

Michael Haus

Filme politisch lesen – Anregungen für die kritische Filmanalyse aus dem Diskurs zu Critical Media Literacy und der Politischen Theorie

— ※ —

Abstract This article deals with the question of how a “political reading” of film can be conceptualized and how a critical film analysis can support the aim of democratic education and empowerment. For this, the discourse on Critical Media Literacy serves a reference, making clear that dealing critically with media means far more than questions of “truth” and “harm prevention”. It also requires regarding media as arenas of political struggle and a politics of representation. There are several sources for engaging in critical film analysis, ranging from the analysis of conditions of production and reception analysis to content analysis. The article then asks how political theory as an academic discipline can be used productively in this context. Going beyond activist and everyday understandings of politics, political theory might offer deeper political readings. Against this backdrop, a systematic distinction of different approaches for a political reading of film with the help of political theory is addressed, presenting “raising awareness”, “political localisation”, “understanding concepts” and “broadening horizons” as four ideal types. Finally, practical implications are discussed with respect to two types of film: the “world of cinema” and the “world of television”.

Zusammenfassung Der Beitrag behandelt die Frage, wie Filme „politisch gelesen“ werden können und eine kritische Filmanalyse begründet werden kann, die einen demokratiepädagogischen Anspruch verfolgt. Er nimmt zum einen Bezug auf den Diskurs zu Critical Media Literacy. Dabei zeigt sich insbesondere, dass sich eine kritische Medienpraxis über Gesichtspunkte der „Wahrheit“ von Medieninhalten und der „Schädlichkeit“ von Medienkonsum hinaus mit der Relevanz von Medien als Ort der Austragung politischer Deutungskämpfe und einer Politik der Repräsentation befasst. Eine solche Praxis kann sich auf verschiedene Quellen der kritischen Filmanalyse stützen, die

von Analysen der Rahmenbedingungen von Filmproduktion über Rezeptionsanalysen bis zu inhaltsanalytischen Zugängen reichen. Zum anderen fragt der Beitrag danach, was die Politische Theorie als wissenschaftliche Disziplin für eine solche kritische Filmpraxis leisten kann. Dieser Beitrag wird in einer über alltagsweltliche und aktivistische Zugänge hinausgehenden Weise des Interpretierens filmischer Inhalte gesehen. Im Anschluss lässt sich eine systematische Differenzierung eines politischen Lesens von Filmen mithilfe Politischer Theorie vornehmen, die demokratiepädagogisch als „Erzeugen von Aufmerksamkeit“, „politische Verortung“, „Konzepte verstehen“ und „Horizont-erweiterung“ gefasst werden kann. Abschließend werden Überlegungen zu praktischen Ansätzen für die kritische Filmanalyse angestellt, die sich auf „die Welt des Kinos“ und die „Welt des Fernsehens“ beziehen, wobei erstere in besonderer Weise für den Spielfilm, letztere für die Serie steht.

Einleitung

Wie ist es möglich, Filme „politisch zu lesen“? In welcher Weise kann dies Teil einer kritischen medienpädagogischen Praxis sein, die die Machtverhältnisse zwischen Mehrheitsgesellschaft und Minderheiten im Blick behält? Und: Welche Rolle können dabei Theorien des Politischen spielen, die im akademischen Diskurs verankert und damit Gegenstand von wissenschaftlicher Forschung und Hochschullehre sind? – Dies sind die Fragen, denen ich im Folgenden nachgehen möchte.¹ Ich gehe dabei insbesondere auf Verbindungslinien zwischen der Perspektive der Critical Media Literacy (im deutschen Diskurs wohl am besten mit „kritischer Medienkompetenz“ zu übersetzen), dem Medium Film und der Filmwissenschaft beziehungsweise Filmanalyse sowie meiner eigenen wissenschaftlichen Disziplin, der Politischen Theorie, ein. Mein Ziel ist es dabei vor allem, die Nutzbarkeit und den Nutzen kritischer Theorie- und Analyseperspektiven für eine kritische Filmpraxis aufzuzeigen. Filme politisch zu lesen kann als zentraler Ansatz einer kritischen Medienpädagogik verstanden werden, in der die Populärkultur als Feld der Vermittlung von Machtverhältnissen,

1 Der hier vorliegende Text ist die deutsche Fassung eines bereits auf Englisch publizierten Textes: Haus, Michael (2023): Towards a Political Reading of Film. Bringing together Critical Media Literacy and Political Theory, in: *heiEDUCATION Journal*, Nr. 10, 91–110.

medialen Formen sowie Inhalten und kulturellen Bedeutungsgehalten fungiert.²

Filme sind dabei ein zentraler Bestandteil der Populärkultur, da sie besonders eindrückliche Formen der massenhaften Verbindung und Vermittlung von Erlebnisgenuss sowie gesellschaftlicher Selbstthematization darstellen. Dieses Charakteristikum ist zugleich geprägt von ökonomischen und politischen Bedingungen der erfolgreichen Vermarktung des hochgradig produktions- und damit investitionsaufwendigen Mediums Film. Zugleich ist das populärkulturelle Medium Film offen für ein Überschreiten der (immer auch gesellschaftlich konstruierten) Grenzen in Richtung „Kunst“ und „Alternativkultur“. Filme leisten also nicht nur (genussvolle) Repräsentationsarbeit für eine breite Masse von Rezipient*innen unter kapitalistischen Vorzeichen, sondern bieten auch (politische und künstlerische) Ausdrucksmöglichkeiten für Avantgarden, Aktivistinnen und Minderheiten in einem den gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen abgetrotzten Raum. Sie thematisieren und imaginieren „normale“, aber auch „alternative“ Realitäten, schaffen aber stets eine besondere, „andere“ Form von Realität, indem filmische Erzählungen zugleich abbilden, was sie erzählen. Daniel Frampton spricht von der „film-world“ beziehungsweise dem Film als „cousin of reality“, „the second world we live in“ oder auch „[a] second world that feeds and shapes our perception and understanding of reality.“³ Lange vor der „Digitalisierung“ und der Entstehung einer „virtuellen Welt“ haben wir demnach schon in mehr als nur der „realen“ Realität gelebt. Filme politisch zu lesen bedeutet, sich mit der Frage zu befassen, inwiefern die filmisch erzeugte Realität die gesellschaftlichen Machtverhältnisse bekräftigt oder infrage stellt.

Ich werde im Folgenden zunächst das konzeptionelle Verhältnis zwischen Critical Media Literacy und Film näher diskutieren. Dabei zeigt sich insbesondere, dass sich eine kritische Medienpraxis im Sinne von Critical Media Literacy über Gesichtspunkte der „Wahrheit“ von Medieninhalten und der „Schädlichkeit“ von Medienkonsum hinaus mit der Relevanz von Medien als Ort der Austragung politischer Deutungskämpfe befasst und Filme nicht bloß als Hilfsmittel für die Vermittlung von Bildungsinhalten betrachtet werden, sondern als eine Art pädagogischer Text, dem eine demokratische Praxis gleichsam eingeschrieben werden soll. Dabei wird der analytische Aspekt der

2 Rauter-Nestler: Film und kritische Medienpädagogik, S. 3.

3 Frampton: Filmosophy, S. 1.

Repräsentation von gesellschaftlichen Werten, Interessen und Konflikten in Filmen mit dem Anspruch von deren Nutzung für demokratische Praxis verbunden. Im Anschluss werde ich verschiedene Quellen der kritischen Filmanalyse und des „politischen Lesens“ von Filmen darstellen. Für kritische Filmanalyse, so die These, gibt es eine Vielzahl von Zugängen, wobei sich grundlegend der Zugang über die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der Produktion des Films, über die Rezeptionsformen und über die Sprache des Films selbst unterscheiden lässt. Den Beitrag der Politischen Theorie sehe ich dabei vor allem in einer spezifischen Weise des Decodierens und Interpretierens filmischer Inhalte. Im Anschluss daran schlage ich eine weitere Differenzierung dieses Lesens von Filmen mithilfe Politischer Theorie vor. Abschließend stelle ich einige Überlegungen zu praktischen Ansätzen für kritische Filmanalyse im Sinne der Critical Media Literacy an.

Critical Media Literacy, Populärkultur und Film

Das hier zugrunde gelegte Verständnis von Critical Media Literacy schließt an Douglas Kellner und Jeff Share an.⁴ Insbesondere Kellner erweist sich dabei als relevanter Autor, zum einen aufgrund seiner Vermittlung gesellschaftskritischer Theorietraditionen (Kritische Theorie, Cultural Studies, amerikanischer Pragmatismus)⁵, zum anderen aufgrund seiner herausragenden Verdienste um die kritische, sozialwissenschaftlich informierte Filmanalyse.⁶ Die Gegenwartsgesellschaft, so die Annahme, ist geprägt durch eine „Medienkultur“, welche Identitäten, Alltagspraxis und politische Orientierung zum Ausdruck bringt und vermittelt – damit aber auch durch die (latente) Präsenz hegemonialer Kämpfe geprägt ist. Dabei unterliegt sie zugleich den Funktionsimperativen sozialer Systeme – allen voran dem Imperativ der Warenförmigkeit und Profitabilität.

Der hier thematisierten Sicht auf Medien kann man sich über fünf Kernannahmen von Medienkompetenz (Media Literacy), wie sie von der Association for Media Literacy (AML) formuliert und vom Center

4 Kellner et al.: Toward Critical Media Literacy; Kellner et al.: Critical Media Literacy; Kellner et al.: Critical media education.

5 Vgl. ders.: Kulturindustrie und Massenkommunikation.

6 Ryan et al.: Camera Politica; Kellner: Film, Politics, and Ideology; ders.: Cinema Wars; vgl. Winter: Douglas Kellner und die Filmsoziologie.

for Media Literacy⁷ programmatisch aufgegriffen werden, annähern.⁸
Demnach

- sind Medien stets konstruiert, machen dies aber in der Regel nicht sichtbar;
- bedienen sich Medien einer (kreativen) Verwendung von Codes (Konventionen, Stilmitteln, Narrativen, Zitaten etc.), die hinlänglich gesellschaftlich verankert sein müssen, um verstanden werden zu können;
- werden Medien durch (verschiedene Gruppen von) Medienadressaten (verschieden) decodiert und angeeignet;
- sind Medieninhalte verbunden mit der Repräsentation von Werten und politischen Perspektiven, dies allerdings oft in mehrdeutiger Weise;
- ist die Produktion von Medien geprägt von ökonomischen und politischen Interessen.

Diese fünf Kernannahmen sind insofern bereits deutlich von einer „kritischen“ Perspektive geprägt, als sie Medienkompetenz auf den Aspekt der *Repräsentation* gesellschaftlicher Wirklichkeit und politischer Konzepte – und nicht bloß die Beurteilung von „Informationen“ – beziehen.⁹ Damit zeigt sich zugleich eine deutliche Abgrenzung von (in den Worten von Browne und Brennan: „simplistischen“) Verständnissen von Medienkompetenz, die sich primär darauf richten, „to protect young people and other media users against a plague of fake news and filter bubbles“.¹⁰ Selbstverständlich ist die Fähigkeit zur Überprüfung des Wahrheitsgehalts von Nachrichten und zur kritischen Prüfung der Meinungsmache in Filterblasen wichtig für einen mündigen Umgang mit Informationen. Die von interessierten Seiten betriebenen Desinformationskampagnen stellen ernst zu nehmende Gefahren für funktionierende öffentliche Debatten dar. Doch die Repräsentation von gesellschaftlichen Realitäten, Wertvorstellungen und Perspektiven ist nicht ausschließlich eine von Wahrheit versus Falschheit, von rationaler Diskussion versus sinisterer Manipulation. Erstens impliziert

7 Kellner und Share fassen damit die ursprünglich acht „key concepts“ im Sinne von Grundannahmen zusammen, die vom Center for Media Literacy unter Verweis auf die Definition durch die AML im Jahr 1987 genannt werden (siehe Jolls et al.).

8 Vgl. Kellner et al.: *Toward Critical Media Literacy*, S. 374 ff.

9 Vgl. Jolls und Wilson o.J.: *The Core Concepts*.

10 Browne und Brennan: *Critical Media Literacy – Who Needs It*, S. 2.

die Bekräftigung von abwertenden Stereotypen und die Essenzialisierung von problematischen Eigenschaften bestimmter Gruppen in der Berichterstattung nicht notwendig, dass „Lügen“ verbreitet werden. Oft ist es vielmehr die Art der Darstellung, welche dieses „Othering“ bewirkt – von spezifischen Settings und Kameraeinstellungen, die eine grundlegende „Andersheit“ bestimmter Gruppen suggerieren, bis zu deren regelmäßiger thematischer Verknüpfung mit der Erzeugung gesellschaftlicher Probleme bei gleichzeitiger Ignoranz gegenüber den Lebensbedingungen betroffener Menschen.¹¹

Zweitens geht es bei Medien beziehungsweise der Medienkultur und damit auch der Medienpädagogik nicht einfach um „Information“, sondern auch um „Infotainment“ und „Entertainment“ – wobei Entertainment nicht weniger relevant für die Sichtweise auf die Gesellschaft sein muss.¹² Auch bei Medien, die auf „Unterhaltung“, verstanden als Erfahrung von Genuss einer fiktionalen Welt, angelegt sind, stellt sich die Frage des kritischen Umgangs mit der Repräsentation gesellschaftlicher Verhältnisse, Überzeugungen und Erfahrungen. Für Kellner¹³ ist sogar gerade dieser immer auch unterhaltend-fiktionale Medienbereich, und hier der Unterhaltungsfilm, besonders geeignet für eine kritische Medienpädagogik. Nicht nur werden hier besonders umfassende Zugänge eröffnet zu der Art, wie wir uns selbst, die Gesellschaft, in der wir leben, und politische Konflikte unserer Zeit verstehen beziehungsweise verstehen können. Die Lügen oder Verschwörungstheorien, welche von demokratiefeindlichen Kräften in den Medien gestreut werden, vermag ich durch eine Mischung aus gefestigter demokratischer Gesinnung und Wissen um die entsprechenden Mechanismen möglicherweise recht gut zu entlarven. Die Frage, woran es denn liegen mag, dass Lügen oder manipulative Strategien in einer Gesellschaft um sich greifen und was dies mit uns macht, inwiefern sich vielleicht trotzdem noch Möglichkeiten des Aufeinanderzugehens ergeben oder wo genau die feine Grenze zwischen sympathischem Spinnertum und schiefer Ebene in Richtung Fanatismus zu ziehen ist etc., liegt jedoch auf einer anderen Ebene. Wissenschaftliche Forschung mag auf der Grundlage von Theorien und Methoden gewisse Anhaltspunkte geben können. Aber das alltagsweltliche Wissen und die damit verbundene

11 Für antiziganistische Deutungsmuster siehe etwa End: Antiziganismus in der deutschen Öffentlichkeit.

12 Grubb und Posick: Crime TV, S. 2.

13 Aber etwa auch Henry Giroux: Breaking into the movies.

Praxis sind viel stärker auf narrative Deutungen angewiesen. Unterhaltungsfilme sind das Medium solcher Deutungen – gerade deshalb aber auch sinnvollerweise Gegenstand kritischer Analyse: Sie lassen uns die Welt auf eine bestimmte Weise sehen und verstehen und sind damit Teil des Zusammenhangs von Medien, Kultur und Macht.

Über das „Verstehen“ der Welt und die kritische Analyse von filmischen Verstehensweisen hinaus ergeben sich mit Blick auf den Unterhaltungsfilm aber auch in besonderer Weise Möglichkeiten, einen kreativen und selbstermächtigenden Umgang mit Medien zu erlernen. Der charakteristische „kritische“ Zug gegenüber protektionistischen, aber auch gegenüber stärker ästhetisch-künstlerischen Ansätzen der Medienpädagogik (etwa „media arts literacy“) lässt sich so wie folgt zusammenfassen: Im Fokus steht bei der Critical Media Literacy die Betrachtung der in der Breite wirksamen Medienkultur als bestehend aus „products of social production and struggle“ sowie dem Ziel des „teaching students to be critical of media representations and discourses, but also stressing the importance of learning to use the media as modes of self-expression and social activism“. ¹⁴ Dabei ist „[d]ie Populärkultur [...] als Relais der Artikulation von Machtbeziehungen ein kaum zu überschätzender (meist impliziter) pädagogischer Raum, in welchem mittels Vergnügen Bedeutungen und Identifikationen mobilisiert werden“. ¹⁵ Der Film ist dafür das herausragende Medium.

Dafür ist es aber wieder erforderlich, den Film nicht als „Gegebenes“ zu betrachten, sondern als einen Ausgangstext, der vielfältige Anschlussmöglichkeiten erlaubt und so in gewisser Weise weitergeschrieben wird, nicht zuletzt durch Rezeption und Rezeption der Rezeption. Auf diese Weise politisch gelesen, ist Film in pädagogischer Hinsicht „nicht bloß als ein weiteres Unterrichtshilfsmittel“ zu betrachten, „sondern er wird zu einem eigenständigen pädagogischen Text, der die Heranbildung kritischer Medienkompetenzen unterstützen kann, indem er das Private mit dem Öffentlichen in Verbindung setzt.“ ¹⁶ Der Film kann dann auch „zu einem Sprachrohr vornehmlich marginalisierter (Subjekt-)Positionen [werden], das neue Möglichkeitsräume erschließen kann“ ¹⁷. Demokratische Praxis und Pädagogik sind dann nicht mehr klar voneinander zu trennen.

14 Kellner und Share: *Toward Critical Media Literacy*, S. 372.

15 Rauter-Nestler: *Film und kritische Medienpädagogik*, S. 2.

16 Ebd. unter Verweis auf Giroux.

17 Ebd.

Filme „kritisch“ und „politisch“ „lesen“ – Kritische Theorie und Cultural Studies

James Monaco nennt in seinem Standardwerk *Film verstehen* zwei etablierte kritische Zugänge zur Filmanalyse: die semiotische Perspektive, bei der Filme als Systeme von Zeichen gelesen werden, und die dialektische, bei der Filme als Produkt, Spiegel und Ausdruck gesellschaftlicher (vor allem politischer und ökonomischer) Verhältnisse analysiert werden.¹⁸ Im Verständnis kritischer Filmanalyse nach Kellner verschränken sich beide Perspektiven und werden gleichermaßen „politisiert“. Im Folgenden werde ich näher auf dieses doppelte „politische Lesen“ und dessen theoretische Grundlagen eingehen. Dabei werde ich eine modifizierte Perspektive vorschlagen, die erstens die Rezeptionsweisen von Film durch spezifische Rollenträger und soziale Gruppen systematischer berücksichtigt und zweitens die kritische Filmanalyse um einen pragmatistischen Ansatz des „Ausprobierens von Ideen am Film“ erweitert.

In der mit dem Ansatz der Critical Media Literacy konzeptionell verbundenen Art der Filmanalyse Kellners werden Filme immer auch als Medium der „Transkodierung“, also filmischer Übersetzung gesellschaftlicher Erfahrungen, Identitäten und Konflikte, gesehen.¹⁹ Filme werden mit Blick auf solche Transkodierungen politisch gelesen, das heißt mit Blick darauf, wer oder was auf welche Weise erscheint (und nicht auf andere Weise), wessen Perspektiven artikuliert oder abgeschattet werden und wie Ideale und Normalitätsvorstellungen bekräftigt oder in Frage gestellt werden. Dahinter steht eine spezifische Verbindung von „alter“ Kritischer Theorie und „neuen“ Cultural Studies. An dieser Stelle kann festgehalten werden, dass bereits das Verständnis einer multiperspektivischen Kritik nach Kellner sich auf gesellschafts- und kulturtheoretische Grundlagen stützt. Daran lässt sich zum einen die Frage anschließen, inwiefern die Rezeption und Reflexion dieser theoretischen Grundlagen beziehungsweise Hintergründe wesentlich oder zumindest förderlich für eine kritische Filmpraxis im Sinne der Critical Media Literacy sind; zum anderen lässt sich fragen, inwiefern nicht auch diese theoretischen Grundlagen einer Kritik oder zumindest Pluralisierung unterzogen werden könnten und auch sollten.

Die „alte“ Kritische Theorie verfolgte eine Ideologie- und Kulturindustriekritik, die die marxistische Kapitalismuskritik auf den Bereich

18 Monaco: *Film verstehen*, S. 33.

19 Kellner: *Media Culture*, S. 20.

der Medienanalyse ausdehnte und damit auch in gewisser Weise zu einem Abschluss brachte, da die „Totalität“ der kapitalistischen Verhältnisse nun auch wirklich alle Bereiche menschlichen Tätigseins umfasste. Gemäß der ursprünglichen Marxschen Ideologiekritik sind die vorherrschenden Ideen als die Ideen der herrschenden Klasse zu entlarven, das „falsche Bewusstsein“ einer vermeintlich von den Produktionsverhältnissen und konkreten Lebenspraktiken unabhängigen Welt der Ideen und kulturellen Werte offenzulegen und in der Parteinahme für die unterdrückten Klassen eine revolutionäre Form von Kulturproduktion zu unterstützen. Horkheimer und Adorno setzen den ideologischen Charakter der vorherrschenden Bewusstseinsformen und Medienprodukte voraus und erweitern Marx' Sicht um eine Analyse der „Kulturindustrie“.²⁰ Durch sie dringt die kapitalistische Verwertungslogik in die Bereiche kultureller Ausdrucksformen vor und tilgt die letzten Reste von echtem Widerspruch. Kulturprodukte spiegeln den Warencharakter wider, indem sie nach Profitabilitäts Gesichtspunkten produziert und die Konsumenten auf störungsfreien Konsum ausgerichtet werden. Dieser Logik der „Verdinglichung“ kann sich nur die „echte Kunst“ entziehen, indem sie sich der Ausrichtung an etablierten Schemata widersetzt.

Die bleibende Bedeutung des von Adornos und Horkheimers Konzept der Kulturindustrie ausgehenden dialektischen Analyseansatzes liegt darin, dass er einen gesellschaftstheoretisch begründeten Objektivitätsanspruch aufrechtzuerhalten und so der Gefahr unkritischer postmoderner Beliebigkeit oder konstruktivistischer Indifferenz etwas entgegenzusetzen vermag.²¹ Zugleich gehen mit der klassischen Perspektive Rigiditäten einher.²² So erscheint es erstens fragwürdig, dass sämtliche Medienprodukte zu einem kohärenten System verbunden sind, in dem mittels Unterhaltung eine bloße Reproduktion von Ideologien zur Affirmation der bestehenden Verhältnisse erfolgt und den Rezipient*innen ein weitgehend passiver Status zugesprochen wird. Zweitens erscheint die Dichotomisierung von Massenkultur und Hochkultur beziehungsweise „echter Kunst“ als problematisch. Sie bahnt den Weg zu einem avantgardistischen Kunstverständnis, auf dessen Grundlage Kunstkritiker*innen ihren elitären Habitus als höchsten Ausdruck gesellschaftskritischer Berufung verklären. Schließlich haftet

20 Horkheimer und Adorno: *Dialektik der Aufklärung*.

21 Vgl. Kellner: *Media Culture*, S. 29 ff. Siehe auch Prokop: *Mit Adorno gegen Adorno*.

22 Kellner: *Kulturindustrie und Massenkommunikation*; ders.: *Media Culture*, S. 30.

dem Kulturindustrie-Konzept auch etwas stark Ahistorisches an: Die gesellschaftstheoretische Grundlage ist gesetzt, einzelne Phänomene werden in dieses zeitlose Muster eingepasst, echte empirische Analyse, die sich relativ unbefangen ihren Phänomenen annähern würde, scheint hier keinen Platz zu haben.

Eine „multiperspektivische“ Medienkritik im Sinne Kellners²³ schließt deshalb an die Cultural Studies an und macht dabei vier Punkte geltend: Erstens werden Filme als eines von unterschiedlichen Feldern eines permanenten Kampfes um die kulturelle Hegemonie in der Gesellschaft verstanden. In diesem Kampf geht es nach Antonio Gramsci nicht um endgültige Siege, sondern um einen „Stellungskrieg“ zwischen herrschenden und beherrschten Klassen, bei dem die herrschenden Klassen Kompromisse eingehen müssen. Zweitens weisen hegemoniale Kämpfe eine mehrdimensionale Struktur auf, wie auch Herrschaftsverhältnisse nicht auf eine einzige Logik reduziert werden dürfen. Die Kategorien „Rasse“, „Klasse“ und „Geschlecht“ (*race, class, gender*) müssen – wie auch weitere Kategorien, mit denen bestimmten Gruppen eine untergeordnete Stellung zugeschrieben wird – in ihrer je eigenen Funktionsweise gesehen werden – freilich auch die spezifischen Schnittstellen zwischen ihnen im Blick behalten werden (*Intersektionalität*). Als Drittes geht eine solche multiperspektivische Medienkritik davon aus, dass auch einzelne Filme niemals vollständig ideologisch vereinnahmt werden können. Selbst Filme, die auf plausible Weise recht eindeutig einer Seite im Kampf um kulturelle Hegemonie zugeordnet werden können, weisen Bedeutungsgehalte auf, die sich dieser Eindeutigkeit entziehen beziehungsweise können „gegen den Strich gelesen“ werden. Viertens schließlich versteht sich die multiperspektivische Medienkritik als Teil einer kritischen Praxis, in der sich eine Vielzahl von Individuen und Gemeinschaften aus unterschiedlichsten Perspektiven, Motiven und Erfahrungshintergründen heraus mit Medien befasst und die Gehalte entsprechend vielfältig „decodiert“.²⁴

23 Kellner: *Film, Politics, and Ideology*; ders.: *Media Culture*.

24 Ders.: *Media Culture*, S. 41 f. unter Verweis auf Hall: *Encoding/Decoding*.

Quellen und theoretische Zugänge zur kritischen Filmanalyse – ein erweitertes Verständnis

Vor dem Hintergrund des Ausgeführten ist es möglich, der Frage nachzugehen, welche Quellen der kritischen Analyse von Filmen im Sinne von Critical Media Literacy es gibt und wofür sie genutzt werden können. Kellner²⁵ selbst unterscheidet drei Bereiche, die bei einer kritischen Filmanalyse Berücksichtigung finden sollten: (1) der Bereich der politischen und ökonomischen Verhältnisse als Bedingungen für die Produktion von Medien; (2) die „Textanalyse“, das heißt die Befassung mit den in einem Medium vorzufindenden Codes, Narrativen und Tropen; (3) die Rezeptionsanalyse, also die Beschäftigung mit der Art und Weise, wie Medien durch verschiedene Arten von Rezipient*innen aufgenommen werden und welche Diskurse und Praktiken sich daran anschließen. Im Anschluss daran lassen sich einzelne Quellen und analytische Referenzpunkte ausdifferenzieren (**Abb. 1**).

Eine kritische Filmanalyse kann sich, so wird ansatzweise deutlich, auf eine Fülle von Zugängen stützen – und sie sollte meines Erachtens jedem der Zugänge einen gebührenden Platz einräumen, wenn auch differenziert nach spezifischen Zwecken und Zielgruppen. Mich interessiert an dieser Stelle vor allem der Stellenwert dessen, was in der **Abb. 1** mit dem Begriff „Politische Theorie(n)“ versehen ist – der Bereich also, den ich eingangs als Feld der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit grundlegenden Arten des politischen Denkens oder, anders formuliert, der Kritik und Rechtfertigung von gesellschaftlichen Verhältnissen bestimmt habe. Die sich damit verbindende Frage lautet, inwiefern eine kritische Filmpraxis durch Theorierezeption stimuliert werden kann.

Wie erwähnt, sind insbesondere die Tradition der Kritischen Theorie und die Cultural Studies nicht nur interdisziplinäre Diskurs- und Forschungszusammenhänge (die Cultural Studies noch deutlicher als die Kritische Theorie), sondern beide werden auch in der Politischen Theorie als wichtige Perspektiven diskutiert. Kellner wie auch sein kongenialer Mistreiter für die Critical Media Literacy, Jeff Share, bekennen sich zudem explizit zu normativen Politikkonzepten, die im wissenschaftlichen Diskurs der Politischen Theorie systematisch reflektiert werden, so zur „radikalen Demokratie“ („radical democracy“) und zu einem „kritischen intersektionalen Multikulturalismus“ („critical intersectional

25 Ebd., S. 36.

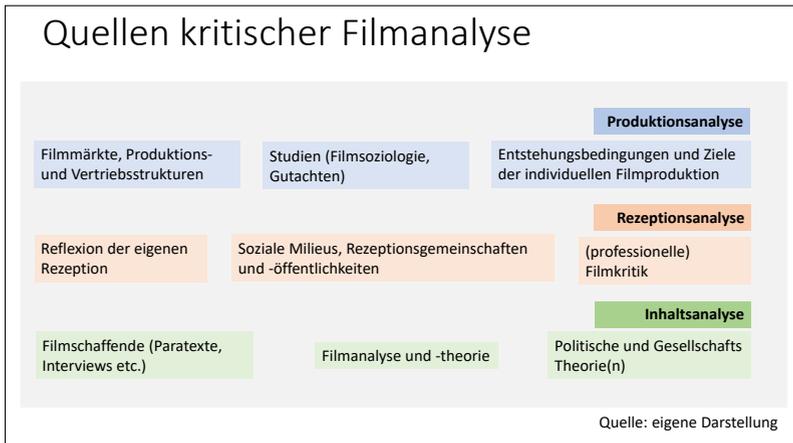


Abb. 1. Quellen kritischer Filmanalyse.

multiculturalism“).²⁶ Konzeptionen der radikalen Demokratie sehen die Demokratie als politisches Projekt, das seine normativen Grundlagen immer wieder neu bestimmen muss. Sie kann sich dabei nicht auf überzeitliche Gewissheiten stützen, sondern sollte die jeweils vorherrschenden Formen von Ungleichheit und Ausschluss bekämpfen.²⁷ Ein egalitärer Multikulturalismus im Sinne Kellners betont die Notwendigkeit der Artikulation verschiedener Identitäten bei Beibehaltung eines gemeinsamen Rahmens demokratischer Bürgerschaft.

Es steckt also bereits viel politisch-normative „Theorie“ in der Critical Media Literacy! Das mag man einerseits als Bürde betrachten, erstens weil man sich mit dezidiertem Verortung angreifbar macht, zweitens weil vor dem Schritt ins Material eine Arbeit mit Texten und abstrakten theoretischen Gedankengängen angesagt zu sein scheint. Andererseits gewinnt der Ansatz derart eben erst an Profil und Tiefe und entzieht sich nicht nur der Beliebigkeit, sondern ebenso einer fragwürdigen „Neutralitäts“-Erwartung.²⁸ Eine „theoriefreie“ Filmanalyse stellt insofern keine überzeugende Alternative dar. Statt „weniger“ Theorie möchte ich vielmehr für „mehr“, aber „offenere“ und differenziertere

26 Kellner und Share: Toward Critical Media Literacy, 372f.; Dies.: Critical media education and radical democracy; Kellner: Media Culture, S. 53ff.

27 Comtesse et al.: Radikale Demokratietheorie.

28 Vgl. Wohnig und Zorn: Neutralität ist keine Lösung!

Theoriebezüge werben. In der Art, wie Kellner in seinen Filmanalysen verfährt, scheint mir das Potenzial der kritischen Verwendung von Politischer Theorie für kritische Filmanalyse nämlich nicht gänzlich ausgeschöpft zu werden. Neben einer faktisch oft nur rudimentären beziehungsweise auf prominente Repräsentant*innen von kritischen Diskursen reduzierten Berücksichtigung der Rezeptionsweisen, kommt meines Erachtens nämlich vor allem der Aspekt eines kreativen Ausprobierens von politischen Konzepten, die im Diskurs der Politischen Theorie und Ideengeschichte entwickelt, tradiert und kritisch reflektiert werden, zu kurz. Tendenziell wird die Filmanalyse damit auf die Verortung von Filmen in einem gewissermaßen objektiv vorhandenen Kampf um Hegemonie sowie das Auftauchen von Motiven und Verhandeln von Rezeptionsweisen verengt. Der Kritische Theoretiker (hier also Kellner selbst) überschaut dabei die gesamte Szenerie und gibt entsprechende Urteile ab – in zwar lockerem, aber doch allzu souveränem Duktus. Von dem Inhalt einzelner Filme lässt er/sie sich aber scheinbar nicht wirklich irritieren.²⁹

Man kann dann darüber streiten, ob *Wonder Woman* (2017) nicht nur ein spannender Superheldinnen-Film, sondern auch eine Positionierung in Sachen Feminismus ist, und damit verbindet sich gewiss eine Fülle spannender Beobachtungs- und Beurteilungsmöglichkeiten.³⁰ Was dabei meines Erachtens bestenfalls in Ansätzen in den Blick kommt, ist eine Art, Filme „politisch zu lesen“, die letztere als Reflexionsangebot für politische Konzepte betrachtet, die sich ideengeschichtlich bis in die Gegenwart hinein ausgebildet haben und paradigmatische Umgangsweisen mit den kritischen Aspekten von Politik thematisieren. Auf diese Art wäre es auch möglich, sich intensiver mit einzelnen Filmen zu befassen, statt sie – wie es bei Kellner tendenziell der Fall ist – bloß als eine Art Kommentar zu den jeweils bestehenden politischen Konfliktlinien (in den USA) zu verstehen.

29 Zur Feinanalyse von Filmen unter Einschluss einer erweiterten Rezeptionsforschung als Desiderat einer sozialwissenschaftlichen Filmanalyse im Anschluss an Kellner siehe auch Winter: *Das postmoderne Hollywoodkino*, S. 57. Kellner selbst warnt vor einer Überbetonung der Zuschauerrezeption und der „Fetischisierung“ von Rezeptionsstudien: „[I]n past years, media/cultural studies has overemphasized audience reception and textual analysis while underemphasizing the production of culture and its political economy. This type of cultural studies fetishizes audience reception studies and neglects both production and textual analysis, thus producing populist celebrations of the text and audience pleasure in its use of cultural artifacts.“ (Kellner: *Media Culture*, S. 43.).

30 Ebd., S. 69 ff.

Der von mir skizzierte Ansatz kann zugleich so verstanden werden, dass er ein pragmatistisches Grundverständnis von (politischen) Konzepten zum Ausdruck bringt: Mithilfe von Film lassen sich die interpretative Kraft und die praktische Bedeutung politiktheoretischer Konzepte erschließen und damit zugleich Probleme besser verstehen. Die klassischen Texte und Autor*innen und ihre politischen Ideen haben dann nicht mehr den Status von Autoritäten, die qua zeitloser Wahrheit dem Gewimmel zeitbedingter Meinungen enthoben sind – sie werden ohne allzu viel Pietät ausprobiert und als ein Hilfsmittel zum politischen Lesen des Films verstanden. Gerade für eine undogmatische, demokratische Pluralität und Freude an Bildung praktizierende Medienpädagogik scheint mir darin ein großes Potenzial zu liegen. Auch der große pragmatistische Bildungstheoretiker John Dewey kann schließlich als Wegbereiter eines „radikalen“ Demokratieverständnisses gesehen werden.³¹

Außerdem liegt auch in der skizzierten Form der Aneignung eines ideengeschichtlichen Erbes wie auch eines zeitgenössischen Repertoires politischen Denkens ein „ermächtigender“ Zug. „Kritisch“ zu sein kann zudem meines Erachtens nicht darauf reduziert werden, die alte Kritik an der Kulturindustrie zu reformulieren und den Kapitalismus für alles verantwortlich zu machen, oder sich gewissermaßen als Agent*in eines kritischen intersektionalistischen Multikulturalismus zu verstehen, der/die seine/ihre Aufgabe darin sieht, Wachsamkeit gegenüber rassistischen, klassistischen und sexistischen Botschaften zu praktizieren und sich in den politischen Kämpfen stets auf der richtigen Seite weiß und dementsprechend Filme einsortiert.

In **Abb. 2** unterscheide ich entsprechend vier Zugänge zu kritischer Filmanalyse, die jeweils in unterschiedlicher Weise auf Politische Theorie zurückgreifen und Filme in den Blick nehmen, und denen jeweils ein spezifischer Sinn zugeschrieben werden kann. Die vier Zugänge ergeben sich aus der Kreuzung zweier Dimensionen mit wiederum jeweils zwei Ausprägungen.

Zum einen kann die Rolle der Politischen Theorie stärker als Reflexion des „Politischen“, also der in einem Film verhandelten Machtverhältnisse, oder als Reflexion der Bedeutung politischer Leitkonzepte verstanden werden. Im ersten Fall hat Theorie vor allem die Aufgabe, die Bedingungen von hegemonialen Kämpfen sowie die Artikulationsformen von dominanten und gegenhegemonialen Artikulationen zu thematisieren. Politische Theorie ist hier zum einen stark eine auf

31 Jörke und Selk: John Dewey.

		Fokus auf Filmmaterial	
		analytisch (Motive innerhalb des Films)	holistisch (Film als eingebettetes Ganzes)
Politische Theorie als	Reflexion des „Politischen“ (Machtverhältnisse)	Repräsentationen von A (<i>race, class, gender</i>) in Film X Ideologische, utopische, transformative Aspekte I Erzeugen von Aufmerksamkeit	Position und Lesbarkeit eines Films in den hegemonialen Kämpfen einer Gesellschaft (inkl. Produktion, Rezeption) II Politische Verortung
	Reflexion der Bedeutung von Konzepten	Szenen und Handlungsstränge als Exemplifizierungen von grundlegenden Konzepten (z.B. Macht, Vertrauen, Korruption, Armut, Gerechtigkeit, Solidarität) III Konzepte verstehen	Film als Interpretation der Welt, Art die Gesellschaft zu denken, Vision gesellschaftlichen Zusammenlebens, ästhetische Erfahrung IV Horizontenerweiterung

Quelle: eigene Darstellung

Abb. 2. Varianten der Verbindung von Politischer Theorie und Filmanalyse.

die „Totalität“ der gesellschaftlichen Bedingungen medialer Produktion gerichtete Reflexionsform, zum anderen eine theoretische Version der in „emanzipatorischen“ und „herrschaftskritischen“ Bewegungen geführten Diskurse sowie der „herrschenden Ideologien“, gegen die sie sich richten. Versteht man die Rolle der Politischen Theorie hingegen eher als „Ideengeberin“, die es ermöglicht, neue Perspektiven auf Politik und Gesellschaft und ihrer Repräsentation in Medien zu gewinnen, so geht es vor allem darum, politiktheoretische Konzepte wie „Demokratie“, „Gerechtigkeit“ oder „Staat“ in bestimmten Konzeptualisierungsweisen (zum Beispiel als „Elitendemokratie“, „Chancengleichheit“ oder „Gesellschaftsvertrag“) zu verwenden und damit filmisches Material in einer spezifischen Fokussierung zu interpretieren. In der zweiten Dimension unterscheidet sich zwischen Zugängen, die sich Filmen eher „analytisch“ oder eher „holistisch“ annähern. Ersteres meint, dass filmisches Material auf das Vorkommen bestimmter Gesichtspunkte abgesehen wird (ähnlich einer Inhaltsanalyse in der Sozialforschung). Letzteres bedeutet, dass Filme als Ganzes aufgefasst werden und in einem umfassenden gesellschaftlichen Kontext gesehen werden.

Alle Zugänge sind aus meiner Sicht legitime und produktive Formen der kritischen Filmanalyse und können eine Rolle für eine kritische Medienpädagogik spielen. Wird ein analytisches Verständnis mit einem auf Machtverhältnisse bezogenen Theoriezugang kombiniert (Feld I), so steht die Analyse der manifesten Repräsentationsweisen spezifischer Gruppen

und Identitäten im Zentrum. Den Sinn dieses Zugangs würde ich vorrangig darin sehen, Aufmerksamkeit für die problematische Repräsentation von bestimmten Gruppen (etwa Sinti und Roma) vor dem Hintergrund abwertender Konstrukte („Zigeuner“ im antiziganistischen Diskurs) zu erzeugen und alternative Repräsentationen einzufordern. Ein analytischer Fokus in Verbindung mit einer konzeptuellen Perspektive (Feld III) läuft hingegen auf die Thematisierung der Exemplifizierung, Illustration und Ausdeutung grundlegender Konzepte in Szenen und Handlungssträngen hinaus. Die zwei Zugänge im Rahmen eines holistischen Verständnisses thematisieren zum einen die Positionierung eines Films in den hegemonialen Kämpfen einer Gesellschaft (Feld II), was den Sinn einer „politischen Verortung“ hat; zum anderen verstehen sie Film als eine spezifische Art, die Welt und das gesellschaftliche Zusammenleben anders zu denken (Feld IV), was man mit dem Begriff der „Horizontenerweiterung“ oder auch der kreativen Imagination fassen kann. In aktivistischen Kontexten scheint mir relativ stark Zugang I vorzuherrschen. Erfahrungen mit Studierenden der Sozialwissenschaften legen nahe, dass sie ebenfalls am einfachsten zu dieser Perspektive finden. Kellners Analysen würde ich insbesondere Zugang II zuordnen – sie leben stark von der Einbettung einzelner Filme beziehungsweise Filmbündel in die konkreten politischen Auseinandersetzungen ihrer Zeit und erfordern nicht nur die Beherrschung einer entsprechenden Theoriesprache, sondern auch eine breite Kenntnis zeitgeschichtlicher Zusammenhänge. Zugang III scheint in der letzten Zeit bei Vertreter*innen der Politischen Theorie einen gewissen Zuspruch zu finden und dabei vor allem auch mit Anliegen der Politischen Bildung verknüpft zu werden.³² Zugang IV findet sich am ehesten in stärker philosophischen und filmtheoretischen beziehungsweise filmwissenschaftlichen Werken.³³

Filme nutzen für eine kritisch-pädagogische Praxis

Die Frage, was Film ist und wie er wirkt, variiert nach Kontexten, und diese sind wichtig für eine kritisch-pädagogische Praxis. „Film“ erfahren wir heute vor allem im Rahmen von zwei Welten: der „Welt des Kinos“ und der „Welt des Fernsehens“. Möglichkeiten, Filme „politisch zu lesen“,

32 Besand: Von Game of Thrones; Hamenstädt: Theorien der Politischen Ökonomie; ders.: Politik und Film; ders.: Politische Theorie im Film.

33 Etwa Frampton: Filmosophy.

verbinden sich in unterschiedlicher Weise mit diesen beiden Welten. Die „Welt des Kinos“ besteht aus einem eigenständigen, aufwendigen und finanzintensiven System der Produktion von Filmen, ihres Vertriebs und ihrer Vorführung. Lange Zeit wurden vor allem Spielfilme mit dem Ziel produziert, in diesem System erfolgreich sein zu können – das heißt vor allem, die hohen Produktionskosten wieder einzuspielen, wenn nicht als einzelnes Produkt, so doch über die Breite der von einem Studio produzierten Filme. Zumindest für den europäischen Film gilt, dass die staatliche Filmförderung zu einer wichtigen Finanzierungsquelle geworden ist, was noch einmal eine ganz andere, weniger auf Marktgängigkeit als auf politisch definierte Förderkriterienenerfüllung ausgerichtete Logik in die Filmproduktion bringt. Filmproduktion und -verleih einerseits und Kinos haben sich zudem schon seit Längerem ausdifferenziert, sodass das „Überleben des Kinos“ als Ort der Filmvorführung zu einem besonderen Topos der öffentlichen Sorge wurde, der auch heute im Zuge der Bewältigung der Pandemiefolgen wieder virulent ist. In der Welt des Kinos werden Filme in besonders *intensiver* Weise erfahren, was damit zusammenhängt, dass sie in der Regel zum ersten Mal, mit voller Aufmerksamkeit und unter Einsatz besonderer technischer Mittel gesehen werden.

Die Welt des Fernsehens umfasst im hier gemeinten Sinne die Praxis des privaten Filmeschauens: im eigenen Umfeld, mit den eigenen technischen Geräten, mit den selbstgewählten Mitschauer*innen (oder ganz allein). Das Streamen von Programmen, ob nun über Receiver oder Computer, zählt also ebenso zur Welt des Fernsehens wie das Abspielen von DVDs oder ähnlichen Medien. Die Erfahrung des Films selbst fällt hier vergleichsweise weniger intensiv aus, auch wenn die zu Hause verfügbare und erschwingliche Technologie immer besser wird. Zugleich bietet die Welt des Fernsehens sehr viel weitgehendere Optionen für individuelle Wahlentscheidungen. Außerdem lassen sich Filme wiederholt und kontrolliert sequenzweise schauen, was eine gute Grundlage ist, um in eine vertiefte Filmanalyse einzusteigen. Neben Kinofilmen, die in der Welt des Fernsehens so intensiv wie nie einer Zweitverwertung zugeführt werden, und Fernsehfilmen, also Spielfilmen, die bewusst für das Format produziert werden, besteht die Welt des Fernsehens (was fiktionales Entertainment betrifft) aus *Serien*. Letztere sind heute als für die kritische Filmanalyse unter Vorzeichen von Critical Media Literacy besonders geeignetes Material anzusehen. Nicht nur nehmen sie mittlerweile einen herausragenden Rang in puncto Faszination, Identifikation und Konsumtion ein; sie haben in den letzten Jahrzehnten

auch eine erhebliche Qualitätsverbesserung und Ausdifferenzierung erfahren; und schließlich lassen sich gerade bei Serien oft interessante interaktive Effekte zwischen filmischer Erzählung und Rezeption beobachten. Denn in der Weiterentwicklung (erfolgreicher) Serien hin zur nächsten Staffel zeigen sich nicht selten Reaktionen auf die Rezeption. Mag der Kinofilm also grundsätzlich eher dazu geeignet sein, sich dem „Kunstwerk“ zu nähern, so haben Serien in puncto Interaktivität mit gesellschaftlichen Rezeptionsweisen einen klaren Vorteil.

Eine kritische Filmpraxis kann an diese beiden Welten des Films anschließen, indem sie die jeweiligen Potenziale nutzt und die Welten öffnet. Entscheidend ist dafür weniger die Auswahl der „richtigen“ oder die Beschränkung auf „vorbildliche“ Filme. Für eine kritische Filmpraxis im hier skizzierten Sinne ist weniger das filmische Material als der Umgang mit ihm wesentlich.

Die Welt des Kinos für Critical Media Literacy zu erschließen, bedeutet in erster Linie, die intensive Erfahrung der vollen Konzentration auf den technisch aufwendig vorgeführten Film zu nutzen und mit einer öffentlichen Thematisierung politischer Lesarten zu verbinden. Das Kino ist gegenüber dem Fernsehen schon immer dadurch charakterisiert, dass hier gemeinsam mit anderen Menschen, die nicht Teil einer vertrauten Umgebung (Familie, Freunde) sind, geschaut wird. Allerdings ist das Kino innerhalb dieses Rahmens wieder auf die Minimierung der Relevanz von Öffentlichkeit – und auf die Maximierung eines individuellen Konsumerlebnisses – ausgerichtet worden. Es finden in der Regel keine Gespräche statt, die Wahrnehmung der anderen findet unter negativen Vorzeichen (Popcorngeräusche, lästige Gespräche, das Sichtfeld störende Köpfe) statt. Man muss die anderen eher tolerieren, um den Film im Kino erfahren zu können, als dass ein gemeinsames Schauen stattfindet. Critical Media Literacy in der Welt des Kinos zu verwirklichen, bedeutet also, das Kino als einen öffentlichen Ort des Gesprächs wieder beziehungsweise überhaupt erst zu entdecken und damit etwa an die Filmtheorie von Vachel Lindsay anzuknüpfen.³⁴ Öffentliche Veranstaltungen sind dafür der Schlüssel. Für eine kritische Medienpädagogik bietet sich an, gemeinsam mit kommunalen Kinos öffentliche Filmveranstaltungen zu organisieren, etwa zusammen mit Studierenden, Schüler*innen und engagierten Menschen.³⁵ Hier können Erfahrungen bei der Auseinandersetzung über passende

34 Vgl. Monaco Film verstehen, S. 468.

35 Vgl. Haus: Bewegende Bilder – Bewegte Menschen.

Filme, der Interaktion mit der Zivilgesellschaft, dem Einwerben von Fördermitteln, der Organisation und Durchführung eines Filmabends mit öffentlicher Beteiligung gemacht werden. Entsprechende Veranstaltungen sind aber auch mit weniger Aufwand im schulischen oder hochschulischen Kontext möglich. Wichtig ist stets das gemeinsame Schauen und Reden über die Filme.

Für die Welt des Fernsehens bieten sich, wie gesagt, Serien besonders an. Kritische Filmpraxis zielt hier sinnvollerweise stärker auf eine intensive analytische Auseinandersetzung mit dem filmischen Material ab. Die „anderen“ kommen hier eher als *bestimmte* andere (Kommiliton*innen, Mitschüler*innen) in Betracht und sind eher Mit-Analytiker*innen als „Öffentlichkeit“. Dabei sind vor allem die vielfältigen Quellen nutzbar und können miteinander in Bezug gesetzt werden. Es können Rezeptionsanalysen hinsichtlich a) professioneller Filmkritik und journalistischer Bewertung, b) Diskursen in aktivistischen Gruppen und Communities von Minderheiten sowie innerhalb von Anhängerschaften und schließlich auch c) der wissenschaftlichen Analyse von Filmen durchgeführt werden. Was das Kino an Potenzial für Herstellung von Öffentlichkeit birgt, weist das Format Fernsehen mit Blick auf analytische Intensität auf. Auch die Relevanz für persönliche Zusammenhänge dürfte leichter herstellbar sein, denn in unserer Gesellschaft sehen viele Menschen Serien beziehungsweise jeweils eine bestimmte Serie als eine Art Begleiterzählung zu ihrem Alltagsleben (und manche als Gelegenheit mit Gleichgesinnten über Fandom-Praktiken ein Stück weit aus dem Alltag hinauszutreten). Entsprechend bietet eine derartige Praxis auch die Möglichkeit einer intensiveren kritischen Selbstreflexion hinsichtlich des eigenen „Blicks“. Schließlich lässt sich die Wendung in Richtung Öffentlichkeit auch durch die Erarbeitung von (medialen) Produkten herstellen, die von anderen genutzt werden können, etwa einer Lerneinheit zu einer bestimmten Serie. Hierüber lässt sich dann auch wieder (öffentlich) ins Gespräch kommen.

Schluss

Ich habe die theoretisch-konzeptionellen Grundlagen von Critical Media Literacy skizziert und die Implikationen für kritische Filmanalyse unter medienpädagogischen Vorzeichen dargestellt. Dabei ging es mir vor dem Hintergrund meiner eigenen disziplinären Verortung auch darum, welche Art von theoretischem Rüstzeug bei der kritischen Filmanalyse

hilfreich ist und wie insbesondere meine Disziplin, die Politische Theorie, einen Beitrag leisten kann. Wie deutlich gemacht wurde, ist das Konzept der Critical Media Literacy bei Kellner und Share wie auch die damit verbundene kritische Filmanalyse bei Kellner stark von der Tradition der Kritischen Theorie wie auch den Cultural Studies geprägt. Damit gehört Politische Theorie bereits zu ihren Ausgangspunkten. Allerdings scheint mir ein erweiterter Zugang angezeigt, bei dem nicht nur neo- und postmarxistische Ansätze sowie das Bekenntnis zu einem intersektionalistischen Multikulturalismus eine Rolle spielen. Im Sinne des Pragmatismus plädiere ich deshalb für ein möglichst unbefangenes Ausprobieren politischer Konzeptionen am filmischen Material. Auf diese Weise lassen sich sowohl grundlegende theoretische Zugänge zu kritischer Filmanalyse systematisieren als auch Inspiration für eine kreativ-kritische Praxis freisetzen. Diese Praxis kann sich an der Unterscheidung in eine „Welt des Kinos“ und eine „Welt des Fernsehens“ orientieren und für beide Welten eine transformatorische Praxis des politischen Lesens von Film zusammen mit anderen stiften.

Bildnachweis

Abb. 1–2 Michael Haus.

Literaturverzeichnis

- Besand, Anja (Hg.): Von Game of Thrones bis House of Cards, Wiesbaden 2018.
- Browne, Harry / Brennan, Deborah: Editors' Introduction: Critical Media Literacy – Who Needs It?, in: Irish Communication Review 16 (1) 2018, S. 1–4.
- Comtesse, Dagmar / Flügel-Martinsen, Oliver / Martinsen, Franziska / Nonhoff, Martin (Hg.): Radikale Demokratietheorie. Ein Handbuch, Berlin 2019.
- End, Markus: Antiziganismus in der deutschen Öffentlichkeit. Strategien und Mechanismen medialer Kommunikation, Heidelberg 2014.
- Frampton, Daniel: Filmosophy. A manifesto for a radically new way of understanding cinema, London 2006.

- Giroux, Henry A.: *Breaking into the movies. Film and the culture of politics*, Malden 2002.
- Grubb, Jonathan A. / Posick, Chad: Introduction, in: Grubb, Jonathan A. / Posick, Chad (Hg.): *Crime TV. Streaming criminology in popular culture*, New York 2021, S. 1–3.
- Hall, Stuart: *Encoding/Decoding*, in: Hall, Stuart / Hobson, Dorothy / Lowe, Andrew / Willis, Paul (Hg.): *Culture, media, language*, London 1980, S. 128–138.
- Hamenstädt, Ulrich: *Politik und Film. Ein Überblick*, Wiesbaden 2016.
- Hamenstädt, Ulrich (Hg.): *Politische Theorie im Film*, Wiesbaden 2016.
- Hamenstädt, Ulrich: *Theorien der Politischen Ökonomie im Film*, Wiesbaden 2014.
- Haus, Michael: *Bewegende Bilder – Bewegte Menschen*. In: *Medienforum Heidelberg e. V. (Hg.): 25 Jahre Karlstorkino Heidelberg. Kommunales Kino im Karlstorbahnhof*, Heidelberg 2021, S. 162–172.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*. Neuausg., Frankfurt am Main 1969 [1944].
- Jolls, Tessa / Wilson, Carolyn: *The Core Concepts: Fundamental to Media Literacy Yesterday, Today and Tomorrow*. Center for Media Literacy. Online verfügbar unter <https://www.medialit.org/reading-room/core-concepts-fundamental-media-literacy-yesterday-today-and-tomorrow> [Zugriff: 14.05.2022].
- Jörke, Dirk / Selk, Veith: John Dewey, in: Comtesse, Dagmar / Flügel-Martinsen, Oliver / Martinsen, Franziska / Nonhoff, Martin (Hg.): *Radikale Demokratietheorie. Ein Handbuch*, Berlin 2019, S. 78–87.
- Kellner, Douglas: *Media Culture. Cultural Studies, Identity, and Politics in the Contemporary Moment*, London 2020.
- Kellner, Douglas M.: *Cinema Wars. Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*, Hoboken 2010.
- Kellner, Douglas: *Film, Politics, and Ideology. Towards a Multiperspectival Film Theory*, in: Combs, James E. (Hg.): *Movies and politics. The dynamic relationship*, New York 1993, S. 56–92.
- Kellner, Douglas: *Kulturindustrie und Massenkommunikation*, in: Bonß, Wolfgang / Honneth, Axel (Hg.): *Sozialforschung als Kritik. Zum sozialwissenschaftlichen Potential der Kritischen Theorie*, Frankfurt am Main 1982, S. 482–515.

- Kellner, Douglas/Share, Jeff: Critical media education and radical democracy, in: Apple, Michael W./Au, W./Gandin, L. A. (Hg.): The Routledge international handbook of critical education, New York 2009, S. 281–295.
- Kellner, Douglas/Share, Jeff: Critical Media Literacy, Democracy, and the Reconstruction of Education, in: Macedo, Donaldo P./Steinberg, Shirley R. (Hg.): Media literacy. A reader, New York 2007, S. 3–23.
- Kellner, Douglas/Share, Jeff: Toward Critical Media Literacy: Core concepts, debates, organizations, and policy, in: Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education 26 (3), 2005, S. 369–386. DOI: <https://doi.org/10.1080/01596300500200169>.
- Monaco, James: Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Mit einer Einführung in Multimedia, Reinbek bei Hamburg 2017.
- Prokop, Dieter: Mit Adorno gegen Adorno. Negative Dialektik der Kulturindustrie, Hamburg 2003.
- Rauter-Nestler, Sebastian: Film und kritische Medienpädagogik, in: Geimer, Alexander/Heinze, Carsten/Winter, Rainer (Hg.): Handbuch Filmsoziologie, Wiesbaden 2018. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-658-10947-9_80-1.
- Ryan, Michael/Kellner, Douglas: Camera Politica. The politics and ideology of contemporary Hollywood film, Bloomington 1988.
- Winter, Rainer: Douglas Kellner und die Filmsoziologie, in: Geimer, Alexander/Heinze, Carsten/Winter, Rainer (Hg.): Handbuch Filmsoziologie, Wiesbaden 2018. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-658-10947-9_11-1.
- Winter, Rainer: Das postmoderne Hollywoodkino und die kulturelle Politik der Gegenwart. Filmanalyse als kritische Gesellschaftsanalyse, in: Moebius, Stephan/Heinze, Carsten/Reicher, Dieter (Hg.): Perspektiven der Filmsoziologie. Konstanz 2012, S. 41–59.
- Wohnig, Alexander/Zorn, Peter (Hg.): Neutralität ist keine Lösung! Politik, Bildung – politische Bildung, Bonn 2022.