierung und Ironisierung ins Spiel. Die ›Coolness‹ der Jugendlichen könne daher auch als Haltung verstanden werden, mit der sie sich gegen das Diktat der Konsumstile zu Wehr setzen. Indem *American Beauty* seine Zuschauer in das Dreieck von Zwang, Obsession und Ästhetisierung versetzt, erlaube der Film ihnen, Grundverhältnisse der zeitgenössischen Alltagskultur zu erleben.

Weil Filme die hohen Kosten, die in ihre Produktion investiert werden, wieder einspielen müssen, suchten ihre Produzenten nach Geschichten, in denen sich aktuelle Grundverhältnisse ausdrücken lassen. Filme könnten so zu Erlebnissymbolen der Zeit werden, in der sie entstehen. Sie greifen Hoffnungen und Befürchtungen auf, die die Menschen bewegen. *American Beauty* sei ein Film, der im Rahmen einer Satire ein Kernproblem der zeitgenössischen Alltagskultur zum Thema mache: In einer durch Individualisierung geprägten Gesellschaft sind zwanghaft sich durchsetzende Muster und Leidenschaften Wertungen, über die die Menschen Sinnerfahrungen sammeln. Sie bedeuten eine spürbare Orientierung und halten in ihrem Zusammenspiel den Lauf des Lebens in Gang. Der Film mache darauf aufmerksam, dass sich in unserer Alltagskultur eine Neubewertung der menschlichen Obsessionen vollzieht.

BRIGITTE ZIOB analysiert den Film *Fight Club* aus der Sicht einer praktizierenden Psychoanalytikerin. Der Held des Films, so ihre These, leide unter dem Trauma der väterlichen Ablehnung. Dies erkläre seine Faszination für die männliche Gegenwelt und Gegengewalt des ›Fight Club‹. Dem Regisseur gelinge es, durch sein Psychogramm eines Durchschnittsbürgers das Unbehagen darzustellen, das der zunehmende Bedeutungsverlust des Männlichen in den westlichen Kulturen auslöst. Vor dem

Hintergrund der Flexibilisierung des Einzelnen und des Rückgangs einer patriarchalischen Weltordnung entstehe eine wachsende Marginalisierung der Männerrolle. Die zunehmende Verweiblichung des Mannes führe dazu, dass Eigenschaften, die bisher Männern zugeschrieben wurden wie Kraft, Aggression, Sexualtrieb immer weiter zurückgedrängt werden. Verbunden mit immer stärkeren Anforderungen an den Erfolg lässt dies viele Männer unsichtbar werden, weil sie die neuen Werte für sich nicht umsetzen können. Die Beschämung des Einzelnen lasse die Enttäuschung über die Unzulänglichkeit der eigenen Existenz anwachsen und ermögliche eine Entladung in einem negativen Narzissmus, der sich dann als Destruktionstrieb gegen die neuen Stressoren wende. Das daraus erwachsende destruktive Potenzial kann zu einem gesellschaftlichen Sprengsatz werden, indem es zu extremen Zuspitzungen wie Amokläufen oder Attentaten kommt – scheinbar eine der letzten Möglichkeiten, in dieser Welt als Mann Bedeutung zu erlangen.

RAINER B. JOGSCHIES untersucht die Chiffrierung von Atomkriegsängsten in B-Filmen der 1950er- bis 1980er-Jahre in den USA, Großbritannien und Japan. Der Film sei ein flüchtiges Medium. Er erzeuge gleichwohl bleibende Eindrücke. Wir könnten in ihm Bilder sehen, die es – noch – nicht gibt. Und wir sähen, was bildhaft damit gemeint war. Die gesellschaftliche Wirklichkeit sei also gerade dort zu sehen, wo sie vorgeblich nicht abgebildet werden soll.

Die Genre-Entwicklung über drei Jahrzehnte markiere hilflose Formulierungsversuche, die mit dem Tempo der gesellschaftlichen Entwicklung nicht Schritt halte: Atombombenabwürfe, Aufrüstung mit Massenvernichtungswaffen, ›Kalter Krieg‹ sowie eine hemmungslose Re-Industrialisierung. Dies alles beschleunige den Zerfall gesellschaftlicher Sinnstrukturen, dem in den SF-Filmen simple Sinnfälligkeiten entgegengesetzt wurden. Spätestens in den Studentenunruhen kam die Frage nach der gesellschaftlichen Veränderungsfähigkeit auf die Tagesordnung. Auch wer sich den Grundlagen der Proteste gegen die atomare Aufrüstung entzog, kam nicht umhin, die Dimension des ›Bösen‹ hinter den täglichen Meldungen zu ahnen. Die filmischen Fiktionen befreiten ironischerweise davon, obwohl sie teils mit dem Impetus der Aufklärung daherkamen. Ihre teils zynische Abrechnung mit dem Krieg gerann in dem spektakulären Scheitern der Fiction-Heroen oder zweifelhaften ›happy ends‹ zu einer Ergebnisadresse an ›das Böse‹. Ohne dass dies ausgesprochen werden musste, verband sich diese Realitätsentlastung

mit einer Art Zukunftsaufhebung. Man musste sich nicht mehr vor dem ›Fortschritt‹ fürchten.

URSULA GANZ-BLÄTTLER fragt nach dem Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit, Virtualität und Aktualität in Katastrophenfilmen der 1990er-Jahre und stellt dies anhand ultimativer Weltende-Szenarien in Filmen der letzten Jahre dar. Hierbei geht sie von dem von Wilhelm Hofmann geprägten Begriff der ›Risikokommunikation‹ aus, bei dem der Katastrophenfilm als Simulation von potenziell realen Desastern fungiert. Wilhelm Hofmann habe dabei ein interessantes Paradox festgestellt: Auch wenn im Vordergrund des Katastrophenfilms die angekündigte Katastrophe stehe, die uns Zuschauer nur gerade soweit in Mitleidenschaft zieht, als wir unsererseits bereit sind, Anteilnahme zu entwickeln, scheint das Genre auf moralischen Wertungen zu bestehen. Es müsse nicht immer ein unüberlegter Eingriff des Menschen in die Natur sein, der in seinen Auswirkungen drastisch visualisiert wird. Es werden aber stets Protagonisten und Antagonisten als Gegensätze aufgebaut, die den Kampf ›gut‹ gegen ›böse‹ stellvertretend austragen.

Der Prozess der computergestützten Animationen komme auf jeder Stufe des Produktionsprozesses zum Einsatz. Es sei unbestritten, dass die Schöpfer von computergenerierten Fantasiewelten stets auf eine möglichst große Realitätstreue pochten. Dahinter stecke nur zum Teil die Angst, vor dem kritischen Auge des Zuschauers zu versagen. Vielmehr gehe es um einen Markt, in dem ›Realitätstreue‹ als etabliertes Qualitätsmerkmal gesetzt erscheint, jedoch laufend neue Standards hervorbringt. ›Realität‹ sei dann aber bereits ein äußerst dehnbarer Begriff, der sich aus Produzentensicht je nachdem auf einen postulierten Gegensatz zwischen der Projektierung eines Films und dessen Ausführung beziehen kann, auf die Vorlage, an die man sich zu halten gedenkt, auf den illusionistischen Charakter, den man zu wahren hofft, oder einfach auf jegliche Fiktion, die Anspruch auf Glaubwürdigkeit erhebt. Berühmt-berüchtigt sei hier James Camerons Anspruch auf Authentizität hinsichtlich seiner *Titanic*-Verfilmung (1997) geworden.

OLAF SANDERS arbeitet die Bezüge zwischen der Filmtheorie von Gilles Deleuze, *Videodrome* (1983) von David Cronenberg und dem ersten Teil der *Matrix*-Trilogie der Wachowski-Brüder vom Jahr 1999 heraus. Godard und Straub folgend, entfaltet Deleuze eine Pädagogik der Wahrnehmung, die – wie die Cultural Studies – zur Erschließung neuer Denkmöglichkeiten und zur Erweiterung von Handlungsmöglichkeiten beitragen möchte. Sanders'

Analyse der Filme zeigt, dass sie gekonnt mit der Unterscheidung Realität/Virtualität spielen und zu vielfältigen Lektüren einladen. So stellen die weiße Leinwand am Ende von *Matrix* und die schwarze am Ende von *Videodrome* unser herkömmliches Verständnis dieser Differenz in Frage.

MARKUS WIEMKER zeigt schließlich, dass Filme wie *Matrix*, *Videodrome*, *Wag the Dog – Wenn der Schwanz mit dem Hund wedelt* (1997) oder *Die Truman Show* (1997), in denen soziale Wirklichkeiten simuliert werden, gemeinsame Merkmale haben, die es erlauben, von einem neuen Genre zu sprechen. Nach einer Analyse des Genrebegriffs in der Mediensoziologie bestimmt er die Thematisierung der Mediatisierung von Realität als ein wesentliches Kennzeichen des Simulationsfilms.

Der Beitrag von SEBASTIAN NESTLER thematisiert abschließend die widerständigen Potenziale des populärkulturellen Mediums Film am Beispiel von *Dead Man* (1995) von Jim Jarmusch. Mit Blick auf die Diskussion um hybride Identitäten werden Zusammenhänge von Genre und Gesellschaft dargestellt sowie die Möglichkeiten der Genreparodie als Mittel zur Offenlegung und Verschiebung von Machteffekten erörtert. In diesem Sinne wird in *Dead Man* nicht nur die Kultur des Westens, sondern auch das Genre des Westerns dezentriert.

Literatur

- ALTENLOH, E.: *Zur Soziologie des Kino*. Heidelberg 1914
- BAUDRILLARD, J.: *Agonie des Realen*. Berlin 1978
- BECK, U.; A. GIDDENS; S. LASH: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*. Frankfurt/M. 1996
- BLUMER, H.: *Movies and Conduct*. New York 1933
- CLAIR, R.: *Kino. Vom Stummfilm zum Tonfilm*. Zürich 1995
- DEMING, B.: *Running Away from Myself*. New York 1969
- DENZIN, N. K.: *Images of Postmodern Society. Social Theory and Contemporary Cinema*. London u.a. 1991
- DENZIN, N. K.: *The Cinematic Society. The Voyeur's Gaze*. London u.a. 1995
- FOUCAULT, M.: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt/M. 1976
- GOFFMAN, E.: *Das Individuum im öffentlichen Austausch*. Frankfurt/M. 1974
- GOFFMAN, E.: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt/M. 1977

- KELLNER, D.: *Media Culture*. London/New York 1995
- KRACAUER, S.; E. PANOFSKY: *Briefwechsel 1941-1966*. Herg. von H. Breidecker. Berlin 1996
- LASH, S.: *Critique of Information*. London u.a. 2001
- ROSENBAUM, J.; A. MARTIN (Hrsg.): *Movie Mutations. The Changing Face of World Cinephilia*. London 2003
- RYAN, M.; D. KELLNER: *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington 1988
- SCHATZ, T. A.: *Hollywood Genres*. Philadelphia 1981
- STERNHEIM, A.: Zum Problem der Freizeitgestaltung. In: *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1932, S. 336-355
- TUDOR, A.: *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford 1989
- TYLER, P.: *The Hollywood Hallucination*. New York 1944
- TYLER, P.: *Myth and Magic of the Movies*. New York 1947
- WARSHOW, R.: *The Immediate Experience*. New York 1970
- WILLIAMS, R.: *Innovationen. Über den Prozeßcharakter von Literatur und Kultur* (herausgegeben und übersetzt von H.G. Klaus), Frankfurt/M. 1977
- WINTER, R.: *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*. München 1992
- WINTER, R.; L. MIKOS (Hrsg.): *Die Fabrikation des Populären. Der John Fiske Reader*. Bielefeld 2001
- WOLFENSTEIN, M.; N. LEITES: *Movies. A Psychological Study*. Glencoe 1950
- WOOD, R.: *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York 1986

Die Herausgeber danken dem Ministerium für Wissenschaft und Forschung Nordrhein-Westfalen und dem Kulturwissenschaftlichen Institut Essen (kwi) für die Unterstützung der Tagung der Sektion Medien- und Kommunikationssoziologie der Deutschen Gesellschaft für Soziologie am 9./10. Mai 2003, auf der die meisten (aktualisierten und überarbeiteten) Beiträge dieses Bandes vorgestellt und diskutiert wurden. Für eine sorgfältige Lektüre des Manuskripts danken die Herausgeber Elisabeth Niederer.