

Der Wunsch, die Welt in Bilder zu fassen, gehört zur menschlichen Kulturgeschichte, soweit sie sich zurückverfolgen lässt. Über Jahrtausende hinweg geschah dies von Hand, bis die Entwicklung von Fotografie und Film im 19. Jahrhundert erstmals eine vom menschlichen Schöpfungsprozess in Teilen entkoppelte Bildproduktion ermöglichte. Die Aufzeichnung der Wirklichkeit funktionierte hierbei nicht mehr manuell, so wie beispielsweise ein Maler sein Gemälde entwirft, sondern apparativ – durch Kameras. Fotografie und Film eröffneten eine völlig neuartige Sichtweise der Wirklichkeit und brachten regelrechte Unmengen an Bildern hervor, die heute wie selbstverständlich viele Facetten unseres Alltags besetzen. Denn Film gilt zwar als Kunst der bewegten Bilder, doch längst sind diese Bilder dem Kinosaal entlaufen, sie sind nicht mehr nur auf Leinwänden präsent oder am heimischen Fernsehapparat konsumierbar. Sie begegnen uns im Internet, in Museen oder auf Theaterbühnen, zunehmend auch in Schaufenstern und Werbetafeln, Fußgängerzonen und Bahnhöfen, ja selbst auf den Bildschirmen der Smartphones und Tablet Computer.

Bilder beeinflussen und prägen die Art und Weise, wie wir uns selbst und die Welt um uns herum wahrnehmen. Seit einigen Jahren bemühen sich deshalb ForscherInnen verschiedener geistes- und sozialwissenschaftlicher Disziplinen, Rolle und Funktion von Bildern für unser Denken, Fühlen und Handeln zu kartographieren. Diese verstärkte Hinwendung zum (bewegten) Bild findet ihren Widerhall in Begriffen wie *imagic turn* (Ferdinand Fellmann, 1991), *pictorial turn* (William John Thomas Mitchell, 1992) oder *iconic turn* (Gottfried Boehm, 1994). Ein gemeinsamer Nenner dieser durchaus unterschiedlichen Konzepte besteht in der Annahme, dass Bilder nicht weniger sinnstiftend sind als Sprache und dass wir, die Rezipienten dieser Bilder, zunehmend die Fähigkeit erlangen, in Bildern zu denken.

Im Gegensatz zur Sprache, deren Grammatik, Idiomatik oder Metaphorik häufig Verständnisschwierigkeiten bereiten – man denke nur an die für Westler ungewohnte Schreibrichtung des Arabischen von rechts nach links oder die ebenso schöne wie fremdartige Gestalt japanischer Schriftzeichen –, scheinen Filmbilder transparent und frei von stören-

der Syntax; sie wirken oft einfach verständlich, auf einladende Weise les- und nachvollziehbar, mit einem Wort: „natürlich“. Doch woraus erwächst diese scheinbare Natürlichkeit?

Filmbilder in der Tradition der Fotografie entstehen bekanntlich durch optisch-chemische Prozesse: Durch das Okular der Kamera trifft Licht auf die Emulsion des Filmstreifens und reagiert mit dieser. Das erzeugte Bild ist insofern „analog“ zur Realität, als es ein Abbild dessen darstellt, was sich im Augenblick der Aufnahme vor der Kamera befindet. Dieser hohe Grad an Detailtreue sowie an Ähnlichkeit zwischen Bild und Referenzobjekt suggeriert dem Betrachter Echtheit und Authentizität. Doch hier liegt schon ein erstes Missverständnis vor, denn bereits analoge Filmbilder sind durch Standort, Blickwinkel und Wahrnehmungsinteresse des Aufnehmenden – Regisseur und/oder Kameramann – determiniert. Bei digital produzierten Filmen kommt hinzu, dass ihre Bilder teilweise nicht einmal mehr auf eine äußere Wirklichkeit verweisen. Dieser Bildtypus entsteht zum Teil im Computer und stellt weniger ein Abbild als eine Projektion von möglichem, das heißt virtuellen Wirklichkeiten dar. Da in digitalen Bildern jeder Bildpunkt (engl. *pixel*) mathematisch genau berechen- und veränderbar ist, leisten sie streng genommen keine Annäherung mehr an etwas Reales, sondern stellen eine Abstraktion von der Wirklichkeit dar. Dafür bieten sie eine neue, geradezu hyperrealistische Detailgenauigkeit, die unsere anthropologisch bedingten Wahrnehmungsdispositionen übersteigen können.

Von welchen Beschränkungen menschlicher Wahrnehmung ist hier die Rede? Wenn wir einen Film im Kino sehen, nehmen wir seine Bilder durch *Projektion* wahr, das heißt durch einen *Stroboskop*-Effekt: Der Projektor strahlt die auf dem Filmstreifen fixierten Bilder mittels einer starken Lampe und in einer Frequenz von in der Regel 24 Bildern pro Sekunde auf eine Leinwand, wobei der Lichtstrahl durch eine sogenannte *Umlaufblende* immer wieder kurz unterbrochen wird. Dadurch entsteht eine schnelle Abfolge von Hell-Dunkel-Eindrücken: Bild – Dunkelheit – Bild – Dunkelheit usw. Durch die Trägheit des Auges bleibt das soeben Gesehene Bild für wenige Millisekunden länger auf der Netzhaut als es tatsächlich auf der Leinwand zu sehen ist; hier spricht man von *Nachbildwirkung*. Der nächste Lichtimpuls trifft auf den vorherigen, noch vorhandenen – so entsteht im Gehirn der Eindruck einer kontinuierlichen Abfolge von Bildern. Dieser Effekt wird *Phi-Phänomen* genannt. Im Fernsehen werden Bilder zwar nicht durch Projektion, sondern durch elektronische Verfahren generiert, bei denen sich jede Bildhälfte 25 Mal pro Sekunde aufbaut. Das Prinzip bleibt aber dasselbe: Der Eindruck kontinuierlicher Bewegung ist strenggenommen eine Illusion.

Nun wäre der Film sicherlich eine simple Attraktion für Jahrmärkte geblieben, wenn seine Möglichkeiten sich einzig und allein darin erschöpften, sein Publikum mit Tricks und Vorspiegelungen hinters Licht zu führen. Als *Medium* (lat. *medius* = „in der Mitte“ oder „vermittelnd“) avancierte der Film zu einer außerordentlich differenzierten *Vermittlungsinstanz* zwischen Menschen; über seine Bilder und Töne ließen sich Informationen und Nachrichten, Gedanken und Gefühle, individuelle wie kollektive Erfahrungen darstellen, aufzeichnen, bearbeiten und kommunizieren. Das erhob ihn auch zu einem wertvollen Studienobjekt der Kunst- und Kulturwissenschaft, aus deren Perspektive der Film in diesem Lehrbuch primär betrachtet und untersucht werden soll.

Nicht einmal 30 Jahre nach der ersten Filmvorführung im Jahre 1895 hatte sich der Film zum Massenmedium entwickelt und damit eine breite gesellschaftliche Reichweite und Institutionalisierung erlangt. Im Konzert der etablierten Künste – zum Beispiel Theater, Literatur oder Musik – gewann er schnell die Funktion eines *Leitmediums*, war er doch im Unterschied zu den eben genannten in der Lage, sämtliche anderen Medien in sich aufzunehmen. So können beispielsweise in ein- und demselben Film Musikstücke erklingen, Texte verlesen und Skulpturen ausgestellt werden – wohingegen weder eine Statue noch ein Text noch eine Arie Filmbilder beinhalten können. Ähnlich integrativ verfahren lediglich das Theater, das Fernsehen und seit wenigen Jahren auch das Internet. Bei allen gegenseitigen intermedialen Einflussnahmen, die eine komparativ ausgerichtete Medienwissenschaft erforscht, kann der Film auch heute, im 21. Jahrhundert, noch immer eine herausgehobene Position unter den audiovisuellen Medien beanspruchen.

Diese Zusammenhänge machen klar: Die Fähigkeit, bewegte Bilder präzise untersuchen, einordnen und deuten zu können, stellt in unserem Zeitalter multimedialer Informationsfülle eine unverzichtbare Kernkompetenz dar. Filme zeigen niemals unverfälschte Wirklichkeit. Filmanalyse, wie wir sie verstehen und in dieser Einführung vorstellen, soll dafür sensibilisieren, dass der Eindruck des Natürlichen wie auch des Artifiziiellen immer Folge ästhetischer Intentionen ist, stets Produkt einer Wahl, einer Entscheidung von Regisseur und Crew, bestimmte Verfahren und Gestaltungstechniken anzuwenden und andere nicht. Natürlichkeit wäre somit zu demaskieren als ein Effekt, der jenes Gemachte, Künstliche, Konstruierte verschleiert, das ihn erst konstituiert. Dazu ist ferner notwendig, bewegte Bilder in ihrer spezifischen *Medialität* betrachten zu können. Medien sind keine neutralen Verstärker einer Aussage – ein und dieselbe Rede würde im Radio, im Film oder als gedruckter Text durchaus verschieden präsentiert und somit eine andere Wirkung entfalten. Das bedeutet: Medien organisieren ihre Inhalte neu, sie beeinflussen die Art und Weise, wie diese Inhalte wahrgenommen werden. Medien bilden Wirklichkeit ab, sind also mimetisch und reproduzierend, erzeugen aber auch ihre eigene Welt.

Die vorliegende Einführung vermittelt deshalb grundlegende Zusammenhänge und Begrifflichkeiten zur Analyse filmischer Ausdrucksformen, spricht prinzipiell alle jene Leserinnen und Leser an, die hinter den Schein des Natürlichen blicken und begreifen wollen, welche ästhetischen und dramaturgischen Entscheidungen diesen Schein erst hervorbringen. In erster Linie richtet sich dieses Lehrbuch an Studienanfänger der Fächer Film- und Medienwissenschaft: Es beruht auf jahrelanger Lehrerfahrung in Seminaren zu Filmanalyse und –ästhetik. Sie versteht sich als Leitfaden, der über die wichtigsten Parameter filmischer Gestaltung orientiert, indem er sie in differenzierter und didaktisch aufbereiteter Form präsentiert. Damit empfiehlt sich diese Einführung als Begleitlektüre für Filmanalyse-Seminare, da sie es der Leserschaft ermöglicht,

- die eigene Filmwahrnehmung zu sensibilisieren,
- das Verständnis für das vielfältige Spektrum filmischer Ausdrucksformen zu erweitern und zu vertiefen, um darüber Medienkompetenz zu erlernen,
- eine filmanalytische Fachterminologie zu erwerben und darüber in weiterführende wissenschaftliche Diskurse eintreten zu können.

Doch wie ist diese Fachterminologie im Einzelnen beschaffen? Jeder Ansatz, der sich seinem Forschungsgegenstand über eine bestimmte Methodik nähert, legt über diesen Blickwinkel fest, was untersucht werden soll und welche Art der Terminologie für die Beschreibung erforderlich sein wird. Die Methoden selbst und ihre jeweiligen Strukturen sind nicht per se richtig oder falsch, sondern lediglich mehr oder weniger gut geeignet, um bestimmte Erkenntnisinteressen zu verfolgen.

Ähnliches gilt für die zu verwendende Terminologie, die vor allem einen Gebrauchsgegenstand im wissenschaftlichen Alltag darstellt. Denn mehr noch als die ihr übergeordnete, grundsätzliche Frage nach Ansatz und Methodik (die festlegt, was mit welchen Mitteln untersucht wird), soll die Fachterminologie dazu dienen, die im Zuge einer Analyse freigelegten Strukturen und Phänomene zu benennen und darüber kommunizierbar zu machen. Daher sollte sie so einfach wie möglich und zugleich doch so differenziert wie nötig ausfallen, um den zu studierenden Gegenstand trennscharf zu beschreiben. Allerdings entsteht ein solches Vokabular meist nicht schlagartig und bleibt dann überzeitlich konstant, sondern wächst und verändert sich wie die Ansätze und Methoden, innerhalb derer es genutzt wird. Das gilt in besonderer Weise für die Terminologie zur Erfassung filmischer Ästhetik, wie sie die Filmanalyse nach unserem Verständnis anstrebt.

Film selbst ist ein relativ junges Medium, und auch die Filmwissenschaft ist eine verhältnismäßig neue akademische Disziplin. Ansätze einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit Filmen begannen sich zum Beispiel in Deutschland und den USA ab Ende der 1960er Jahre herauszubilden (eine entscheidende Rolle spielte dabei die Einführung der Videotechnik in den 1970er Jahren, die es erstmals ermöglichte, Filme auch abseits der Kinoleinwand und des Schneidetischs systematisch zu sichten). Vielfach wurden dazu aber keine neuen Institute gegründet, sondern Film zunehmend von unterschiedlichen, bereits etablierten Fächern wie der Theater- und der Literaturwissenschaft mit berücksichtigt und untersucht. Das hat dazu geführt, dass auch dort, wo Filmwissenschaft als relativ eigenständige akademische Disziplin praktiziert und unterrichtet wird, Perspektiven, Methoden und Begrifflichkeiten anderer Fachrichtungen in die Beschreibung filmischer Ästhetik eingegangen sind.

Im Feld der visuellen Analyse, vor allem im Bereich der Bildkomposition ist dies ein von der Kunstgeschichte beeinflusstes Vokabular. Im Bereich des Tons werden unter anderem Termini aus der Musikwissenschaft übernommen. Die Betrachtung von Schauspieltechniken greift teilweise auf Konzepte der Theaterwissenschaft zurück; und im weitläufigen Areal des Narrativen orientieren sich Konzepte zur Erfassung von Erzähltechniken gewöhnlich an Methoden der Literaturwissenschaft. Daneben hat sich auch in der Filmpraxis eine Reihe von Begriffen etabliert, die für die filmische Analyse adaptiert werden, wie zum Beispiel die Klassifizierung bestimmter Einstellungsgrößen oder Kamerabewegungen.

Im Grunde treffen also Termini aufeinander, die unterschiedlichen Ansätzen und Methoden entnommen sind und mitunter sogar von verschiedenen Prämissen ausgehen. Die Literaturwissenschaft beispielsweise nähert sich Film- und Fernsehprodukten unter der sprachphilosophischen Voraussetzung, dass sich auch solche Medien in einem weit gefass-

ten Begriffsverständnis als Texte und damit als Zeichensysteme beschreiben lassen, während sich Kunstgeschichte und Musikwissenschaft einer solchen Prämisse mehrheitlich verwehren würden. Und auch wir wollen eine solche Vorfestlegung (die wir als Einengung unseres Untersuchungsgegenstandes verstehen würden) so weit wie möglich umgehen und Film stattdessen als komplexen ästhetischen Gegenstand begreifen, der – wie weiter oben schon skizziert – tatsächlich viele Eigenschaften anderer Künste, anderer Medien in sich aufnehmen kann und zugleich ganz eigene, mediale Besonderheiten mit sich bringt. Diese Bandbreite der ästhetischen Gestaltung gilt es zu erfassen und terminologisch beschreibbar zu machen.

Dabei sind zwei Richtungen der beschreibenden Klassifizierung denkbar: Einerseits lassen sich, von einem theoretischen Modell (oder allgemein: einem theoretischen Vorverständnis) ausgehend, unterschiedliche Strategien der Materialgestaltung differenzieren (die sogenannte *Top-Down-Analyse*). Andererseits können von den am Material selbst gewonnenen Eindrücken Differenzierungen und Klassifizierungen entwickelt und zu neuen Begriffen verdichtet werden (die sogenannte *Bottom-Up-Analyse*). Der amerikanische Filmwissenschaftler David Bordwell beispielsweise hat stets seine Vorliebe für den zweiten dieser beiden Wege geäußert und für die langfristige Durchsetzung einer *Mid-Level-Analyse* plädiert, die aus der zirkulären, sich wechselseitig modifizierenden und bereichernden Erfassung der filmischen Formgestaltung besteht. Und auch der Fokus unseres Ansatzes strebt zunächst eine nuancierte Erfassung der konkreten Materialgestaltung an. In der Tradition der strukturalistisch orientierten Literaturwissenschaft und der neoformalistisch ausgerichteten Filmwissenschaft stehend, ist es unser Ziel, zunächst möglichst fein und präzise filmische Ausdrucksformen aufzufächern und zugleich klar strukturiert zu präsentieren. Dazu gilt es, die Begrifflichkeiten und Konzepte zusammenzutragen, die für einzelne Areale der filmischen Ästhetik bereits etabliert sind und sie überall da zu spezifizieren und zu ergänzen, wo sie sich als lückenhaft oder zu undifferenziert erweisen.

Allerdings kann ein solches Unternehmen, das nur auf eine möglichst kleinteilige Differenzierung ausgelegt ist, Gefahr laufen, seinen Untersuchungsgegenstand in eine Reihe von Einzelteilen zu zerlegen, aus denen sich, unverbunden, keinerlei weiterführende Erkenntnis ableiten lässt. Und so erscheint es unerlässlich, die einzelne Gestaltung im Zuge einer umfassenden ästhetischen Analyse wieder zu einem Gesamteindruck zu verknüpfen. Dabei sind verschiedene Fokussierungen denkbar. Für einen Neoformalisten wie David Bordwell zielt dieser synthetisierende Abschnitt der Filmanalyse auf eine Stilbeschreibung, welche die formale Beschaffenheit des einzelnen Werks mit den sie umgebenden Strömungen und Stilrichtungen verknüpft. In der deutschsprachigen Filmwissenschaft wird dagegen häufig für einen *hermeneutischen Zugang* plädiert, der künstlerische Werke als vielschichtige und gegebenenfalls mehrdeutige, sinnhafte Konstrukte auffasst. Schrittweise erschließen lasse sich ein Kunstwerk demnach über ein im Grunde zirkuläres Verfahren der vertiefenden Auseinandersetzung, das oft auch unter dem Begriff des *hermeneutischen Zirkels* gefasst wird. Ausgehend von einer ersten, noch unbefangenen Sichtung des Materials können dabei Besonderheiten, gegebenenfalls auch Verständnisschwierigkeiten der inhaltlichen wie formalen Gestaltung wahrgenommen werden, die in weiteren, gezielten

Auseinandersetzungen mit dem Untersuchungsgegenstand genauer herausgearbeitet und miteinander in Beziehung gesetzt werden. Dabei sollten auch Kontexte einfließen, die Strategien wie auch Ungereimtheiten der Inszenierung erhellen.

Wie eine solche, den Gesamtzusammenhang eines Werks erschließende Analyse zu verfahren hat, ist vom Einzelwerk abhängig und kann nur unzureichend schematisiert werden. Deshalb wird der Schwerpunkt dieses Filmanalyse-Bandes auf der ersten Hälfte dieses Verfahrens liegen und sich auf die Bereitstellung eines möglichst umfassenden begrifflichen Inventars konzentrieren. Gleichwohl sind wir bemüht, immer wieder auch Zusammenhänge und Ausblicke herzustellen, die eine auf den Gesamtzusammenhang einzelner Inszenierungsmuster zielende Lesart andeuten. In der Entwicklung analytischer Verfahren wurde wiederholt die Anfertigung von Sequenz-, Einstellungs- oder Schnittprotokollen empfohlen. Zur genaueren (und vor allem objektiven) Erschließung bestimmter Aspekte der Materialgestaltung kann dies tatsächlich gewinnbringend sein, solange diese Arbeitsschnitte nicht zum Selbstzweck werden.

Bei der Konzeption dieses Lehrbuchs wurde Wert gelegt auf eine Systematik, die sich in der Argumentation stets vom Kleinen zum Großen, vom Einfachen zum Komplexen hin bewegt und deshalb vor allem Studienanfängern und Interessierten entgegenkommt. Auf der Makroebene der Kapitelstruktur bedeutet dies, dass sämtliche Gestaltungsparameter des Films in logischer Reihenfolge sukzessive thematisiert und miteinander verknüpft werden. Da Film ein audiovisuelles Medium ist, das unsere Augen und unser Gehör unmittelbar anspricht, beginnen wir mit zwei grundlegenden Kapiteln zur visuellen und zur auditiven Analyse. Im vierten Kapitel zur Montage geht es einerseits darum, wie Bilder zueinander in Bezug gesetzt und somit in Bedeutungshorizonte eingebettet werden, andererseits aber auch darum, wie sich das Verhältnis von Bild und Ton vor diesem Hintergrund gestaltet. Das fünfte Kapitel zur narrativen Analyse weitet den Blick, indem nun szenenübergreifende Erzählmuster und -mechanismen des Films behandelt werden. Da die meisten Filme in einem nicht zu unterschätzenden Maße von ihren Darstellern „getragen“ werden, stehen im Zentrum des fünften Kapitels nicht nur divergente Schauspielkonzeptionen, sondern auch verschiedene Facetten filmischer Verkörperung. Ein siebtes Kapitel nimmt abschließend die gängigsten Erscheinungsformen des Films in den Blick und grenzt dazu den Begriff der Gattung klar vom Genrebegriff ab. Aufgezeigt wird hier, inwiefern man Filme – jenseits einer Genrezugehörigkeit – nach ästhetischen und narrativen Gesichtspunkten klassifizieren kann, wobei die Leser am Rande auch dafür sensibilisiert werden sollen, wie Formen der Klassifikation die Zuschauererwartung beeinflussen. Wann immer dabei Berührungspunkte zu vorangegangenen oder nachfolgenden Kapiteln entstehen, wird dies durch einen Querverweis (→) angezeigt.

Paradoxerweise erscheint gerade die Zerlegung des Films in seine einzelnen Bestandteile (wie sie sich in der Kapitelstruktur dieses Lehrbuchs spiegelt) für eine systematische Untersuchung unabdingbar, während eine Filmanalyse in der Regel darauf abzielt, dem Film in seiner Gesamtheit Rechnung zu tragen. Dies ist nur scheinbar ein Widerspruch, weil sich die filmische Gesamtwirkung immer als ein differenziertes Zusammenspiel der unterschiedlichen Gestaltungsparameter beschreiben lässt.

Jeweils am Ende der Kapitel 1 bis 5 finden sich Beispielanalysen, die das zuvor etablierte Vokabular zur Anwendung bringen und exemplarisch verdeutlichen, wie sich diese Beobachtungen mit interpretatorischen Ansätzen verknüpfen lassen. Das Spektrum der ausgewählten Filmbeispiele wurde dabei bewusst breit aufgefächert und umfasst sowohl kanonisierte Klassiker der Filmgeschichtsschreibung als auch aktuelle und zum Teil weniger bekannte Beispiele.

Selbstverständlich ist es möglich, mit divergenten Erkenntnisinteressen an einen Film heranzutreten, was diesen für verschiedene Wissenschaftsdisziplinen zu einem lohnenswerten Untersuchungsgegenstand macht. Dabei können beispielsweise ökonomische, soziologische oder semiotische Perspektiven gewählt werden. Man kann den Fokus darauf legen, Filme in ihrem historischen Kontext zu verorten oder auch psychische Verarbeitungsprozesse im Bereich der Rezeption in den Blick zu nehmen. Obwohl all diese Vorgehensweisen legitim sind, ist die Zielsetzung dieses Buches eine andere. Da wir Filmwissenschaft als Teilbereich der Kunst- und Kulturwissenschaften verstehen, ist Film für uns in erster Linie ein Kunstwerk, das es deshalb primär unter ästhetischen Gesichtspunkten zu beschreiben und zu interpretieren gilt.

Auch wenn am Rande (nicht zuletzt in die Beispielanalysen) hin und wieder kontextuelles Wissen einfließt, wie beispielsweise über die Epochen- und Stilgeschichte des Films oder auch über Genrekonventionen, können solche Aspekte in einem Grundlagenbuch zur Filmanalyse nicht in gebotener Maße thematisiert werden. Wer jedoch nach der Auseinandersetzung mit diesem Buch Interesse daran hat, sein filmwissenschaftliches Wissen zu erweitern, dem wird die Lehrbuch-Reihe *Film, Fernsehen und Neue Medien* weitere Einführungen in die wesentlichen Teilgebiete der akademischen Disziplin zur Verfügung stellen.

Unser Dank gilt den Studierenden der Mainzer Filmwissenschaft und Mediendramaturgie sowie all den Kolleginnen und Kollegen, die kontinuierlich an der Entwicklung der Mainzer e-learning-Plattform mitgearbeitet haben.

Für die Arbeit an diesem Lehrbuch möchten wir im Besonderen Viktoria Gökhan-Rotermel danken, die das Titelbild dieses Bandes, zahlreiche Fotografien und viele Grafiken angefertigt hat. Die Fotografie für die Grafik „Bildformate“ wurde uns freundlicherweise von Marina Vetrova zur Verfügung gestellt. Weiterhin danken wir den Reihenherausgebern Prof. Dr. Oksana Bulgakowa und Dr. Roman Mauer sowie dem Institut für Film-, Theater- und empirische Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Nicht zuletzt hat Barbara Emig-Roller, Cheflektorin Medien des VS Verlags, mit ihrer engagierten Betreuung zum Gelingen dieses Buchs beigetragen.

Oliver Keutzer, Sebastian Lauritz, Claudia Mehlinger und Peter Moormann  
Mainz, im Januar 2014

Filmanalyse

Keutzer, O.; Lauritz, S.; Mehlinger, C.; Moormann, P.

2014, VI, 313 S., Softcover

ISBN: 978-3-658-02099-6