

Prolegomena zu einer Ökonomie der Medienkritik

Oder: Zum Zusammenspiel zwischen Formaten, Remediationen und Kommerz

Trotz aller Schwanengesänge vom «Ende der Kritik»¹, wie sie gegen Ende der 1990er Jahre etwa von Norbert Bolz gesungen wurden, scheint die Medienkritik auch in unseren Tagen noch immer nicht verstummen zu wollen. Am Fortbestehen dieser medienkritischen Stimmen im wissenschaftlichen und sozialen Feld kommt zweifellos dem Werk von Karl Prümm ein nicht gering zu schätzender Anteil zu, weshalb die folgenden Kommentare in gewisser Weise gleichsam als «ökonomisch-intermediale Verlängerung» seiner Thesen zu lesen sind.²

Das Profil «der» (?) Medienkritik in gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Diskursen hat sich in den vergangenen vier Jahrzehnten von der Kritischen Theorie über Postmoderne und Dekonstruktivismus bis zu Systemtheorie, Konstruktivismus und *Cultural Studies* verschoben und auf diesem Wege eine Vielzahl gesellschaftskritischer Positionen und Perspektiven preisgegeben.³ Doch impliziert eine derartige Verschiebung bereits ein «Ende» der Medienkritik oder nicht vielmehr die kulturelle Ökonomie eines crossmedialen Recyclings und Transformierens kritischer «Formate» und Kommentare zu neuen multi- und intermedialen «Orten», die sich nicht allein auf die zu Genüge bekannte und gerne beklagte Re-Präsentation von (wissenschaftlich-affirmativen?) Ritualen reduzieren lassen? Im Zeitalter von Web 2.0 finden «Kritiken» in immer geringerem Maße als gelehrige Diskurse von und für Experten, sondern als Diskurse zwischen so genannten Mediennutzern oder Gruppen von Nutzern statt. Die raumzeitlichen Strukturen dieser Diskurse schließen «kulturkritische Stimmen» ebenso wenig wie «popularisierende» oder «banale Statements» aus; sie unterscheiden sich allerdings von den traditionellen «massenmedialen» Verbreitungsformen der Medienkritik.

Medienkritik, Medienreflexion oder Selbst-Reflexion der Medien würden sich damit bis zu einem gewissen Grad von den überkommenen sozialen und instituti-

¹ Norbert Bolz: *Die Konformisten des Andersseins. Das Ende der Kritik*. München 1999.

² Vgl. dazu etwa Norbert Grob u. Karl Prümm (Hrsg.): *Die Macht der Filmkritik: Positionen und Kontroversen*. München 1990.

³ Vgl. dazu Stefan Weber: Vom Fremdwort «Medienkritik», <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/4/4715/1.html> (07.11.2009).

onellen sowie redaktionellen und technologisch-apparativen Rahmenbedingungen der Printmedien und des Fernsehens emanzipieren. Somit wäre das diskursive Feld der Medienkritiken um den relevanten <dispositiven Faktor> des Netzes und der so genannten Digitalen Medien zu erweitern.

Ein Blick auf die Geschichte der Medienkritik führt uns – mindestens – bis zur humanistischen Tradition des 16. Jahrhunderts zurück, die sich mit den Gesetzmäßigkeiten der Künste auseinandersetzte und poetisch-normative Modelle der formalen und inhaltlichen Gestaltung von Kunstwerken zu entwickeln trachtete.⁴ Es wurden idealtypische Modelle entworfen, welche der Produktion und Rezeption von bildenden und dramaturgischen Künsten zugrunde liegen sollten. In den folgenden Jahrhunderten wurde dieses Prinzip der Auseinandersetzung der «Kritik» mit Basismustern der (adäquaten) Produktion und Aneignung von Kunst auf der Grundlage von Wahrnehmungsprozessen auf weitere mediale und künstlerische Felder – vor allem der Literatur und später der audiovisuellen Medien – ausgeweitet, wobei in den vergangenen Jahrzehnten die Frage der *Qualität* zunehmend ins Zentrum der kritischen Auseinandersetzung rückte.⁵ Diese Diskurse waren von einer Vielzahl von Faktoren geprägt, die sich von wahrnehmungstheoretischen, produktions- und rezeptionsästhetischen, marxistisch-kulturkritischen bis zu ethischen und pädagogischen Schwerpunkten erstreckten und sich durch ein breites Spektrum gattungsspezifischer und medialer Erscheinungsformen charakterisierten. Ihre Themenbereiche richteten sich auf einzelne (textuelle und audiovisuelle) Werke/Produktionen, Programmmuster oder globale, kulturelle und soziale Ziele der kritisierten Medien. Dies gilt in Europa seit mindestens sechs Jahrzehnten selbstverständlich auch für so genannte «Fernsehkritiken», wobei wir uns der gattungsspezifischen und diskursiven Bandbreite dieser Kommentare – auch und gerade in Relation zu etablierten Formaten der Filmkritik – bewusst bleiben sollten.

«Fernsehkritiken» fanden und finden sich heutzutage nicht mehr allein in Fernsehzeitschriften oder Publikationen kritischer Institutionen, z.B. des EPD-Blattes, sondern auch in zahlreichen «selbstreflexiven» TV-Formaten, die von der «ernsthaften Selbstbespiegelung» (welche allerdings in der Regel zu Zeiten mit sehr geringer Zuschauerbeteiligung, z.B. sonntags vormittags, ausgestrahlt wurden) bis zu ironisierenden «Comedies» sowie Formen multi- und intermedialer Recyclings im Internet oder in textkonstituierten Kommentaren auf Sites von Internet Providern reicht. So hat sich etwa auf der Site von T-Online eine Tradition und «textuelle Reihe der Montags-Kritik» des sonntäglichen TATORTS entwickelt. In Abwandlung eines ursprünglich auf literarische Texte gemünzten Dictums von Grivel ließe sich daher for-

mulieren: «Nous nageons que dans des critiques». Mit anderen Worten, in unserem medialen Alltag sind wir permanenten – mehr oder weniger – «kritischen» Remediationen von Formaten ausgesetzt, wobei diese «Kritiken» in der Regel nicht den (literarisch geprägten) Status «etablierter literarisch-kritischer Formate», etwa der traditionellen Filmkritik, besitzen, sondern ihre Funktionen vielmehr in einem vielschichtigen, diffusen, multimedial und digital geprägten Universum entfalten. Doch bevor die «neuen Kritiken» vor dem Hintergrund von Formaten, Remediationen und ökonomischen Prozessen betrachtet werden, bedarf es zunächst noch in einer rezeptions- und funktionstheoretischen Perspektive eines kurzen Blicks auf die so genannten «traditionellen literarischen» Kritiken.

Textbasierte Kritiken lassen sich in einer rezeptionstheoretischen Perspektive als «Belege» für vorgängige Begegnungen mit Medien und medialen Formaten auffassen.⁶ Sie stellen somit a) ex post erfolgte Reaktionen auf Rezeptionserlebnisse dar, die auf der Basis spezifischer kognitiver Strukturen und historischer Wissens Elemente Vorschläge zur Interpretation und Bewertung dieser Erlebnisse machen; b) sie dienen aufgrund ihrer Kohärenz-Bildung als ein Vehikel dafür, Medien oder mediale Produktionen (selbstverständlich auch so genannte «Kunstwerke») in institutionalisierte Kommunikationssituationen und in kulturelle Diskurse einzubetten; c) sie schließen Remediationen und Prozesse multi- und intermedialer Transformationen ein; d) sie implizieren spezifische Aktualisierungen von Elementen eines Horizonts von sozialem Wissen – wenn wir so wollen, von Elementen dominanter Ideologien –, um ihre referenzialisierende Funktion ausüben zu können; e) sie stehen in gattungsspezifischen Traditionen, die sich durch besondere, sich historisch verändernde, Kommunikations- und Handlungsschemata auszeichnen; und f) *sie sind eng mit Verwertungsprozessen des kulturellen und sozialen Kapitals der Medien verbunden*.⁷ Die angeführten Parameter unterliegen – ebenso wie die Interaktionen zwischen Medienkritiken und deren medialen «Vor-Bildern» oder «Gegenständen» – einem permanenten historischen Wandel.

Karl Prümm hat sich in seinen Schriften des vernachlässigten Aspekts der *potenziellen sozialen Funktionen* der (Film-)Kritik angenommen und darauf hingewiesen, dass deren pragmatische Implikationen das Einwirken auf «die Politik der Produzenten, die Programmarbeit des Kinos, die ästhetische Praxis der Regisseure, die Wahrnehmung und Wertung der Zuschauer»⁸ beinhaltet. Diese und weitere Funk-

4 Vgl. zu diesen Bemerkungen Joan Kristin Bleicher: Traditionslinien und Geschichte der Medienkritik. http://www.hans-bredow-institut.de/webfm_send/243 (15.01.2010).

5 Vgl. dazu auch die Beiträge in folgendem Band: Ralph Weiß (Hrsg.): *Zur Kritik der Medienkritik. Wie Zeitungen das Fernsehen beobachten*. Berlin 2005. Der Qualitätsanspruch gilt selbstverständlich auch für die modernen Print- und Massenmedien, d.h. nicht allein für «künstlerische» Formate. Vgl. dazu den von Gabriele Goderbauer-Marchner herausgegebenen Band *Qualitätspakt Journalismus in Aus- und Weiterbildung*. Landshut 2007.

6 Die folgenden Punkte stellen eine aktualisierte Fassung meiner Bemerkungen im Band *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster 1996, S. 303 f. dar.

7 Dieser ökonomische Aspekt der Medienkritiken wurde in der Medienforschung bislang vernachlässigt. Zum Zusammenspiel von symbolisch-materiellen Gütern und den Medien vgl. meinen Aufsatz «Zur (inter-) medialen Praxis des Fernsehens: Mediale Felder, Macht, symbolisch-materielle Güter und Habitus – oder Bourdieu re-visited» in: Uta Degner, Norbert Christian Wolf (Hrsg.): *Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität*. Bielefeld 2010 [im Druck].

8 Karl Prümm: Die Rede über das Kino und das Universum der Bilder. Zur kulturellen Funktion der Filmkritik. In: Irmbert Schenk (Hrsg.): *Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven*. Marburg 1998, S. 164–178.

tionen werden unter variablen und jeweils spezifischen gesellschaftlich-historischen und medialen Bedingungen realisiert. Die aktuellen und «neuartigen» Verbindungen zwischen Formaten, Remediationen und Kritiken implizieren allerdings auch ein Abrücken von traditionellen Vorstellungen der Kritik, wie sie etwa von Roland Barthes formuliert wurden, der diese bekanntlich als eine » «sekundäre» Sprache oder «Meta»-Sprache (wie die Logiker sagen würden), die sich mit einer primären Sprache (oder Objektsprache, «langage objet») befasst»⁹ definierte. Im Zeitalter inter- oder crossmedialer Recyclings sind diese Grenzziehungen längst erodiert. Kritiken entfalten sich in einem kommerziell geprägten Spektakel von Remediationen, die sich von den überkommenen Dienstleistungs- und Informationsfunktionen bis zu Formen eines digitalen und «selbstständigen Re-stagings» von Werken und Formaten erstrecken und durchaus ebenso «gelungene ästhetische Qualitäten» besitzen können. Sie ließen sich somit zugleich dem kulturell-kritischen «Höhenkamm» als auch der Populärkultur zuordnen. Ganz allgemein gesehen stehen sie jedoch immer in einem engen Zusammenhang mit ökonomischen Prozessen, deren Profile kurz angedeutet werden sollten.

Georg Francks in Anlehnung an Marx und Bourdieu geprägter Begriff einer «Ökonomie der Aufmerksamkeit»¹⁰ verweist auf das Zusammenspiel unterschiedlicher ökonomisch-kultureller Prozesse, die zweifelsfrei in besonderem Maße für die so genannten «Kritiken» gelten. Bereits seit den frühen Untersuchungen des Deutschen Börsenvereins zur Steuerung des Rezeptions- und Kaufverhaltens durch Buchkritiken haben wir erste Einblicke in die komplexen Interaktionen zwischen sozialem und kulturellem Kapital gewonnen. Trotz aller Unschärfen, welche das Konzept des «Kapitals» auch mehr als 150 Jahre nach der Marx'schen Differenzierung immer noch enthält (etwa die Frage nach einer «Definition» ohne Rekurs auf die traditionellen Kategorien der Verteilung «des gemeinsamen Produkts von Arbeit und Produktionsmitteln»¹¹) scheint es vielversprechende Perspektiven für kulturwissenschaftliche Forschungen zur Medienkritik zu eröffnen.

Die gesellschaftlich-kulturellen Funktionen der Medienkritik sind eng mit ökonomischen Prozessen verbunden. Dies nicht allein aufgrund der heutzutage nach wie vor stark zunehmenden, werbewirksamen, ökonomisch motivierten «Reizverlängerung»¹² der Begegnung mit den «ursprünglichen» medialen Formaten, sondern aufgrund einer Steuerung der Produktion und Rezeption sowie der multimedialen, häufig digitalen, Remediationen der Encounters. Welch großen polit-ökonomischen Einfluss Kritiken auf ganze Generationen von Künstlern und Kunstrichtungen ausübten und auch heute noch ausüben, hat Jens Schröter exemplarisch anhand von Greenbergs kritisch-theoretischem Werk nachgewiesen.¹³ Wenn Kunst- und Medienkritik die

unhinterfragbare Maxime aufstellt bzw. aufstellen konnte, dass sich «wahre Malerei» oder «wahre Kunst» allein über die bereitwillige *Anerkennung der Grenzen des Mediums der jeweiligen Kunst* definieren lassen,¹⁴ so evoziert dies einerseits die allseits bekannte normative Funktion der Kunstkritik und andererseits den Umkehrschluss, dass intermedialen oder – pejorativ ausgedrückt – «verschlampten» Formen der Malerei keinerlei ökonomischer Wert oder Marktwert zugeschrieben werden kann oder zugeschrieben werden sollte. Im Sinne unserer *axe de pertinence* einer Ökonomie der Medienkritik wäre dies als Hinweis auf die ökonomische Bedeutung der Auflösung der von Greenberg vehement postulierten und verteidigten rigiden ästhetisch-medialen Grenzen der Malerei im Zusammenspiel zwischen künstlerischer Produktion, Kritik und gesellschaftlich-kulturellen Märkten oder Feldern zu werten.

Derartige Prozesse lassen sich selbstverständlich nicht allein für die so genannte Avantgarde- oder Höhenkamm-Kultur der Malerei oder des Kinos feststellen. Sie finden, wie wir z.B. an den vielschichtigen und äußerst heterogenen Kritiken oder multimedialen Recyclings von Produkten der Pop-Ikonen ersehen können, auf allen «Etagen» der medial-kulturellen Klaviatur zwischen elitären Kunst- oder populären Massenmedien statt. Elvis Presley etwa ist mehr als drei Jahrzehnte nach seinem Tod immer noch «Gegenstand» von kritischen Nachrufen, Live-Re-Stagings, digitalen Remediationen auf Youtube und korrelierenden Kommentaren seiner alten und jungen Fans, ein museales Objekt in seiner Villa *Graceland* und ein Merchandizing-Faktor für zahllose Waren.¹⁵ Selbstverständlich sind diese aktuellen im Internet abrufbaren Formen multimedialen Recyclings nicht den traditionellen Kritiken seiner Songs gleichzusetzen, gleichwohl erscheinen sie im Lichte unserer «ökonomischen Perspektive» als heterogene, mehr oder weniger «kritische» Manifestationen zu Presleys Leben und «Reizverlängerungen» von Songs und Filmclips, die in einem Spektrum zwischen (physischer oder digitaler) *imitatio* und *admiratio* bis zu *kultur- und gesellschaftskritischer Reflexion* oszillieren und zirkulieren. Die Vielschichtigkeit dieser Erscheinungen bedingt ihrerseits die Komplexität einer Untersuchung dieser ausufernden und «demokratisierten» Formen von Medienkritik, die nicht mehr allein den Medien- und Kulturexperten das «Wort» verleiht.

Um in einem letzten Schritt dieser Aphorismen zumindest ansatzweise das angekündigte Vorhaben einer ökonomischen Re-Perspektivierung der Medienkritik zu leisten, soll kurz die mögliche Richtung einer derartigen Forschungsachse angedeutet werden. Mit Blick auf die Medienkritik im so genannten digitalen Zeitalter mit all den «neuen» Optionen der «Beschleunigung des Sehens und der Kompression von

9 Roland Barthes: Was ist Kritik?. In: *Literatur oder Geschichte*. Frankfurt a. M. 1969, S. 65f. Vgl. dazu auch Prümm 1998, S. 166.

10 Georg Franck: *Ökonomie der Aufmerksamkeit*. München/Wien 2005.

11 Ebd., S.71.

12 Prümm 1998, S. 172.

13 Jens Schröter: Politics of Intermediality. In: *acta sapientia* 2, 2010.

14 Greenberg. «Es hat sich rasch herausgestellt, daß der einzigartige und eigentliche Kompetenzbereich einer jeden Kunst mit all dem zusammenfällt, was für das Wesen ihres Mediums einzigartig ist. So wurde es zur Aufgabe der Selbstkritik, aus den Wirkungen einer jeden Kunst all diejenigen Wirkungen zu eliminieren, die auch aus dem Medium einer jeweils anderen Kunst entlehnt sein könnten.» Zitiert in: Joachim Schummer: «Color Field Painting als «reine Malerei». Die Selbstdarstellung der Kunstkritik im Modernismusentwurf». <http://www.rz-uni-karlsruhe.de/~ed01/jslit/colorfp.htm> (15.01.2010).

15 Vgl. dazu etwa die «official website» <http://www.elvis.com/> oder die zahlreichen Remediationen auf Youtube mit 3.380.000 Treffern (15.01.2010).

Daten»¹⁶ erwiese sich eine Vernetzung mit den Bourdieu'schen Vorstellungen von symbolisch-ökonomischen Kräftefeldern als hilfreich. Die sozialen Funktionen von Medienkritiken würden sich demzufolge *in Relation zu Machstrukturen, zum Austausch von symbolisch-materiellen Gütern sowie zu Mustern des sozialen Habitus* erschließen, die wechselseitige Einflussnahmen zwischen den verschiedenen Feldern implizieren.¹⁷ Voraussetzung für ein derartiges *procedere* wäre allerdings nicht zuletzt eine Transformation der primär zweidimensional angelegten theoretischen Konzepte und Modelle Bourdieus in eine dreidimensionale Dimension, welche den vertikalen Überlagerungen von ökonomischen Kategorien – auch der Beachtung und der Aufmerksamkeit(en) – im intermedialen Raum gerecht werden würde.

Somit hätten wir vielleicht *eine* Option einer ökonomischen Verlängerung von Prümms Thesen zu den kulturellen Funktionen der Kritik angedeutet.

16 Prümm 1998, S. 178.

17 Vgl. dazu Müller 2010.

Diese Publikation wurde durch die Stiftung Kulturwerk der VG BILD-KUNST gefördert.

Andreas Kirchner / Astrid Pohl / Peter Riedel (Hrsg.)

Kritik des Ästhetischen – Ästhetik der Kritik

Festschrift für Karl Prümm zum 65. Geburtstag

SCHÜREN

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation
ist bei Der Deutschen Bibliothek erhältlich

Abbildungsnachweis:

Video- und DVD-Stills jeweils von den Autoren.

Sollten trotz aller Bemühungen, die aktuellen Copyright-Inhaber herauszufinden, andere Personen und Firmen zu diesem Kreis gehören, werden sie gebeten, sich beim Verlag zu melden, damit sie in künftigen Auflagen des Buches berücksichtigt werden können.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · 35037 Marburg
www.schueren-verlag.de

© Schüren 2010

Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler
Druck: Leibi, Neu-Ulm

Printed in Germany
ISBN 3-89472-566-2

Inhalt

Vorwort	9
Über Kritik	
<i>Ludwig Harig</i> Ästhetik der Kritik	12
<i>Peter Seibert</i> Rahels Theater-Urtheile Oder: Wie man Theaterkritikerin wird	13
<i>Wolfgang Reif</i> Dilettant – Literat – Dichter Autorentypologien und ihre Kritik vom Fin de siècle bis zur Zwischenkriegszeit	23
<i>Jörg Schweinitz</i> Vom Wandel der Kritik Das Beispiel ASPHALT (1928/29)	44
<i>Wolfgang Jacobsen</i> Joseph, Anton & Egon	52
<i>Erhard Schütz</i> Rumpelstilzchen geht ins Kino	55
<i>Michael Neubauer</i> Filmentstehung – Rezeptionsproblematik – Analysedilemma Zum schwierigen Verhältnis zwischen Bildgestaltung und Filmkritik	61
<i>Andreas Dörner</i> Kritik des politischen Talks Betrachtungen zur normativen Problematik eines populären Fernsehgenres	72
<i>Peter Christian Hall</i> Der Schlaf der Kritik gebiert gähnende Löcher des öffentlichen Bewusstseins Zu einem aktuellen Versäumnis der deutschen Medienkritik	81
<i>Ulrich Bröckling</i> Kritik oder die Umkehrung des Genitivs Eine Bricolage	95
<i>Jens Malte Fischer</i> Zehn Thesen zur Musikkritik	104

Ein Titeldatensatz für diese Publikation
ist bei Der Deutschen Bibliothek erhältlich

Abbildungsnachweis:

Video- und DVD-Stills jeweils von den Autoren.

Sollten trotz aller Bemühungen, die aktuellen Copyright-Inhaber herauszufinden, andere Personen und Firmen zu diesem Kreis gehören, werden sie gebeten, sich beim Verlag zu melden, damit sie in künftigen Auflagen des Buches berücksichtigt werden können.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · 35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2010
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler
Druck: Leibi, Neu-Ulm
Printed in Germany
ISBN 3-89472-566-2

klimaneutral gedruckt



634-53247-0710-1088
weitere Infos: www.leibi.de/klima

Inhalt

Vorwort	9
Über Kritik	
<i>Ludwig Harig</i> Ästhetik der Kritik	12
<i>Peter Seibert</i> Rahels Theater-Urtheile Oder: Wie man Theaterkritikerin wird	13
<i>Wolfgang Reif</i> Dilettant – Literat – Dichter Autorentypologien und ihre Kritik vom Fin de siècle bis zur Zwischenkriegszeit	23
<i>Jörg Schweinitz</i> Vom Wandel der Kritik Das Beispiel ASPHALT (1928/29)	44
<i>Wolfgang Jacobsen</i> Joseph, Anton & Egon	52
<i>Erhard Schütz</i> Rumpelstilzchen geht ins Kino	55
<i>Michael Neubauer</i> Filmentstehung – Rezeptionsproblematik – Analysedilemma Zum schwierigen Verhältnis zwischen Bildgestaltung und Filmkritik	61
<i>Andreas Dörner</i> Kritik des politischen Talks Betrachtungen zur normativen Problematik eines populären Fernsehgenres	72
<i>Peter Christian Hall</i> Der Schlaf der Kritik gebiert gähnende Löcher des öffentlichen Bewusstseins Zu einem aktuellen Versäumnis der deutschen Medienkritik	81
<i>Ulrich Bröckling</i> Kritik oder die Umkehrung des Genitivs Eine Bricolage	95
<i>Jens Malte Fischer</i> Zehn Thesen zur Musikkritik	104

<i>Jürgen E. Müller</i>	
Prolegomena zu einer Ökonomie der Medienkritik	
Oder zum Zusammenspiel zwischen Formaten, Remediationen und Kommerz	107

Kritische Praxis

Literatur

<i>Helmut Scheuer</i>	
Der Dichter als Agitator	
Heinrich Manns «Das Bekenntnis zum Übernationalen» (1932)	114
<i>Karl Riha</i>	
Lieber Gottfried Benn!	124
<i>Karl Riha</i>	
«Die Erscheinung hatte etwas Furchtbares und großartig Erhabenes»	
Winter zur Unzeit: Adalbert Stifters autobiografische Erzählung	
<i>Aus dem bayrischen Walde</i>	127
<i>Günter Helmes</i>	
Mitgespielt – rausgewürfelt	
André Weckmanns <i>Wie die Würfel fallen</i> (1981)	132
<i>Hajo Steinert</i>	
Ran an die Theke!	
Eine Kneipentour durch die Prosa des Weltenbummlers Matthias Politycki	
Ein Prosit aus Anlass der Verleihung des «Preises der LiteraTour Nord 2010»	138
<i>Benno Rech</i>	
Spiel mit Zitaten	
Über Ludwig Harigs abwechslungsreiches Zitieren	145

Film und Fotografie

<i>Klaus Kreimeier</i>	
Die Poesie der Maschine	
Gedankensplitter zu einer Theorie des frühen Kinos	153
<i>Hans-Jürgen Wulff</i>	
Zwischen Empörung und Naivität	
Auslandskorrespondenten im Film, die Globalisierung und die Dritte Welt	160
<i>Heinz-B. Heller</i>	
Ästhetische Genre- und Filmkritik bei Preston Sturges	
Anmerkungen zu SULLIVAN'S TRAVELS (1941)	173
<i>Dietrich Leder</i>	
Genauigkeit des Blicks	183

<i>Inga Lemke</i>	
FISH STORY	
Bildkritik, Intermedialität und Diskurs: Allan Sekulas kritischer Dokumentarismus	190
<i>Waltraud Wende</i>	
Antworten liefert der Film keine	
Zu BLACK BOX BRD (2001) von Andres Veiel	198
<i>Heike Radeck</i>	
Filmpredigt zu Christian Paetzolds Film GESPENSTER (2005)	
Heilsame Ent-täuschung	207
<i>Günter Giesenfeld</i>	
Ein beiläufiger Tod	211
<i>Andreas Kilb</i>	
Das Glück der Maske	
IN THE MOOD FOR LOVE (2000) und die Rhetorik der Emotion	219
<i>Dominik Graf</i>	
Ehrenhalber	223
<i>Rolf Coulanges</i>	
Laudatio für Karl Prümm	225
<i>Norbert Grob</i>	
Deutschland-Visionen	
Werner Schroeters PALERMO ODER WOLFSBURG (1980)	233
<i>Günter Rohrbach</i>	
Beruf: Produzent	240
Fernsehen	
<i>Heinz Ungureit</i>	
Chance einer sühnenden Erinnerung	
Zu Egon Monks DIE BERTINIS (1988)	244
<i>Knut Hickethier</i>	
Egon Monk, der Fernsehfilm und die Medienwissenschaft	249
<i>Reinhold Viehoff</i>	
POLIZEIRUF 110 – ein DDR-Krimi	260
Sinnliches Unterscheidungsvermögen	
<i>Hermann Kappelhoff</i>	
Geschriebene Bewegungsbilder	270
<i>Christine Noll Brinckmann</i>	
Überstrahlung	285

<i>Dieter Wellershoff</i> Der Zufall, ein ungebärdiger Gast	295
<i>Bernd Kiefer</i> Hören, Sehen, Verstehen Über die kritische Arbeit der Sinne in Godards HISTOIRE(s) DU CINÉMA (1998)	298
<i>Guntram Vogt</i> Klangfarben Beobachtungen zur Musik in den Filmen ATLANTIC CITY, USA, (Louis Malle), CARAVAGGIO (Derek Jarman) und LOLA RENNT (Tom Tykwer)	306
<i>Panja Mücke</i> «Bei der Verbindung mit der filmischen Darstellung erlangt die Musik zuweilen eine neue Bedeutung» Šostakovics Musik zum Film ODNA op. 26 (1931)	315
<i>Thomas Koebner</i> Frau mit Früchtekorb Eine Miniatur	328
<i>Reiner Rother</i> Faszination des Flüchtigen Romy Schneider und die Fotografie	332
<i>Joachim Paech</i> Die Melancholie der Bilder Vom Erscheinen und Verschwinden	
Karl Prümm – Liste der Publikationen	343
Autorenhinweise	355