media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

MEDIENwissenschaft
Rezensionen | Reviews

Redaktion MEDIENWissenschaft (Hg.)

MEDIENWissenschaft Rezensionen | Reviews (2023, 2)

2023

https://doi.org/10.25969/mediarep/19660

Veröffentlichungsversion / published version
Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Redaktion MEDIENWissenschaft (Hg.): *MEDIENWissenschaft Rezensionen | Reviews (2023, 2)*, Jg. 40 (2023), Nr. 2. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/19660.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:
http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

MEDIEN*wissenschaft*

Rezensionen | Reviews

herausgegeben von

Angela Krewani · Karl Riha · Burkhard Röwekamp
Jens Ruchatz · Yvonne Zimmermann

in Verbindung mit

Andreas Dörner · Thomas Elsaesser† · Jürgen Felix
Andrzej Gwóźdź · Knut Hickethier
Jan-Christopher Horak · Anton Kaes · Friedrich Knilli†
Gertrud Koch · Hans-Dieter Kübler
Helmut Schanze · Gottfried Schlemmer · Matthias Steinle
Margrit Tröhler · William Uricchio
Hans J. Wulff · Siegfried Zielinski

MEDIEN*wissenschaft*
Rezensionen | Reviews

Begründet von	Thomas Koebner und Karl Riha
Herausgeber_innen:	Angela Krewani (Marburg), Karl Riha (Siegen), Burkhard Röwekamp (Marburg), Jens Ruchatz (Marburg), Yvonne Zimmermann (Marburg)
Redaktion:	Vera Cuntz-Leng (verantwortlich), Lydia Korte
Mitarbeit:	Elisabeth Faulstich
Beirat:	Andreas Dörner (Marburg), Jürgen Felix (Blieskastel), Andrzej Gwóźdź (Katowice), Knut Hickethier (Hamburg), Jan-Christopher Horak (Pasadena), Anton Kaes (Berkeley), Gertrud Koch (Berlin), Hans-Dieter Kübler (Werther), Helmut Schanze (Siegen), Gottfried Schlemmer (Wien), Matthias Steinle (Paris), Margrit Tröhler (Zürich), William Uricchio (Cambridge, Mass.), Hans J. Wulff (Westerkappeln), Siegfried Zielinski (Berlin)
Kontakt:	Redaktion MEDIEN*wissenschaft* Philipps-Universität Marburg Wilhelm-Röpke-Straße 6A 35039 Marburg Telefon: (0 64 21) 282 5587 Telefax: (0 64 21) 282 6993 E-Mail: medrez@staff.uni-marburg.de Website: https://mediarep.org/handle/doc/4958

Eine Veröffentlichung der Philipps-Universität Marburg.
MEDIEN*wissenschaft* erscheint vierteljährlich im Schüren Verlag GmbH,
Universitätsstr. 55, 35037 Marburg, Telefon (0 64 21) 6 30 84, Telefax (0 64 21) 68 11 90.
WWW: http://www.schueren-verlag.de, E-Mail: info@schueren-verlag.de
Einzelheft: EUR 18,-, Jahresabonnement: EUR 60,-
Anzeigenverwaltung: Katrin Ahnemann

ISSN 1431-5262

© Schüren Verlag GmbH, Marburg 2023

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen.
Gemäß § 10 des hessischen Pressegesetzes sind wir zum Abdruck
von Gegendarstellungen – unabhängig von ihrem Wahrheitsgehalt – verpflichtet.
Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt
die Meinung der Redaktion wieder.
Printed in Germany.

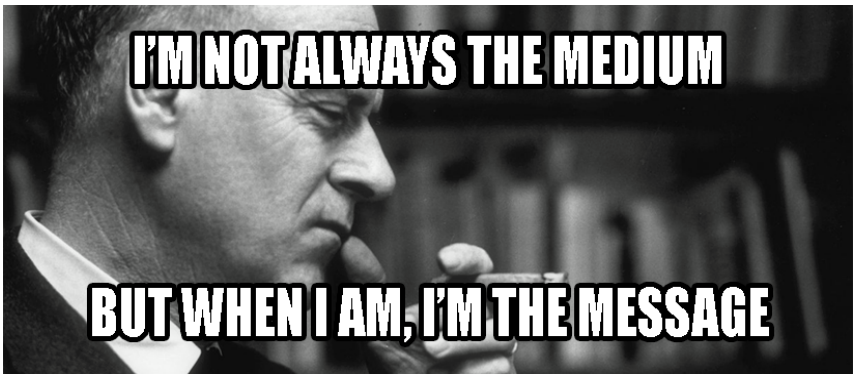

Image by Dank Memes for Media Studies Fiends

Editorial

Liebe Leser_innen,

To meme or not to meme, that is the question - im aktuellen Heft erwartet Sie neben mehr als 40 Rezensionen ein Perspektiven-Beitrag zu Memes und Meme-Kultur von Kevin Pauliks.

Erstmalig veröffentlichen wir in dieser Ausgabe zwei Rezensionen zur gleichen Neuerscheinung: Kai Matuszkiewicz und Timo Rouget geben beide ihre Einschätzung zu *Digitale Lernwelten – Serious Games und Gamification: Didaktik, Anwendungen und Erfahrungen in der Beruflichen Bildung*, herausgegeben von Maren Metz und Wolfgang Becker, ab.

Wir haben uns von unserer alten Website endgültig verabschiedet und freuen uns außerordentlich, dass die MEDIEN*wissenschaft* auf media/rep/ dauerhaft ein Zuhause gefunden hat – mit hervorragender technischer Betreuung, guter Handhabbarkeit und ansprechender Darstellung.

Viel Freude bei der Lektüre wünschen
Ihre Herausgeber_innen

Besuchen Sie uns auf Facebook:
https://www.facebook.com/medrez84
Follow us on Twitter: https://twitter.com/medrez84

Inhalt

Perspektiven

Ein Metabild von Memes: Perspektiven der Meme Studies auf Bild, Text und Praxis
Kevin Pauliks 119

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Efrén Cuevas: Filming History from Below: Microhistorical Documentaries
Henning Engelke 138

Medien / Kultur

Natalie Lettenewitsch, Linda Waack (Hg.): Ein- und Ausströmungen: Zur Medialität der Atmung
Martin Siegler 141

Caleb Kelly, Jakko Kemper, Ellen Rutten (Hg.): Imperfections: Studies in Mistakes, Flaws, and Failures
Sebastian R. Richter 143

Benjamin Burkhart, Laura Niebling, Alan van Keeken, Christofer Jost, Martin Pfleiderer: Audiowelten: Technologie und Medien in der populären Musik nach 1945 – 22 Objektstudien
Alexander Kroll 145

Bernhard Groß, Valerie Dirk (Hg.): Alltag: Ästhetik, Geschichte und Medialität eines Topos der Moderne
Hans-Dieter Kübler 147

Natalie Berner: Die Konstruktion der Mutter in Politik, Wirtschaft, Medien und Alltag: Eine kommunikationswissenschaftliche Diskursanalyse am Beispiel Mutterschaft
Monika Weiß 149

Janine Luge-Winter: Die Ikone und das Undarstellbare: Ikonentheorien im bildtheoretischen Kontext
Norbert M. Schmitz 151

Katharina Rein (Hg.): Magic: A Companion
Rolf Löchel 154

Stefan Neuhaus: Der Krimi in Literatur, Film und Serie: Eine Einführung
Hans-Dieter Kübler 156

Buch, Presse, Druckmedien

Anya Heise-von der Lippe: Monstrous Textualities: Writing the Other in Gothic Narratives of Resistance
Susanne Schwertfeger 159

Tobias Kurwinkel, Stefanie Jakobi (Hg.): Narratoästhetik und Didaktik kinder- und jugendmedialer Motive: Von literarischen Außenseitern, dem Vampir auf der Leinwand und dem Tod im Comicbuch
Martin Janda 161

John McCoy, Andrei Molotiu (Hg.): Raw, Weirdo, and Beyond: American Alternative Comics, 1980-2000
Iris Haist 163

Kinza Khan: Maidan, Krim und Russland: Eine Medien-Frame-Analyse deutscher Print-Berichterstattung im Februar und März 2014
Wolfgang Schlott 165

Alla G. Bespalova, Horst Pöttker (Hg.): Mediensysteme in Deutschland und Russland: Handbuch
Hans-Dieter Kübler 167

Szenische Medien

Annalena Roters: Mit Tieren denken: Zur Ästhetik von lebenden Tieren in zeitgenössischer Kunst
Susanne Schwertfeger 170

Rebekka Kricheldorf: Dem Tod ins Gesicht lächeln: Ein Plädoyer für Komik und die Feier des Absurden im Theater
Wolfgang Schlott 172

Fotografie und Film

Christian Bettges: Docutimelines: Zur Produktion von Musikdokumentationen
Hans-Jürgen Wulff 175

Winfried Gerling, Florian Krautkrämer (Hg.): Versatile Camcorders: Looking at the GoPro-Movement
Karina Kirsten 178

Patricia Emison: Moving Pictures and Renaissance Art History
Michael Wedel 181

Noel Brown: Contemporary Hollywood Animation: Style, Storytelling, Culture and Ideology Since the 1990s
Jannik Müller 183

Ute Dettmar, Ingrid Tomkowiak (Hg.): On Disney: Deconstructing Images, Tropes and Narratives
Sebastian Stoppe 185
Bettina Henzler: Filmische Kindheitsfiguren: Bewegung – Fremdheit – Spiel
Timo Rouget 187
Daniel Damler: Gotham City: Architekturen des Ausnahmezustands
Gerrit Lungershausen 189
Timo Rouget: Filmische Leseszenen: Ausdruck und Wahrnehmung ästhetischer Erfahrung
Elisabeth K. Paefgen 191
Günter Helmes: Lebensbilder auf Zelluloid: Über deutschsprachige Spielfilme der 1950er Jahre
Barbara von der Lühe 193
Harald Neckelmann: Lockruf des Kinos: Der Plakatkünstler Josef Fenneker
Jan-Christopher Horak 195

Bereichsrezension: Politische Bilder
Melanie M. Dietz, Nicole Kreckel (Hg.): Politische Bilder lesen: Werkzeugkasten zur Bildanalyse
Heike Kanter, Michael Brandmayr, Nadja Köffler (Hg.): Bilder, Soziale Medien und das Politische: Transdisziplinäre Perspektiven auf visuelle Diskursprozesse
Jörg Probst (Hg.): Politische Ikonologie: Bildkritik nach Martin Warnke
Sven Grampp 197

Hörfunk und Fernsehen

Kilian Hauptmann, Philipp Pabst, Felix Schallenberg (Hg.): Anthologieserie: Systematik und Geschichte eines narrativen Formats
Eric Dewald 202
Gabriele Mehling, Axel Block, Michael Hild, Bernd Schwamm: Schimanski machen: Erfindung und Etablierung einer erfolgreichen Serienfigur
Eric Karstens 204
Moritz Fink: Understanding The Simpsons: Animating the Politics and Poetics of Participatory Culture
Timo Rouget 206

Melissa R. Ames: Small Screen, Big Feels: Television and Cultural Anxiety in the 21st Century
Herbert Schwaab 208

Julien Bobineau, Jörg Türschmann (Hg.): Quotenkiller oder Qualitätsfernsehen? TV-Serien aus französisch- und spanischsprachigen Kulturräumen
Eric Dewald 210

Bereichsrezension: Streaming Television

Andreas Halskov: Beyond Television: TV Production in the Multiplatform Era

Amanda D. Lotz: Netflix and Streaming Video: The Business of Subscriber-Funded Video on Demand

Vilde Schanke Sundet: Television Drama in the Age of Streaming: Transnational Strategies and Digital Production Cultures at the NRK
Moritz Stock 212

Digitale Medien

Stefan Hauser, Simon Meier-Vieracker (Hg.): Fankulturen und Fankommunikation
Vera Cuntz-Leng 217

Sigrid Kannengießer: Digitale Medien und Nachhaltigkeit: Medienpraktiken für ein gutes Leben
Tina Kaiser 219

Thomas Dreier, Tiziana Andina (Hg.): Digital Ethics: The Issue of Images
Evelyn Runge 220

Lisa Schwaiger: Gegen die Öffentlichkeit: Alternative Nachrichtenmedien im deutschsprachigen Raum
Christian Schicha 222

Sammelrezension: VanGogh TV | Piazza Virtuale

Tilman Baumgärtel: Van Gogh TV's „Piazza Virtuale": The Invention of Social Media at documenta IX in 1992

Christoph Ernst, Jens Schröter (Hg.): (Re-)Imagining New Media: Techno-Imaginaries Around 2000 and the Case of „Piazza Virtuale" (1992)
Stefan Udelhofen 225

Bereichsrezension im erweiterten Forschungskontext: Zeitgeschichte des digitalen Zeitalters BRD/DDR

Julia Gül Erdogan: Avantgarde der Computernutzung: Hackerkulturen der Bundesrepublik und der DDR

Matthias Röhr: Der lange Weg zum Internet: Computer als Kommunikationsmedien zwischen Gegenkultur und Industriepolitik in den 1970er/1980er Jahren

Martin Schmitt: Die Digitalisierung der Kreditwirtschaft: Computereinsatz in den Sparkassen der Bundesrepublik und der DDR 1957-1991
Stefan Udelhofen 229

Medien und Bildung

Sebastian Tatzel: Das sprach- und mediendidaktische Potenzial des mehrsprachigen Spielfilms für den Deutschunterricht
Julian Körner 237

Zwei Einschätzungen: Digitale Lernwelten

Wolfgang Becker, Maren Metz (Hg.): Digitale Lernwelten – Serious Games und Gamification: Didaktik, Anwendungen und Erfahrungen in der Beruflichen Bildung
Timo Rouget & Kai Matuszkiewicz 239

Mediengeschichten

Panorama

Thomas Koebner: Erinnerungen im Film: Ein Versuch
Knut Hickethier 243

Manfred Krug: Ich bin zu zart für diese Welt: Tagebücher 1998-1999
Dennis Basaldella 245

Wiedergelesen

Jacques Derrida: Die Todesstrafe II: Seminar 2000-2001
Andreas Jacke 247

Autorinnen und Autoren 250

Perspektiven

Kevin Pauliks

Ein Metabild von Memes: Perspektiven der Meme Studies auf Bild, Text und Praxis

Zwar wird der Begriff ‚Meme' heute unmittelbar mit digitalen Inhalten assoziiert, aber dennoch existiert er bereits wesentlich länger als das World Wide Web. Ein Meme definierte der Evolutionsbiologe Richard Dawkins erstmals 1976 in Analogie zum Gen als „unit of cultural transmission, or a unit of *imitation*" (2006, S.192). Diese sehr weite Auffassung von Memes als kulturelle Einheiten hat nicht mehr viel mit dem gemein, was mehr als 40 Jahre später im Internet unter Memes verstanden wird. Der Meme-Begriff war während seiner Übertragung ins Internet einer weitreichenden Transformation unterworfen und wandelt sich stetig weiter (vgl. Pauliks 2022, S.177-187). Im Internet sind unter dem Begriff vor allem sogenannte *Image Macros* geläufig, die die Form von „Bild-Sprache-Texten" (Johann/Bülow 2018, S.5) annehmen. Mittlerweile fallen unter den Begriff des Memes aber auch andere Phänomene und Praktiken, die im Bezug zur Internet-Meme-Kultur stehen. Beim *memeing*, das heißt dem Produzieren, Zirkulieren und Rezipieren von Memes, kommen unterschiedliche Medienpraktiken, wie zum Beispiel das Bearbeiten, Beschriften, Taggen und Teilen, zum Einsatz.[1]

In dieser Perspektive soll es nicht darum gehen, was die Memetik in Folge von Dawkins unter Memes versteht – Informationen zu diesem Themengebiet finden sich beispielsweise im *Journal of Memetics*. Vielmehr möchte der vorliegende Beitrag die verschiedenen Perspektiven offenlegen, die die Meme Studies auf das Phänomen der Internet-Memes werfen. Hierzu werden Ansätze vorgestellt, die Memes aus einer semiotischen und/oder praxeologischen Sichtweise betrachten. Das Ziel ist es, ein Metabild von Memes zu zeichnen, das heißt, sich ein Bild von dem Bild zu machen, das sich die Meme Studies über Memes machen. In Anschluss an W. J. T. Mitchells Konzept des „metapicture […], a picture

1 Der Beitrag basiert auf einem Ausschnitt aus der Dissertation *Meme Marketing in Social Media: Ein medienpraxeologischer Vergleich von Internet-Memes und -Werbung*, die der Autor im März 2023 am Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg eingereicht hat.

about itself, a picture that refers to its own making, yet one that dissolves the boundary between inside and outside" (1995, S.42), wird schließlich eine eigene Definition vorgeschlagen, die das Meme als digitales Metabild an die Schnittstelle von Text und Praxis positioniert.

Das Meme als Textsorte, digitales Bild und Medienpraxis

Als eine grundlegende Differenzierung schlagen Ulrike Krieg-Holz und Lars Bülow vor, Internet-Memes entweder als Text oder Praxis zu beschreiben (vgl. 2019, S.92).

Der Textbegriff steht in der Tradition der Semiotik, die sich als eine „Wissenschaft vom Text" (Nöth 2000, S.391) versteht. Einzelne Texte lassen sich nach Textsorten organisieren. Die formale Zuordnung von Texten zu einer Textsorte setzt während der Produktion, Zirkulation und Rezeption sozial-tradiertes „Textsortenwissen" voraus, das die „Rekonstruktion von Textmustern und -strukturen" (Krieg-Holz/Bülow 2019, S.93) ermöglicht. Thematisch lassen sich Textsorten hingegen nur bedingt unterscheiden, wie Krieg-Holz und Bülow betonen (vgl. ebd., S.95). Memes können in Form von *Image Macros* als Textsorte begriffen werden, weil sie eine mediale Musterhaftigkeit in der Art und Weise aufweisen, wie sie Bild und Sprache miteinander verbinden: Auf einem Template ist sprachlicher Text gewöhnlich so angeordnet, dass auf ein Setup, das oben auf dem Bild eröffnet wird, eine Punchline folgt, die unten auf dem Bild die Pointe liefert (vgl. Krieg-Holz/Bülow 2019, S.91; Osterroth 2015, S.31). Die Schriftart Impact, in der der sprachliche Teil gestaltet ist, gibt sofort über die Zugehörigkeit zur Textsorte Aufschluss (vgl. Brideau/Berret 2014, S.307). Thematisch sind *Image Macros* hingegen so offen, dass ihr Inhalt von süßen Katzen wie *LOLcats* bis hin zu rechtsextremer Symbolik und deren Kritik variieren kann (vgl. Hartmann 2017, S.8-11).

Obwohl die semiotische Forschung seitens der Meme Studies einen weiten Textbegriff in Stellung bringt, der neben geschriebener Sprache auch Bilder umfasst, liegt ihr Fokus häufig allein auf dem sprachlichen Anteil von Internet-Memes (vgl. Bülow/Merten/Johann 2018, S.17-27). Was linguistisch nachvollziehbar ist, hat medienwissenschaftlich zum Nachteil, dass der Textbegriff medial vorbelastet ist, weil er – wie Ernest Hess-Lüttich (2016) betont – „immer noch eng mit Schriftlichkeit assoziiert" (S.159) wird. Memes werden in diesem Sinne als „lingua franca" (Milner 2016, S.7-10) interpretiert, die in Form von Texten von Rezipierenden ‚gelesen' wird. Diese semiotische Sichtweise läuft Gefahr, den Blick sowohl auf die Medialität als auch die Medienpraxis von Memes zu verstellen.

Gewöhnlich treten Memes im Internet als digitale Bilder in

Erscheinung, die andere analoge und/oder digitale Bilder referenzieren, die unterschiedlichen Medien wie Malerei, Comic, Fotografie, Film und Computerspiel entstammen können. Memes nehmen die Bildform an, um in den Sozialen Medien leichter geteilt werden zu können. Von Tweets werden beispielsweise Screenshots gemacht, um den sprachlichen Text und die visuelle Darstellung im digitalen Bild zu vereinen (vgl. Arkenbout 2022). Memes werden folglich aus praktischen Gründen im JPEG- oder einem anderen bildbasierten Dateiformat erstellt und zirkuliert – sogar dann, wenn sie allein auf sprachlichem Text basieren. Die digitale Bildlichkeit ermöglicht es Memes, zwischen Präsentationskontexten zirkulieren zu können (vgl. Ruchatz 2012), ohne dabei ihre Memehaftigkeit zu verlieren. Folglich kann sowohl die Medialität als auch die Medienpraxis von Memes genauer über ihre Bildlichkeit als (nur) über ihre Textualität erfasst werden. Den Textbegriff dazu zu nutzen, den sprachlichen Anteil von Memes zu erfassen, ergibt Sinn, wenn der Bildbegriff die visuelle Erscheinung von Memes als Ganzes in den Blick nimmt. In den Meme Studies ist der Bildbegriff allerdings noch unterrepräsentiert und -entwickelt.

Der Praxisbegriff ist eine Ergänzung zum Text- und Bildbegriff, der zu erfassen erlaubt, wie Internet-Memes produziert, zirkuliert und rezeptiert werden. Gemäß Andreas Reckwitz (2003) stellt eine „Praktik einen Nexus von wissensabhängigen Verhaltensroutinen“ (S.291) innerhalb von konkreten Kontexten dar. Praxistheorien bleiben insofern auf ihren jeweiligen Phänomenbereich beschränkt. Das heißt, sie sind keine Supertheorien im Sinne einer Zeichen- oder Systemtheorie, sondern basieren auf empirischen Ergebnissen, „die induktiv erschlossen werden“ (Krieg-Holz/Bülow 2019, S.97). Anhand von *Image Macros* lässt sich zum Beispiel untersuchen, wie das *Merkel Meme* auf der Plattform Twitter produziert und diffundiert wird. Im Sinne von Krieg-Holz und Bülow geht es dabei darum, wie „Medialität und modale Ressourcen“ (ebd.) vom bildlichen Template über sprachlichen Text bis hin zum hypertextuellen Hashtag und der publizistischen Plattform zum Einsatz kommen.

Krieg-Holz und Bülow haben theoretisch und empirisch herausgearbeitet, dass Internet-Memes sowohl als Text als auch Praxis analysiert werden können. Wie diese beiden Begrifflichkeiten in den Meme Studies operationalisiert werden und wie der Bildbegriff dabei helfen kann, das Internetphänomen differenzierter zu betrachten, ist noch offen. Nachfolgend soll der Versuch unternommen werden, diese bild- und medienwissenschaftliche Forschungslücke mit einem Blick auf die Meme Studies zu schließen.

Textuelle Meme-Definitionen in den Meme Studies

Die einflussreichste Definition von Internet-Memes hat die Kommunikationswissenschaftlerin Limor Shifman (2013) vorgelegt. Sie beschreibt Memes als „*groups* of content items that were created with awareness of each other and share common characteristics" (ebd., S.367). Die Betonung liegt auf ‚Gruppen', um sich von Dawkins' ursprünglicher Definition abzugrenzen. Dawkins (2006) definiert Memes als einzelne Einheiten und nennt als Beispiele dafür „tunes, ideas, catch-phrases, clothes fashions, ways of making pots or of building arches" (S.192). Bei dieser Spannbreite von Phänomenen ist es durchaus fraglich, wie hier eine Einheit konstruiert sein soll. Dawkins' Liste von Phänomenen variiert von Ideen bis hin zu Praktiken. Die Unbestimmtheit des Begriffs ist ein Kritikpunkt an dem Konzept des Memes und auch ein Grund dafür, warum sich die Memetik nie als eigenständige Wissenschaft etablieren konnte. Was unter einem Meme zu verstehen ist, war innerhalb der Memetik umstritten (vgl. die Beiträge in Aunger 2000). Shifman zufolge fassten die einen Memes als Gedankengebäude und Ideenkomplexe auf, die anderen als Verhaltensweisen von Menschen, und manche verstanden unter Memes einfach alles, was sich kopieren lässt. Während laut Shifman beim ersten Ansatz vor allem das Problem der Messbarkeit von Memes bestehe, gelte der zweite Ansatz als reduktionistisch, weil hier davon ausgegangen werde, dass menschliche Handlungen dem Willen der Memes erlegen seien. Dem dritten Ansatz fehle es besonders an differenzialer Durchschlagskraft, denn wenn nahezu alles ein Meme ist, ist nichts mehr ein Meme (vgl. Shifman 2013, S.364-367; 2014a, S.37-39).

Als Antwort auf diese epistemologischen Probleme macht Shifman ihren eigenen Vorschlag, wie Memes zu definieren seien. In Abgrenzung zu Dawkins betont sie, dass ein „Internet meme […] *always a collection of texts*" (Shifman 2014a, S.56) sei. Hierin wird auch ersichtlich, was Shifman unter „content items" beziehungsweise „digital items" (ebd., S.41) versteht. Gemeint sind damit Texte im semiotischen Sinne: Memes definiert sie demnach als digitale Inhalte, die eine Idee oder Ideologie transportieren, eine Form annehmen, über die die Botschaft wahrgenommen wird, und eine Haltung haben, die über die kommunikative Absicht des Memes Aufschluss gibt. In dieser Dreifaltigkeit (Inhalt, Form, Haltung) kommen die Eigenschaften zum Ausdruck, über die sich ein Meme als Text formieren kann. Shifman betont darüber hinaus, dass es vor allem die Musterhaftigkeit der Form ist, die Texte zu einem Genre bündelt: „If memes are collections of texts, meme genres are collections of collections" (ebd., S.342). Shifman identifiziert folgende Meme-Genres: *Reaction Photoshops*, *Photo Fads*, *Flash Mob*, *Lipsynch*, *Misheard Lyrics*,

Recut Trailers, *LOLcats*, *Stock Character Macros* und *Rage Comics* (vgl. ebd., S.100-118). Die Genres sind aber nicht nur Gruppierungen von Textgruppen, sondern auch soziale Praxen, insofern Genregrenzen kulturell kontinuierlich neu ausgehandelt werden (vgl. Shifman 2014b, S.342; Krieg-Holz/Bülow 2019, S.103).

Sowohl Shifmans Genre-Kategorien als auch ihre Meme-Definition sind in den Meme Studies weitverbreitet. Dennoch bleibt der Meme-Begriff häufig ambivalent: „Mit Shifmans Definition kann ein Meme niemals als *ein einzelner Text* gedacht werden, sondern nur als *Zusammenhang* mit anderen Texten" (Grünewald-Schukalla/Fischer 2018, S.3). Die Mehrdeutigkeit des Meme-Begriffs ist bereits an anderer Stelle bemerkt worden. Gabriele Marino (2015) unterscheidet deshalb zwischen „a *type*-meme (or, in other words, the meme *genre*), and the object that materializes it, a *token*-meme (a *text*); the former gene-

Abb.1: Ein Exemplar von *Happy Cat*.
https://knowyourmeme.com/photos/78-lolcats (16.03.2023).

rates the latter, and the latter recalls the former" (ebd., S.50). Der Begriff des Memes kann sich folglich entweder auf einen einzelnen Text oder eine Gruppe/Genre von Texten beziehen.

In Anschluss daran lassen sich drei Textebenen von Memes unterscheiden, die in enger Verbindung zueinander stehen: Unter den Begriff des Memes können (1) einzelne Exemplare, (2) Gruppen von Texten oder sogar (3) ganze Genres fallen. Aus semiotischer Sichtweise sind Memes eine typische Textsorte des Internets, die sich aus unterschiedlichen Textgruppen zusammensetzt, die nach Genres ausgerichtet sind. Beispielsweise ist das Exemplar *I Can Has Cheezburger?* an der Textgruppe *Happy Cat* orientiert, die dem Genre der *LOLcats* angehört (Abb.1).

Die Unklarheit, welche der drei Ebenen gemeint ist, verkompliziert die Bestimmung von Memes. Um mehr Klarheit zu schaffen, schlagen Lorenz Grünewald-Schukalla und Georg Fischer (2018) vor, zwischen Text und Metatext zu unterscheiden. Ein Internet-Meme sei als ein „*abstrakter Meta-Text*" (ebd., S.8) zu definieren, der zwischen einzelnen Exemplaren entstünde. Im einzelnen Text aktualisiere sich das Meme dann als Metatext, der selbst nicht sichtbar sei. Demzufolge „tritt der Meta-Text in der Regel nicht selber in Erscheinung, außer er wird durch Probleme oder Störungen sichtbar gemacht" (ebd., S.6). Die Störung wäre demnach als ein klassischer Fall von Medienreflexion zu betrachten, die Medialität *ex negativo* aufdeckt, zum Beispiel dann, wenn *Image Macros* eine andere Schriftart als Impact aufweisen und somit das Format falsch verwendet wird (vgl. Pauliks 2017, S.107).

Dass im Meme „Hinweise zur Bedienung" (Grünewald-Schukalla/Fischers 2018, S.8) eingeschrieben seien, ist jedoch unvereinbar damit, dass „das Memetische *außerhalb* und *zwischen* einzelnen Texten liegt" (S.5). Wie kann der Metatext sowohl abstrakt und unsichtbar sein als auch Hinweise auf die Medienpraktiken von Memes geben oder diese sogar bestimmen? Ein Metatext müsste ein Text *über* Texte sein, der auf der Reflexionsebene in Erscheinung tritt (vgl. Mersch 2010, S.199). Es lässt sich leicht erkennen, dass ein Widerspruch vorliegt, wenn der Metatext einerseits abstrakt ist und anderseits Hinweise auf die Praxis der Produktion, Zirkulation und Rezeption von Memes liefern soll.

Dieser Widerspruch lässt sich lösen, wenn ein Meme nicht als abstrakter Metatext, sondern als konkreter Content betrachtet wird, der seinerseits eine mediale Umwelt für andere Medien wie Fotografie, Film, Computerspiel und so weiter schafft. Grünewald-Schukalla und Fischer (2018) vernachlässigen in ihrer Definition, dass jedes einzelne Meme-Exemplar Hinweise darüber enthält, zu welcher Gruppe und zu welchem Genre es sich zuordnen lässt, zum Beispiel durch den Einsatz eines spezifi-

schen Templates wie *Happy Cat* oder durch die Verwendung einer speziellen Schriftart wie Impact. Solche Hinweise sind nicht „abstrakte Objekte" (ebd., S.6), sondern eine konkrete Orientierung- und Verständnishilfe beim Erstellen, Verbreiten und Rezipieren von Memes. Die Medienpraktiken von Memes sind geradezu reflexiv in jedem einzelnen Exemplar eingeschrieben. Grünewald-Schukalla und Fischer ist allerdings dahingehend zuzustimmen, dass einzelne Exemplare die Gruppe und das Genre von Memes stetig aktualisieren (vgl. ebd., S.8). Gerade deswegen verfügt aber nicht nur die Gruppe oder das Genre als Metatext über Medienwissen zu den einzelnen Texten; vielmehr werden die Medienpraktiken von Memes in jedem einzelnen Exemplar reflexiv per- und geformt.

Aus dem Aspekt der Performativität sowie der Abhängigkeit eines Memes von anderen kulturellen Artefakten lässt sich schließen, dass ein einzelnes Exemplar, das nicht in eine Gruppe ähnlicher Exemplare eingebunden ist, „which […] were created with awareness of each other" (Shifman 2014a, S.41), *per definitionem* kein Meme ist. Dass in jedem Exemplar Wissen über die Gruppe und das Genre enthalten ist, kommt bei Shifman über den Begriff der „hypersignification" zum Ausdruck, der nicht nur den „*process* of meaning-making" (Shifman 2014b, S.344) offenlegt, sondern die Medienpraktiken des digitalen Bildes selbst. Um ein neues Exemplar zu erstellen, müssen die spezifischen Regeln des Memes bekannt sein, denen es als Gruppe und/oder Genre folgt. Diese Regeln sind reflexiv in anderen, ähnlichen Exemplaren enthalten. „Since the process of imitation relates to a coded template – and not only to semantic meanings – the code is always there, foregrounded" (ebd., S.355). Memes werden deshalb immer wieder auf eine ähnliche Art und Weise erzeugt, wodurch die Hypersignifikation noch um eine weitere Dimension erweitert würde – die Möglichkeiten des digitalen Bildes auszuloten.

Der Bedeutungsüberschuss dieser Medienreflexion ist das Medienwissen, das Memes über Memes und deren Medienpraktiken haben. Dieses reflexive Praxiswissen ist in einzelnen Exemplaren enthalten, um deren Gruppenzugehörigkeit herzustellen. Jedes Exemplar wird mittels derselben oder zumindest ähnlicher Medienpraktiken produziert, zirkuliert und rezipiert, um Teil der Gruppe zu werden. Dieses Knowhow könnte im Sinne von Grünewald-Schukalla und Fischer (2018) anstelle von Memes als Metatext bezeichnet werden. Allerdings ist gerade im Fall von Internet-Memes das Praxiswissen nicht (nur) implizit abstrahiert, sondern explizit reflexiv in den Exemplaren enthalten. Hinzu kommt, dass das gleichbleibende Element bei Memes häufig auf der bildlichen Ebene liegt, weshalb der Textbegriff, wenngleich mediensemiotisch erweitert, irreführend ist. Es sind

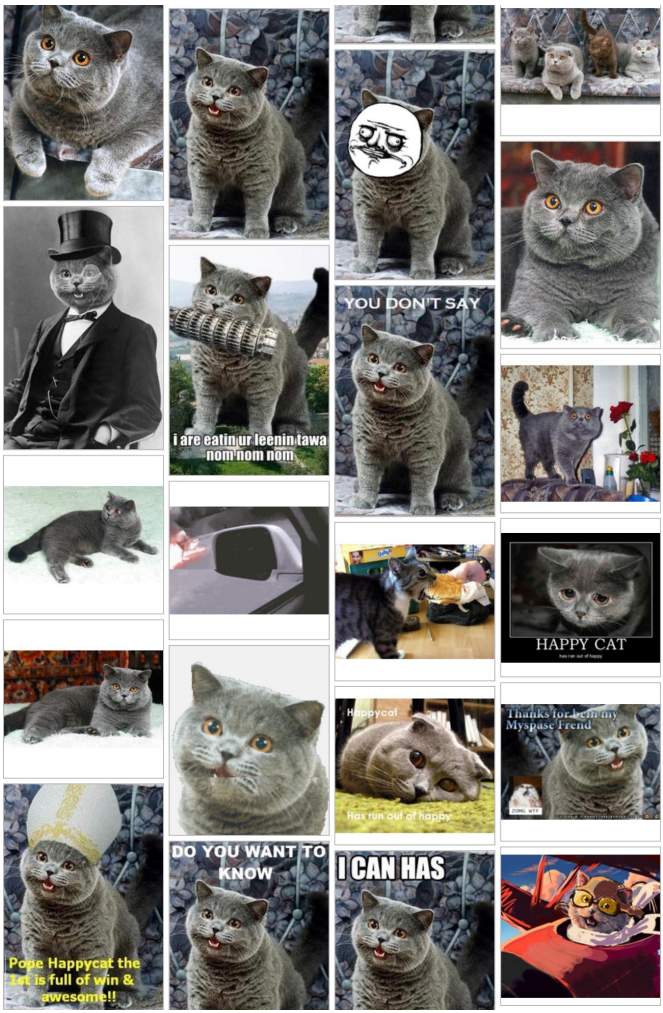

Abb. 2: Eine Gruppe von *Happy Cats* auf Know Your Meme. https://knowyourmeme.com/memes/happy-cat/photos/sort/views (17.04.2023).

die bildlichen Templates von *Image Macros*, die über deren Gruppenzugehörigkeit Auskunft geben. Normalerweise ist der Name eines Memes vom Template abgeleitet (z.B. *Happy Cat*), ohne dass das *Image Macro* weder als Meme rezipierbar noch reproduzierbar wäre.

Vom Semioseprozess zur Interpiktoralität von Memes

Memes werden durch einen „kollektiven Semioseprozess" (Osterroth 2015, S.26f.) zu Memes gemacht, wie Andreas Osterroth in Anlehnung an Jana Herwig (2011) formuliert. Gemeint ist damit, dass der Content erst durch den Austausch in einer Community zu einem Meme wird. Idealtypisch sieht dieser kollektive Semioseprozess wie folgt aus: Ein Bild wird in einer Community geteilt, die zunächst bewerten muss, ob dieser Prototyp das Potenzial hat, ein Meme zu werden oder nicht. Hierfür gibt es speziell dafür vorgesehene Communities wie den Subreddit r/MemeEconomy, der allein darauf ausgelegt ist, den Marktwert von Memes zu bestimmen (vgl. Literat/van den Berg 2019). Häufig findet diese Bewertung aber auch einfach direkt auf der Plattform statt, wo das Bild gepostet wurde. Fällt die Bewertung positiv aus, z.B. durch viele Upvotes/Likes oder positives Feedback in den Kommentaren, wird der Prototyp plattformübergreifend weiterverteilt und dabei bildlich und/oder sprachlich so variiert, dass er sich als eigenständiges Meme etablieren kann. Fortan gelten Regeln, an die sich die Produktion halten muss, damit das einzelne Exemplar der Gruppe zuordenbar ist. Verstöße werden gewöhnlich sanktioniert, zum Beispiel durch Anfeindungen in den Kommentaren oder Verbannung aus der Community.

Schlussfolgern lässt sich aus diesem idealtypischen Semioseprozess, dass Internet-Memes bei ausreichender Stabilisierung eine Serie bilden (vgl. Denson 2011; Maeder/Wentz 2014; Pauliks 2017; 2019). Das heißt, dass die einzelnen Exemplare episodisch miteinander verknüpft sind. Das Meme *Happy Cat* wird beispielsweise über die Fotografie dieser einen Katze zusammengehalten, die als Template in jedem neuen Exemplar wiederholt wird, allerdings nicht unbedingt als exakte Kopie, sondern auch als digital ausgeschnittene, gespiegelte oder animierte Variation (vgl. Abb.2).

In Abgrenzung zum Begriff ‚Intertextualität' lässt sich dieser Bezug als ‚Interpiktorialität' bezeichnen, um die Bildlichkeit von Memes stärker zu betonen. Interpiktorialität kann gemäß Guido Isekenmeier (2013) „als Kontrastfolie dienen: interpiktoriale Referenzen lassen sich als Ort einer Verhandlung der Differenzen von Text und Bild verstehen" (ebd., S.43). Intertextuell wäre dann, dass *Happy Cat* zum Genre der *LOLcats* gehört, weil das Meme im Internet-Slang *LOLspeak* verfasst ist, das eine absichtlich fehlerhafte und verniedlichte Sprache einsetzt, die im Fall von *LOLcats* so wirkt, als würden die Katzen selbst zu Wort kommen. Neue Exemplare des Memes müssen nicht unbedingt den Satz „I can has cheezburger?" wiederholen, sondern können sprachlich variieren, müssen sich dabei allerdings an die grammatikalischen Regeln des *LOLspeak* halten, um der Gruppe

von *Happy Cat* und dem Genre der *LOLcats* zugeordnet werden zu können. Die Harmlosigkeit von *LOLspeak* täuscht, denn der Internet-Slang fungiert als Exklusionswerkzeug auf Plattformen wie 4chan. Wer die *lingua franca* nicht beherrscht, wird als Außenseiter vorgeführt und von der Community ausgeschlossen (vgl. Nissenbaum/Shifman 2017, S.491).

Serialität funktioniert über die Mechanismen der Wiederholung und Variation (vgl. Pauliks 2017, S.56-63) und ist ein zentrales Merkmal von Meme-Gruppen und -Genres, die im Zusammenspiel beider entstehen und operieren. Wiederholung, und zwar nicht die exakte Wiederholung, sondern eine Wiederholung, die Variation in sich aufnimmt, ist auch ein Grundelement sozialer Praktiken. Denn Praktiken werden in der Wiederholung einerseits routiniert, anderseits aber auch immer wieder verworfen, transformiert und optimiert. Abweichungen im Vollzug sind wichtig, damit neue Praktiken überhaupt erst entstehen können und nicht von vornherein im Immergleichen enden (Reckwitz 2003, S.294). Im Sinne von Schäfer (2016) sind „Praktiken immer schon Wiederholungen und Variationen" (S.146) in einem. Dasselbe gilt für Serien im Allgemeinen und für Internet-Memes als Serien im Speziellen, weil Serialität voraussetzt, dass „Neues bekannt und Bekanntes neu erscheinen muss" (Pauliks 2019, S.64), um einerseits einen Zusammenhang von einzelnen Elementen über Ähnlichkeit herstellen zu können und anderseits dabei zu gewährleisten, nicht zu viel Redundanz zu reproduzieren. Der semiotische und praxeologische Ansatz lässt sich an dieser Stelle verbinden. Internet-Memes halten als Gruppe und Genre durch den Einsatz von spezifischen Praktiken in den Sozialen Medien zusammen, die praxeologisch erschlossen werden müssen (vgl. Busch/Schmid 2019, S.187f.).

Die Partizipationskultur und Medienpraxis von Memes

Grünewald-Schukalla und Fischer (2018) betonen, dass Internet-Memes immer Ergebnis von spezifischen Aneignungspraktiken sind, die im Kontext der Sozialen Medien beobachtbar seien: „Gemeint sind referentielle Praktiken wie u. a. Variation, Rekombination, Persiflage, Remix, Imitierung, Remake oder Hommage" (S.7). Grünewald-Schukalla und Fischer ergänzen ihre textuelle Definition also ganz bewusst mit dem Praktikenbegriff, um berücksichtigen zu können, „dass Memes nicht nur Objekte, sondern auch Ereignisse sind" (ebd., S.6).

Shifman (2014a) betont ebenfalls, dass die Perspektive der Meme Studies nicht einseitig auf Memes als Texten liegen sollte, sondern auch auf den Praktiken, die Memes hervorbringen und umgeben: „Since memes serve as the building blocks of complex cultures, we need to focus not only on the texts but also on the cultural practi-

ces surrounding them" (S.34). Memes entstehen folglich nicht im luftleeren Raum, sondern werden innerhalb von Medienkulturen, wie sie auf den Plattformen 4chan und Reddit vertreten sind, produziert, zirkuliert und rezipiert. Dadurch werden Memes überhaupt erst zu einer Gruppe und/oder einem Genre gemacht. Die Produktion, Zirkulation und Rezeption von Memes sind laut Shifman „not just prevalent practices: they have become highly valued pillars of a so-called *participatory culture*" (ebd., S.4). Dabei gehen digitale Medienpraktiken wie das „editing, imitating, captioning, tagging, curating" (Pauliks/Ruchatz 2021, S.122) über Memes hinaus und bilden für die Sozialen Medien im Allgemeinen wichtige Bausteine.

Mit dem Begriff ‚Partizipationskultur' meint Shifman (2014a) die „Web 2.0 culture" (S.18). Der Ausdruck der *participatory culture* wurde aber vor allen Dingen von Henry Jenkins (1992) geprägt und zunächst auf Fans von Fernsehserien bezogen, die nicht einfach nur rezipieren, sondern eigene Inhalte (z.B. in Form von Fanfiction) produzieren. Im Zuge eines zunehmenden Mainstreamings fankultureller Medienpraktiken online wurde der Begriff der Partizipationskultur auf das Internet übertragen und schließt dort sämtliche Partizipierende ein, die eigenen Content produzieren und zirkulieren (vgl. Jenkins 2006; 2009; Jenkins/Ito/boyd 2016).

Um den Aspekt des Zirkulierens von digitalem Content gesondert hervorzuheben, haben Henry Jenkins, Sam Ford und Joshua Green (2013) den Begriff der „spreadability" (S.3) eingeführt, den sie zur Beschreibung von der Verbreitung digitaler Inhalte alternativ zum Viralitätsbegriff vorschlagen, der im Zusammenhang mit Internetphänomenen häufige Verwendung findet. Die aus der Biologie entlehnte Metapher der Viralität gäbe einen falschen Eindruck davon, wie Inhalte im Internet tatsächlich zirkulieren oder genauer gesagt: zirkuliert werden. Denn laut Jenkins, Ford und Green ist Zirkulation keine passive Angelegenheit; sie ist eng verbunden mit der Partizipationskultur der Sozialen Medien (vgl. ebd., S.16-23). Demnach messen User_innen den Inhalten, die sie zirkulieren, einen Wert bei – sie teilen Content also nicht, weil sie sich mit ihm infizieren, sondern aus kulturellen, politischen, ökonomischen und/oder persönlichen Gründen (vgl. ebd., S.35). Das Produzieren und Zirkulieren von Memes und anderen digitalen kulturellen Artefakten sind folglich „practices of participatory culture" beziehungsweise „practices of spreadability" (ebd., S.xiv und S.9), die Jenkins, Ford und Green mit einem deutlichen Fokus auf die Handlungsmacht der Partizipierenden hin untersuchen und gerade deshalb nicht mit Begriffen aus der Memetik vereinbar sind, welche den Menschen ihre Handlungsmacht zugunsten viraler Infektion absprechen (vgl. Dawkins 1997; Blackmore 2000).

In Verteidigung muss betont werden, dass Memes im Internet nicht zwangsläufig dieselbe Bedeutung haben wie in der Memetik. Denn aus der Perspektive der Partizipierenden – das argumentiert zumindest Whitney Phillips (2012) für Internettrolle auf 4chan – sind Memes weder passiv noch verbreiten sie sich viral, sondern werden „actively engaged and/or remixed into existence" von Partizipierenden, die ihre „cultural literacy" nutzen, um digitale Inhalte überhaupt erst zu Internet-Memes zu machen. Diese kulturelle Kompetenz ist mit anderen Worten die Voraussetzung für die Medienpraxis des *memeing*.

Laut Michele Lankshear und Colin Knobel, welche sich als eine der Ersten dezidiert mit Internet-Memes befasst haben, ist „meme-ing – the practice of generating and/or passing on memes – […] a new literacy practice" (Lankshear/Knobel 2006, S.128; 2019, S.44). In der Medienpraxis des *memeing* versammeln sich folglich Praktiken der Produktion, Zirkulation und Rezeption von Memes, die Medienkompetenz voraussetzen. Knobel und Lankshear unterscheiden hiervon zwei Formen: „When we examine memes as Literacy practices it is possible to see that they involve much more than simply passing on and/or adding to written or visual texts or information per se (i.e., literacy). Rather, they are tied directly to ways of interacting with others, to meaning making, and to ways of being, knowing, learning and doing" (Knobel/Lankshear 2007, S.221). Einerseits ist das *memeing* immer in einen sozialen Zusammenhang eingebunden. Es kann also kein einzelnes Internet-Meme geben, da Memes erst im sozialen Austausch mit anderen Partizipierenden entstehen. Es geht hierbei um eine Kultivierung von digitalem Content, die im Prozess des *memeing* zu Internet-Memes gemacht werden. Bilder von Katzen sind keine *LOLcats*, werden aber zu solchen gemacht in bestimmten kulturellen Kontexten wie 4chan. Mediales Material durch *memeing* zu Memes zu machen, setzt spezifische Medienpraktiken wie das Beschriften etablierter Templates in der Schriftart Impact, das Imitieren bestimmter Phrasen/Slangs wie *LOLspeak* und/oder das Bearbeiten digitaler Bilder mit Programmen wie Paint oder Photoshop voraus. Erst im Zusammenspiel von spezifischen Medienpraktiken kann sich so etwas wie eine Medienpraxis des *memeing* formieren und im praktischen Vollzug durch die User_innen immer wieder aktualisieren. Denn *memeing* folgt weder einer starren Struktur noch basiert die Medienpraxis auf strukturlosen Handlungen. *Memeing* ist vielmehr – analog gedacht zum Verhältnis von Differenz und Wiederholung bezüglich der Serialität von Memes – das Produkt aus Struktur und Handlung.

Darauf verweisen ebenfalls Bradley Wiggins und Bret Bowers (2015) in Anschluss an die Praxistheorie von Anthony Giddens (1984), die die soziologische Grundsatzdebatte über

die Dominanz von Struktur oder Handlung überwindet, indem sie deren Wechselseitigkeit betont. Handlungen bringen Strukturen hervor, aus denen sich neue Handlungen ergeben, die wiederum neue Strukturen schaffen. Diesen gesellschaftskonstituierenden dualistischen Prozess bezeichnet Giddens (1984) als Strukturation (vgl. S.xxxi). Auf Memes übertragen, heißt das, dass *memeing* Strukturen in Form von Memes hervorbringt, aus denen sich Regeln und Ressourcen ableiten lassen für weiteres *memeing*. Die Strukturation führt laut Wiggins und Bowers (2015) zu Gruppen und/oder Genres von Internet-Memes: „The continued production and reproduction of memes recursively constitutes the memescape signified by the duality of structure and agency" (S.1895). Wichtig hervorzuheben ist, dass Strukturation nicht nur Gruppen und Genres hervorbringt, sondern auch Communities konstituiert, was Wiggins und Bowers mit ihrem Begriff *memescape* andeuten; „a portmanteau of meme and landscape to imply the virtual, mental, and physical realms that produce, reproduce, and consume Internet memes" (ebd., S.1893).

Der Dualismus von Struktur und Handlung impliziert einen kontinuierlichen Wandel des *memeing*. Da Medienpraktiken nicht identisch wiederholt, sondern bei jedem Vollzug variiert oder verworfen werden, findet in den Communities durch die User_innen eine ständige Aushandlung darüber statt, was *memeing* ist und was nicht (mehr). Hierfür steht exemplarisch bereits eines der ersten Memes auf 4chan: *Milhouse Is Not a Meme* (vgl. Pauliks 2022, S.185). Und klassische *Image Macros* wie *LOLcats* und *Advice Animals* sind mittlerweile so aus der Mode gekommen, dass bereits 2014 der Tod der Textsorte ausgerufen wurde. *Image Macros* seien von jeglicher Novität und Kreativität beraubt. Als Antwort entstand das Genre der *Dank Memes*, die *Image Macros* als Format kritisch reflektieren und ironisieren (vgl. Milner 2016, S.43-46; Pauliks 2021, S.1-2). Dieses Beispiel beweist, so augmentiert Ryan Milner (2015), dass Memes keineswegs vom Aussterben bedroht sind, sondern sich nur die Medienpraktiken der Memes kontinuierlich wandeln. An die Stelle klassischer *Image Macros* treten sodann neue Formen, die andere Praktiken fordern.

In Folge dieses Wandels hat Milner (2015) für die Meme Studies den *Practice Turn* ausgerufen. Milner meint damit, wichtig sei ein „broader way to think about internet memes. One that's more descriptive than prescriptive. More about the *verb* than the *noun*. More about *memetics* as a process than a *meme* as an object." Mit ‚*memetics*' ist bei Milner nicht die Memetik als Pseudowissenschaft gemeint, sondern das *memeing* als Medienpraxis. Lässt man die Memetik hinter sich und ersetzt den Begriff stattdessen mit *memeing*, dann ist Milner zuzustimmen, dass eine einseitige Fokussierung auf Internet-Memes

als mehr oder weniger starre Gruppen oder Genres der eigentlichen Medienpraxis kaum gerecht werden kann, die womöglich schon viel weiter ist als die Forschungspraxis. Anderseits können Memes aber auch nicht losgelöst von ihrer Erscheinung untersucht werden, da die Medienpraktiken rund um das *memeing* immer schon auf die Produktion, Zirkulation und Rezeption von digitalem Content abzielen.

Daher ist es für die Meme Studies zielführend, „eine integrative Sichtweise" (Krieg-Holz/Bülow 2019, S.110) zu verfolgen. Im Laufe des DFG-Forschungsprojekts „Bildförmige Bildkritik in Sozialen Medien" wurde mit der praxeologischen Medienphilosophie des digitalen Bildes ein solcher Ansatz entwickelt (vgl. Pauliks/Ruchatz 2021; 2023), mit dem sich Memes als digitale Bilder betrachten lassen, in denen sich Text und Praxis miteinander verbinden. Dieser Ansatz geht gerade nicht davon aus, „dass Memes zwischen ihrem Modus als Meta-Text und ihren konkreten Formen hin- und herpendeln" (Grünewald-Schukalla/Fischer 2018, S.7) beziehungsweise zwischen der angeblich abstrakten Praxis und dem konkreten Content alternieren würden. Vielmehr nimmt der Ansatz die Materialisierung der Medienpraxis im Meme selbst in den Blick. In Form von digitalen Bildern können Memes so als „materialisierte Medienpraxis" (Pauliks/Ruchatz 2023, S.2) betrachtet werden, in denen die Medienpraktiken des *memeing* beinhaltet sind, die zu ihrer Hervorbringung, Verbreitung und Rezeption führen. Insbesondere beim Produzieren von Memes dienen Exemplare derselben Gruppe oder desselben Genres als Vergleichsfolie, um die Medienpraktiken des *memeing* abzuleiten. Die User_innen erstellen Memes, indem sie sich ähnliche Memes ansehen. Memes geben Regeln und Ressourcen vor, die die User_innen befolgen und benutzen oder verwerfen und umgestalten können, wodurch wiederum neue Gruppen und Genres von Memes entstehen. Dieses Zusammenspiel von Struktur und Handlung ist in jedem einzelnen Meme enthalten.

Bestimmung des Memes als digitales Metabild

Memes schaffen eine mediale Umwelt für digitalen Content in Form von Bild und Text, in dem die Medienpraktiken des *memeing* materialisiert sind. Gewöhnlich ist diese mediale Umwelt von Memes bildförmig und beinhaltet selbst Bilder. Deshalb lassen sich Memes nicht nur als digitale Bilder, sondern genauer als digitale Metabilder definieren. Laut W. J. T. Mitchell (1995) sind Metabilder „pictures about pictures – that is, [1] pictures that refer to themselves or [2] to other pictures, [3] pictures that are used to show what a picture is" (S.35). Metabilder reflektieren nicht nur sich selbst als Medium und andere Bilder als ihren Inhalt, sondern auch die Medienpraxis von Bildern. Diese drei Merkmale von Metabildern finden sich in Memes

wieder: Ein Meme ist erstens ein digitales Bild, das sich auf eine Gruppe von ähnlichen Bildern bezieht. Mit der Referenz auf andere Exemplare geht die Selbstreflexion des Memes einher. Das Meme reflektiert, wie es zu der Gruppe gehört. Zweitens ist ein Meme eine Umwelt für andere digitale und digitalisierte Bilder, die zum Meme gemacht werden. Die Referenz auf andere Bilder führt zur Medienreflexion. Das Meme reflektiert die bildliche Aneignung von anderen Inhalten. Ein Meme ist drittens eine Anleitung für das Produzieren, Zirkulieren und Rezipieren von Memes. Die Referenz zeigt, was ein Meme ist und wie es gebraucht werden kann. Das Meme reflektiert das *memeing* als Medienpraxis. Erst in der Verbindung von (1) Content, (2) Medien und (3) Praxis können sich einzelne Exemplare zu einer Gruppe von wiedererkennbaren Bildern formieren, die innerhalb der Internet-Meme-Kultur als Memes situiert sind.

In zukünftiger Forschung müsste noch stärker das Zusammenspiel von Medien wie Fotografie, Film, Fernsehen, Video, Computerspiel und so weiter mit Internet-Memes berücksichtigt werden. Wie sich Internet-Memes intermedial – und nicht nur interpiktoriell/-textuell – formieren, stellt nach wie vor ein Desiderat in den Meme Studies dar. Einerseits sind Memes der Content von (Sozialen) Medien, anderseits haben Memes als digitale Metabilder unterschiedliche Medien zum Inhalt. Welche Spuren hinterlassen unterschiedliche Medien bei der Produktion, Rezeption und Zirkulation von Memes? Welchen Unterschied macht es, ob ein Meme auf einer Fotografie, einem Screenshot oder einem Video basiert? Im Sinne von *the meme is the message* wäre andersherum zu fragen, welchen Einfluss das Internet-Meme auf den eigenen Inhalt ausübt, das heißt auf die Medien, die sich das Meme aneignet. Wie werden die Medien in digitalen Content transformiert? Was lässt den digitalen Content als Meme in Erscheinung treten? Schließlich wäre zu überlegen, wie diese zwei Seiten derselben Medaille – das Meme als Medium und der Inhalt des Memes – durch die Medienpraxis des *memeing* zusammengehalten werden. Welche Medienpraktiken kommen zum Einsatz, um Memes zu erstellen, zu verbreiten und zu verstehen? Diese Fragen müsste eine medienwissenschaftliche Perspektive auf Memes in Betracht ziehen.

Literatur

Arkenbout, Chloë: „Has the Tweet Become a Meme?" In: Nešović, Dunja (Hg.): *PrtScn: The Lazy Art of Screenshot*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2022, S.64-67.

Aunger, Robert (Hg.): *Darwinizing Culture: The Status of Memetics as a Science*. Oxford: Oxford UP, 2000.

Blackmore, Susan: „The Memes' Eye View." In: Aunger, Robert (Hg.): *Darwinizing Culture: The Status of Memetics as a Science*. Oxford: Oxford UP, 2000, S.25-42.

Brideau, Kate/Berret, Charles: „A Brief Introduction to Impact: ‚The Meme Font'." In: *Journal of Visual Culture* 13 (3), 2014, S.307-313.

Bülow, Lars/Merten, Marie-Luis/Johann, Michael: „Internet-Memes als Zugang zu multimodalen Konstruktionen." In: *Zeitschrift für Angewandte Linguistik* 69, 2018, S.1-32.

Busch, Florian/Schmid, Johannes C. P.: „Internet Memes as Digital Practices: Stock Character Macros in Multimodal Structure, Function, and Metapragmatic Reflexivity." In: Meutem Kamtchueng, Lozzi Martial/Tabe, Camilla Arundie/Nkemleke, Daniel A. (Hg.): *Language, Media and Technologies: Usages, Forms and Functions*. München: LINCOM, 2019, S.186-207.

Dawkins, Richard: „Viruses of the Mind." In: Dahlbom, Bo (Hg.): *Dennett and His Critics: Demystifying Mind*. 6. Aufl. Oxford: Blackwell, 1997, S.13-27.

Dawkins, Richard: *The Selfish Gene*. 3. Aufl. New York: Oxford UP, 2006.

Denson, Shane: „Niklas Luhmann's Theory of Memes" (2011). https://medieninitiative.wordpress.com/2011/12/21/niklas-luhmanns-theory-of-memes (02.02.2023).

Giddens, Anthony: *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*. Cambridge: Polity, 1984.

Grünewald-Schukalla, Lorenz/Fischer, Georg: „Überlegungen zu einer textuellen Definition von Internet-Memes." In: *kommunikation@gesellschaft* 19 (2), 2018, S.1-11. https://doi.org/10.15460/kommges.2018.19.2.602 (02.02.2023).

Hartmann, Flora: *Meme: Die Kunst des Remix. Bildsprache Politischer Netzkultur*. Berlin: Amadeu Antonio Stiftung, 2017.

Herwig, Jana: „Fluktuierende Kollektive, lebendiges Archiv: Semiologische Praktiken im Imageboard 4chan." In: Ehardt, Christine/Pillgrab, Daniela/Rauchenbacher, Marina/Alge, Barbara (Hg.): *Inszenierung von ‚Weiblichkeit': Zur Konstruktion von Körperbildern in der Kunst*. Wien: Löcker, 2011, S.174-190.

Hess-Lüttich, Ernest W.B.: „Textbegriffe der Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaften im Zeichen technischer Umbrüche." In: Wagner, Franc (Hg.): *Was ist Text? Aspekte einer interdisziplinären Texttheorie*. Basel: Schwabe, 2016, S.159-175.

Isekenmeier, Guido: „In Richtung einer Theorie der Interpiktorialität." In: ders. (Hg.): *Interpiktorialität: Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*. Bielefeld: transcript, 2013, S.11-86.

Jenkins, Henry: *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. London/New York: Routledge, 1992.

Jenkins, Henry: *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*. London/New York: New York UP, 2006.

Jenkins, Henry: *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*. Cambridge: MIT Press, 2009.

Jenkins, Henry/Ford, Sam/Green, Joshua: *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. London/New York: New York UP, 2013.

Jenkins, Henry/Ito, Mizuko/boyd, danah: *Participatory Culture in a Networked Era: A Conversation on Youth, Learning, Commerce, and Politics*. Cambridge/Malden: Polity, 2016.

Johann, Michael/Bülow, Lars: „Die Verbreitung von Internet-Memes: Empirische Befunde zur Diffusion von Bild-Sprache-Texten in den sozialen Medien." In: *kommunikation@gesellschaft* 19 (2), 2018, S.1-27. https://doi.org/10.15460/kommges.2018.19.2.599 (02.02.2023).

Knobel, Michele/Lankshear, Colin: „Online Memes, Affinities, and Cultural Production." In: dies. (Hg.): *A New Literacies Sampler*. New York: Lang, 2007, S.199-227.

Krieg-Holz, Ulrike/Bülow, Lars: „Internet-Memes: Praktik oder Textsorte." In: ders./Johann, Michael (Hg.): *Politische Internet-Memes: Theoretische Herausforderungen und empirische Befunde*. Berlin: Frank & Timme, 2019, S.89-113.

Lankshear, Colin/Knobel, Michele: *New Literacies. Everyday Practices and Classroom Learning*. 2. Aufl. Maidenhead: Open UP, 2006.

Lankshear, Colin/Knobel, Michele: „Memes, Macros, Meaning, and Menace: Some Trends in Internet Memes." In: *The Journal of Communication and Media Studies* 4 (4), 2019, S.43-57.

Literat, Ioana/Berg, Sarah van den: „Buy Memes Low, Sell Memes High: Vernacular Criticism and Collective Negotiations of Value on Reddit's MemeEconomy." In: *Information, Communication & Society* 22 (2), 2019, S.232-249.

Maeder, Dominik/Wentz, Daniela: „Digital Seriality as Structure and Process." In: *Eludamos* 8 (1), 2014, S.129-149.

Marino, Gabriele: „Semiotics of Spreadability: A Systematic Approach to Internet Memes and Virality." In: *Punctum* 1 (1), 2015, S.43-66.

Mersch, Dieter: „Meta / Dia: Zwei unterschiedliche Zugänge zum Medialen." In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 2 (2), 2010, S.185-208.

Milner, Ryan M.: „Memes are Dead; Long Live Memetics" (2015). https://web.archive.org/web/20220702135540/http://culturedigitally.org/2015/10/01-memes-are-dead-long-live-memetics-by-ryan-m-milner (02.02.2023).

Milner, Ryan M.: *The World Made Meme: Public Conversations and Participatory Media*. Cambridge: MIT Press, 2016.

Mitchell, W. J. T.: „Metapictures." In: ders.: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1995, S.35-82.

Nissenbaum, Asaf/Shifman, Limor: „Internet Memes as Contested Cultural Capital: The Case of 4chan's /b/ Board." In: *New Media & Society* 19 (4), 2017, S.483-501.

Nöth, Winfried: *Handbuch der Semiotik*. 2. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler, 2000.

Osterroth, Andreas: „Das Internet-Meme als Sprache-Bild-Text." In: *IMAGE* (22), 2015, S.26-46.

Pauliks, Kevin: *Die Serialität von Internet-Memes*. Glückstadt: Hülsbusch, 2017.

Pauliks, Kevin: „Über kleine Hände und große Affen: Die serielle Narrativität politischer Internet-Memes am Beispiel von Donald Trump." In: Bülow, Lars/Johann, Michael (Hg.): *Politische Internet-Memes: Theoretische Herausforderungen und empirische Befunde*. Berlin: Frank & Timme, 2019, S.61-88.

Pauliks, Kevin: „Memeing against Mainstream: An Analysis of Dank Memes and the Pictorial (Counter-)Practices of Meme Culture." In: *AoIR Selected Papers of Internet Research* 22, 2021, S.1-3. https://doi.org/10.5210/spir.v2021i0.12006 (23.02.2023).

Pauliks, Kevin: „Infektion im Internet: Ursprung, Evolution und Medienpraxis von Memes am Beispiel Corona-chan." In: Krewani, Angela/Zimmermann, Peter (Hg.): *Das Virus im Netz medialer Diskurse: Zur Rolle der Medien in der Corona-Krise*. Wiesbaden: Springer, 2022, S.175-194.

Pauliks, Kevin/Ruchatz, Jens: „Towards a Praxeological Media Philosophy of the Digital Image: Theorizing Pictorial Picture Critique in Social Media." In: *International Journal for Digital Art History* 8, 2021, S.116-131.

https://doi.org/10.11588/dah.2021.E1.83931 (02.02.2023).

Pauliks, Kevin/Ruchatz, Jens: „Bilder befragen: Die Bildpraxisanalyse als praxeologische Medienphilosophie des digitalen Bildes." In: Stollfuß, Sven/Niebling, Laura/Raczkowski, Felix (Hg.): *Handbuch Digitale Medien und Methoden*. Wiesbaden: Springer, 2023, S.1-24.

Phillips, Whitney: „In Defense of Memes" (2012). http://henryjenkins.org/2012/12/spread-that-further-essays-from-the-spreadable-media-project.html (02.02.2023).

Reckwitz, Andreas: „Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken: Eine sozialtheoretische Perspektive." In: *Zeitschrift für Soziologie* 32 (4), 2003, S.282-301.

Ruchatz, Jens: „Kontexte der Präsentation: Zur Materialität und Medialität des fotografischen Bildes." In: *Fotogeschichte* 32 (2), 2012, S.19-28.

Schäfer, Hilmar: „Praxis als Wiederholung: Das Denken der Iterabilität und seine Konsequenzen für die Methodologie praxeologischer Forschung." In: ders. (Hg.): *Praxistheorie: Ein soziologisches Forschungsprogramm*. Bielefeld: transcript, 2016, S.137-159.

Shifman, Limor: „Memes in a Digital World: Reconciling with a Conceptual Troublemaker." In: *Journal of Computer-Mediated Communication* 18 (3), 2013, S.362-377.

Shifman, Limor: Memes in Digital Culture. Cambridge: MIT Press, 2014a.

Shifman, Limor: „The Cultural Logic of Photo-Based Meme Genres." In: *Journal of Visual Culture* 13 (3), 2014b, S.340-358.

Wenger, Etienne: *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.

Wiggins, Bradley E./Bowers, G. Bret: „Memes as Genre: A Structurational Analysis of the Memescape." In: *New Media & Society* 17 (11), 2015, S.1886-1906.

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Efrén Cuevas: Filming History from Below: Microhistorical Documentaries

New York: Columbia UP 2022, 304 S., ISBN 9780231195973, USD 30,-

Mikrohistorie ist in der Geschichtswissenschaft ein etablierter Ansatz. Efrén Cuevas' Buch *Filming History from Below: Microhistorical Documentaries* identifiziert eine vergleichbare Tendenz in Dokumentarfilmen der 1990er bis 2010er Jahre. Aus der Analogie gewinnt Cuevas Kategorien zur Analyse filmischer Intervention in Erinnerungskulturen. Die ersten beiden Kapitel des Buches legen die theoretischen und methodischen Voraussetzungen dieser Analyse dar. Den Ausgangspunkt bilden die Überlegungen von Georg Simmel, Walter Benjamin und Siegfried Kracauer zu einer auf alltägliche Zusammenhänge konzentrierten historischen Perspektive. Der Perspektivwechsel von Makro- zu Mikrostrukturen bedingt eine qualitative Verschiebung der Erkenntnisbedingungen. An die Stelle öffentlicher Akteure und weltgeschichtlicher Entwicklungen tritt die detaillierte Betrachtung persönlicher Beziehungen und sozialer Relationen. Eine solche Geschichte ‚von unten', wie sie sich in der *microstoria* von Carlo Ginzburg und Giovanni Levi oder der von Alf Lüdtke und Hans Medick vertretenen ‚Alltagsgeschichte' niederschlägt, hebt, so Cuevas, die „plurality of viewpoints" und die „centrality of human agency" (S.25) hervor (vgl. Ginzburg, Carlo: *Der Käse und die Würmer: Die Welt eines Müllers um 1600*. Frankfurt: Syndikat, 1979; Levi, Giovanni: *Inheriting Power: The Story of an Exorcist*. Chicago: University of Chicago Press, 1988; Lüdtke, Alf: *Alltagsgeschichte: Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen*. Frankfurt/New York: Campus, 1989; Medick, Hans: „Mikro-Historie." In: Schulze, Winfried [Hg.]: *Sozialgeschichte, Alltagsgeschichte, Mikro-Historie: Eine Diskussion*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1994, S.40-53). Wo akademische Historiografie auf schrift-

liche Quellen zurückgreift, gewinnen Familienfilme und private Archive eine besondere Bedeutung in mikrohistoriografischen Dokumentarfilmen.

Die unterschiedlichen Formen der Aneignung und Nutzung solchen Materials bilden den Schwerpunkt der Analysen im Hauptteil des Buches. Neben autorzentrierten Analysen zu Filmen von Peter Forgács, Rithy Panh und Jonas Mekas behandeln zwei Kapitel die Darstellung historischer Ereignisse beziehungsweise Abschnitte aus der Perspektive unterschiedlicher Filmemacher_innen. Zeitlich zusammenfallend mit der Verfügbarkeit von Amateurfilmmaterial (16mm, 8mm und Super-8) von den 1920er bis in die 1980er Jahre, setzen sich die analysierten Filme mit dem Kontrast von persönlichem Erleben wie Konventionen des Familienfilms (Feste, Ausflüge, Szenen glücklichen Zusammenseins) und der gewaltsamen Makrohistorie des 20. Jahrhunderts auseinander: jüdisches Leben in den Niederlanden und in Ungarn in der Zeit vor und nach dem Holocaust (Forgács), Internierung von US-Bürger_innen japanischer Abstammung in den USA im Zweiten Weltkrieg, Schreckensherrschaft und Genozid der Roten Khmer in Kambodscha (Panh), Israelisch-Palästinensischer Konflikt sowie Erfahrungen von *displaced persons* in der Folge des Zweiten Weltkriegs (Mekas). Aus der Spannung von Mikro- und Makrohistorie ergeben sich Konfigurationen, in denen die Geschichte ‚von unten' etablierte historische Narrative in Frage stellt und zugleich eine Reflexion der eigenen retrospektiven Betrachtungsperspektive einfordert – so in Forgács' *The Maelstrom* (1997), wo die jüdische Pereboom-Familie kurz vor ihrer Deportation zu sehen ist, anders als wir Zuschauenden nicht wissend, was sie erwartet.

Aus Cuevas' Analysen entwickelt sich ein differenziertes Bild unterschiedlicher Strategien im Umgang mit disparaten, gleichwohl verschränkten zeitlichen Ebenen, Erinnerungsbildern und archivalischen Leerstellen, persönlichem Material und anonymem Footage. Mikrohistorische Perspektiven mischen sich mit essayistischen und autobiografischen Ansätzen. Die Komplexität und Hybridisierung von zeitlichen Ebenen, Betrachtungsperspektiven und ästhetischen Verfahren wird deutlich in der Diskussion von Panhs *The Missing Picture* (2013), wo die visuelle Leerstelle des von den Roten Khmer verübten Genozids an der eigenen Bevölkerung durch eine Vielzahl von Materialen – Fotografien, aber auch Puppen-Dioramen und neu gefilmte Szenen – unter Einbeziehung der Kindheitserinnerungen des Filmemachers umschrieben wird. Panhs kontinuierliche Suche verdeutliche die „performative nature of his mnemonic enterprise" (S.151). Diese Performativität mikrohistorischer Filme, zusammen mit ihrer oft eindringlichen emotionalen Wirkung, bestimmt Cuevas als einen zentralen Unterschied zu schriftlicher Mikrogeschichte. Solche Filme würden wirksam als „mnemonic cata-

lysts" (S.187) und griffen so in Erinnerungsprozesse und -kulturen ein.

Filming History from Below reiht sich in eine Anzahl filmwissenschaftlicher Studien ein, die sich in den letzten Jahren mit den politischen, medialen und historischen Dimensionen marginalisierter Formen der Filmproduktion beschäftigt haben – unter anderem *Orphan Films, Nontheatrical Films, Home Movies* (vgl. bspw. Ishizuka, Karen L./Rodden Zimmermann, Patricia [Hg.]: *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. Oakland: University of California Press, 2008; Field, Allyson Nadia/Gordon, Marsha [Hg.]: *Screening Race in American Nontheatrical Film*. Durham: Duke UP, 2019). Die Besonderheit liegt in der Frage, wie solches Material seinerseits in Dokumentarfilmen wiederverwendet, transformiert und reflektiert wird. Cuevas' sorgfältige theoretische Abgrenzung und seine aufschlussreichen Filmanalysen erschließen ein vielversprechendes Forschungsfeld. Allerdings gerät mit dem ausgeprägten Hang zu Typologie und Kategorisierung die historische Dynamik sozialer wie epistemischer Rahmungen von Mikrohistorie aus dem Blick. Der Fokus auf dokumentarische Aneignungen und Reflexionen von Familienfilmen schränkt zudem die soziale Perspektive ein. Geschichte ‚von unten' – als eine Geschichte von Verfolgung, Unterdrückung, politischer Gewalt und Genozid – verbindet sich hier überwiegend mit Mittelschichtsfamilien. Eine offenere Definition filmischer Mikrohistorie könnte das Feld hinsichtlich anderer Formen von Gemeinschaft, anderer sozialer Gruppen und anderer Modi der Filmproduktion öffnen (jenseits des hier zugrunde gelegten Autorenkonzepts). Darüber hinaus hätte das Buch, das sich ausdrücklich an Historiker_innen und Filmwissenschaftler_innen richtet, von einer ausführlicheren Diskussion der besprochenen Filme im Kontext von Filmgeschichte profitiert.

Die Stärken des Buchs liegen in den differenzierten Filmanalysen und profunden Überlegungen zu Zeitlichkeiten und individueller wie kollektiver Erinnerung. In dieser Hinsicht leistet es einen Beitrag zum aktuellen Diskurs über ästhetische, politische und historische Aspekte von Archivmaterialien ebenso wie zur Intervention von Dokumentarfilm in Erinnerungskulturen und historische Imaginarien.

Henning Engelke (Marburg)

Medien/Kultur

Natalie Lettenewitsch, Linda Waack (Hg.): Ein- und Ausströmungen: Zur Medialität der Atmung

Bielefeld: transcript 2022 (Edition Medienwissenschaft, Bd.93), 204 S., ISBN 9783837660180, EUR 39,- (OA)

Blinkende Raumluftampeln und brummende Aerosolfilter sind nur zwei von vielen Indizien, wie sehr unsere Atmung spätestens seit der Pandemie von Medien rhythmisiert und reguliert wird. Es ist diese Medialität der Atmung, die der Band *Ein- und Ausströmungen* in dreizehn Beiträgen erforscht. Atmung, so schreiben Natalie Lettenewitsch und Linda Waack einleitend, kann als genuin mediales Phänomen begriffen werden, weil sie zwischen Innen und Außen, Körper und Milieu, Leben und Technik vermittelt. Zugleich sei Atmung ihrerseits auf mediale Bedingungen angewiesen, von Klimaanlagen über Schutzmasken bis hin zu Sauerstoffflaschen. In den Vordergrund treten diese Medien meist erst dann, wenn der Atem stockt. Es sind daher akute Atemnöte, die die Entstehung des Bandes motiviert und begleitet haben, vor allem die pandemische Notlage der vergangenen drei Jahre, aber auch die letzten Worte des erstickenden George Floyd: „I can't breathe." Besonders Floyds Satz, der in zahlreichen Texten des Bandes aufgegriffen wird, zeigt, wie sehr das (Nicht-)Atmen-Können immer auch von politischen Macht- und Gewaltverhältnissen abhängt. Es ist daher nur konsequent, wenn Lettenewitsch und Waack Medialität und Politik im selben Atemzug nennen.

Diesem Zusammenhang widmen sich gleich die ersten zwei Beiträge von John Durham Peters („Spirometer, Walfang, Sklaverei: Atemnotfälle um 1850") und Magdalena Górska („Gemeinsamkeit und Differenz des Atems"), die beide erstmals in deutscher Übersetzung vorliegen. Während Peters anhand dreier historischer Szenen an die rassistischen Implikationen von Lungenforschung und die Atemnotstände der Sklaverei erinnert, bietet Górska eine instruktive kritische Theorie der Atmung. Gegen die Vorstellung von Atmung als einem universell geteilten Phänomen betont sie gerade die Differenzen und Ungleichheiten, die das Atmen durchziehen: „Doch wenngleich das Atmen eine Kraft ist, die von allen atmenden Wesen geteilt wird, handelt es sich

nicht um ein homogenes Phänomen. So unterscheiden sich Atemzüge in Relation zu spezifischen Materialitäten der Lunge wie Kapazität und Volumen, zu Belastungen durch Krebs, Kohlenstaubsedimente oder einen kollabierten Lungenflügel" (S.27f.). Für die vielfältigen, relationalen Verkörperungen des Atmens prägt Górska den Begriff der „Korpo-Materialität" (S.30), der im weiteren Verlauf des Bandes produktiv weitergedacht wird. So schlägt Tullio Richter-Hansen in direkter Anlehnung an Górska den Begriff der „Korpo-Medialität" (S.149) vor, um filmische Darstellungen des ‚schweren Atmens' zu beschreiben. Besonders in Sportfilmen werden Atemgeräusche oftmals stark überzeichnet und nicht selten sexualisiert, wie Richter-Hansen pointiert und kritisch in seinem Beitrag „Heavy Breathing: Sportfilmische Atmung im pharmapornografischen Regime" herausarbeitet.

Die Auseinandersetzung mit filmischen Figurationen der Atmung bildet einen heimlichen Schwerpunkt des Bandes. Dabei sind die Beiträge nicht nur an motivischen Darstellungen der Atmung interessiert, sondern fragen auch nach den medientechnischen Voraussetzungen filmischen Atems. Waack blendet in ihrem Text „Luftkanal und Windmaschine: Das Kino in respiratorischer Perspektive" auf virtuose Weise die Belüftungsgeschichte des Kinosaals, die Phänomenologie der atmenden Zuschauer_innen und die Bildästhetik des Atems zu einer facettenreichen und innovativen Pneumologie des Kinos ineinander. Lettenewitsch taucht in ihrem Beitrag „Unter Wasser Atmen – ‚Fisch werden': Filmische Fantasien und Technologien des Tauchens" in die Geschichte des Unterwasserfilms ein und demonstriert materialreich, wie die Technologien der Unterwasseratmung aus der Praxis des Unterwasserfilms heraus entstanden sind. Dabei gehen die Imaginationen des Tauchens und seine technologischen Bedingungen geradezu fließend ineinander über.

Doch nicht überall im Band gelingen die Übergänge so reibungslos, etwa wenn Katrin Köppert in ihrem Beitrag „Mit dem Flügelschlag des Schmetterlings: Zur Medienökologie der Luft in LaToya Ruby Fraziers *The Notion of Family*" versucht, die Motive Atmung, Schmetterling, Turbulenz und Vibration mit den Fotografien von LaToya Frazier assoziativ zu verknüpfen, dabei aber zunehmend die Atmung aus dem Blick verliert. Auch bei Silke Hilgers bleibt die im Titel versprochene Verbindung von „Atem, Kunst und Psyche" recht vage, weil die Ausführungen zum Atem in der Psychoanalyse kaum mit den Kunstbetrachtungen in Dialog treten. Dass gerade künstlerische Arbeiten überraschende Zugänge zum Phänomen ‚Atmung' eröffnen können, zeigen die drei zwischen die Texte des Bandes montierten und feinsinnig kommentierten Kunstwerke von Constantin Nestor, Manon de Boer und Liddy Scheffknecht.

Mit seinem originellen, zeitgemäßen Thema und seinen materialnahen Analysen bietet der Band auf insge-

samt 200 Seiten eine inspirierende und niemals langatmige Lektüre, die dank Open-Access-Format für alle Interessierten leicht zugänglich ist. Eine Medienwissenschaft, die sich für die elementaren Vorgänge und Bedingungen des Lebens in ihren ästhetischen, technischen und politischen Dimensionen öffnet, erhält hier reichlich frischen Wind.

Martin Siegler (Weimar)

Caleb Kelly, Jakko Kemper, Ellen Rutten (Hg.): Imperfections: Studies in Mistakes, Flaws, and Failures

New York: Bloomsbury Academic 2021 (Thinking Media), 344 S., ISBN 9781501380341, USD 130,-

Optimieren, verbessern, perfekt werden – der Sammelband *Imperfections* hinterfragt diese Begriffe in interdisziplinären Lesarten. Erfrischend ist, dass bereits im Vorwort von Steven J. Jackson offengelegt wird: „the volume itself is gloriously imperfect" (S.X). Ellen Rutten führt in das Thema vielschichtig ein, das aus einem Forschungsprojekt der Universität von Amsterdam entstanden ist. Das Interesse am Imperfekten, so zeigt sie auf, sei für den Beginn des 21. Jahrhunderts in diversen Disziplinen nachweisbar. Die Resonanz und Affirmation seien bezeichnend, aber ein theoretischer Rahmen fehle, gerade aufgrund der Vielfältigkeit der Zugänge und Sichtweisen (vgl. S.4). Der Band soll hier Abhilfe schaffen, indem er wissenschaftliche Analysen mit ästhetischer Praxis koppelt.

Mieke Bal ist in der Hinsicht beispielhaft, weil sie beide Positionen vereinigt. Ihr gelingt es, mediale Grenzüberschreitungen aufzufächern. Dabei stellt sie Gustave Flauberts Texte, die Filmproduktion *Madame B* (2013) von Michele Williams Gamaker und Bal selbst Bildern von Edward Munch und der Installation *Monalisa Chanel* (2018) von Jacomina van Loom gegenüber. Alle Medienformen lösten ein stabiles, narratives Bild auf, indem sie Räume aufbrechen (Munch) oder entsprechend die Zeit (Flaubert) und Wahrnehmung durch ‚Fehler' veränderten: „Mistakes can be a mediator between the false opposition of figuration and abstraction" (S.72). Fehler de-naturalisierten so eine künstlerisch-mediale Einheitlichkeit und machten gleichzeitig Aussagen über das Medium. Dies mache den paradoxen Status von Kunst aus (vgl. S.79).

Über Produktverschwendung schreibt Ilona E. de Hooge und macht

spezifisch auf die Verschwendung von imperfektem Obst und Gemüse aufmerksam. Vermarktung sei nur sinnvoll und die Veränderung der Produktionskette nur denkbar, wenn perfektes und imperfektes Essen nicht in Konkurrenz zueinander stünden (vgl. S.112). Imperfektes Essen könne dann vermarktet werden, wenn es für Diversität und Variabilität im Kontrast zur Uniformität stünde und so als einzigartig und authentisch attraktiv werde (vgl. S.118-120).

Melle Jan Kromhout erkundet aus der Perspektive der Sound Studies, inwiefern das Streben nach einer geordneten Welt, wie sie noch bei Hermann von Helmholtz angestrebt werde (vgl. S.138), bei Karlheinz Stockhausen im Verlauf seiner Kompositionspraxis mehr und mehr als ereignishafte Ausnahme akzeptiert werde (vgl. S.144f.).

Aus Perspektive der Musikwissenschaft widmet sich Caleb Kelly der Frage nach experimentellen Instrumenten, die eigentlich als ein Gegenentwurf zur Perfektion als „explicit goal of music" (S.151) erscheinen. Gerade das Experiment befördere eher eine Strategie des Imperfekten (vgl. S.162).

Für die Game Studies bietet Jakko Kempers Artikel einen neuen Blick auf das Medium mit dem niederländischen Spiel *GlitchHyker* (2011). Jenes in einem 48h-Marathon entwickelte Spiel wurde so programmiert, dass das Spiel bis auf den Code gelöscht wird, wenn kein Leben mehr übrig ist. Da genau dies eingetreten ist, existiert keine Version des Spiels mehr. Dies eröffne nicht nur hinsichtlich der Videospiele, wo Sterben generell keinen Einfluss auf die Technologie des Spiels hat (vgl. S.172), eine neue mediale Komponente, sondern weise generell auf die Möglichkeit einer Endlichkeit des Digitalen hin (vgl. S.178).

Zuletzt soll noch näher auf Patricia Pisters' Artikel über „Digital Technologies of Self" hingewiesen werden, wo die Autorin nach einer Verbindung zwischen Narzissmus und Selfie-Kultur fragt. Während Narzissmus die Unsicherheit einer inneren Leere zu kompensieren scheint, seien Selfies eine Möglichkeit, Stabilität in einer instabilen medialen Gesellschaft zu generieren (vgl. S.225). Das Dispositiv der Perfektion als Falle neoliberalen, kompetitiven Individualismus zu bedienen, erkennt sie aus dieser Analyse heraus als Gefahr für den aktuellen Feminismus (vgl. S.233-237).

Andere Texte beleuchten Imperfektion in Alltagsästhetiken (Yuriko Saito), Dreckästhetiken (Yngvar Steinholt), der Erinnerungskultur (Ernst van Alphen), beim Künstler Xu Bing (Tingting Hui), *On-Face Distortion* (Linor Goralik), Heimat (Domnica Radulescu) und in der Landwirtschaft (Oskar Verkaaik). Der Band bietet durch seine Vielzahl an Blickwinkeln und Perspektiven spannende Eindrücke, die trotz glorreicher Imperfektion das Thema stimmig vermitteln.

Sebastian R. Richter (Bochum)

Benjamin Burkhart, Laura Niebling, Alan van Keeken, Christofer Jost, Martin Pfleiderer: Audiowelten: Technologie und Medien in der populären Musik nach 1945 – 22 Objektstudien

Münster: Waxmann 2021 (Populäre Kultur und Musik, Bd.34), 584 S., ISBN 9783830944386, EUR 59,90

Audiowelten liefert auf fast 600 Seiten einen ambitionierten Überblick zu den wichtigsten Tontechnologien nach 1945 und deren vielfältigen Einflüssen auf die Lebenswelten in der Bundesrepublik und der DDR. Im betont interdisziplinären Bezugsfeld von Musik-, Medien-, Kultur-, Sozial- und Geschichtsforschung unternehmen die Autor_innen zweiundzwanzig detaillierte Studien zu prägenden Musikobjekten im Referenzrahmen von medienästhetischer Vermitteltheit und kulturgeschichtlichem Wirkungsspektrum.

„Diese ‚Musikobjekte', so die Ausgangsthese dieses Bandes, sind technische Manifestationen der Wissensbestände, Wertformationen, Prozeduren und Ressourcen, die in modernen Musikkulturen der klanglichen Realisierung von Musik vorausgehen" (S.7) – so die beiden Autoren Christofer Jost und Martin Pfleiderer in ihrer Einführung. Aufgeteilt in die drei Hauptbereiche der Musikproduktion, Musikspeicherung und Musikwiedergabe etabliert jedes Kapitel eine akribische Objektbeschreibung und kontextualisiert diese im technisch-kulturellen Zusammenhang der Entstehung und Nutzung.

Bei ihrer Untersuchung folgen die Autor_innen den Schlüsselaspekten der Materialität, der Erscheinung und der Bedeutungsebene. Über den Gegenstand der Musikmedien zielen die Texte auf einen weiten kulturhistorischen Rahmen: „Der Band versteht sich insgesamt als Beitrag zur Rekonstruktion der Kulturgeschichte in Deutschland von der Nachkriegszeit bis zur Gegenwart, insbesondere der musikbezogenen Kulturpraktiken und ihrer Verknüpfung mit Objekten und Technologien" (S.14). In diese „Gesamtschau" (S.10) fügen sich kontinuierlich auch internationale Konstellationen.

Eindrucksvoll gelingt den Co-Autor_innen eine umfangreiche und materiell greifbare Auffächerung von Audiomedien in ihren technologischen und kulturellen Bedingtheiten, Transformationen und Wechselwirkungen. Im ersten Hauptteil „Musik erzeugen" verfasst Alan van Keeken interessante Klassiker-Analysen zu ‚Bananenstecker' (S.19-38) und Heimorgel (S.65-88) mit dem Blick auf die bemerkenswert aktiven und kreativen Nutzer_innen. Gleichzeitig ermöglicht Keeken tiefgehende Einblicke in aktuellere Musikgeräte: In seiner Studie zum „Michael Zähl CS-V Mischpult (1982/1989)" (S.89-118) dokumentiert er ein Aufnahmestudio, das für Musiker_innen wie die Krautrock-Band Can wie insgesamt für die Musikindustrie von großer Bedeu-

tung war. Daran anknüpfend bietet van Keeken spannende Ausführungen zur Synthesizer-Klangerzeugung des „Waldorf Microwave 1 Revision B (1989)“ (S.119-142). Im Bereich der Rockmusik überzeugt der Ansatz des nostalgischen Diskurses im Text zur „Fender American Vintage Series ’57 Stratocaster (2004)“ (S.153-164).

Auch in den beiden folgenden Hauptteilen passt die Balance zwischen älteren und neueren Geräten. Im Zwischenteil „Musik speichern“ durchstreift Laura Niebling die popkulturellen Materialitäten der Tonträgergeschichte von der Schellackschallplatte „Bessie Smith: *St. Louis Blues* (1947)“ (S.193-214) über die Metal-Vinylspielplatte „Skyclad: *The Wayward Sons of Mother Earth* (1991)“ (S.277-308) bis zur Compilation-CD „Bravo Hits 10 (1995)“ (S.337-367). Mit einem Schlusskapitel zu einem Phänomen der 2000er Jahre wie mp3 oder Streaming hätte sich das Kapitel gut abrunden lassen.

Eine überzeugende Bereicherung für das Buch erreicht Benjamin Burkhart mit dem Kapitel „Musik wiedergeben“. Erforscht werden sowohl das Musikmöbelstück „Blaupunkt Colorado (1954)“ (S.369-388) wie das designbetonte Fonogerät „Braun SK 5 (1958)“ (S.389-406). Näher an der Gegenwart überzeugen die Untersuchungen zum Walkman „Sony Stereo Cassette Player WM-2 (1980)“ (S.477-504), zur Stereoanlage „Grundig HiFi-Serie 5500 (1992)“ (S.505-526) und zu den Bluetooth-Lautsprechern „JBL Flip 5 (2019)“ (S.527-553).

Mit einem weiten Quellenspektrum, zusätzlichen Infotafeln und mehreren, teilweise großformatigen Fotografien und Abbildungen bietet *Audiowelten* eine vielfältige und differenzierte Zeitreise durch die Geschichte der Musiktechnologien mit deren zahlreichen Akteuren und Netzwerken auf Seiten der Herstellung, Verbreitung und Rezeption. Durch den gleichförmigen Aufbau der Kapitel und die Beschränkung auf drei Autor_innen in den Hauptteilen erreicht der Band häufiger einen lexikalischen Stil, der eine Nutzung als Nachschlagewerk begünstigt.

Gleichzeitig erschwert die mitunter sehr detaillierte, sperrige Struktur eine Lektüre am Stück. Aufgrund sich wiederholender Beschreibungsmuster und Argumentationslinien hätte manchmal eine Zusammenführung separater Studien durchaus Sinn gemacht, gerade auch im Hinblick auf das ambitionierte Ziel einer Kulturgeschichte.

Alexander Kroll (Darmstadt)

Bernhard Groß, Valerie Dirk (Hg.): Alltag: Ästhetik, Geschichte und Medialität eines Topos der Moderne

Berlin: Vorwerk 8 2022, 248 S., ISBN 9783947238330, EUR 19,-

Spätestens in den 1970er Jahren entdeckte die kritische Soziologie mit Henri Lefebvre den Alltag als prekäre Kategorie und ergiebiges Forschungsfeld (vgl. *Kritik des Alltagslebens: Grundrisse einer Soziologie der Alltäglichkeit*. München: Hanser, 1974/75). Zuvor war dieser vornehmlich von der volkskundlichen Forschung eher phänomenologisch-folkloristisch anhand dörflich-anachronistischer Idylle romantisiert worden. Doch auch die Volkskunde übernahm zur Reform ihrer Disziplin umgehend den neuen Trend: ‚Alltag' als widersprüchlichen Mikrokosmos zwischen gewohnten, Sicherheit ausstrahlenden Routinen und stereotypen, wiederkehrenden Zwängen. Alltag erschien als exemplarisches Untersuchungsfeld für Kulturwissenschaft, Ethnografie und Ethnomethodologie und wurde mit neuen, qualitativen Forschungsmethoden mittels der Partizipation der Proband_innen beforscht. Unzählige Publikationen entstanden, oft auch mit kulturkritischem Tenor (etwa im *Kursbuch 41: Alltag*. Hamburg: Rowohlt, 1975). In den 1990er Jahren flaute das Interesse allerdings wieder ab, so Friedemann Schmoll, der den ersten Beitrag von *Alltag: Ästhetik, Geschichte und Medialität eines Topos der Moderne* verfasste. Nach der Jahrtausendwende wird der Alltag erneut verstärkt thematisiert – nun weniger als Figuration des Banalen, vielmehr bezogen auf die Natur und ihre Ausbeutung und Zerstörung sowie als soziale Frage zwischen dem globalen Norden und Süden: ‚Doing Alltag' meint die vielfache Differenzierung der Lebensvollzüge unter ganz unterschiedlichen Kontextverhältnissen, etwa auch die Pluralisierung und Diskriminierung der Geschlechter und diverser Menschen sowie die kulturelle Fragmentierung und Heterogenisierung in den hypermodernen Gesellschaften. Diesen Trends schließt sich der vorliegende Band an und definiert das Politische als grundlegendste Kategorie von Alltag und ergründet Alltagsdimensionen in Kultur, Ästhetik, Medien. Entsprechend sind unter den Beitragenden Medien(kultur)wissenschaftler_innen vorrangig vertreten, aber es finden sich auch Historiker_innen sowie Politik- und Literaturwissenschaftler_innen.

Mit „Doing Alltag" als „Schnittstelle von Kultur und Gesellschaft" (S.13) ist der erste Abschnitt mit drei Beiträgen überschrieben: Neben besagter wissenschaftlicher Rekonstruktion der Alltagsforschung finden sich hier ein Beitrag über die frühe Foto- und Filmdokumentation von sozialer Armut (Andrea Seier) und über die Erarbeitung des Alltäglichen als politische Kategorie anhand der theoretischen Ansätze von Lefebvre und Agnes Heller (Brigitte Bargetz).

„Alltag versus Kunst" lautet der zweite Abschnitt, in dem es vor allem um Geschmack, Künstlerdistinktion und patriarchale Ordnung geht. Ben

Highmore verortet Geschmacksvorlieben in Alltag und Kunst als aktuelle Klassenfragen, während Thomas Waitz am Beispiel zweier Fotografien von Vorstadtlandschaften einen elitären und einen partizipierenden Blick unterscheidet und daran diskrepanten ‚Habitus' erkennt. Schließlich arbeitet Felix T. Gregor am Beispiel eines japanischen Dokumentarfilms „mikropolitische Veränderungen in Familienstrukturen und Geschlechterrollen" (S.16) heraus.

Im dritten Abschnitt „Life with [or without] the dull bits cut out" begreifen die Beiträge Alltag als etwas, das durch ästhetische Verfahren erst hergestellt werden muss. Im ersten Aufsatz thematisiert Heike Klippel „Alltag im Spielfilm", zunächst als gewohnte Basis im Gegensatz zu plötzlichen Abweichungen (wie im Horrorfilm), aber am Ende doch als ästhetische Darstellungsmodi für rätselhafte Geschehnisse. Diesen Ansatz weiterführend, untersucht Friedrich Balke die „Schreckensbilder des Alltags bei Siegfried Kracauer" als „Monumente der Ereignislosigkeit" (S.18). Und auch Florian Krautkrämer thematisiert den Alltag, diesmal in digitalen Familien- und Amateurfilmen, als Erleben vor und mit der Kamera.

Mit „Poetiken des Alltags" ist der letzte Abschnitt betitelt, da es in ihm um Techniken der ästhetischen Alltagsdarstellung und -herstellung geht. Ein Panorama der Ästhetik des Alltäglichen in der modernen Literatur breitet Nicolas Pethes im ersten Beitrag aus: Dass Alltag und Kunst zusammengehen, ist Pethes zufolge im 19. Jahrhundert erfunden worden und auch noch im 20. und 21. Jahrhundert ungebrochen. Wie Kinder im Fernsehen als Figuren des Alltags inszeniert werden, hier am Beispiel einer französischen Mini-Serie, untersucht sodann Bettina Henzler und kommt zu dem Ergebnis, dass kindliches Schauspiel eine „Rezeptionserfahrung von Alltäglichkeit" (S.19) hervorbringen kann. Authentizität ist für Lut Missinne die zentrale Voraussetzung für einen autobiografischen Roman, womit sie ein Paradoxon des Alltäglichen anspricht: Denn durch die Beschäftigung mit dem Alltag bekommt dieser eine Aufmerksamkeit, die seinem Status und seiner Wahrnehmung zuwiderläuft. Schließlich analysiert der letzte Beitrag von Bernhard Groß die Verbindung des Alltäglichen zum Realismus – und zwar als ästhetisches Medium der Alltagserfahrung wie auch als dessen Poiesis. Anhand von Filmen entdeckt er, wie zu erwarten, ganz unterschiedliche Wahrnehmungs- und Erfahrungsmodi.

So lässt sich als Ergebnis für die Beiträge dieses Sammelbandes konstatieren, dass gewöhnliche und ästhetische Erfahrung, also Alltag und Kunst immer prozesshaft aufeinander bezogen sind und damit die Ganzheit menschlicher Wahrnehmung konstituieren. Diese symbiotische Verquickung von ästhetischer und gewöhnlicher Erfahrung sei – so die Herausgebenden am Ende ihrer Einleitung (vgl. S.22) – „als reziproker Prozess politisch, weil er immer wieder neu die sinnliche Koordination eines Gemeinwesens bestimmt, infrage stellt und verschiebt" (ebd.). Die Beiträge dieses Readers haben auf die eine oder andere Weise dazu einen theoretischen oder konkreten Beleg geliefert.

Hans-Dieter Kübler (Werther)

Natalie Berner: Die Konstruktion der Mutter in Politik, Wirtschaft, Medien und Alltag: Eine kommunikationswissenschaftliche Diskursanalyse am Beispiel Mutterschaft

Köln: Herbert von Halem 2022, 351 S., ISBN 9783869626338, EUR 35,-
(Zugl. Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München, 2021)

Die Auseinandersetzung mit Mutterschaft ist nicht nur im privat-familiären Kontext relevant, sondern gesamtgesellschaftlich. Denn die Tatsache des Mutterwerdens beziehungsweise des Mutterseins ist nicht nur eine biologische, sondern vielmehr eine soziale, die früher wie heute ein zentrales Thema gesellschaftlicher, politischer und wissenschaftlicher Debatten ist. Dabei stellt sich stets die Frage, wie Mutterschaft definiert, ideologisiert, aber auch praktiziert wird. Im vorliegenden Band erklärt Natalie Berner gleich zu Beginn, dass „die Mutter" zu „einem Politikum […] geworden ist" und „auch auf der medialen Debattenbühne nicht fehlen darf" (S.13). Die Autorin spürt in ihrer Publikation den vielfältigen Konfliktlinien des Mutterschaftsdiskurses nach, der *pars pro toto* für Elternschaft, Fürsorge und familiäre Rollenmuster steht. Vor allem dem Mediendiskurs kommt nach Berners Meinung eine wirklichkeitskonstituierende Rolle zu, die zur Stabilisierung oder Durchbrechung von Machtverhältnissen führen kann. Die zentralen Fragestellungen lauten daher: „Wie wird Mutterschaft im öffentlichen Diskurs konstruiert und wie wirkt sich insbesondere der Mediendiskurs auf den Alltagsdiskurs aus?" (S.16) sowie „Welchen Zusammenhang haben die mediale Kommunikation über Mutterschaft und der Alltagsdiskurs bzw. die subjektive Aneignung von Mutterschaftsvorstellungen?" (S.82).

Der Betrachtung liegt eine kommunikationswissenschaftliche Diskursanalyse im Foucault'schen Sinne entlang der Kategorien Wissenschaft, Politik und Wirtschaft, Leitmedien, Zeitschriften und Magazine, Werbung, Instagram und Alltag zugrunde. Die Untersuchung der Kategorien erfolgt anhand verschiedener Gegenstände, nämlich Partei- und Wahlprogramme, wissenschaftliche Fachartikel, PR-Materialien und Unternehmenswebseiten, Magazin- und Zeitschriftenartikel ebenso wie solche von überregionalen Tages- und Wochenzeitungen, TV-Werbung und Instagram-Posts. Zur Betrachtung des Alltagsdiskurses wurden Interviews geführt und qualitativ ausgewertet. Auch die historische Perspektive bleibt Berner nicht schuldig. Der eigenen Forschungsagenda setzt sie ein Kapitel zur Ideengeschichte zur Mutterschaft voran, um die aktuellen Entwürfe und Vorstellungen zu konturieren. Für die Gegenwart erkennt Berner drei Problemlagen: „Die Kehrseiten spätmoderner Anerkennungsstrukturen, die Neuformierung von Gender und Care und Mutterschaft im Zeichen von ‚ambivalenter Individualisierung'" (S.50).

Erkenntnisreich ist die Feststellung, dass zwar im Alltagsdiskurs die Vielzahl von Lebensrealitäten mit den sehr unterschiedlichen Ausgangslagen (ob im Bereich Bildung, Herkunft oder auch finanziell) Berücksichtigung fände, die Sprecher_innen in den Medien jedoch als homogen wahrzunehmen sind. Sie entstammen bildungsorientierten Schichten und weisen ein hohes kulturelles Kapital auf. Darin wird die Verschränkung der Problematiken mit Fragen nach Status und Klasse deutlich. Der Zugang zum Diskurs regelt demnach auch das Sagbarkeitsfeld und die Dominanz bestimmter Positionen (vgl. S.86). Die Mutter wird letztlich als mehrdimensionale Projektionsfläche identifiziert: In ihr vereinen sich vielschichtige Interessen, Ansichten und Probleme, gezeichnet durch die wissenschaftliche Auseinandersetzung, die aufgeladene politische Debatte sowie die Emotionalität der individuellen Ebene im Alltag. So wird etwa in der Werbung nach wie vor ein genderspezifisches Mutterbild aktiviert, das vor allem die Sehnsucht nach Umsorgung und Geborgenheit befriedigt. Die Mutterfiguren in Werbespots bleiben eindimensional, ohne Ambivalenzen und Widersprüche. Wenn erschöpfte Mütter in der Werbung auftauchen, dann um über Produkte Lösungen anzubieten, die ihre Funktionalität für die Familie im Sinne eines Heilsversprechens wiederherstellen. In den ebenso begrenzten Entwürfen von Mutterschaft, die sich auf Instagram finden lassen, dominiert die Eigenlogik der perfektionistischen Ästhetisierung, die zur Ikonisierung der perfekten Mutter führt. In den Ergebnissen zu Werbung und Instagram wird erkenntlich, wie die medialen Plattformen verdichtete Sinnmuster verlangen.

Die einzelnen Erkenntnisse fügen sich letztlich zusammen in der Kategorie ‚Alltagsdiskurs'. Zwar nicht überraschend, aber dennoch interessant ist, dass die Vorstellungen von Muttersein in engem Dialog stehen mit den Anerkennungsstrukturen der verschiedenen Gegenwartsdiskurse. Umso interessanter erscheint die Feststellung, dass trotz Medialisierung und Digitalisierung vor allem die innerfamiliären Erfahrungen mit der eigenen Mutter immer noch prägend sind für das individuelle Bild von guter Mutterschaft. Im Fazit wird resümiert, dass die Diskurse weiterhin von einer „normativ aufgeladenen Mutterfigur [dominiert werden], die medial eingesetzt wird und als Sehnsuchtsobjekt dient (Mutter als Versorgende, Liebende)" (S.289). Festzuhalten bleibt aber auch, dass sie spätestens seit den Corona-Jahren um die Themen ‚Erschöpfung' und ‚Frustration' erweitert wurden. Trotz in weiten Teilen erwartbarer Erkenntnisse ist die breit angelegte Studie durchaus gewinnbringend. Die Stärke liegt vor allem darin, die Unterschiedlichkeit des Mutterschaftsdiskurses in den einzelnen, zugrundeliegenden Kategorien aufzuzeigen.

Aus medienwissenschaftlicher Perspektive bleibt ein Punkt zu kritisieren, der bereits weiter oben angesprochen wurde: Für die Kategorie ‚Leitmedien' wurden einzig Printerzeugnisse herangezogen, was die Tatsache verschleiert,

dass der Rundfunk, insbesondere das Fernsehen, in Deutschland ebenso als Leitmedium anzuerkennen ist. Bezüglich des Fernsehens widmet sich die Autorin ausschließlich Werbespots. Fiktionale Inszenierungen mal außen vor gelassen, sind es doch Magazinsendungen, Talk- und Debattenshows ebenso wie Reportagen, die in ihren Darstellungen von Einzelschicksalen und ihrer Nähe zu den Zuschauenden deutlich in den Alltagsdiskurs eingreifen. Dieser ‚blinde Fleck' verwundert umso mehr, da die Einleitung mit einer Szene aus *Hart aber fair* (2001-), der Polit-Talkshow in der ARD, beginnt.

Monika Weiß (Marburg)

Janine Luge-Winter: Die Ikone und das Undarstellbare: Ikonentheorien im bildtheoretischen Kontext

Bielefeld: transcript 2022 (Edition Medienwissenschaft, Bd.97), 227 S., ISBN 9783837660876, EUR 45,-

(Zugl. Dissertation an der Universität Potsdam, 2019)

Es ist nicht Gegenstand oder Kompetenz einer dezidiert medienwissenschaftlichen Perspektive auf *Die Ikone und das Undarstellbare: Ikonentheorien im bildtheoretischen Kontext*, die ausführlichen und beeindruckenden Überlegungen von Janine Luge-Winter zum Bildbegriff der orthodoxen Ikonentradition zu bewerten oder auch nur in all ihren dogmatischen Verästelungen annähernd nachzuvollziehen. Was allerdings aus Sicht einer modernen Bildtheorie oder Medienwissenschaft Gewinn verspricht, ist die Bedeutsamkeit theologischer Bildbegriffe – zwischen deren Versuchen zur funktionalen Ausdifferenzierung eines so unbestimmten Begriffes, wie eben dem Bild, gewissermaßen als Anregung für die klassische Semiotik in systematischer Hinsicht oder als Reflexion eines ‚wahren Bildes' als künstlerische Fluchtlinie der Moderne zu differenzieren. Die Jahrhunderte alten Auseinandersetzungen um die wahren und falschen Bilder, der Streit zwischen Ikonoklasten und Ikonodulen präfigurierten den Bilderstreit der modernen Kunst beziehungsweise die funktionelle Ausdifferenzierung der Bilder in der neuzeitlich modernen Kultur zwischen funktionaler Massenkommunikation, insbesondere in den industriellen und digitalen Medien, und der ungeheuren Aufwertung des Bildes in einer Art säkularen Theologie des Modernismus. Schon in den platonischen, aristotelischen und hier

vor allem neoplatonischen Traditionslinien um den Status der Bilder bei den spätantiken Kirchenvätern und -lehrern wird das Spannungsverhältnis zwischen Form und Substanz, Ideal und Materie begründet, das dann Jahrhunderte später vor allem im romantischen Flügel der Moderne (z.B. bei Kandinsky und Malewitsch) die Frage um das ‚wahre Bild', die *vera icon*, zur Fluchtlinie künstlerischer Autonomie als Gegensatz zum missbräuchlichen Gebrauch der Bilder in der industriellen Massenkommunikation werden ließ.

Das Paradox der Ikone – so eine Kapitelüberschrift im Buch – besteht aber eben darin, dass im Gegensatz zu einer schlichten Erwartung der Ikonophilen die Ikonoklasten nicht etwa das Bild geringschätzen, sondern anstatt einer einfachen Konzeption der Identität von Vorbild und Abbild dieses Verhältnis als sehr komplexes Verhältnis des ‚Wesenskerns' des Urbildes und seines sinnlichen Erscheinens in der materiellen Abbildung, also der konkreten Holztafel der Ikone verstanden, mithin als ein vermitteltes Sichtbarmachen des Erscheinens des Heiligen im Profanen, also des prinzipiell Nicht-Sichtbaren verstehen. Dies sind allerdings subtile theologische Spekulationen, die nur bedingt die faktischen bildpolitischen Konflikte der Oppositionen von west- und ostkirchlichem, katholischem und protestantischem, funktionalem und ästhetischem Bildgebrauch dominieren sollten – ein Aspekt, dessen allzu rigorose Ausklammerung den vielleicht ernsthaftesten Punkt der Kritik an Luge-Winters Arbeit darstellt.

Die komplexen Argumentationsfiguren des Jahrhunderte währenden Bilderstreites machen deutlich, „dass die byzantinischen Ikonophilen zwischen Bild und Urbild einen Unterschied annehmen, d. h. sie sind einander ähnlich bei gleichzeitiger Unähnlichkeit. Differenz zwischen Bild und Urbild wird in den Ikonentheorien […] konkret als ein Unterschied der Substanz bestimmt, d. h. sie unterscheiden sich etwa in ihrer Materialität […] Die Ikonophilen scheinen damit dem ambitionierten Bildbegriff der ikonoklastischen Partei zu begegnen, die davon ausgeht, dass ein Bild erst dann wahres Abbild ist, wenn es mit seinem Urbild identisch ist. Im Hinblick auf die Urbild-Abbild-Relation gehen die Ikonophilen von einer partiellen Identität aus, wobei eine bloß formale Ähnlichkeit der Wahrheit der Ikonen nicht abträglich wird, wenn die Ikone in ihrer Artifizialität als ein ontologisch motiviertes Relativum verstanden werden darf. […] Die Ikone zeigt die spezifische Person, der sie ähnlich gemacht ist, und über diese Ähnlichkeit scheint dem Betrachter der Bezug zum Urbild zu gelingen. […] Es gelingt der Ikone über ihre Bildlichkeit und damit über ihre Sichtbarkeit hinauszuweisen: Sie ist mehr, als sie offensichtlich zeigt, was ein Metaphysisches impliziert. Somit ist die Ikone nicht ein Ausstellen des Materiellen. Entscheidend ist das, was sichtbar gemacht wird" (S.75).

Getrennt von den christologischen Implikationen liest sich ein solcher Text wie eine suprematistische Programmschrift. Luge-Winter beschreibt den Status der Ikone also als paradox, das

heißt als gleichzeitige Anwesenheit und Abwesenheit des Heiligen, eine Begrifflichkeit, die wir in Hinsicht auf die medienwissenschaftliche Fragestellung sehr offen verstehen können und die sich in der Kunstliteratur der Moderne (teils in polemischer Absicht) als Gegensatz zur Profanität eines bloß irdischen Daseins geriert. Und genau diese ‚Errettung von der Geistlosigkeit einer nur rationalistisch-materiellen Welt' war der Ehrgeiz vieler Avantgarden, die mangels traditioneller Heilsgewissheit seit Beginn des 19. Jahrhunderts versuchten, der Kunst mittels der hypostasierten Materialität einen tieferen Sinn zuzuschreiben, als den einer bloßen Mimesis der banal konkreten diesseitigen Welt. Die unendlichen Diskussionen um das Wesen der Ikone als spezifische Relation zum Heiligen, weit über ein bloßes Abbildungsverhältnis im Sinne neuzeitlicher Renaissancemimesis hinaus, erklärt die Attraktivität der Ikonen und der sie begleitenden rituellen Praxen und theologischen Spekulationen. Hier entstanden oppositionelle Argumentationsfiguren, die sich säkularisiert oder auch romantisch neureligiös in der ‚Krise der Repräsentation' und der permanenten Thematisierung der ‚ikonischen Differenz' seit dem späten 18. Jahrhundert in immer neuen Spiralen fortsetzten. Das Paradox besteht allein darin, dass die gerade unmittelbare Identifikation schon Urbild und Abbild im Sinne der verabscheuenswürdigen Anbetung der Idole wie eine Fluchtlinie der Bilderfeinde und -asketen bis in unsere Tage kennzeichnet, ein Bilderverbot im Sinne des biblischen Gebots begründet, während die vielfältigen Ausdifferenzierungen des Status' der Ikone als vermittelte, abgeleitete oder niedrigere Form der Erscheinung des Göttlichen in der Profanität die irdischen Möglichkeiten des pragmatischen Bildgebrauchs eröffnet. Vor dem weiten Horizont der bildtheologischen Argumente kann die Medienwissenschaft gewissermaßen auf säkularisierte Art und Weise manches verständlich machen, das sich ansonsten nur schwer mit einem klassischen aufklärungsteleologischen Bild der Moderne verbinden lässt. Da ist einerseits ein moralischer Rigorismus und Puritanismus – auch da, wo das Bild als solches nicht aufgegeben wird –, dasselbe wird jedoch zu Gunsten einer begriffslogischen Ästhetik nur als Negation geduldet. Andererseits führt der Kult um die Ikonen der Kunst fast zwangsläufig zur Ablehnung der funktionalorientierten Bilderflut der modernen industriellen und digitalen Medien. In diesem Sinne bildet der Band auch für Forschende jenseits von Theologie und Kunstgeschichte eine wertvolle Lektüre.

Norbert M. Schmitz (Wuppertal)

Katharina Rein (Hg.): Magic: A Companion

Oxford: Peter Lang (Genre Fiction and Film Companions, Bd.9), 328 S., ISBN 9781800793255, EUR 33,95

Die 28 Beiträge des von Katharina Rein herausgegebenen Bandes beleuchten nicht nur Darstellungen und magische Vorführungen in so unterschiedlichen Medien wie der Bühnenkunst, der Malerei, der Literatur, der Fotografie sowie des Spielfilms, sondern nehmen auch Varianten magischen Glaubens in verschiedenen Ländern und Jahrhunderten in den Blick.

Angesichts der Vielzahl der Zugänge und Themen dürfte es nicht ganz einfach gewesen sein, die Texte sinnvoll anzuordnen. Der Herausgeberin ist dies gelungen, indem sie die Beiträge auf sechs Rubriken verteilte, deren Erste unter der Überschrift „Magic Beliefs in History and Today" (S.19) steht und schlaglichtartige Informationen über magische Amulette in Byzanz und den Hexenglauben in der Renaissance bietet oder am Beispiel des Films *Unseen Forces* (1920) dem Thema Spiritualismus im frühen US-amerikanischen Kino nachgeht.

Im zweiten Teil werden anhand von Filmen des mexikanischen, thailändischen und US-amerikanischen Kinos Darstellungen magischen Glaubens verschiedener Kulturen vorgestellt. So wendet sich Álvaro Martín Sanz dem Film *The Shape of Water* (2017) zu, dessen Filmemacher Guillermo del Toro „the monster as a stranger in a reality" zeigt, „in which it is out of place, despite the lack of any visible break between the everyday and the magical and supernatural world" (S.89). Zudem arbeitet er heraus, wie del Toro ein „framework of magical realism" (S.90) adaptiert und hebt dabei insbesondere die Bedeutung von Alexandre Desplats Filmmusik hervor.

Die folgenden Teile versammeln Beiträge zur Bühnenkunst der Zauberei in ihrem Goldenen Zeitalter, zu medialen Grenzüberschreitungen magischer Darstellungen, zur Rolle des menschlichen Körpers in der Magie und schließlich zur Magie als widerständigem Handeln. Die Texte dieser letzten Rubrik beleuchten etwa Versuche, Donald Trump mithilfe der Magie zu bekämpfen ebenso wie „Magic against Homophobia" (S.281) oder „Queer Feminist Witchcraft" (S.291).

Einige der Texte warten mit instruktiven Erkenntnissen auf. Das trifft nicht zuletzt auf den von Josephine Diecke und Noemi Daugaard gemeinsam verfassten Beitrag zu, in dem sie der Farbe Lila als „Signifier of Shamanism" in Ryan Cooglers Blockbuster *Black Panther* (2018) nachgehen und zeigen, wie der Film die schon immer mit „exotic ‚otherness', power and deviance from social norms" (S.99) konnotierte Farbe aus afrofuturistischer Perspektive mit Magie verbindet.

Mehrere der Beiträge gehen auf die Rolle von Frauen im magischen Denken ein und deren medialer Darstellung nach – so auch die Herausgeberin selbst. Rein nimmt den „discours

around women in stage magic" in Österreich während den Jahrzehnten um 1900 in den Blick – jener Zeit also, die gemeinhin als „Golden Age" (S.130) der Bühnenmagie gilt. Gegenüber der „long history of (systemic) sexism" (S.129), die „women in modern performance magic" eher „for their looks […] than their skills" (S.130) rühmten, rückt die Autorin die Fertigkeiten dieser Frauen und ihre Bedeutung für die Bühnenzauberei ins Licht.

Mit *The Magic Circle* (1886) interpretiert Marie Barras hingegen auf nicht weniger erhellende Weise ein Werk des (spät-)präraffaelitischen Malers John William Waterhouse. Nun ist das Frauenbild der einige Jahrzehnte zuvor wirkenden Präraffaelitischen Bruderschaft zwar eher fragwürdig, porträtierten sie ihre weiblichen Modelle doch in aller Regel als *femme fatale* oder *femme fragile*. Wie die Autorin jedoch zeigt, handelt es sich bei der Magierin auf Waterhouse' Bild um eine unabhängige Frau „with subversive potential" (S.266), die dem viktorianischen Frauenideal trotz (vgl. S.262). Zudem macht Barras darauf aufmerksam, dass Ähnliches durchaus auch auf einige andere Frauendarstellungen dieses Stils zutrifft.

Einige der Beiträge eröffnen durchaus neue Perspektiven auf das Thema des Bandes. Dass „magical thinking" heutzutage „at its most intense in political conspiracy theories" (S.viii) sei, wie Roger Luckhurst im Vorwort des Bandes meint, ist allerdings ein zweifelhafter Befund, in dem sich ein auf den ‚Westen' verengter Blick niederschlägt. Beispielsweise sind Voodoo- und Hexenglauben in Teilen West- und Zentralafrikas noch immer höchst lebendig. So sind der Hexerei beschuldigte und darum ausgestoßene Frauen in verschiedenen Ländern des Kontinents gezwungen, in abgelegenen Lagern oder Dörfern ganz unter sich zu leben. Auch ist es eine gängige Praxis der nigerianischen Prostitutions-Mafia, junge Frauen oder ihre Angehörigen mit angeblichem Voodoo-Zauber gefügig zu machen. Mag der Band thematisch auch noch so breit aufgestellt sein, mit Problemen wie diesen befasst sich keiner seiner Beiträge.

Rolf Löchel (Marburg)

Stefan Neuhaus: Der Krimi in Literatur, Film und Serie: Eine Einführung

Tübingen: Narr Francke Attempto 2021, 340 S., ISBN 9783825255565, EUR 23,90

Wie kein anderes Genre ist der Krimi in Literatur, Spielfilm und (Fernseh-) Serie die populärste Gattung (mit vielen Subgenres). Warum der Koblenzer Literaturprofessur Stefan Neuhaus in seiner Monografie *Der Krimi in Literatur, Film und Serie* beispielsweise das Hörspiel als eigene Gattung auslässt, begründet er leider nicht. Stets mit dem vagen Verdikt des Trivialen beargwöhnt, bestimmt und durchdringt dieses Genre alle Formen von Literatur und Medien, wie Neuhaus in seiner Einführung überaus anschaulich, differenziert und an vielen Beispielen breit belegt. Er will als wichtiges Ziel „den professionelleren Blick auf Krimis […] schulen" (S.14) – zur eigenen Unterhaltung wie auch zur didaktischen Vermittlung.

Schon in der Einleitung sichtet Neuhaus die vielfältige Fachliteratur, Handbücher wie Einzelstudien, die sich häufig mit ungenügenden Genredefinitionen und begrenzten Untersuchungsobjekten (Subgenres) begnügen (vgl. S.13). Daraufhin präzisiert er die eigenen Ziele dieser Einführung: nämlich neben übergreifenden Überlegungen „Themen und Merkmale" der jeweiligen Unter-Gattungen herauszuarbeiten, „um so zu einer stärker auf die literarische und filmische Praxis bezogenen Beschreibung des Genres zu gelangen" (ebd.). So widmet der Autor die beiden folgenden Kapitel zunächst der Beschreibung und Explikation der Merkmale des Krimis allgemein (Kapitel 2) sowie einem literatur- und filmgeschichtlichen Abriss (Kapitel 3), um dann in ausführlichen Einzelanalysen jeweils Beispiele für die Subgenres exemplarisch vorzustellen, die dann in einem knappen Fazit zusammengeführt werden. Jeweils sind den einzelnen Kapiteln umfangreiche Fragenkataloge angefügt, um sich der wichtigen Inhalte selbsttätig zu versichern.

Das umfangreiche zweite Kapitel „Merkmale" befasst sich zunächst mit den vielen Genredefinitionen, die der Autor in einer ungleich differenzierten „Minimaldefinition" (S.23) zusammenführt, wobei er sie zudem in den historischen Kontexten der Gattungsproduktion (18. bis 20. Jahrhundert) sowie innerhalb des multimedialen Literaturbetriebs verortet. Sodann werden gängige Strukturen, Themen und Motive des Krimis (Kapitel 2.2, S.27ff.) inspiziert, die mit dem seinerzeit wachsenden aufklärerischen und naturwissenschaftlichen Denken Grundlagen der Detektion, mit der Individualisierung die Erkundung der Motive des Täters sowie mit der Verbreitung moralischer Orientierungen die Dialektik von Gut und Böse entwickelten. Der Autor zieht dabei unter anderem theoretische Ansätze von Michel Foucault, Niklas Luh-

mann und Andreas Reckwitz heran. Wichtig ist ihm auch, das gerade für Krimis prekäre Spannungsverhältnis zwischen anspruchsvoller ‚Hochkamm'- und Trivialliteratur, zwischen Kunst und Kitsch auszuloten und den literarischen Kanon immer wieder zu revidieren (vgl. S.51). Mit Luhmann apostrophiert er „Neuheit" (S.307) und Reflexivität beziehungsweise Impulse zur Reflexion, um Komplexität und Kontingenz zu ergründen, als Qualitätsattribute benennt er Metafiktionalität (also ästhetische Verweisstrukturen), Konstruktivität der Wirklichkeitsebenen, komplexe „Rätselstrukturen" (S.38) sowie Diskurse über Gerechtigkeit als weiteres Kriterium. Dementsprechend lässt Neuhaus die Geschichte des Krimis nicht wie üblich mit Edgar Allan Poes Erzählung *The Murders in the Rue Morgue* (1841) beginnen, sondern er greift viel weiter zurück: auf die Pitaval-Literatur aus dem 18. Jahrhundert, auf Friedrich Schillers *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* (1756), auf E.T.A. Hoffmann und Theodor Fontane. Und bald wendet er sich dem (Spiel)Film zu, etwa dem *Cabinet des Dr. Caligari* (1920) oder Fritz Langs *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922) – getreu seiner These: Der Krimi hat alle Medien erobert (vgl. S.61). Auch die im Fernsehen in den 1930er Jahren startenden Serien werden beispielhaft, mit Titeln aus US-amerikanischer und später deutscher Produktion, angesprochen. Diese enorme Vielfalt und Unterschiedlichkeit in den Subgenres, Figurationen, Protagonist_innen und Motiven, wie sie in diesem Abriss thematisiert werden, werten den Krimi als eines der „spannendsten Genre" (S.72) mit ganz verschiedenen Rezeptionsmodi (die leider nicht hinreichend expliziert werden).

Im umfangreichsten Abschnitt werden die einzelnen Subgenres, zunächst jeweils mit einer kurzen übergreifenden Einleitung, dann mit Beispielen vorzugsweise aus englischer und deutschsprachiger Literatur und oft kongenialen Filmen vorgestellt: Kriminalerzählungen (Kapitel 4), Detektiverzählungen (Kapitel 5), Thriller (Kapitel 6), Erzählungen von Agenten und Spionen (Kapitel 7) sowie Krimikomödien und -parodien (Kapitel 8) sind die gewählten, unumgänglich nicht immer trennscharfen Kategorien. Neuhaus bietet dafür oft ausführliche Inhaltsangaben und Plot-Beschreibungen, in die er auch häufig kritische und wertende Argumente einfließen lässt und dabei mit seiner eindrucksvollen Belesenheit recht weit ausgreift, so dass sie mitunter eher zu Kritiken statt zu Analysen werden. Ob sie in dieser Extensität und kennerischen Implikation für ein als ‚Einführung' angelegtes Werk angebracht sind, sei dahingestellt. Für Insider können sie allerdings recht anregend sein. Eingehende medienwissenschaftliche Vergleichsanalysen zwischen Text und Film einer ausgewählten Werkvorlage sucht man indes vergebens.

Das Fazit „Ein mörderisch gutes Genre" (Kapitel 9, S.308ff.) fällt recht knapp aus: Ob die Qualität und ‚Neuheit' des anspruchsvollen Krimis erkannt werden, dazu bedarf

es „Expertenwissen“ (S.308), postuliert Neuhaus. Herausgearbeitet habe er in dieser Einführung jeweils „einige zentrale Merkmale, […] die für das Genre konstitutiv sind und deren unterschiedliche Gewichtung über die Zuordnung zu möglichen Subgenres entscheidet“ (S.309). Die immense Popularität des Krimis begründet Neuhaus noch einmal damit, dass er „eine solche Bandbreite an Emotionen stimuliert und ein solches Spektrum an möglichen menschlichen Eigenschaften porträtiert“ (ebd.). Diese sind leider nicht hinreichend systematisch-analytisch erfasst. Ein umfangreiches Stichwort- und Literaturverzeichnis schließt diese Einführung ab.

Hans-Dieter Kübler (Werther)

Buch, Presse, Druckmedien

Anya Heise-von der Lippe: Monstrous Textualities: Writing the Other in Gothic Narratives of Resistance

Cardiff: University of Wales Press 2021 (Gothic Literary Studies), 391 S., ISBN 9783958083462, EUR 81,22

(Zugl. Dissertation an der Eberhard Karls Universität Tübingen, 2019)

„We live in Gothic times" – diese Einschätzung der britischen Autorin Angela Carter erscheint auch nach fast fünfzig Jahren aktueller denn je (vgl. *Fireworks: Nine Profane Pieces*. London: Virago, 1974). Als Modi für die Geschichten über zuvor Unterdrücktes und wichtiger noch von Unterdrückten haben sich die Mechanismen des Gothic als ein fruchtbarer Ansatz erwiesen, um diese Phänomene aufzudecken, fassen und verbalisieren zu können. Nicht nur in der Erzählfigur des Monsters selbst findet sich dabei ein probates Mittel zur Sichtbarmachung des ‚Anderen' (*other*), anhand dessen sich das ‚Eigene' (*self*) definieren und erhöhen lässt. Angewandt auf die Textstruktur selbst, erweist sich das Monströse – das als Abweichung, als ausgegrenzt oder grotesk Kategorisierte – ebenfalls als Möglichkeit der Reflektion und des Widerstandes gegen systemische Unterdrückung, so die These Anya Heise-von der Lippes in ihrem Band *Monstrous Textualities: Writing the Other in Gothic Narratives of Resistance*. Der Monografie der am Department für English Literatures and Cultures der Tübinger Eberhard Karls Universität tätigen Heise-von der Lippe ist bereits der Sammelband *Posthuman Gothic* (Cardiff: University Press of Wales, 2017), in der gleichen Reihe „Gothic Literary Studies" der University Press of Wales, vorangegangen.

Ausgangspunkt für die Untersuchung ist die 1831er Edition von Mary Shelleys *Frankenstein*, die im Gegensatz zur Erstauflage von 1818 ein von der Autorin selbst verfasstes Vorwort enthält. Hierin vergleicht Shelley die Schöpfung ihres Romans mit der Kreation eines Frankenstein'schen Monsters und fügt dem Text durch dieses Bild eine weitere intertextuelle Dimension hinzu. Der nicht lineare Aufbau ihres Textkörpers spiegelt und unterstützt gleichsam die Geschichte um eine proto-posthumane Kreatur, deren additive Entstehung sich außerhalb der konventionellen Fortpflanzung oder Geburt abspielte (vgl. S.15). Hierdurch bietet sich nicht nur in der Narration eine Alternative zu

beispielsweise normierten Gattungskonventionen und Gendergrenzen: Sie ermöglicht und manifestiert laut Heise-von der Lippe auch den Widerstand Shelleys selbst gegen die ihr auferlegten Grenzen als Frau und Autorin.

In den folgenden Kapiteln untersucht Heise-von der Lippe Texte, die ebenfalls ein „open network of intertextual connections to various literary and critical sources, metanarrative commentary and non-linear or multilayered structural effects" (S.5) aufweisen und diese wiederum den Inhalt selbst erweitern. Im Mittelpunkt der ausgewählten Beispiele steht der erniedrigte, durch gesellschaftliche Konventionen als monströs deklarierte weibliche Körper in einem intertextuellen Geflecht, welches konsekutive, chronologische Strukturen negiert und Verweise auf andere Quellen beinhaltet. Dies zeigt Heise-von der Lippe unter anderem anhand von Margaret Atwoods *Lady Oracle* (1976), Angela Carters *Nights at the Circus* (1984) und Tony Morrisons *Beloved* (1987). Anhand des Hypertexts *Patchwork Girl* (1995) von Shelley Jackson, einer Adaption der *Frankenstein*-Geschichte, wird deutlich, wie sich solche metanarrativen Strategien jenseits des gedruckten Buches entwickeln: Durch das Anklicken unterschiedlicher Segmente auf dem Bildschirm können die Lesenden die Abfolge der Erzählung und somit den ‚Aufbau' des Textkörpers bestimmen. Jackson hinterfragt auf diese Weise das Monopol sowie die Konstruktionen von Autorschaft und Wissenserzeugung, so Heise-von der Lippe.

Doch obwohl das Phänomen solcher ‚*monstrous textualities*' meist in Erzählungen in der ein oder anderen Form weiblich gegendert ist (vgl. S.251) und als „feminist tradition" (S.13) hervortritt, betont Heise-von der Lippe, dass es sich vielmehr als eine post-humanistische Lesart anbietet. Sie besitzt das Potenzial „to decentralise the humanist subject and focus on how human activity inscribes itself in a profoundly horrific way on the planet as a medium" (S.255). Die Monografie arbeitet entsprechend nicht nur mit Theorien aus Literatur- und Medienwissenschaft, den Gender und Gothic Studies, sondern auch mit den Ansätzen der Identity, Posthuman und Cyborg Studies. Für eine Leser_innenschaft aus diesen Bereichen eröffnen die ausführlichen Werkanalysen und die überzeugende belegte These zahlreiche Möglichkeiten der Übertragung und Anwendung – auch über das Medium der Literatur hinaus.

Susanne Schwertfeger (Kiel)

Tobias Kurwinkel, Stefanie Jakobi (Hg.): Narratoästhetik und Didaktik kinder- und jugendmedialer Motive: Von literarischen Außenseitern, dem Vampir auf der Leinwand und dem Tod im Comicbuch

Tübingen: Narr Francke Attempto 2022, 328 S., ISBN 9783772087080, EUR 78,-

Laut Tobias Kurwinkel und Stefanie Jakobi, den Herausgeber_innen des vorliegenden Sammelbands *Narratoästhetik und Didaktik kinder- und jugendmedialer Motive*, sei der literaturwissenschaftlichen Motivforschung unter anderem von Ulrich Mölk vorgeworfen worden, dass zwar fleißig Forschung betrieben würde, dies aber ohne den zentralen Begriff des Forschungsinteresses – eben den des Motivs – bisher genau bestimmt zu haben (vgl. S.8; Mölk, Ulrich: („Das Dilemma der literarischen Motivforschung und die europäische Bedeutungsgeschichte von ‚Motiv': Überlegungen und Dokumentation." In: *Romanistisches Jahrbuch* 42 [1], 1991, S.91-120). Diese fehlende Präzision illustrieren die beiden Herausgeber_innen anhand des Motivs ‚Unterweltbesuch' aus Elisabeth Frenzels Lexikon *Motive der Weltliteratur: Ein Lexikon Dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte* (Stuttgart: Kröner, 1980): Bei Frenzel werden ‚Jahrmarkt' und ‚Labyrinth' lediglich als zwei Ausprägungen des Unterweltbesuch-Motivs gefasst, wobei Kurwinkel und Jakobi anklingen lassen, dass beide durchaus als zwei distinkte Motive zu betrachten sein können (vgl. S.7f.).

Die literarische Motivforschung sieht sich neben dieser begriffsdefinitorischen noch mit einer weiteren Herausforderung konfrontiert, nämlich kein standardisiertes und umfängliches Handwerkszeug für die Analyse von Motiven erarbeitet zu haben. Der letzteren Herausforderung begegnen die Herausgeber_innen mit ihrem eigenen Beitrag, in dem sie ihr typologisches und transmedial ansetzendes Analysemodell vorstellen, an welchem sich die zwölf folgenden analytischen Beträge orientieren, die sich dediziert mit Kinder- und Jugendliteratur auseinandersetzen. Dieses Modell ist in Umfang und Präzision ausgesprochen nützlich, da es an multiplen Ebenen (medial, materiell, narrativ, paratextuell und diskursiv) eines Motivs ansetzt.

Trotz dieses nützlichen Analysemodells wird das anfängliche Versprechen der „Etablierung eines trennscharfen und operationalisierbaren Motivbegriffs" (S.8) nicht eingelöst. Denn der Motivbegriff selbst bleibt bedauerlicherweise auch in diesem Band weiterhin nebulös. Zwar wird in den Beiträgen gerne Christine Lubkolls griffige Definition – das Motiv sei die kleinste semantische Einheit eines narrativen Texts – zitiert (vgl. Nünning, Ansgar [Hg.]: *Metzler Lexikon: Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler, 2013, S.542-543).

Doch wie diese Einheit empirisch festgemacht und damit von anderen ‚kleinen' semantischen Einheiten abgegrenzt wird, bleibt unklar. Dies äußert sich beispielsweise bei Carsten Gansel und José Fernández Pérez, die die Begriffe ‚Motiv' und ‚Topos' synonym verwenden (vgl. S.64).

Ein weiteres Problem an der begrifflichen Unschärfe entspringt darüber hinaus der ebenfalls von Lubkoll zugeschriebenen Bedingung, dass ein Motiv erst durch Wiederholung, Konventionalisierung und Variation seinen Status als Motiv erhielte (vgl. S.35). Aus dieser Bedingung leitet sich unweigerlich die nicht beantwortete Frage ab, ob und ab welchem Grad der Variation womöglich aus einem ursprünglichen Motiv ein neues Motiv entstehen kann. An einem Beispiel konkret gefragt: Wenn Melanie Trolley in ihrem Beitrag eine Entwicklung der affektiven Sättigung des Wald-Motivs von ‚abschreckend-abweisend' zu ‚freundlich-einladend' erkennt, lässt sich dann noch von einem einzelnen, variierten Wald-Motiv sprechen oder handelt es sich um zwei voneinander zu trennende Motive?

Wenn sich die Leser_innen mit dieser wenngleich unbefriedigenden, aber immerhin zum intuitiven Verständnis und Gebrauch des Motivbegriffs aufrufenden theoretischen Fundierung anfreunden können, lesen sich die Analysen durchaus interessant und lehrreich. So zeigen sich geschichtliche Entwicklungen – wie beim bereits erwähnten Wald-Motiv bei Trolley, aber auch im Zoo-Motiv im Bilderbuch nach Elisabeth Hollerweger und Sophie Müller – von einer gewandelten Sicht auf Umwelt und Natur, die weniger im Konflikt, sondern eher in harmonischer Kooperation mit den Menschen steht. Thomas Boyken weist in seinem textkomparatistischen Beitrag die widerläufigen Funktionen des Buchs im Buch auf: Während in Michael Endes *Die unendliche Geschichte* (1979) das Buch als Selbstbehauptungssymbol gegenüber anderen Medien und ein bedachtes Lesen positiv akzentuiert werden, zieht Cornelia Funkes *Tintenherz* (2003) ein intertextuelles Bezugsnetzwerk auf, das dem genau entgegengesetzt den Eskapismus des Lesens zelebriert.

Ein rein an (audio-)visuellen Medien interessiertes Publikum könnte allerdings an diesem Sammelband wenig Gefallen finden. Denn den Löwenanteil der besprochenen Werke machen trotz des vom Buch-Untertitel angekündigten „Vampir auf der Leinwand" und „Tod im Comic" Bücher der Kinder- und Jugendliteratur aus. Zwar kommen mit Markus Engelns' Beitrag zur Zeitreise in *Life is Strange* (2015) sogar die Game Studies zu Wort, doch sonst werden klassische medienwissenschaftliche Analyseobjekte wie Film, Fernsehserie oder auch Comic lediglich marginal behandelt. Auch ein an (Medien-)Didaktik interessiertes Publikum dürfte eher enttäuscht werden, da das am Buchtitel beteiligte, eigene Didaktik-Kapitel lediglich zwei Aufsätze aufzuweisen hat.

Martin Janda (Marburg)

John McCoy, Andrei Molotiu (Hg.): Raw, Weirdo, and Beyond: American Alternative Comics, 1980-2000

Chicago: The University of Chicago Press 2022, 305 S.,
ISBN 1892850435, USD 60,-

Die Publikation *Raw, Weirdo, and Beyond: American Alternative Comics, 1980-2000* entstand als Begleitkatalog zur gleichnamigen Ausstellung im McMullen Museum of Art des Boston Colleges mit über 120 Exponaten und einem virtuellen Rundgang, die von September bis Dezember 2022 zu sehen war. Der Inhalt setzt sich aus anekdotenhaften Einführungen, Interviews mit Kunstschaffenden und sachlichen Fachtexten sowie großformatigen Abdrucken von Comic-Beispielen, die als Exponate in der Ausstellung zu sehen waren, zusammen. Nachdem man die persönlichen Beziehungen der Herausgeber zum behandelten Thema erfahren hat, erklärt John McCoy in seinem Essay „Raw and Weirdo: Comics in Search of Authenticity and an Audience" (S.7-26) was ‚*weirdo*' und ‚*raw*' eigentlich sind: Comic-Anthologien der 1980er und 1990er Jahre, die die faszinierenden Comicuniversen jenseits der massenhaft produzierten Superhelden- und Abenteuercomics zugänglich machten.

Vorbereitet wurden diese beiden Magazine von *Arcade*, das von Harvey Kurtzman (*MAD*) inspiriert und von 1975 bis 1976 von Art Spiegelman, der für seinen Comic *MAUS* (1980) große Bekanntheit erlangte, und Bill Griffith (*Zippy, the Pinhead* [1971-]) zusammengestellt und verlegt wurde. Obwohl das Magazin beim kleinen Verlag Print Mint angesiedelt war, versammelte *Arcade* vorwiegend Comics von etablierten, in San Francisco arbeitenden Künstlern. Fünf von sieben Covern wurden von Spiegelmans Kollegen und Freund Robert Crumb gestaltet; in allen Ausgaben finden sich weitere Arbeiten von ihm.

Das danach besonders für akademische Kreise zusammengestellte Magazin *Raw* (ab 1980) wurde ebenfalls von Spiegelman, diesmal mit seiner Kollegin und Ehefrau Françoise Mouly herausgegeben. Im Gegensatz zum eher simpel gehaltenen Design von *Arcade* gestaltete Spiegelman die *Raw*-Ausgaben selbst, in Zusammenarbeit mit der New York's School for Visual Arts, an der Spiegelman lehrte. Vorgestellt wurden in *Raw* bekannte europäische Künstler_innen, die in den USA bis dahin eher wenig beachtet worden waren. Ein bekannter und beliebter Strip, der auch in *Raw* veröffentlicht wurde, ist Ernie Bushmillers *Nancy* (1938-). Spiegelman sah in *Raw* und in seinen *Single-Shot*-Auskopplungen – wie Paul Karasiks und David Mazzucchellis Comicadaption *City of Glass* (1994) – eine Möglichkeit zur Annäherung der Comics an die ‚Hohe Kunst' – ein auch heute noch angestrebtes Ziel. *Weirdo*, unter der

Herausgeberschaft von Crumb, war hingegen eher an einer Einordnung der Comicstrips als ‚Outsider Art' interessiert, die gerade deshalb keinen Regeln unterworfen war.

McCoy zeigt die Entwicklung dieser Magazine detailliert und kenntnisreich auf, nennt viele Beispiele und räumt neben den prominenten Herausgeber_innen auch den Kunstschaffenden, ohne die diese Magazine nur leere Hüllen gewesen wären, ihren angemessenen Platz ein. Richtig lebendig wird der Ausstellungskatalog durch die Interviews, die mit wichtigen Persönlichkeiten für die Entwicklung von *Raw* und *Weirdo* geführt wurden. So interviewten die beiden Herausgeber die Mitherausgeberin von *Raw* und Lebensgefährtin von Spiegelman Mouly (vgl. S.27-40) sowie Peter Bagge, einen Künstler und späteren Herausgeber des *Weirdo*-Magazins (vgl. S.41-51). Weitere Fachtexte zu Unterthemen und zur Motivgeschichte innerhalb der in diesen Magazinen herausgegebenen Comics ergänzen den Überblick, den die Lesenden über die alternative Comicszene in den USA ab den 1980er Jahren hier erhalten können. Durch die Kurzbiografien der ausgestellten Künstler_innen mit grafischen Porträts sowie der Verfasser_innen der hier veröffentlichten Texte werden auch bisher weniger sichtbare Kunstschaffende und Kreative vorgestellt – ihnen wird wortwörtlich ein Gesicht gegeben. Unter den Künstler_innen befinden sich neben Bagge, Crumb, Mouly und Spiegelman noch Lynda Barry, Julie Doucet, Gilbert und Jaime Hernandez, Keith Knight, Aline Kominsky-Crumb, Gary Panter, Chris Ware und Jim Woodring.

Das Format des Katalogs erlaubt eine Fülle von Texten und vor allem große, qualitativ hochwertige Abbildungen, wodurch die Besonderheiten der Comics deutlich sichtbar werden. Durch das Gewicht des Katalogs, die Größe im Überformat und das wenig Stabilität bietende Softcover ist der Katalog jedoch wenig handlich und eher kompliziert zu handhaben. Eine Empfehlung des Buchs sei allen Comicinteressierten – insbesondere denjenigen, die einmal über den Tellerrand etablierterer Comicveröffentlichungen hinausschauen wollen – aber allemal gegeben.

Iris Haist (Köln/Plauen)

Kinza Khan: Maidan, Krim und Russland: Eine Medien-Frame-Analyse deutscher Print-Berichterstattung im Februar und März 2014

Baden-Baden: Nomos 2022, 312 S., ISBN 9783748933854, EUR 64,-
(Zugl. Dissertation an der Universität Bamberg, 2022)

Die 2022 an der Otto-Friedrich Universität in Bamberg unter dem Titel *Die Ukraine-Krise und der Blick auf Russland: Eine Medien-Frame-Analyse der reichweitenstärksten überregionalen Printmedien im Februar und März 2014* angenommene Dissertation von Kinza Khan erhält mit der abgewandelten Überschrift der Buchveröffentlichung eine Spezifizierung, die der Dynamik der Ukraine-Krise unter der sich abzeichnenden militärischen Eroberung von Teilen der Ostukraine durch die Russische Föderation geschuldet ist. Außerdem habe es, so Khan in ihrem Vorwort, „vor dem aktuellen Krieg deutlich zu wenig Auseinandersetzungen mit diesem in sich komplexen Staat […] direkt vor den Türen der EU" (S.5) gegeben. Die hier vorliegende Arbeit wolle mit „Eigenkategorien die Welt verstehen und sortieren, und welchen eigenen Gesetzen dieses Verständnis je folgt" (ebd.). Anderes als für die „sozialkonstruktivistisch-phänomenologischen Grundannahmen" (ebd.) gelte für die Empirie, die lediglich eine Momentaufnahme darstelle. „Sie bieten einen Reflexionsraum für die o.g. Eigenkategorien und deren Funktionsweise sowie über die Operationalisierung des theoretisch-historisch hergeleiteten Begriffs des Frames einen systematisierten methodischen Zugang für sozial- und kommunikationswissenschaftliche Forschungsvorhaben" (S.5f.).

Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Forschungsarbeit bestehe darin, so Khan, „die Meinungsvielfalt in den ausgewählten Texten […] zu eruieren, wobei die (intersubjektiv geteilte) Meinung […] theoretisch über den Begriff des Frames erfasst" (S.14) werde. Der Untersuchungszeitraum sei „von einer doppelten Krise" geprägt – der Ukraine-Krise als Krise erster Ordnung, mit dem unmittelbaren Bezug zur EU, und der Krise zweiter Ordnung, die sich „im Vertrauensverhältnis der Medien zu ihrem Publikum" (ebd.) abspiele. In ihren folgenden Untersuchungen schließt Khan alle Texte, die den Charakter von institutionsinternen Schreiben mit Bezug auf die Ukraine-Berichterstattung haben, aus ihren Untersuchungen aus.

Die Gliederung des Projekts zeugt von einer vorbildlichen handlungslogischen Vorgehensweise. Das zweite Kapitel setzt mit der Ukraine-Krise 2014 und der Vertrauenskrise in den deutschen Medien ein, das dritte Kapitel untersucht Framing als sozialkonstruktivistische phänomenologische Perspektive auf die Berichterstattung. Im vierten Kapitel entwirft Khan die

Methodik der Medien-Frame-Analyse und präsentiert im fünften Kapitel die Ergebnisse der Medien-Frame-Analyse. Im abschließenden Kapitel fasst Khan die Ergebnisse der Analyse einschließlich eines reflexiven Framings zusammen und prüft die erzielten Ergebnisse.

Die rund 250 Seiten umfassende Untersuchung stellt im zweiten Kapitel zunächst den Begriff der ‚Vertrauenskrise' heraus, um die beiden Themen ‚Ukraine-Krise' und ‚Krim-Krise' detailliert unter Verweis auf Umfrageergebnisse zu untersuchen. Besonders hervorzuheben ist die ausführliche Darlegung der Krisenberichterstattung (vgl. 2.4) und die unter Punkt 2.5 zusammengetragenen Vorwürfe gegen die Berichtenden und ihre Berichterstattung sowie der Voreingenommenheit gegenüber Journalist_innen.

Der umfangreichste Abschnitt der Publikation ist dem Framing gewidmet. Der aus dem Englischen übernommene Begriff wird zunächst in forschungsspezifischer und pragmatischer Hinsicht ausführlich beschrieben. Diese methodische Konsequenz kulminiert im Abschnitt 3.3, in dem das Frame-Konzept in Medien und in der journalistischen Ausbildung erläutert wird.

Das vierte Kapitel zur Methodik der Medien-Frame-Analyse (S.147ff.) widmet sich der Operationalisierung der Frame-Elemente, um sich dann mit den Analyse-Parametern zu beschäftigen. Dabei konzentriert sich Khan auf folgende methodische Schwerpunkte: Zeitraumerfassung über Schlüsselereignisse sowie Konzentration auf reichweitenstärkste überregionale Medien und Print-Medien. Sie verzichtet auf eine Auseinandersetzung mit Bildmaterial und bedient sich eines differenzierten Kriterienkatalogs für die Selektion der Texte, bei der die überregionalen deutschsprachigen Tageszeitungen und Wochenzeitschriften berücksichtigt werden. Im Anschluss daran definiert sie die einzelnen Arbeitsschritte der Medien-Frame-Analyse, deren Ergebnisse sie mit der Konzentration auf vier Themenbereiche zusammenträgt: Krim, Russlands Machtpolitik, Frage nach der Verantwortung der Eskalationsverantwortung, Disput um Ukraine und Maidan.

Zu Beginn der ausführlichen Konklusion stellt Khan fest: „Mit Rückgriff auf den Theoriezusammenhang rund um den Begriff des Frames […] begreift diese Arbeit den Frame als Sinnzusammenhang und Deutungsmuster von Geschehnissen" (S.273). Mit dem folgenden Hinweis auf den methodischen Aufbau der Untersuchung verbindet Khan dessen Bewertung. Die Framing-Theorie als „Theorie mittlerer Reichweite" eigne sich gut, „um den Meinungskorridor […] und die Pluralität der Argumente zu untersuchen" (S.275).

Die folgende Auswertung der Frames ergibt eine Reihe dominanter Themengebiete, worunter die Krim-Annexion, Krim und Russland, Maidan, Rolle Russlands als Aggressor am häufigsten vorkommen. Die auf den Seiten 275 bis 281 ausführlich charakterisierten Felder, auf denen

diese Begriffe genannt werden, folgen einer Beschreibung, die auch den in dieses Forschungsgebiet Eingeweihten gewisse Schwierigkeiten bereiten. Khan empfiehlt ihnen sicherlich auch aus diesem Grund den dialektischen Zugang zu einem neuen, spannenden Forschungsgebiet: das reflexible Framing (vgl. S.284). Das zwanzig Seiten umfassende Literaturverzeichnis verweist – die hochspezialisierte Forschungsarbeit eingeschlossen – auf ein wissenschaftliches Feld, auf dem die journalistische Berichterstattung einer peniblen Befragung unterzogen wird. Vor dem Hintergrund des seit dem 24. Februar 2022 wütenden Krieges der russischen Militärmacht gegen die Ukraine also ein riesiges neues Forschungsgebiet!

Wolfgang Schlott (Regensburg)

Alla G. Bespalova, Horst Pöttker (Hg.): Mediensysteme in Deutschland und Russland: Handbuch

Köln: Herbert von Halem 2022 (Journalismus International, Bd.9), 361 S., ISBN 9783869622637, EUR 34,-

Seit 1977 gibt es die interkulturelle Zusammenarbeit zwischen der Universität Rostow am Don und der Technischen Universitär Dortmund, und seit 2001 arbeiten das russische Institut für Philologie, Journalistik und interkulturelle Kommunikation sowie das deutsche Institut für Journalistik an gemeinsamen Projekten – unter anderem an diesem vergleichenden Wörterbuch, wie die Herausgebenden im Vorwort erläutern: Vor zwölf Jahren erschien schon ein deutsch-russisches Handbuch der journalistischen Genres (Bespalova, Alla G./Kornilov, Jewgenij A./Pöttker, Horst [Hg.]: *Journalistische Genres in Deutschland und Russland: Handbuch*. Köln: Herbert von Halem, 2010), das zweite Buch fokussiert nun die beiden Mediensysteme. Wie aufwendig und anspruchsvoll die Herausgabe eines solch zweisprachigen Handbuches ist, für das Autor_innen beider Länder Stichworte bearbeiteten, die wechselseitig miteinander abgeglichen wurden, um mindestens ein wenig Vergleichbarkeit herzustellen, beschreiben die Herausgebenden ebenfalls im Vorwort: Nicht nur die wiederholte Überprüfung der Übersetzungen war langwierig, ungleich länger dauerten die Prozesse der wechselseitigen theoretischen und inhaltlichen Adaption der Begriffe, also darüber, was man gegenseitig meint, insbesondere wenn gleiche Bezeichnungen benutzt werden. Denn zu unterschiedlich sind die beiden Mediensysteme und auch die Wissen-

schaftsverständnisse – und sie dürften nach den jüngeren Verwerfungen und Konfrontationen noch weiter differieren. Nicht nur deshalb ist das Projekt nun beendet.

2016 war die erste Fassung dieses Handbuches endlich fertig, von 2015 stammen die einschlägigen Medienstatistiken, die in einem umfangreichen dritten Teil abgedruckt sind und – wie die Herausgebenden selbst einräumen – wohl vielfach nur noch historischen Wert haben. Die Texte wurden hingegen aktualisiert, um besonders die digitalen Entwicklungen zu berücksichtigen. Eingeteilt sind sie in sieben Gruppen, die von allgemeinen Begriffen über Presse, Radio, Fernsehen, Online-Medien bis zu Agenturen/Werbung/PR reichen. Kino, Musikträger und Buch blieben unberücksichtigt. Natürlich haben sich nationale Schwerpunkte ergeben, etwa bei den Online-Medien und bei der Werbung auf westlicher Seite. Pfeile weisen auf Stichworte hin, in denen die Sachverhalte zusätzlich erläutert werden, so dass auch auf diese Weise begrenzt Bezüge möglich sind. Die Artikel sind teils von einem Autor beziehungsweise einer Autorin verfasst, die meisten sogar von zwei Autor_innen aus beiden Ländern. Empfohlen war ihnen eine einheitliche Struktur, nach einleitenden Begriffsklärungen sollten Geschichte, gegenwärtiger Zustand, Forschungsstand und Literatur folgen.

Für hiesige Leser_innen bieten die weitgehend deskriptiven Begriffserläuterungen gegenüber anderen Lexika oder Handbüchern wenig Neues. Daher ist es plausibel, sich auf die binationalen Unterschiede und Lücken zu fokussieren. Die finden sich schon im ersten Begriff beziehungsweise Artikel zum Thema „Medien, Massenmedien": Bei der Begriffsdefinitionen wird bereits vermerkt, dass die „Bezeichnung für Massenmedien in der russischen Sprache Massen*informations*mittel" bedeutet; daneben würde auch „Massen*kommunikations*mittel" (S.24) verwendet. Ob damit auch verschiedene Sachverhalte in Russland, aber auch im Vergleich mit deutschen Medien unterstellt sind, wird nicht erläutert. Weiter wird für die Gegenwart betont, dass die „Medienwelt zunehmend von kommerziellen Interessen beherrscht" werde, was „im grundsätzlichen Widerspruch zum journalistischen Ethos" (ebd.) stehe. Ob diese Abhängigkeiten auch für russische Medien bestehen oder ganz andere wirksam sind, wird ebenso wenig expliziert. Da wären für die deutsche Ausgabe einige Anmerkungen über die Grenzen des internationalen Austausches hilfreich gewesen, aber vermutlich waren sie nicht möglich.

Im Artikel „Mediensystem" betonen die beiden Autoren, dass sich die Mediensysteme im Zuge der Globalisierung und der wachsenden Konzentration zunehmend internationalisieren, wodurch „internationale Regulierung notwendig" (S.32) werde. Und dann wird pauschal angeführt: „So greift die EU zum Beispiel in den Bereichen grenzüberschreitendes Fernsehen sowie Werbung und Sponsoring in nationale Regulierung ein" (ebd.). Da Medien in den EU-Ländern (noch) dem nationalen Recht unterstehen, in Deutschland sogar Ländersache sind, und die

EU-Kommission nur mit Zustimmung der nationalen Regierungen (Ministerrat) und dem EU-Parlament handeln kann, ist diese Aussage so pauschal nicht richtig. Über die Strukturen und Politiken der russischen Föderation, etwa über das Verhältnis des russischen Zentralstaates zu den föderierten Republiken, erfährt man hingegen nichts.

Im Artikel über „Online-/Web-Journalismus" – ein anderes Beispiel – heißt es, dass sich einige „Open-Media-Projekte […] als Plattform für Dissidenten in autoritären Systemen oder auch für Gegenöffentlichkeiten gegen den massenmedialen Nachrichten-Mainstream" (S.206) formieren, und abermals fragt man sich, auf welche Systeme diese Aussage gemünzt ist.

Das Fehlen der Kategorie „Propaganda" ist auffällig. Der Text zur „Werbung" (S.218ff.) ist vollständig neutral, ohne expliziten Bezug zur Situation in den beiden Staaten, verfasst. Ebenso verfährt der Beitrag „Public Relations, Öffentlichkeitsarbeit" (S.220ff.): Nach langen Ausführungen über die (westliche) Geschichte wird nur im letzten Abschnitt die Gründung der Russischen Public Relations Gesellschaft (PACO) 1991 erwähnt und darauf hingewiesen, dass das russische „föderale Presse- und Werberecht […] Schleichwerbung" (S.228) verbietet. Mehr erfährt man nicht.

Vermutlich waren solche Einseitigkeiten und Lücken für das Projekt unausweichlich, so dass der wissenschaftliche und informative Ertrag gering bleibt. Seinen Protagonist_innen kommen ohne Frage das Verdienst und der Respekt zu, über so viele Jahre das Projekt betrieben, die wohl auch in dieser Zeit anfallenden Widrigkeiten überwunden und immerhin zwei Handbücher als Dokumente ihrer Zusammenarbeit vorgelegt zu haben. Wissenschaftlicher Austausch bleibt auch in Tagen wie unseren, aber auch für die Zukunft wichtig. Es bleibt zu hoffen, dass die internen Diskussionen der Gruppe offener und ertragreicher verliefen als nun ihre gedruckten Versionen.

Hans-Dieter Kübler (Werther)

Szenische Medien

Annalena Roters: Mit Tieren denken: Zur Ästhetik von lebenden Tieren in zeitgenössischer Kunst

Berlin: Neofelis 2022, 206 S., ISBN 9783958083462, EUR 22,-

(Zugl. Dissertation an der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2018/19)

Als abgebildetes Motiv oder skulpturales Taxidermie-Objekt sind Tiere in der Kunst ein bereits umfangreich erforschter Gegenstand, dessen zugehöriger Fragenkatalog mit der Formierung der Animal Studies in den 1990er Jahren um zahlreiche Betrachtungsweisen erweitert wurde. In ihrer Publikation *Mit Tieren denken* untersucht Annalena Roters nun die ästhetische Wirksamkeit von lebenden Tieren in der zeitgenössischen Kunst. Ihr Fokus liegt dabei auf deren inszenierter Präsentation, was entsprechend sowohl in der Methode als auch im Gegenstand den Bereich der bildenden Kunst um den des Theaters erweitert. Der kurz gehaltene historische Blick auf die unterschiedlichen Formen, in welchen Tiere seit jeher einem menschlichen Publikum zur Unterhaltung dargeboten wurden, untermauert dieses Verständnis und manifestiert gleichzeitig den posthumanen Ansatz des Textes selbst, also losgelöst von anthropozentrischen gesetzten Gattungsgrenzen und stattdessen tierzentriert.

In jedem der vier im Hauptteil umfassend diskutierten Fallbeispiele können sich die verschiedenen Arten bei sich graduell immer weiter verringernden Eingriffen durch menschliche Beteiligte – ob Künstler_innen oder Betrachtende – verhalten. Zwar sind sie in einem konstruierten Kontext eines künstlichen Habitats eingebunden, ihre Rolle ist darin jedoch nicht *a priori* die von Stellvertretenden, Symbolen oder Projektionsflächen menschlicher Belange oder Individuen, wie beispielsweise der 1974 mit Joseph Beuys im Galerieraum eingesperrte Kojote. Sie stehen für sich und ihr Tier-sein, wodurch die Mensch-Tier-Dichotomie auflöst ist. Allein ihre Performanz, für die Roters den Begriff der „posthumanist performativity" (S.20) einführt, rückt in den Vordergrund. *En passant* legt die Autorin dabei auch offen, wie scheinbar kompromisslos unsere Sichtweise auf Tiere durch kulturell geprägten Speziesismus sowie insbesondere ikonografische Zuweisungen dominiert wird. An deren Stelle rückt

bei Roters stattdessen nun aber die „Präsenz ihrer Materialität", in der die „*Agency* der Tiere" (S.180) liegt und mit welcher sie folglich auf die Kunst wirken.

Die Abfolge der Werkanalysen weist eine Steigerung in Bezug auf eben diese Wirkung und Wirkmacht der Tiere auf. Den Auftakt bildet Doug Aitkens *migration* (*empire*) von 2008. Bei dieser vierteiligen Mehrkanal-Videoinstallation handelt es sich um die einzige asynchrone, durch einen nachträglichen Schnitt choreografierte Erfahrung innerhalb der Auswahl. Wildtiere bewegen sich durch Motelräume, ihre tatsächlichen Handlungen werden mittels der Montage vom Künstler aufbereitet und ästhetisiert. Diese Performativität arbeitet Annalena Roters als ein Werkzeug zur Analyse heraus, welches im Folgenden ebenfalls zur Bearbeitung von Carsten Höllers fiktivem Versuchsaufbau mit Rentieren in *Soma* (2010) und Heiner Goebbels mit Schafen inszenierte Sequenz aus Louis Andriessens Oper *De Materie* (1996) angewandt wird.

Das letzte Beispiel, die Installation *After ALife Ahead*, welche Pierre Huyghe im Rahmen der Skulptur-Projekte Münster 2017 in einer ehemaligen Spothalle entwickelte, führt in gewisser Weise an den Anfang zurück. Hier sind jedoch nicht wie bei Aitken das Zeigen auf den abwesenden Menschen anhand einer Differenz von ‚Lebensräumen' oder die Blickbeziehungen Inhalt, sondern die Abwesenheit, die Unsichtbarkeit einer der ursprünglich inkludierten Tierarten: Die Pfauen wirkten nach kurzer Zeit kränklich und entzogen sich schon früh den Blicken der Betrachtenden. Aus dieser Handlung der Tiere, die über ihre Körperlichkeit beziehungsweise ‚Materialität' ausgedrückt und lesbar wurde, resultierte ihre Entfernung aus dem Setting nach wenigen Tagen – was die Vögel wiederum im Diskurs zum Werk dauerhaft und prominent präsent werden ließ.

Mit Tieren denken überzeugt mit dem direkten Einstieg in den Materialitätsdiskurs, wobei grundständige Ansätze der Animal Studies vorausgesetzt sind beziehungsweise über den Anmerkungsapparat erschlossen werden können. In den mit zahlreichen sinnfällig angewandten Theorien der Kunst- und Theaterwissenschaften unterfütterten Analysen gelingt es Roters entsprechend der Zielsetzung des Bandes zu zeigen, wie sich „Tiere selbst an der Hervorbringung der Kunstwerke beteiligen" (S.180) und diese Beiträge entsprechend ausgewertet werden können. Dieser Ansatz bietet ein hohes Potenzial zur Übertragung auf andere künstlerische Arbeiten und somit zur weiteren Einbindung der Animal Studies in die Kunst- und Theaterwissenschaften.

Susanne Schwertfeger (Kiel)

Rebekka Kricheldorf: Dem Tod ins Gesicht lächeln: Ein Plädoyer für Komik und die Feier des Absurden im Theater

Berlin: Alexander 2022 (Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik), 176 S., ISBN 9783895815881, EUR 19,90

Drei Vorlesungen über Komik, über verstörende Unterhaltung und über Werwölfe, dazu eine hundertseitige Mythengroteske mit dem Titel *Werwolf* (2019) – seit über zwanzig Jahren schreibt die aus dem im badischen Freiburg stammende Rebekka Kricheldorf Theaterstücke und Romane. Diese professionelle Herausforderung bildet den Gegenstand eines Schaffens, das Johannis Birgfeld, Germanistik-Dozent an der Universität Saarbrücken, in seinem kommentierenden Nachwort zu der vorliegenden Publikation als ‚Theater der Lust' bezeichnet. Er verweist auf Farcen, Komödien und Grotesken, die Märchen- und Mythenstoffe als Vorlage für die über dreißig Theaterstücke der Dramaturgin haben. Als Autorin von Auftragswerken für zahlreiche deutsche Theater, Preisträgerin des Kleist Förderpreises, Gastautorin der Mühlheimer Theatertage, Hausautorin im Mannheimer Nationaltheater und am Theaterhaus Jena sowie auch ihre Auszeichnung mit der Poetik-Dozentur an der Universität in Saarbrücken 2019 habe Rebekka Kricheldorf sowohl in Theaterkreisen als auch im engeren Bereich der Dramaturgie eine landesweite Anerkennung verschafft. In seinen folgenden Ausführungen verweist Birgfeld auf eine Reihe von Merkmalen, die sowohl im Schaffen der Dozentin für Dramaturgie als auch der Stückeschreiberin hervorzuheben sind. Theater als Suchbewegung und als Erzeuger von Ambivalenz „in Zeiten einer großen Ambiguitätsintoleranz" müsse seinen Zuschauer_innen „Mehrdeutigkeit" und „Widersprüchlichkeit" (S.165) offerieren. Die Umsetzung solcher Strategien erweist sich insofern als besondere Herausforderung für das heutige Theater, als Kricheldorf eine Reihe von Ideen verwirklichen würde, die seit über fünfzig Jahren vor allem auf den westeuropäischen Bühnen en vogue sind: „Rache am Leben", „Feier des Absurden", „Lachen über den Tod und das Leben" (S.166). Diese manifestierten Ideen erläutert Birgfeld mit den Begriffen ‚Unterhaltungstheater', ‚Theaterlust' und ‚existentielles Lachen', um das Kricheldorf'sche Theater der Unterhaltung und der Komik zu charakterisieren. Gleichzeitig verweist er auf ihre spezifische Gebrauchsdramatik, „die im Kern vor keiner Position haltmacht, die eigene eingeschlossen" (S.171). Es ist eine an sich tolerante Dramaturgie, die, unter Verweis auf Kricheldorf, „die innere Komik jedes Seriositätsversuchs" entlarve und damit keinen Anspruch auf den „Ewigkeitswert" ihrer Stücke erhebe (ebd.). Bei der Umsetzung dieser Gebrauchsdramatik bedient sich Kricheldorf auch einer Mythenverwurstung – ein Verfahren, das sie in ihrem Theaterstück *Werwolf*

mit dem Untertitel ‚Mythengroteske' (vgl. S.92ff.) aufzeigt.

Ausgehend von Figuren, „die der Märchen- und Mythenwelt, dem Kosmos der Popkultur und des Comics entsprungen" (S.65) sind, untersucht Kricheldorf in ihrer dritten Vorlesung am Wesen des Wolfs mögliche Inspirationsquellen für dessen Umsetzung in ‚ihrem' *Werwolf*. Zu diesem Zweck verweist sie auf den reichhaltigen Fundus der Werwolf-Figuren in der Literatur wie auch bei deren Verarbeitung in Filmen und Theaterstücken, setzt sich mit *bitter than life*-Figuren aus den popkulturellen Mythen auseinander, distanziert sich von der Verkitschung des Werwolf-Mythos in TV-Serien und erläutert ihrem Publikum, was der Werwolf seinen Theaterbesucher_innen noch an gruseligen Stoffen bieten kann. Ihr Bekenntnis zeugt von einer breiten Palette an Motiven und einer scheinbar ungebremsten Suche nach Elementen, die die Unterhaltungskultur in die Hochkultur überführen – mit dem Ziel, „dem Theater mehr Trash und dem Trash mehr Theater einzuhauchen" (S.74). Wie erfolgversprechend dieser Trend sei, so Kricheldorf, beweise auch Diedrich Diederichsens Urteil über die TV-Serie *The Simpsons* (1989-) als das „kompletteste postmoderne Kunstwerk" (S.74). In ihrem lustvollen Bemühen, eine mythische Figur wie den Werwolf auf die Bühne zu bringen, seien die in der Figur angelegten Eigenschaften wie Mehrdeutigkeit, Universalismus, Allgemeingültigkeit in vielerlei Hinsicht für eine Fortsetzung seiner Karriere auf der Bühne geeignet. Sie sei nicht nur stofflich aufgeladen worden durch Sagen, Volksglauben und Bilder, sondern habe nach Ansicht von Siegmund Freud „etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes" (S.76), das nur durch den Prozess der Verdrängung entfremdet wurde.

Die Fülle der Eigenschaften des überlieferten Werwolf-Mythos, so Kricheldorf, erlaube eine Vielzahl von Interpretationsansätzen, die in ihrem Theaterstück angelegt seien. Es sind sieben Personen der Handlung, die dreiköpfige Familie Brüggemann mit dem Vater (einem weltbekannten Pianisten), der russischstämmige Konzertagent Nikolai Chodorowitsch, drei Figuren aus der Nachbarschaft sowie eine illustre Gruppe von 20 Expert_innen, die alle möglichen Handlungsstränge fachfraulich und -männlich kommentieren, Radio und diverse Medien eingeschlossen. Die handelnden Figuren verhalten sich in ihrer dörflichen Öffentlichkeit ungewöhnlich auffällig, was Gegenstand der ständigen Expert_innen-Kommentare bildet. Während diese ihre fachkompetenten Urteile fällen, häufen sich die Nachrichten über grausam zerfleischte Menschen, an denen die Spuren von Wölfen zu erkennen sind. In dieser Gemengelage von Ansichten über die mysteriösen Mordtaten, outen sich Personen als Werwölfe, verdichten sich die Haare von Alfred zu einem Wolfspelz. Kein Wunder, die Groteske nimmt Fahrt auf und stoppt unvermittelt.

Das gelungene Plädoyer für Komik vermittelt nicht nur einen Einblick in das dramaturgische Schaffen von Kricheldorf. Vielmehr verbindet die

Autorin hier dessen Erkenntnisse in Theaterstücken, in denen der mythisch vernebelte Zeitgeist unter anderem in der Figuration des Werwolfs aus dem schwammigen Blickwinkel der Expert_innen kommentiert wird. Es ist ein Vergnügen, wie die Autorin sowohl in ihren Vorlesungen als auch in ihrer Werwolf-Groteske nicht nur dem Tod ins Gesicht lacht, sondern auch dem zeitgenössischen Theater unerwartete absurde Impulse verleiht.

Wolfgang Schlott (Regensburg)

Fotografie und Film

Christian Bettges: Docutimelines: Zur Produktion von Musikdokumentationen

Bielefeld: transcript 2022, 332 S., ISBN 9783837661293, EUR 49,-
(Zugl. Dissertation an der Hochschule für bildende Künste Hamburg, 2020)

Der Titel der vorliegenden Publikation ist der grafischen Darstellung des Filmablaufs in diversen Computerschnittprogrammen (wie Avid) entlehnt; auf der sogenannten ‚Timeline' werden die Video- und Audiospuren untereinander angezeigt und geben einen zeitlichen Überblick über die sequenzielle Gliederung des Films. Sie ist eine auf die Besonderheiten von Film angepasste Notation, ein deskriptives Mittel der Darstellung. Man kann die Timeline von Schnittprogrammen erweitern, auch die Vielzahl der Quelltexte aufnehmen, die für ein Filmprojekt zur Verfügung stehen (und erhielte dann eine Art ‚sequenziellen Zettelkasten', der das Gesamtmaterial erfasst und erschließt). So sehr der Titel die Nähe zur Praxis des digitalen Schnitts reklamiert, ist fraglich, ob es wirklich um Praktiken und Feinheiten des Schnitts (resp. der Montage) geht.

Insofern ist man gut beraten, die Erwartungen an *Docutimelines: Zur Produktion von Musikdokumentationen* nicht zu hoch zu schrauben. In einem hat der Autor natürlich Recht: Die technischen Optionen, sehr umfangreiche Datenmengen zu erfassen und zumindest grob zu kategorisieren, die mit den Timelines der Schnittprogramme seit den 1990ern eröffnet wurden, sind auch lesbar als eine Antwort auf die sich ständig erweiternden (und immer unübersichtlicher werdenden) Mengen von Quellmaterialien für die Arbeit an dokumentarischen Formaten, in Sonderheit auch an archivbasierten Musikdokumentationen. Ob sie allerdings eine „immanent zu analysierende Struktur, zugleich eine Ordnung (oder Unordnung) von Weltbezügen" bilden, dass sie automatisch „Bezug auf historische und gesellschaftliche Realitäten wie auch ihre sedimentierte[n] Produktionsbedingungen" (S.10) herstellen, sollte allerdings in Zweifel gezogen werden: Für diese analytische Erkundung des Materials bedarf es immer noch eines Autors (oder zumindest einer textuell erkennbaren Instanz der Äußerung), der beziehungsweise die erst semantische (thematische, assoziative,

affektive usw.) Beziehungen zwischen Elementen durch Montage zum Ausdruck bringen kann.

Manche Behauptung wirkt trivial. Vor allem die Unfähigkeit der Musik, eigenständig Bedeutungen zu artikulieren, wird immer wieder argumentativ unterlaufen, wenn sie in Kontexte der Zeit eingegliedert werden, die zu ihrem ‚assoziativen Hof' gehören und die oft schon in der Selbstinszenierung von Bands eine Rolle gespielt haben. Inwiefern die Timeline dazu beiträgt, verdeckte Bedeutungen für den finalen Schnitt zu aktivieren, bleibt dabei unklar. Zeitgenössische Assoziationen – beispielsweise die Betonneubauten in Manchester in den späten 1970ern, die in *Joy Division* (2007) ein „Ort der Genese von Denotationen der Musik" (S.188) der gleichnamigen Band wurden –, können entsprechend in Timelines akzentuiert werden. Verdeckt ist ihre Bedeutung aber nicht.

Für seine Ausführungen fährt Christian Bettges – Philosoph, Soziologe und Sozial- und Wirtschaftshistoriker – nach einer zu oberflächlichen Präsentation der Timelines als Instrument digitaler Schnittprogramme gewaltiges Geschütz auf. In fünf großen Abteilungen entwickelt er (1) eine (nicht nur heuristische) Bestimmung des Sujets ‚Musikdokumentation', (2) eine an Jürgen Habermas' Theorie des kommunikativen Handelns geschulte Darstellung der Weltbezüge und Geltungsansprüche als gesteuert durch kommunikative Rationalitäten, (3) eine Skizze der denotativen Potenz von Musik in lebensweltlichen Bezügen, die im kulturellen und gesellschaftlich Präreflexiven und Nicht- und Vor-Propositionalen gründet, (4) die Modulation von Zeit in Musik und Audiovisualitäten anhand der Problematik von kulturellem Gedächtnis und Erinnerung sowie der Optionen einer kontrafaktischen Gegenerinnerung vor allem am Beispiel des Afrofuturismus, (5) schließlich die systemische Verzerrung und Herausbildung von Formatierungs- und Standardisierungspraxen als eigenes Dispositiv.

Die Timeline bildet ein finales Erfassungsmittel der für ein Filmprojekt verfügbaren Materialien, die vor aller Ordnung in der Timeline zunächst gesammelt und deren jeweilige Verfügbarkeit gesichert werden müssen. Natürlich bedarf es dazu eines Plans, eines Konzepts für das am Ende stehende Produkt. Gerade angesichts der unübersehbaren Vielfalt des Materials muss über Auswahlkriterien befunden werden, über Ordnungskriterien, im Falle von historischen Dokumentationen über die Relevanz und die Authentizität der Belege. Ist Popularität ein Kriterium, die Integration gerade von Musiken in historische Alltagspraxen? Auch wenn Bettges mit Beispielen äußerst sparsam umgeht, sind Einblicke in die von ihm selbst produzierten Sendungen aufschlussreich, weil sie deutlich zeigen, dass neben den dokumentarischen Interessen ein zweiter intentionaler formaler Rahmen aufgespannt wird: die Arbeit an einer ‚dokumentaren Fiktion'. So ist die überaus interessante WDR-Produktion *Peace'n'Pop* (2015), an der Bettges als Autor beteiligt war, als ein Blick auf die zahlreichen Berüh-

rungen der Rock- und Popkultur mit den politischen Bewegungen ihrer Zeit konzipiert, jeweils belegt mit signifikanten Beispielen, aber auch mit weitgehend anonymisierten Bildern von Events, gestützt durch Aussagen von Zeitzeug_innen (z.B. Udo Lindenberg oder Ken Follett). Dass Popmusiker_innen – wie andere *celebrities* der Popkultur auch – zu Repräsentanten der politischen Protestbewegung und so zu Mitteln des Pop-Marketings werden konnten, ist ein wichtiger Befund der WDR-Studie, wenn auch keine neue These; aber natürlich ermöglicht sie nur einen eingeschränkten Blick auf die Popgeschichte, muss andere (selbst nahestehende) Varianten, wie den Protestsong oder die Vielfalt der Folk- und Singer-Songwriter-Szene, ausblenden. *Peace'n'Pop* ist bei genauerem Hinsehen ein Versuch, der so unübersichtlichen Historiografie der Rock- und Popkultur eine eigene Sichtweise hinzuzufügen.

Ob sie wirklich ertragreich ist, bedürfte genauerer Diskussion. Popgeschichte wird medial erzählt, basiert auf medialer Zirkulation. Allerdings ihr eine Eigendynamik zuzuweisen, „die Kulturen ergebnisoffen transformiert" (S.313), unter Absehung aller realgeschichtlichen Anlässe, wie Bettges am Ende resümiert, nimmt den Akteur_innen des Pop ihre symbolische Macht ebenso wie ihre Selbstverortung in der Zirkulationssphäre.

Am Ende bleibt schließlich noch ein Blick auf Formales: Ein Index fehlt, so dass die Suche nach den Beispielen schwer wird. Die Filmografie besteht nur aus den Titeln, genauere Angaben fehlen. Die Literaturliste ist manchmal nicht richtig alphabetisiert. Soll sagen: Auch in der täglichen Benutzung bereitet der Band keine Freude.

Hans-Jürgen Wulff (Westerkappeln)

Winfried Gerling, Florian Krautkrämer (Hg.): Versatile Camcorders: Looking at the GoPro-Movement

Berlin: Kulturverlag Kadmos 2021, 224 S., ISBN 9783865994615, EUR 24,90

Seit ihrer Markteinführung im Jahr 2004 hat die GoPro-Kamera audiovisuelle Praktiken in Lifestyle-Sportarten wie Surfen, Snowboarden oder Mountainbiking nachhaltig verändert und ist aus Extremsportarten nicht mehr wegzudenken. Während die erste GoPro noch eine analoge Einwegkamera war, folgte mit der ersten digitalen GoPro Hero 2006 das entscheidende Modell, das das Unternehmen zum internationalen Marktführer für Action-Kameras aufstiegen ließ. Diese bemerkenswerte Unternehmensgeschichte bildet den Ausgangspunkt des von Winfried Gerling und Florian Krautkrämer herausgegebenen Sammelbandes *Versatile Camcorders: Looking at the GoPro Movement*. Die besondere Bauweise – klein, leicht, robust und wasserdicht – gepaart mit Weitwinkelobjektiv(en) und leistungsfähiger Software (z.B. eingebaute Bildstabilisatoren) mündete, wie die Herausgeber Gerling und Krautkrämer einleitend festhalten, in ein „new media ‚ecosystem'" (S.18), das Kamera, Körper, Bewegung und Umwelt über smarte Computerumgebungen und deren weltweites Netzwerk in einzigartiger Weise miteinander verbindet. Die GoPro-Bewegung zeichnet sich auch durch eine neue „culture of sharing" (ebd., siehe auch den Beitrag von James Trew, S.167-176) aus. Mit Gerlings und Krautkrämers Sammelband liegt eine erste einschlägige medienwissenschaftliche Publikation zum Phänomen auf Englisch vor, die den inzwischen vielfältigen Anwendungsbereichen und ausdifferenzierten soziotechnischen Praktiken dieser Kameratechnologie nachgeht und sich an den phänomenologischen Besonderheiten wie den ‚neuen' Bildkulturen abarbeitet.

In Bezug auf die soziotechnischen Praktiken verweisen die ersten Beiträge von Gerling, Jan Distelmeyer und Krautkrämer zurecht auf den limitierten Status der Kamera als Simondon'sches technologisches Objekt, das ohne Software, Stick, Halterung oder Netzwerkeinbettung nur eine ‚abstrakte' Existenz pflegt. Angesichts der zur Nutzung nötigen zusätzlichen technologischen (Infra-) Struktur spricht Distelmeyer von einer „programmatic technology" (S.68), an die der Blick übertragen wird und der eine entscheidende Rolle innerhalb von Bildproduktion, -ästhetik und -zirkulation zukommt. Die Praxis ist, dass wir nicht sehen, was wir mit beziehungsweise durch die GoPro filmen. Entsprechend sieht Gerling die GoPro-Spezifik auch in einem „companion view" (S.43) – einem Zusammenspiel menschlicher und nicht-menschlicher Agenten, die ein neues Kameragenre, die Action-Cam, prägen.

Bei Krautkrämer, Gerling und Distelmeyer klingt bereits an, was

sich als Konsens durch die Beiträge des Bandes zieht: Die GoPro hat den (Amateur)Filmbereich ganzheitlich und nachhaltig verändert und eine eigene ‚GoPro Culture' hervorgebracht, die durch die besondere, visuell sichtbare Körper-Kamera-Verbindung einen starken Wiedererkennungswert besitzt. Von GoPro-Bildern geht eine starke Körperlichkeit aus, weil die im Bild sichtbaren Körperteile und der Kopf als zentraler Referenzpunkt die Aufnahmen an einen realen Körper und dessen leibliche Erfahrung *in action* zurückbinden (vgl. S.85).

Statt die vor allem im Fallschirmspringen typische exozentrische Trageform der GoPro, in der die Kamera über einen am Helm befestigten Stick auf den Körper und Kopf zurückgerichtet wird, als Selfie zu lesen, lädt der Beitrag von Philippe Bédard ein, den in vielen Diskursen mitgeführten Anthropozentrismus der Kamera zu überdenken. Exozentrische Aufnahmen haben für Bédard nicht mehr den menschlichen Körper im Zentrum der Wahrnehmung, auch wenn er auf ironische Weise zum Zentrum des Bildes und zum festen Fixpunkt einer bewegungsreichen Umwelt wird. Stattdessen konfrontieren sie uns mit einem „reflexive ‚reversal of the gaze'" (S.46).

Dies steht nicht im Widerspruch zu Krautkrämers Beobachtung, die Faszination für GoPro-Bilder, egozentrisch oder exozentrisch, gehe auf das Wissen um die Präsenz des menschlichen Körpers zurück (vgl. S.85). Geschickt verweist er hierbei auf Linda Williams' Konzept der *body genres* (vgl. „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess." In: *Film Quarterly* 44 [4], 1991, S.2-13), um zu verdeutlichen, wie sich die ästhetische Qualität der physischen Aktivitäten sowohl an dem dargestellten Körper (zwar nicht malträtierend) als auch am leiblichen Körper der Zuschauenden abarbeitet (vgl. S.85). Die besondere performative Körperpraxis, die die GoPro zur Schau stellt, ist dabei jedoch häufig Bühne eines männlichen Heldentums, wie Julian Jochmarings Beitrag passend ergänzt. Leider werden diese performativen Genderdiskussionen im Band nicht weitergeführt.

Trotz des Fokus auf durch die GoPro initiierte Neuerungen verliert der Sammelband nie medienhistorische Vorläufer aus den Augen. Besonders lesenswert in dem Zusammenhang ist Nanna Verhoeff und Iris van der Tuins Beitrag, der die Faszination für überhöhte Bewegungen, Point-of-View-Perspektiven und die daraus resultierenden Schwindeleffekte sowohl bereits in *phantom rides* des frühen Kinos angelegt sehen, als sie auch bei Handkameraaufnahmen und Videospielsimulationen wiederfinden. Die Erfahrung virtueller Reisen, wie sie auch die GoPro über ihre körperbeziehungsweise kopfnahe Trag- und Aufnahmehöhe erlaubt, hat kinematografische Tradition, die die GoPro im Besonderen und Action-Cameras im Allgemeinen in variierter Weise fortführen (vgl. S.99f.).

Längst werden Action-Cameras aber nicht mehr nur an menschlichen Körpern getragen, sondern an diversen (Sport-)Geräten, Fahrzeugen und Drohnen befestigt, um ungewöhn-

liche Perspektiven und Interaktionen einzufangen. Entsprechend begrenzt sich der Nutzungsbereich von GoPros, wie weitere Beiträge des Bandes überzeugend beweisen, nicht mehr nur auf den Sportbereich oder Aufnahmen actionreicher Bewegungen, sondern hat sich auf diverse Kontexte ausgeweitet. Zu Raumfahrtbildern mit der GoPro bietet der Beitrag von Anne Quirynen aufschlussreiche Einblicke in eine ideologisch aufgeladene Bildproduktion des Weltalls. Filme von *spacewalks* und Marsexpeditionen preisen Raumfahrtaktivitäten als Erfolge technologischer und menschlicher Leistungen, wobei sie für Quirynen als Teil internationaler Eroberungsprojekte gelesen werden müssen, die zu einer neokolonialen Logik des als zugänglich und bewohnbar und darin letztlich potenziell ausbeutbarem ‚Weltallterrains' beitragen (vgl. S.133). Im Militär- und Propagandabereich zeigt Simon Menner auf, wie GoPros nicht nur Teil einer weiteren ideologischen Bildproduktion geworden sind, sondern inzwischen auch zur Standardkampfausrüstung gehören. Abseits militärischer Anwendungen oder staatlicher Überwachungspraktiken betrachtet Tobias Conradi Drohnenaufnahmen mit der GoPro im Freizeitbereich, wo es vor allem um erhöhte Perspektiven geht – etwa auf monumentale Gebäudekomplexe oder durch Naturkatastrophen zerstörte Landschaften. In beiden Fällen zeigt Conradi, wie die Bilder ohne menschlichen und subjektiven Standort einen merkwürdig ‚ortlosen' Eindruck gewichtsloser Monumentalität beziehungsweise erhabener Zerstörung hinterlassen (vgl. S.119f.).

Eine weiteres, durch GoPros hervorgebrachtes Phänomen sind Tiervideos, die nach Marek Jancovic bisherige medientheoretische Ansätze zur sozialen Praxis und zu menschlichen Praktiken in ihrem anthropozentrischen Verständnis herausfordern und im Sinne einer *animal media practice* neu gedacht werden müssen (vgl. S.208). Die Begegnungen zwischen Tier und Technologie, die in Formen wie Wolfcams, Kittycams oder Nestcams viral gehen, durchkreuzen aber nach Jancovic nicht nur audiovisuelle Codes und menschliche Subjektivität, sondern erweitern die Handlungsdimensionen, die bisher als exklusiv menschlich angesehen wurden (vgl. S.218).

Weitere lesenswerte Beiträge zur GoPro in *Virtual Reality*-Filmprojekten (Christophe Merkle), zum Ursprung des GoPro typischen *‚fish-eye'* (Nanna Heidenreich) und zur ästhetischen Praxis im Kunstfilm *Swamp* (Jochmaring) fügen dem Band um das facettenreiche Phänomen der GoPro noch weitere interessante Aspekte hinzu.

Karina Kirsten (Siegen)

Patricia Emison: Moving Pictures and Renaissance Art History

Amsterdam: Amsterdam UP 2021 (Film Culture in Transition), 581 S., ISBN 9789463724036, EUR 187,-

Dem Erbe der Renaissance kommt in der Geschichte der Filmtheorie eine zweischneidige Rolle zu. André Bazin („Ontologie des photographischen Bildes." In: ders.: *Was ist Film?* Berlin: Alexander, 2004 [1945], S.33-42) oder Jean-Louis Baudry („Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat." In: Riesinger, Robert F. [Hg.]: *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Münster: Nodus, 2003 [1970], S.27-39) erkannten in der zentralperspektivischen Zurichtung der fotografisch-kinematografischen Wirklichkeitsreproduktion den Grundpfeiler eines unter Ideologieverdacht gestellten Pseudo-Realismus des Kinos. Für gestalt- und wahrnehmungstheoretische Ansätze von Rudolf Arnheim (*Film als Kunst*. Frankfurt: Fischer, 2002 [1932]) bis Jacques Aumont (*L'Image*. Paris: Nathan, 1990) wiederum bildeten die kompositorischen Errungenschaften der Renaissancemalerei eine für die filmische Welterschließung unhintergehbare Voraussetzung. Als Bezugsgröße für die Filmgeschichtsschreibung wurde der kunst- und kulturgeschichtliche Epochenbegriff jedoch eher selten herangezogen.

Mit verblüffender Verve und großem Enthusiasmus für beide Aspekte ihres Themas schlägt die Kunsthistorikerin und Renaissance-Forscherin Patricia Emison in *Moving Pictures and Renaissance Art History* den ein halbes Jahrtausend umfassenden Bogen von der Bildkultur der Renaissance zu der des Kinos. Dessen klassische Epoche von den 1920er bis in die 1960er Jahre betrachtet sie gleichsam als Sattelzeit eines kultur- und sozialgeschichtlichen Umbruchs, der in seiner Tragweite ihrer Ansicht nach nur mit dem der Renaissance vergleichbar sei. Neben Hollywoodfilmen bezieht sie dabei auch Werke des frühen europäischen Kunst- und Autorenkinos in ihre Überlegungen mit ein. Im Hintergrund steht ein doppeltes Anliegen: Zum einen will Emison aufzeigen, dass die Filmgeschichte einen vollgültigen Teil der Kunstgeschichte ausmacht und als solche endlich zur Kenntnis genommen werden sollte. Umgekehrt geht es ihr aber auch darum, der Filmwissenschaft einen historischen Referenz- und theoretischen Reflexionshorizont zu eröffnen, der ihr in einer Fixierung auf die unmittelbaren Kontexte ihres Gegenstandes bisher entgangen ist.

Empirisch belegen oder auch nur systematisch argumentieren lässt sich eine derart überdimensionierte These, dass es sich beim US-amerikanischen und europäischen Kino der ersten Hälfte der Filmgeschichte um nichts weniger als die Wiederkehr einer abendländischen Erneuerungsbewegung handele, die an die Seite der Renaissance des 15. und

16. Jahrhunderts zu stellen ist, kaum. Obwohl Emison diesen Versuch auch gar nicht erst unternimmt, zieht sie – neben unzähligen partikularen Verstrebungen – doch einen Strauß von Leitlinien in ihre Analogiebildung ein, die durchaus einleuchten. Sie entsprechen in etwa den Schwerpunktsetzungen der vier jeweils über hundert Seiten langen Kapitel, in die das Buch zwischen seinem Pro- und Epilog gegliedert ist. Die Schwerpunktsetzungen basieren auf den folgenden Grundannahmen: Wie die Kunst der Renaissance steht auch der Film für die umgreifende Ablösung einer Schriftkultur durch eine bildbasierte, die zentrale erzählende und poetisch-ästhetische Funktionen von ihr übernimmt; wie die Renaissancekultur mit ihren neuartigen Verfahren zur Reproduktion und Verbreitung von Bildern richtet sich auch die klassische Filmkultur nicht mehr an eine Bildungselite, sondern an eine breite, säkularisierte Masse ‚einfacher Leute'; beide Bildkulturen gründen zudem auf technisch-theoretischen beziehungsweise wissenschaftlich-mathematischen Erkenntnissen und stehen in dieser Hinsicht in Kontinuität zueinander. Betrachtet man außerdem die eine wie die andere Epoche nicht lediglich unter stilgeschichtlichen Aspekten, sondern in ihrer übergeordneten geistesgeschichtlichen Bedeutung, stechen weitere Analogien ins Auge, die vom wechselseitigen Bedingungsverhältnis zwischen Denken, Fühlen und Sehen bis hin zu vergleichbaren Weiblichkeitsvorstellungen sowie der beiden eingeschriebenen Tendenz zur diskriminierenden Repräsentation fremder Ethnien reichen.

In den oft ziellos mäandernden Mammut-Kapiteln geht es allerdings nicht klassisch geordnet, sondern ausschweifend barock zu. Zwischenüberschriften fehlen völlig, über weite Strecken springt Emison von einem Film zum nächsten, von einem Vasari-Zitat und Leonardo-Verweis zur nächsten Sentenz von Alfred Hitchcock, Jean Renoir oder Ingmar Bergman. Den Inhalt der Kapitel konzise zu umreißen, ist daher ein Ding der Unmöglichkeit. Es gibt also gleich mehrere Gründe, Emisons Buch nach einem flüchtigen Blick auf sein verwegenes Vorhaben oder in eines der unübersichtlichen Kapitel gleich wieder kopfschüttelnd aus der Hand zu legen. Lässt man sich jedoch von dem beeindruckenden Wissen und der schieren Begeisterung der Autorin für die Kultur des Kinos anstecken, wird man mit einer Fülle kluger Einsichten in unverhoffte ästhetische Echos belohnt. Denn wer hätte schon in der Schlussszene von Charlie Chaplins *City Lights* (1931) den visuellen Nachklang einer Verkündigungsszene entdeckt (vgl. S.24f.)? Oder sich beim Finale von Jean Renoirs *La règle du jeu* (1939) an Raffaels Fresko *Die Schule von Athen* (ca. 1510) erinnert? Oder auch nur in Sergei Eisensteins *Oktober* (1928) Leon Battista Albertis Idee einer das Faktische, Fiktive und Legendenhafte verbindenden *istoria* wiedererkannt (vgl. S.355)?

Michael Wedel (Potsdam)

Noel Brown: Contemporary Hollywood Animation: Style, Storytelling, Culture and Ideology Since the 1990s

Edinburgh: Edinburgh UP 2021 (Traditions in American Cinema), 232 S., ISBN 9781474410564, GBP 85,-

Several recent publications discuss contemporary animation, focusing on Pixar's films in the context of aesthetics or US-American culture (Herhuth, Eric: *Pixar and the Aesthetic Imagination: Animation, Storytelling, and Digital Culture*. Oakland: University of California Press, 2017; Meinel, Dietmar: *Pixar's America: The Re-Animation of American Myths and Symbols*. Cham: Palgrave Macmillan, 2016) as well as taking a wider approach in discussing the computer-animated film as a genre (Holliday, Christopher: *The Computer-Animated Film: Industry, Style and Genre*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2018). In his book *Contemporary Hollywood Animation: Style, Storytelling, Culture and Ideology Since the 1990s*, Noel Brown explores the changes in contemporary Hollywood animation from the 1990s. In five standalone chapters, he discusses selected changes and thus presents a valuable addition to the existing research.

The first chapter „Change and Continuity: The Making of Contemporary Hollywood Animation" serves as an introduction to the book. Brown summarizes the developments of the US-American animation landscape, especially the shift from cel- to computer-animation and the subsequent growth and diversification of Hollywood animation. He skillfully situates aesthetic and narrative changes within a wider historical, technological, and industrial context.

The second chapter „Crossing Boundaries: Families, Audiences and the Mainstream Aesthetic" discusses films that are conventionally perceived as children's entertainment and their appeal to adults from several perspectives, investigating the presented themes, values, and character relationships. Brown underlines that the „intended universalism" (p.41) of contemporary animation as family entertainment is a central change from previous animation, impacting its aesthetic as well as narrative strategies.

In the third chapter „Hollywood Animation, Late Modernity and Contemporary America", Brown identifies cultural references and social commentary as „strategies of proximation" (p.78). Forms of postmodern irony such as cultural references – for example in 2000s DreamWorks productions – bind the films to the modern world, instead of traditional fantasy settings. In contrast, animated films of the 2010s often engage in self-reflexive narratives and liberal social commentary. The „principle of plausible deniability" (p.99) of such commentary, however, ensures appeal to both politically interested liberal and conservative audiences.

In the fourth chapter „Ways of Being: Identity and Hollywood Animation", Brown examines the changes

in representation of gender and cultural identity since the 1990s. Brown analyses several films that portray non-western cultures or multicultural societies and reflects on films that challenge stereotypical gender norms found in classic Disney films. He discusses inclusivity as a business strategy due to the market demands in western cultures in the 2010s, but again identifies the strategy of deniability regarding gender representation.

While the previous chapters discuss family-oriented mainstream productions, the last chapter „On the Borders: Children's Horror and Indiewood Animation" focusses on more adult-oriented films like the stop-motion horror films of Laika and „indiewood animation" (p.145) such as Wes Anderson's stop-motion films. Brown discusses their aesthetics and narrative divergences from the mainstream as well as their ideological implications. While their narratives and visual aesthetics are deliberately different from Disney or Pixar films and targeted more towards adult audiences, Brown deems their underlying ideologies „largely conventional" (p.149). Thus, they serve as a counterpart, but not as an opposite, to mainstream Hollywood productions.

Contemporary Hollywood Animation is a valuable contribution to the field of animation studies. It succeeds in examining key developments following the Disney Renaissance and the introduction of feature-length computer animation in the 1990s, discussing „major changes and continuities in style and aesthetics, narrative and story structure, and industry contexts" (p.178). This makes the book both a rich contribution to the field of film and animation studies and an intriguing read for animation enthusiasts. It is also ideally suited for teaching, since the individual chapters can be read and discussed independently in courses focusing on aspects of contemporary cinema, media culture, or animation.

Jannik Müller (Osnabrück)

Ute Dettmar, Ingrid Tomkowiak (Hg.): On Disney: Deconstructing Images, Tropes and Narratives

Stuttgart: Metzler 2022 (Studien zu Kinder- und Jugendliteratur und -medien, Bd.9), 247 S., ISBN 9783662646243, EUR 90,94

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Walt Disney Company ist so umfangreich wie der Output des Studios selbst. Der Band *On Disney: Deconstructing Images, Tropes and Narratives* fügt diesem Diskurs nun neue Impulse hinzu und ist sich der Polarisierung, die Disney mit sich bringt, durchaus bewusst: Amerikanisierung europäischer Kultur, konservative Ideologien, kapitalistische Unterhaltungsindustrie, mithin insgesamt als ‚Disneyfication' umschrieben. Jedoch gestehen die Herausgeberinnen Disney auch zu, deshalb erfolgreich geblieben zu sein, weil sie sich dem jeweiligen Zeitgeist anpasst und neu positioniert hätten, ohne sich dabei immer neu zu erfinden (vgl. S.v). Diesem Spannungsfeld möchte sich der Band nähern „in historical, cultural and media contexts" und versucht, „images, tropes and narratives in different media and genres" (ebd.) zu dekonstruieren.

Dazu nähert sich der Band in insgesamt fünf Abschnitten zu Beziehungen zwischen Menschen und Tieren in Disneys Werk, zu Gender und Diversität, zum Umgang mit dem (europäischen) kulturellen Erbe, zu ikonischen Figuren und Erzählweisen und schließlich zu immersiven Erfahrungen, welche über die Mediengrenzen hinausgehen. Dabei fällt schon zu Beginn auf, dass das Kapitel zu Gender und Diversität insgesamt am ausgewogensten erscheint. So diskutiert Yvonne Festl etwa am Beispiel von *Mulan* (1998) die Transformation des Körpers der Hauptfigur. Eigentlich ein Mädchen – und zugleich eine Vertreterin der ubiquitär vorhandenen Disney-Prinzessinnen – zieht Mulan in den Krieg, um ihrem alten Vater den Dienst an der Waffe zu ersparen, obwohl Frauen nicht in den Kampf ziehen dürfen. Während die Erzählung also an traditionellen Geschlechterrollen rüttelt, zeigt der Beitrag auf, wie sich Mulans Körperdarstellung wandelt und zugleich von dem stereotypisch männlich-wild gezeichneten Feind abhebt. Einzig einzuwenden wäre hier, dass die Autorin das Live-Action-Remake aus dem Jahr 2020 nur kurz in einer Fußnote erwähnt und nicht auch ausführlich in diesem Kontext diskutiert.

Dies tut Sara Van den Bossche in ihrem Artikel zu den beiden Disney-Versionen von *Aladdin* (1992 & 2019) umso mehr. Von einem feministischen Standpunkt aus gesehen, zeigt sie, wie der Zeichentrickfilm von 1992 noch in typischen Denkmustern verhaftet bleibt, wenngleich auch hier die Protagonistin Jasmine als starke Persönlichkeit gezeichnet wird. Gleichwohl bleiben die Geschlechterzuweisungen beständig und „[i]n the depicted society, ruled by and catering to men, women are orienta-

ted as unfit to encounter the world alone and requiring male guidance" (S.74). Dies ändert sich im Remake von 2019, wo Jasmine „as a well-read woman exhibiting political ambition, an orientation inconceivable in the animated film" (S.75) dargestellt ist. Trotzdem ist auch sie unfrei, gebunden an kulturelle Tradition, die sie erst durchbrechen muss.

Ähnlich herausragende Beiträge finden sich auch in den weiteren Kapiteln des Bandes. So zeigt Ludger Scherer in seinem Artikel zu *Fantasia* (1940) die Disneyfizierung europäischer Kultur auf. Dieser Film ist insofern ein Sonderfall, als dass er keine Narration im üblichen Sinne aufweist, sondern (insb. für die damalige Zeit) geradezu experimentellen Charakter entwickelt. Schließlich weist der Beitrag von Aleta-Amirée von Holzen schon auf den transmedialen Charakter von Disneys Gesamtschaffen hin. Sie untersucht die Figur des Jack Sparrow als den „ultimate adventurer" (S.185), auf der Grenze zwischen Genie und Wahnsinn angesiedelt und seinen eigenen Regeln folgend. Sparrow ist deshalb so erwähnenswert, weil er und das zugehörige *Pirates-of-the-Caribbean*-Franchise nicht auf einer literarischen Vorlage, sondern im Wesentlichen auf der Themenparkattraktion in Disneyland beruht. Im Kontrast dazu leitet Lincoln Geraghty schließlich über in das abschließende Kapitel zu immersiven Erfahrungen anhand der von *Star Wars* (1977-) inspirierten Parkattraktion Galaxy's Edge. Eben diese transmedialen Brücken in eine artifizielle Erlebniswelt für Fans macht ja auch die Attraktivität der Disney-Stoffe aus.

Alles in allem vereinigt der Band jeweils für sich genommen interessante und für die Forschung gewinnbringende Beiträge zu Disney. Dem Buch gelingt jedoch insgesamt nicht, einen roten Faden zwischen den einzelnen Beiträgen herzustellen, sodass die Texte zu stark ohne gemeinsamen Bezug nebeneinander stehen. Hier wäre womöglich ein wenig mehr thematische Eingrenzung hilfreich gewesen, was sich ja in Ansätzen – etwa im Hinblick auf Gender und Diversität – auch durchaus erkennen lässt. So bleibt es bei einer eher zufällig wirkenden Zusammenstellung von Beiträgen, die zwar allesamt mit Disney, aber wenig miteinander zu tun haben.

Sebastian Stoppe (Leipzig)

Bettina Henzler: Filmische Kindheitsfiguren: Bewegung – Fremdheit – Spiel

Berlin: Vorwerk 8 2022, 448 S., ISBN 9783947238347, EUR 24,-

Wie schreibt man eine Studie über Kinder beziehungsweise Kindheit im Film? Es wäre möglich, in einer ‚Materialschlacht' verschiedenste Kinder- beziehungsweise Kindheitsfilme zu analysieren, einen Ritt durch die internationale Filmgeschichte zu wagen oder diverse Motive und Themen rund um filmische Kinder zu destillieren. Bettina Henzler, die vor allem durch das Konzept der ‚Filmvermittlung' bekannt ist, geht einen anderen Weg: Sie liefert eine dezidiert phänomenologische Arbeit zur Darstellung, Erfahrung sowie Reflexion von Kindheit im Film und konzentriert sich dabei ausschließlich auf den französischen Film. Ihre Monografie *Filmische Kindheitsfiguren: Bewegung – Fremdheit – Spiel* ist aus dem DFG-geförderten Forschungsprojekt „Filmästhetik und Kindheit" an der Universität Bremen hervorgegangen.

Die Korpusbeschränkung auf das Herkunftsland Frankreich begründet Henzler filmhistorisch damit, dass bei französischen Regisseur_innen das Interesse an der Arbeit mit Kindern „Ausdruck ihrer ästhetischen Haltung" (S.19) sei: So liegen beispielsweise die Wurzeln der französischen Cinephilie in der Kindheit, in der viele spätere Filmschaffende ihre Leidenschaft für das Medium entdeckten. Die phänomenologische Perspektive auf die Filme erklärt die Systematisierung der Arbeit in drei Teile, die in die Themenkomplexe Bewegung, Fremdheit und Spiel aufgesplittet ist – dem ist ein kürzerer Abschnitt zu den theoretischen Prämissen vorgeschaltet. Die knapp 500 Seiten umfassende Studie zeigt dabei unter anderem auf, inwiefern Kinderkörper „Schauplatz der Einschreibung von geschlechtlicher, kultureller oder sozialer Identität" (S.285) sind, in welchem Verhältnis die kindliche Wahrnehmung und der Blick der Erwachsenen auf Kinder stehen oder was das Drehen mit Kindern aus produktionsästhetischer Perspektive für Möglichkeiten bietet. Henzler arbeitet dabei eng und detailliert am Material, wobei sie sich auf vergleichsweise wenige Filme konzentriert, darunter auf François Truffauts absoluten Klassiker *Les Quatre Cents Coups* (1959), den Dokumentarfilm *Récreations* (1992) oder Filme der jüngeren Vergangenheit wie *Innocence* (2004) oder *Tomboy* (2011). Die Argumentation erfolgt dabei profund im Rückgriff auf berühmte gegenwärtige Filmphänomenolog_innen wie Vivian Sobchack, Laura Marks oder Thomas Morsch, aber es wird mit Béla Balázs, Siegfried Kracauer oder Laura Mulvey auch auf – überspitzt formuliert – sämtliche Personen Bezug genommen, die in der Filmtheorie Rang und Namen haben.

Die sich durch den Text ziehende und wiederholende These Henzlers lässt sich so zusammenfassen: Filme

bilden Kinder nicht lediglich ab, sondern es verdichten sich in der filmischen Darstellung von Kindheit komplexe Diskurse rund um Körper, Wahrnehmung und freies ästhetisches Spiel. Zuschauer_innen verarbeiten einerseits diese kindlichen Figuren und Schauplätze kognitiv und erleben sie affektiv, aber Inszenierungen von Kindheit reflektieren andererseits auch die konstitutive Ästhetik des Films. Dementsprechend lautet eine Deutung Henzlers etwa: Synästhetische „Kindheitsfiguren ermöglichen nicht nur eine Annäherung an die kindliche Welterfahrung. Sie befragen im gleichen Zuge auch die Subjektivität der erwachsenen Zuschauer und die Medialität des Films" (S.238).

Ein wenig überrascht in der Untersuchungs-Trias auf den ersten Blick die Fokussierung auf das Spiel als eigenständige Rubrik. Auch wenn die phänomenologische Spieltheorie eine lange Tradition aufweist, ergeben sich hier doch deutliche Überschneidungen zu den zuvor behandelten Bereichen der Bewegung und Fremdheit. Zudem hätten sich auch potenziell andere Kategorien angeboten – wie Sprache, Nahrungsaufnahme oder Objekte – wobei auf letzteres im Kontext von Spielzeugen eingegangen wird. Doch Henzlers Auffassung des Spiels „als medialer Vorgang, der ästhetische Erfahrung hervorbringt" (S.354), fügt sich in ihre zentrale These ein, sodass neben der gelungenen Verknüpfung mit den Ergebnissen aus den ersten beiden Teilen auch Parallelen zwischen dem kindlichen Spielen und der Filmproduktion gewonnen werden.

Als offenkundiger Kritikpunkt an der Monografie ließe sich der enorme Umfang benennen, und es lassen sich durchaus Redundanzen monieren. Da das Thema die inhaltliche Breite bedingt, hätten sich angesichts von Wiederholungen, Inhaltswiedergaben, Kapitelzusammenfassungen und Theoriekondensierungen Möglichkeiten für Kürzungen ergeben – jedoch auf Kosten der Lesbarkeit. Glücklicherweise kam es nicht dazu, so dass Henzlers Monografie nicht nur das neue Standardwerk zur filmischen Kindheitsforschung ist, sondern ebenso eine eindrucksvolle und ausgedehnte Anwendung der phänomenologischen Lesart von Filmen.

Timo Rouget (Frankfurt am Main)

Daniel Damler: Gotham City: Architekturen des Ausnahmezustands
Frankfurt: Campus 2022, 198 S., ISBN 9783593515182, EUR 25,-

Gotham City ist der Schauplatz, an dem Batman seit 1939 in Comics, TV- und Kino-Adaptionen sowie in Computerspielen gegen das Verbrechen kämpft. Die Stadt ist in der Geschichte der Comics zunehmend finster konzipiert worden – als eine urbane Verkörperung des Bösen, gegen das nur der *Dark Knight* überhaupt noch anzukämpfen vermag.

Der Rechtswissenschaftler Daniel Damler setzt sich in dieser Monografie mit der Architektur der fiktiven, mal an New York, mal an Chicago angelehnten Stadt auseinander. Die Monografie handelt dabei nur am Rande von den Batman-Comics selbst, sondern benutzt ‚Architektur' überwiegend nicht als kunsthistorischen Begriff, sondern als Metapher für eine fiktive Stadt, die ‚gestaltet' ist – physisch in Form von Gebäuden und Straßen, semantisch in Form von Regeln, Gesetzen und Ordnungen.

Damler beschäftigt sich vor allem mit den Batman-Realverfilmungen von Tim Burton (*Batman* [1989], *Batman Returns* [1992]) und Christopher Nolan (*Batman Begins* [2005], *The Dark Knight* [2008], *The Dark Knight Rises* [2012]). Während die Comics Damler zufolge „nur noch vergleichsweise wenig zum Erfolg und zur Bekanntheit" (S.16) Batmans beitrügen, führten tatsächlich vor allem die Filme den Mythos weiter. Es ist sicher zu hinterfragen, ob diese Perspektive nicht dem erfolgreichen Marketing der Filme allzu sehr erlegen ist und den Umsatz an den Kinokassen unfreiwilligerweise zu dem zentralen Kriterium macht, an dem man kulturelle Relevanz messen kann.

Das Prinzip des Buches besteht darin, einzelne Phänomene der Batman-Filme aufzugreifen und in philosophische, staatsrechtliche oder soziologische Zusammenhänge zu stellen. So etwa erläutert Damler die *Broken-Windows*-Theorie von James Q. Wilson und George L. Kelling („Broken Windows: The Police and Neighborhood Safety." In: *The Atlantic*, 1.3.1982), der zufolge zerschlagene Fensterscheiben die Bewohner_innen eines Viertels dazu animieren, die rechtliche Ordnung in Frage zu stellen. Dem äußerlichen Verfall folge also ein moralischer Verfall – man könnte hier auch die christliche Lehre der Hermeneutik bemühen, von der die Semantik von Filmen, Comics und Romanen durchzogen ist, denn überall ist das Sichtbare ein Ausdruck des Unsichtbaren (*per visibilia ad invisibilia*): Der Teufel hinkt, der Schurke trägt Narben, und Gotham City sieht so verdorben aus, wie es tatsächlich ist.

Wenn Damler Batman als einen Diktator interpretiert, der in Notsituationen die Geschicke des Volkes lenkt, interpretiert er den *Dark Knight* als *custos civitatis*, wie der florentinische Staatsphilosoph Niccoló Macchiavelli die ‚römische Lösung' nannte. Der Vergleich mit Caesar stammt schließlich aus dem zweiten Nolan-Film selbst, in dem sich Harvey Dent und Rachel über

die Rechtmäßigkeit von Batmans Handeln unterhalten. Wenn Damler die ‚Batcave' in Beziehung zu einer Höhle setzt, die für den Gründungsmythos der Stadt Rom bedeutsam ist, scheint der Beziehungsbogen wiederum etwas überspannt zu sein.

Überhaupt wirken manche der Exkurse etwas ausufernd und kommen erst allmählich zurück zum Thema. Die Fehler – dass etwa Frank Millers Comic-Klassiker *The Dark Knight Rises* hieße (*The Dark Knight Returns*. Burbank: DC Comics, 1986) – kann man sicherlich ignorieren, die vielen Rechtschreibfehler lassen aber ein professionelles Lektorat vermissen. Wirklich bedauerlich sind die Abbildungen: Auf den meisten Bildern, die Filmszenen zeigen sollen, blicken wir in ein formloses Grau-Schwarz-Grau, das erst durch die Bildunterschriften einigermaßen verständlich gemacht wird.

Das Buch ist insgesamt ein sehr lesbares, exkursfreudiges Buch über die Batman-Realverfilmungen, weitaus anspruchsvoller als etwa *Batman and Philosophy: The Dark Knight of the Soul* (Hoboken: Wiley, 2008) von Mark D. White und Robert Arp. Man darf keine Stadtgeschichte von Gotham City erwarten, keine Analyse seiner Architektur, keine Einbeziehung der Comics. Wer die Abschnitte über Hannah Arendt, Platon oder die nervengeschädigten Kriegszitterer (‚Neuratheniker') in der Weimarer Republik nicht scheut, wird eine informative Lektüre vorfinden.

Gerrit Lungershausen
(Hamburg-Harburg)

Timo Rouget: Filmische Leseszenen: Ausdruck und Wahrnehmung ästhetischer Erfahrung

Berlin/Boston: De Gruyter 2021, 487 S., ISBN 9783110726787, EUR 109,95

(Zugl. Dissertation an der Universität Koblenz-Landau, 2021)

Eigentlich ist Lesen eine wenig attraktive Tätigkeit für das auf Bewegung setzende Filmbild. Umso erstaunlicher ist es, welche Fülle von sehr unterschiedlichen Filmen Timo Rouget ausfindig gemacht hat, in denen Lesende eine Szene bestimmen und damit eine Aussage über die Figur oder gar den gesamten Film erstellen. Dabei handelt es sich nicht nur um Filme der (avantgardistischen) *Nouvelle Vague* oder des *Arthouse*-Kinos, sondern auch um solche filmischen Beispiele, in denen es um romantische Unterhaltung, um die Erfahrung von Horror oder um Pornografie geht. Es ist ein großer Vorteil der Untersuchung, dass ihr Autor ohne jeden Vorbehalt an seine Filme herangeht und Wertungen in angebliche Hoch- und Populärkultur unterlässt. Dabei konzentriert sich Rouget ausschließlich auf solche filmischen Leseprozesse, in denen ein Buch im literar-ästhetischen Modus gelesen oder vorgelesen wird und fragt danach, wie der jeweilige Leseprozess filmisch eingefangen wird, welche Funktion er jeweils erfüllt und welche Erfahrung er bei den Zuschauer_innen auslösen kann (vgl. S.7). Insbesondere der letzte Punkt ist ein wenig spekulativ, weil er individuelle Rezeptionsprozesse betrifft, aber Rouget bleibt in diesem Bereich stets vorsichtig und vermeidet verallgemeinernde Aussagen oder Behauptungen.

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf der Untersuchung sowohl von Lese- als auch von Filmspezifik zahlreicher filmischer Leseszenen. Dabei weiß Rouget sein Material geschickt zu gliedern, so dass mal das eine, mal das andere stärker im Fokus steht. Besonders stark wird seine Studie, wenn er sich einem Film genauer widmet und diesen detailliert unter die Lupe nimmt. Das ist zum Beispiel bei so unterschiedlichen Werken der Fall wie Lucchino Viscontis *Gruppo di famiglia in un interno* (1974), Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* (1979) oder Woody Allens *Hannah and her Sisters* (1986). In allen Filmen sind die kurzen Leseszenen Schlüsselsequenzen für die gesamte Filmhandlung.

Das Kapitel „Lesen und Enkulturation" widmet sich der Bedeutung des Lesens während des kindlich-jugendlichen Heranwachsens. Dabei geht Rouget auf zwei Filme mit kindlichen Heldinnen ein und erläutert die „klischeebeladen[e]" (S.312) Lese-Darstellung in *Heidi* (2015) und die „wertende Opposition von ‚gutem' Lesen und ‚schlechtem' Fernsehen" (S.319) in *Matilda* (1996). Eine andere Rolle spielt die berühmte Leseszene aus François Truffauts *Les Quatre*

Cents Coups (1959). Rouget zeigt auf, dass mit wenigen filmischen Mitteln der „Eindruck einer entspannten und konzentrierten Leseatmosphäre" entsteht, „in der Antoine sich in der Literatur verliert und vom schulischen Stress und den familiären Aggressionen erholt" (S.334). Insgesamt bleibt der Autor zurückhaltend, was eine filmische Idealisierung des Lesens angeht; er kritisiert sie selten und distanziert sich nicht von der fast durchgehend positiven Bewertung der lesenden Aktivität.

Für die filmische Darstellung sind die räumlichen Umstände, unter denen gelesen wird, attraktiv, weil sie bildlich gezeigt werden können und damit den eigentlich intransparenten Lesevorgang indirekt doch in Szene setzen können. Markant ist beispielsweise die Lektüre im Freien, wenn Abraham Lincoln in John Fords *Young Mr. Lincoln* (1939) am Flussufer ein Gesetzbuch liest und die „metaphorische Bedeutung eines Landschaftsobjekts […] mit dem Leseobjekt enggeführt werden kann" (S.169). Und die Lektüre des Protagonisten von Tom Fords *A Single Man* (2009), der auf der Toilette sitzend Aldous Huxleys Roman *After Many a Summer* (1939) liest, wird von Rouget auch als „*Fäkalisierung* des kontemplativen Leseakts" gedeutet und als Abweichung von „Darstellungstraditionen" (S.174) intellektuellen Lesens.

Diese Darstellungen sollen nochmals betonen, dass Rougets Untersuchung gerade dann besonders stark wird, wenn sie ins Detail geht und an einzelnen Filmsequenzen aufzeigt, wie über unterschiedliche Lesevorgänge Aussagen über die Figuren und über den gesamten Film gemacht werden. Auf jeden Fall hat sich das von Rouget ausfindig gemachte Sujet für die Untersuchung von Filmen nicht nur bewährt, sondern führt auch zu neuen und zum Teil erweiterten Sichtweisen auf die jeweiligen Filme. Dabei handelt es sich häufig um kurze Szenen, die leicht übersehen werden können, die aber durch Rougets Studie in ihrem größeren Bedeutungsspektrum erkannt werden und die auch für zukünftiges Filmsehen eine Anleitung sein können.

Elisabeth K. Paefgen (Berlin)

Günter Helmes: Lebensbilder auf Zelluloid: Über deutschsprachige Spielfilme der 1950er Jahre

Hamburg: IGEL 2021 (SchriftBilder. Studien zur Medien- und Kulturwissenschaft, Bd.13), 104 S., ISBN 9783948958060, EUR 19,90

Was als Handbuchbeitrag über deutschsprachige biografische Filme der 1950er Jahre geplant war, entwickelte sich zu einer eigenständigen Publikation, da eine umfassende Darstellung der ausgewählten Filme im geforderten Artikelformat zu knapp ausgefallen wäre (vgl. S.8). Günter Helmes beschreibt in dem nun vorliegenden Band 20 Spielfilme aus den Jahren 1949 bis 1960. Erhalten blieb von der ursprünglichen Text-Konzeption die Beschränkung auf vorwiegend inhaltliche Aspekte und der weitgehende Verzicht auf biografische Angaben zu Mitwirkenden und (film-) historischen Hintergründen der Filme (vgl. S.12). Zwar stehen im Fokus der Biopics *per definitionem* „der Lebensgang, der Charakter, das Empfinden, Denken und Handeln und/oder das Werk einer realhistorischen, klar identifizierbaren Person" (S.9). Doch Helmes problematisiert die Begriffsbestimmung des polyphonen Genres: Allein die Zuordnung der Werke sei angesichts der häufigen Genreüberschneidungen zu unter anderem Melodram, Historien-, Monumental- und Kriegsfilm (vgl. S.9) mitunter schwierig. Zudem zeige die Kombination realhistorischer und (semi-)fiktiver Persönlichkeiten die Nähe des Biopics zum hybriden Genre der Literaturverfilmungen (vgl. ebd.). Als Kunstwerke seien biografische Filme nicht der historischen Forschung verpflichtet, sondern vielmehr „rezeptions- und wirkungsästhetischen Dimensionen unterworfen" (S.10), wenngleich die „zeitpunktgerechten" (S.11) Produktions- und Distributionsdaten von Biopics oft im Zusammenhang mit Lebensdaten realer, gesellschaftlich relevanter Personen stehen (vgl. S.10f.).

Die Zuordnung und die Reihenfolge der jeweils zehn Film-Porträts aus der BRD und aus Österreich in sechs Kategorien (Adel und Herrschaftshäuser, Wissenschaft und Technik, Religion und Kirche, Zeitgeschichte und Politik, Kunst und Künstler, Skandalfiguren) und ebenso aus der DDR (Zeitgeschichte und Politik, Deutscher Bauernkrieg, Wissenschaft und Technik, Literatur, Kunst und Künstlerin, Sport) entschied Helmes nach dem „damals zugeschriebenen Gewicht der betreffenden Sujets im Ensemble der jeweiligen nationalen […] Angebote" (S.13). Zu den im Buch dargestellten Biopics aus westlicher Produktion zählen Helmut Käutners *Ludwig II.* (1955), Falk Harnacks *Anastasia, die letzte Zarentochter* (1956), Rolf Hansens *Sauerbruch – Das war mein Leben* (1954), Robert Siodmaks *Nachts, wenn der Teufel kam* (1957) und Max Ophüls' *Lola Montez* (1955). Zu den vom Autor ausgewählten DEFA-Biopics zählen neben Kurt Maetzigs *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954)

und *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955), unter anderem auch Martin Hellbergs *Thomas Müntzer* (1956), Wolfgang Schleifs *Die blauen Schwerter* (1949), Carl Balhaus' *Nur eine Frau* (1958) und Helmut Spieß' *Einer von uns* (1960).

Konzis und prägnant formuliert Helmes abschließend die unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen der BRD- und der DDR-Biopics: Stehen in den BRD-Produktionen „romantisch, heroisch oder tragisch stilisierte, erratische Einzelne" im Zentrum, so sind es bei der DEFA „insbesondere Arbeiter, Bauern und Handwerker und deren Antagonisten" (S.94). Beide Filmkulturen seien, so Helmes, „auf ihre je eigene Art eminent politisch" (ebd.), was in der Akzentsetzung der Biopics deutlich werde. Die inhaltlichen Schwerpunkte laufen „im Falle der BRD tendenziell auf inkommensurable Individualität, Musealisierung und folgenlose Adorierung hinaus, während es im Falle der DDR stets mittel- oder unmittelbar um Zeitgenossenschaft, Tätigwerden, Team- bzw. Kollektivgeist, Führerschaft und gesellschaftliche Veränderung" (ebd.) gehe. So überwiege in DDR-Biopics das appellativ-aktivierende Moment mit Verweis auf zukünftige „gesellschaftliche Erlösung" (ebd.), während die BRD-Biopics auf Unterhaltung setzen, auf „Urlaub von der Gegenwart" (S.95). Auf eine wichtige Gemeinsamkeit beider Filmkulturen in den 1950er Jahren verweist Helmes zum Schluss: die Figur des einsichtigen und ehrlichen Patriarchen, die alles entscheidende, weise Vaterfigur (vgl. S.95). Nach dem von Günter Helmes und Michael Grisko herausgegebenen Sammelband *Biographische Filme der DEFA: Zwischen Rekonstruktion, Dramaturgie und Weltanschauung* (Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2020) folgt Helmes' vorliegendes Buch als gelungene Ergänzung der Thematik und lädt zu weiterer Beschäftigung damit ein.

Barbara von der Lühe (Berlin)

Harald Neckelmann: Lockruf des Kinos: Der Plakatkünstler Josef Fenneker

Marburg: Schüren 2022, 208 S., ISBN 9783741004155, EUR 34,-

Josef Fennekers Filmplakat für *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), ebensowie das zu *Genuine* (1920), wurden zum Inbegriff des Expressionismus in der Grafik, nicht nur wegen ihrer formalen Gestaltung, sondern auch wegen des Einsatzes greller, nicht realistischer Farben. Der Künstler Fenneker ließ sich bei seinen Filmplakaten auch von Kubismus, Futurismus, Art Deco und Jugendstil inspirieren. Die Wissenschaft hat sich bisher kaum mit Fenneker auseinandergesetzt, wenn man von einem Ausstellungskatalog der Deutschen Kinemathek (Gandert, Gero/Jacobsen, Wolfgang [Hg.]: *Josef Fenneker: 1895-1956. Filmplakate aus der Weimarer Republik*. München: Goethe-Institut, 1985) absieht, das vom Goethe Institut auch international vertrieben wurde.

Mit Harald Neckelmanns Monografie *Lockruf des Kinos: Der Plakatkünstler Josef Fenneker* wird das Werk Fennekers einem breiten Publikum vorgestellt. In einem etwa 30-seitigen Aufsatz, der dem ausführlichen Bildteil vorangestellt ist, liefert Neckelmann eine Biografie Fennekers, die sein kreatives Schaffen in den abwechselnden künstlerischen und politischen Strömungen Weimars und des Dritten Reichs perspektiviert.

Gleich am Anfang stößt man auf eine Überraschung: Fenneker entwarf seine berühmtesten Filmplakate der 1910er und 1920er Jahre für ein einziges Kino: das Marmorhaus am Kurfürstendam. Der 1913 erbaute, seit 1914 von Siegbert Goldschmidt geleitete Kinopalast gehörte nach seiner Gründung zum Ufa-Konzern und wurde als repräsentatives Premierentheater genutzt. Fennekers intensivste Schaffensperiode lag zwischen 1918 und 1922, als Goldschmidt ihn exklusiv für das Marmorhaus verpflichtete – eine Zeit, während der er 140 Plakate entwarf. Diese Periode ging zu Ende als zum einen Goldschmidt die Leitung niederlegte und zum anderen seit 1923 Filmplakate im gesamten Reichsgebiet vertrieben wurden, so dass die in Berlin bevorzugten modernen Tendenzen im Design nicht mehr gefragt waren. Ab 1925 erhielt Fenneker deshalb nur vereinzelte Plakataufträge von Filmproduzenten und -verleihern, wobei sein Stil auch konventioneller wurde, um dem Geschmack der deutschen Provinz Rechnung zu tragen. Obwohl die Webseite zur Josef Fenneker Sammlung der Deutschen Kinemathek noch eine Auswahl von 27 Plakaten aus Weimar und dem Dritten Reich zeigt, endet der Bildteil Neckelmanns mit einem einzigen Plakat aus dem Jahre 1925. Der Autor konzentriert sich also auf die zwischen 1919 und 1925 geschaffenen modernistischen Werke Fennekers.

Geboren wurde Fenneker am 6. Dezember 1895 in Bocholt in Westfalen als Sohn eines Kolonialwarenhänd-

lers. Nach einem 1916 im Kriegsdienst erlittenen Nervenzusammenbruch zog Fenneker im Jahre 1917 nach Charlottenburg. Fenneker schrieb sich als Student an der Staatlichen Lehranstalt des Kunstgewerbemuseums ein und wurde ab 1918 in die Klasse für Grafik und Buchkunst des Malers und Fotografen Emil Orlik zugelassen. Ab Juli 1918 arbeitete Fenneker für Goldschmidt, zeichnete Plakate zu den berühmtesten Filmen der Zeit, aber auch für weniger bekannte Filme des Berliner Filmprogramms. Nebenbei entwarf Fenneker die Innenausstattung mehrerer Berliner Kinos, gestaltete außerdem den Berliner Lunapark. Als die Plakataufträge sich verminderten, begann Fenneker ab 1922 Illustrationen für verschiedene Zeitschriten, wie etwa *Ulk* (1872-1922), *Der wahre Jakob* (1879-1933), *Fliegende Blätter* (1844-1944) und *Simplicissimus* (1896-1967) zu zeichnen. Im Dritten Reich betätigte Fenneker sich hauptsächlich als Bühnenbildner an verschiedenen Berliner Bühnen, wurde Mitglied der NSDAP – entwarf sogar einige propagandistische Plakate für die Partei – und stand unter der Protektion Hans Hinkels, der die Leitung der Filmabteilung im Propaganda-Ministerium innehatte. Nach seiner Entnazifizierung im Jahre 1947 arbeitete Fenneker wieder als Bühnenbildner bis zu seinem Tode am 9. Januar 1956.

Im 171 Seiten starken Bildteil des Bandes stellt Neckelmann 136 Filmplakate vor, entweder mit halbseitigen oder ganzseitigen Illustrationen. Die die Bilder begleitenden Texte bestehen meistens leider nur aus Inhaltsangaben zu den Filmen, nur in einzelnen Fällen – wie bei *Die Prostitution* (1919), *Genuine* und *Fräulein Julie* (1922) – geht der Autor auf die Rezeption des Films sowie die Gestaltung des Plakats ein.

In seinem Essay schreibt Neckelmann, dass „die Frauengestalten Fennekers vorrangiges ‚Lockmittel'" (S.13) seien. Zudem arbeite Fenneker mit starken Diagonalen sowie seien „eine betonte Gestik und Mimik, übertriebene Blickrichtungen und Körperhaltungen […] dazu kontrastreiche, dekorative Kostüme und Gewänder" (ebd.) typisch für Fennekers Stil. Neckelmann resumiert: „Fenneker kombinierte die Darstellung übersteigerter Ausdrucksbewegungen mit expressionistisch aufgeladenen Stilelementen" (S.19). Diese formalen Erwägungen ergänzt Neckelmann unter anderem um Informationen zu den Arbeitsbedingungen des Designers und zur wirtschaftlichen Lage der Kinos.

Es sind letztlich die chronologisch geordneten, ausschließlich in Farbe gedruckten Abbildungen der Filmplakate Fennekers, die den größten Wert der Monografie für Filmwissenschaftler_innen und Laien darstellen, weil sie nicht nur die einmalige Kunst Fennekers, sondern auch den Einfluss der modernen Kunst des frühen 20. Jahrhunderts auf die Gebrauchsgrafik in Deutschland dokumentieren.

Jan-Christopher Horak (Pasadena)

Bereichsrezension: Politische Bilder

Melanie M. Dietz, Nicole Kreckel (Hg.): Politische Bilder lesen: Werkzeugkasten zur Bildanalyse

Bielefeld: transcript 2022, 243 S., ISBN 9783837662344, EUR 39,-

Heike Kanter, Michael Brandmayr, Nadja Köffler (Hg.): Bilder, Soziale Medien und das Politische: Transdisziplinäre Perspektiven auf visuelle Diskursprozesse

Bielefeld: transcript 2021, 301 S., ISBN 9783837650402, EUR 30,-

Jörg Probst (Hg.): Politische Ikonologie: Bildkritik nach Martin Warnke

Berlin: Reimer 2022, 330 S., ISBN 9783496016779, EUR 49,-

Die drei zu rezensierenden Bücher sind allesamt Sammelbände, die sich mit dem Verhältnis von Bildern und Politik beschäftigen, genauer noch: mit Rolle, Spezifik und Umgang mit Bildern als Medien des Politischen. Dies impliziert in allen Fällen: Es geht nicht nur um Bilder, auf denen politische Akteur_innen, Motive oder politischer Protest abgebildet sind, sondern um Bilder im Kontext politisch motivierter Aktionen – um Politik mit Bildern. Die Sammelbände verbindet zudem, dass sie gegen Ende auffällig viele Beiträge zu politischen Memes aufweisen. Ob *Hilarys Hand*, *Bernies Strickhandschuhe* oder *Pepe, the Frog* – in allen Fällen werden Memes, die ‚viral' gingen, als symptomatologischer Ausweis einer neuen politische Bildkultur im Zeitalter Sozialer Medien gedeutet. Diese Perspektivierung folgt einem erstaunlich traditionellen geisteswissenschaftlichen Zugriff auf Gegenstände, nämlich eine Lektüre von Einzelfällen als *pars pro toto* für einen übergreifenden Zusammenhang. Überhaupt einigt die Bände, dass sie in den allermeisten Fällen längst kanonisierte (medien-)kulturwissenschaftliche Methoden und Ansätze vorstellen und fragen, inwieweit diese (noch) geeignete Instrumentarien zur Analyse politischer Artikulation und Prozesse für die digitale Gegenwart sind.

Bilder spielen vor allem für die gegenwärtige politische Kommunikation eine immense Rolle, die weit über ihren Stellenwert in der Vergangenheit hinausgeht. Darin sind sich die Sammelbände ebenfalls einig, wie auch darin, dass von einer besonderen Weise visueller Artikulation des Politischen ausgegangen werden muss, mit demensprechend spezifischen Wirkungen. Das Bildliche hat andere Möglichkeiten und Probleme als das

(rein) diskursiv-begriffliche, so der Tenor. Diese Überzeugung ist natürlich im medienwissenschaftlichen Kontext besonders interessant, geht es dabei doch um Mediendifferenzen und eine daraus abgeleitete präformierende Wirkung auf die Bedingungen und Möglichkeiten der Wahrnehmbarkeit von Politik und des politischen Handelns. Leider wird das, was genau die Besonderheit des Bildlichen sein soll, in keinem der Fälle ausführlich genug begründet. Eher werden gängige Charaktersierungen von Bildern vorausgesetzt (Bilder haben keine eigentliche oder doch offene Bedeutung, folgen einer assoziativen Logik, sind besonders effektive Mittel der Affekterzeugung usw.). So nachvollziehbar solch ein Ausgangspunkt ist – allein schon zu Zwecken der Legitimation, einen Sammelband über politische Bilder zu veröffentlichen – birgt dies doch die Gefahr, selbst dem Mythos der besonderen ‚Wirkmacht' von Bildern anheimzufallen – und damit das Narratem von der magisch-manipulativen Macht der Bilder ungebrochen fortzuschreiben. Zumindest wäre in diesem Zusammenhang eine genauere argumentative Herleitung solcher doch recht weitreichenden und mit viel ontologischem Ballast befrachteten Aussagen wichtig.

Was die Sammelbände wiederum unterscheidet, wird sehr deutlich in den jeweiligen Einleitungen. Die Einleitung von Jörg Probst zu *Politische Ikonologie* fällt sehr knapp aus. Es wird darin vor allem darauf aufmerksam gemacht, was die politische Ikonologie in Nachfolge ihres maßgeblichen Initiators im deutschsprachigen Bereich, nämlich Martin Warnke, ist, wie sie sich voller Widerstände aus der Kunstwissenschaft entwickelt hat und wie damit gegenwärtig ein bereits etablierter Zugriff oder sogar eine „Methode" (S.23), so die Bezeichnung der ersten Sektion, ausfindig zu machen ist, die historische, aber eben auch gegenwärtige politische Bildphänomene analysierbar und kritisierbar macht. Genauer noch geht es in der politischen Ikonologie darum, gegenwärtige politische Bildphänomene in ihrem historischen Gewordensein einsichtig machen zu wollen. Das war bereits die Programmatik von Aby Warburg, der, wie die einzelnen Texte im Sammelband deutlich werden lassen, der eigentliche Säulenheilige der politischen Ikonologie ist; hat dieser doch mit seinem monumentalen *Mnemosyne*-Projekt eines Jahrhunderte umfassenden Bildatlas, seinen autonomen Bildfahrzeugen, die Kontinente und kulturelle Sphären überschreiten, bereits im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts die klassische Kunstwissenschaft zur Bildwissenschaft hin ausgeweitet. Ihren Untersuchungsgegenstand findet sie nicht mehr nur in der Hochkunst, sondern ebenso in deren populärkulturelle Aneignungen und der politischen Instrumentalisierung ästhetischer Darstellungsformen (vgl. dazu bspw. Beyer, Andreas/Bredekamp, Horst/Fleckner, Uwe/Wolf, Gerhard [Hg.]: *Bilderfahrzeuge: Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie*. Berlin: Wagenbach, 2018; Haus der Kulturen der Welt/The Warburg Institute/Ohrt, Roberto/

Heil, Axel [Hg.]: *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne. The Original*. Stuttgart: Hatje Cantz, 2020). Im Vorwort von Probst kommt Warburgs ‚Ikonologie' indes irritierenderweise nicht prominent vor, sondern vielmehr das Konzept nach Kunstwissenschaftler Erwin Panofsky, auf den die politische Ikonografie, wie sie sich in Nachfolge von Warnke etwa bei Michael Diers oder Horst Bredekamp findet, eher als Antipode ihrer jeweiligen ikonologischen Projekte fungiert.

Der Sammelband *Politische Bilder lesen* wartet mit einer ungewöhnlichen Form eines Vorworts auf, ist es doch als Dialog der Herausgeberinnen gestaltet. Diese dialogische Form ist insofern konsequent gewählt, als der Band interdisziplinär ausgerichtet ist, deren beide Pole im Vorwort zwischen einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Visual Culture und der politik- beziehungsweise sozialwissenschaftlich fokussierten Visuellen Politik verortet werden. Damit gehen unterschiedliche methodische Zugriffe einher, die im Band vorgestellt und verschränkt werden sollen. Dass für die Untersuchung politischer Bilder eine interdisziplinäre Herangehensweise sinnvoll ist – wer könnte so etwas bestreiten? Insbesondere wenn politische Bilder als politische Praktiken verstanden werden, scheint doch die Verschränkung zwischen dem, was auf den Bildern zu sehen ist, und dem, was mit den Bildern in welchem Kontext gemacht wird, zentral und erfordert eben unterschiedliche Herangehensweisen. Was hingegen problematisch erscheint, ist, dass die Herausgeberinnen in ihrem Dialog auf den Werkzeugkasten-Charakter ihres Sammelbandes verweisen, gar die Bereitstellung von „Blaupause[n]" (S.15) versprechen, die der Sammelband für weitere Lektüren politscher Bilder bieten soll. Auch im Untertitel ist diese Bestrebung vermerkt. Doch bereits ein Blick auf die unterschiedlichen Sektionen, die den Band strukturieren, macht gegenüber diesem Anspruch skeptisch. So gliedert sich der Band nicht etwas durchgängig nach Methoden, Zugriffen oder Motiven. Vielmehr werden verschiedene Objektbereiche, Praktiken und Bildtypen aneinandergereiht. So geht es von der künstlerischen Fotografie über Plakat-, Protest- und Krisenbilder zu Politiker_innen im Bild bis hin zu Memes. Dieses ‚Ordnungssystem' verbindet sehr heterogene Elemente mehr oder minder additiv. Der Band enthält nicht einmal einen Index. Fehlende systematische Ausrichtung an Methoden, Sammlung von heterogenen, auf unterschiedlichen Ebenen situierten Gegenständen wie auch das Fehlen eines Registers, das zumindest die fehlende Systematik kompensieren könnte, – all das spricht gegen die Suggestion des Untertitels. Die einzelnen Texte führen durchaus zu interessanten Ergebnissen, dennoch bleibt wahr, dass dieser Band Vieles ist, aber kein Werkzeugkasten, um politische Bilder lesen zu können – oder zumindest doch ein recht unvollständiger, mit weit verstreuten Werkzeugen jenseits eines Kastens.

Die mit Abstand längste, informativste und überzeugendste Einleitung findet sich im Sammelband

Bilder, Soziale Medien und das Politische. Hier werden die Basisbegriffe aus unterschiedlichen Perspektiven und Schwerpunktsetzungen ins Verhältnis zueinander gesetzt und zudem gleich Thesen zur Lage des politischen Bildes im Kontext Sozialer Medien formuliert. Darüber hinaus wird sehr deutlich gemacht, wie dezidiert kulturwissenschaftliche Zugriffe zur Analyse politischer Bilder im Kontext digitaler Medienkultur fruchtbar gemacht werden können. Genau genommen ist dieses Vorwort eigentlich gar kein Vorwort, sondern ein eigenständiger Forschungsbeitrag, der im Gewand eines Vorworts daherkommt. Das beeinträchtigt zwar den Text in seiner Funktion – so wird etwa das Konzept der Interpellation nach Louis Althusser vorgestellt und für die Analyse von Bildern im digitalen Raum aktualisiert, aber in keinem der folgenden Beiträge wird dieses Konzept wieder aufgegriffen. Dieses Defizit macht der Text allerdings als genuiner Forschungsbeitrag, der auch maßgebliche Literatur zum Forschungsfeld versammelt, mehr als gut. Vielleicht sollten die Herausgeber_innen überlegen, ob sie dieses ‚Vorwort' nicht zu einem ‚echten' Werkzeugkasten für politische Bildanalysen ausweiten sollten.

Um die einzelnen Beiträge der drei Sammelbände vorzustellen, reicht der zu Verfügung stehende Platz nicht aus. Ich möchte mich stattdessen abschließend nur auf einen einzigen Beitrag konzentrieren, der, wenn es denn einen Award für den besten Beitrag aus den drei Publikationen gäbe, diesen vom Rezensenten verliehen bekäme. Die Begründung hierfür ist, dass darin einerseits sehr deutlich die Grenzen einer traditionellen Lektüre politischer Bilder klar vor Augen geführt wird, anderseits konkrete Ausweitungsoptionen vorstellig werden. Es handelt sich um den Beitrag von Roland Meyer im Band *Politische Ikonologie*. Der Kunst- und Medientheoretiker beschäftigt sich darin mit dem, was er selbst eine „Wilde Forensis" (S.267) nennt. Meyers These ist, dass die Suche von Fehlern, Fälschungen oder Manipulationen in einzelnen Bildern und deren Verhandlung auf Sozialen Medien genau das nicht ist, was die klassische Ikonografie umtreibt, nämlich tradierte Motiv- und Symbolbedeutungen, Konnotationen und damit verbundene ideologische Implikationen ausfindig zu machen. Die ‚wilde Forensis' ist vielmehr eine vermeintlich politische Praxis auf Sozialen Medien, bei der die Suche nach der Indexikalität bildlicher Elemente im Zentrum steht. Es geht um das Aufdecken der eigentlichen Wahrheit im und hinter dem Bild, das im Verdacht steht, zumeist zu politischen Zwecken manipuliert zu sein. Statt um tatsächliche forensische Investigation geht es vielmehr spielerisch um die „Hypostasierung des isolierten Einzelbildes und seiner Aussagekraft" (S.287), über die dann endlos spekuliert werden kann. Etwas, was sich als politisch investigativ gibt, folgt somit vielmehr der Spiellogik affektiver Erregung, die mit Strukturmerkmalen Sozialer Plattformen eng verbunden ist. Mit traditionellen kulturwissenschaftlichen oder auch politikwissenschaftlichen Bild-

analysemethoden, rezeptionsästhetischen Ansätzen, der ikonografischen Methode, Althussers Interpellation oder einem „Spaziergang als bildanalytische Decodierungsmethode" (S.107) lässt sich so etwas nicht mehr fassen, geschweige denn verstehen. Pointierter formuliert: Das, was für Bildanalysen gegenwärtiger digitaler Politik interessant zu sein scheint, findet sich gerade nicht auf den Bildern selbst und auch nicht in den Selbstbeschreibungen politischer Akteur_innen, die mit Bildern handeln, sondern neben, hinter oder unter dem, was unmittelbar wahrnehmbar ist. Zu dieser Art *Invisible Visual Culture* sollte unbedingt in naher Zukunft ein ‚Werkzeugkasten' bestückt werden, um politische Bilder lesbar zu machen – mit Register natürlich.

Sven Grampp (Erlangen-Nürnberg)

Hörfunk und Fernsehen

Kilian Hauptmann, Philipp Pabst, Felix Schallenberg (Hg.): Anthologieserie: Systematik und Geschichte eines narrativen Formats

Marburg: Schüren 2022 (Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik, Bd.18), 270 S., ISBN 9783741003776, EUR 34,- (OA)

Lange Zeit war die Taxonomie televisueller Serienproduktionen durch ein dominierendes Kategorienduo geprägt: Während in den 1990er Jahren Episodenserien (*series*) die Vormachtstellung auf dem Serienmarkt beanspruchten, entwickelte sich seit der Jahrtausendwende das Format der Fortsetzungsserie (*serial*) zum Goldstandard serieller Qualitätsunterhaltung. Mit der Spielart der Anthologieserie gesellt sich eine weitere Sonderform zu den Urtypen seriellen Erzählens, welche dank rezenter Publikumserfolge wie *American Horror Story* (2011-) oder *Fargo* (2014-) zunehmende Aufmerksamkeit erfährt. Der Trend des Anthologischen bildet in der Forschung bisher eine signifikante Leerstelle. Mit ihrem Sammelband zur *Anthologieserie* haben es sich die Herausgeber Kilian Hauptmann, Philipp Pabst und Felix Schallenberg daher zur Aufgabe gemacht, das Phänomen des Anthologischen im televisuellen Kontext systematisch zu erschließen.

Die größte Eigenleistung der Publikation wartet sogleich zu Beginn der Lektüre auf: Mit ihrem konzisen Einleitungskapitel gelingt es den Herausgebern, die Anthologieserie als „narratives Format" (S.14) eigener Klasse für den akademischen Bereich zu profilieren und zeitgleich dessen drängende Relevanz zu veranschaulichen. Dies erfolgt nicht nur über die stringente Herleitung der Geschichte des Genres, sondern auch mittels zielführender Definitionsarbeit: Folglich gelten jene Serien als anthologisch, die „entweder eine Sammlung in sich abgeschlossener Episoden […] oder abgeschlossener Staffeln […] hervorbringen" (S.10). Wie Hauptmann in einem späteren Beitrag spezifiziert, sei es durchaus möglich, dass sich „Figureninventar, Diegese oder Handlung zwischen zwei anthologischen Elementen" (S.102) ändern können. Die augenscheinliche Leichtigkeit, mit welcher der Begriff in den Diskurs eingeführt wird, ist als Ergebnis einer sondierten Bestandsaufnahme zu werten. Wurde der Terminus im akademischen Bereich lange Zeit gemieden, wird schnell ersichtlich, dass es sich

um weitaus mehr „als ein inhaltsloses Label“ (S.10) des Serienmarketings handelt.

Zu den Stärken der Einleitung im Speziellen wie des Sammelbandes im Allgemeinen zählt eine bemerkenswerte Direktheit, mit welcher Herausforderungen definitorischer oder erzähltheoretischer Gestalt adressiert werden, um diese sogleich als erkenntnisorientierte Fragestellungen zu reflektieren. Beispielhaft sei die literarische Prägung des Anthologiebegriffs im Deutschen erwähnt, welche sich vom intermedialen Gebrauch im anglophonen Sprachraum unterscheidet. Dieser Umstand wird abseits der Einleitung im Beitrag von Dirk Rose problematisiert, in dessen Resümee „ein Plädoyer für analytische Flexibilität ohne Beliebigkeit“ (S.53) zu verzeichnen ist. Andererseits identifizieren die Herausgeber einen Zustand der Ambivalenz, welcher der Anthologieserie *qua definitionem* anhaftet. Nicht nur dekonstruiert das Anthologische die Idee eines staffelübergreifenden Erzählflusses, sondern abstrahiert überdies die Herstellung narrativer Kohärenz. Anders als bei anderen Serientypen könne diese nicht mittels Konstanz der Figuren respektive Diegesen konstituiert werden. Stattdessen bedienen sich Anthologieserien „subtileren formseitigen Wegen“ (S.14), seien es wiederkehrende Motive, Genrekonventionen oder ein einheitlicher visueller Stil. Somit oszillieren Anthologieserien zwischen den Aspekten erzählerischer Diversität und Arbitrarität. Hieraus resultiert auch die Leitfrage der Publikation, wie es dem Format gelinge, Äquivalenz und Kohärenz herzustellen, um seinen seriellen Status zu behaupten.

Nebst den genannten Beiträgen bemühen sich zehn weitere Analysen, dieser Frage praxisnah auf den Grund zu gehen. Moritz Baßler gelingt dies exemplarisch anhand der Serie *True Detective* (2014-2015, 2019-), wobei er untersucht, inwieweit die einzelnen Staffeln des Titels strukturelle Äquivalenzen aufweisen. Potenziale des Anthologischen weisen hingegen Sebastian Berlich und Johannes Ueberfeldt am Beispiel von *Black Mirror* (2011-) nach: Die Autoren zeigen, wie sich die Serie „durch Verfahren der Anreicherung und diegetischer Sedimentierung zu einer meta-seriellen Struktur“ (S.177) in einen Modus der Selbstbeobachtung begibt. Das anthologische Verfahren fungiert hierbei als Treiber serieller Innovation.

Die Fülle behandelter Serien sowie das divergierende Vorgehen der Beiträge lässt sich abschließend als weiterer Trumpf benennen – neben den bereits genannten *American Horror Story*, *Fargo*, *Black Mirror* und *True Detective* widmet sich Martin Hennig beispielsweise ausführlich verschiedenen Horror-Anthologien, denn „kaum ein filmisches Genre ist mit dem Format der Anthologie so eng verbunden wie die Horror-Sparte“ (S.115). Komplettiert wird der Sammelband durch Beiträge zu *Walt Disney's Disneyland* (1954-1958), *Philip K. Dick's Electric Dreams* (2017-2018), *Love, Death & Robots* (2019-) und zum *Tatort* (1970-). Ist das selbsternannte

Ziel, das Phänomen des Anthologischen für den Serienkontext operabel zu machen, bereits zu Beginn geglückt, können die Leser_innen hiervon ausgehend den Facettenreichtum der Anthologieserie auf verschiedene Weise nachvollziehen: Fast ließe sich sagen, die Publikation agiere selbst in Manier serieller Anthologien, indem sie sich in höchst abwechslungsreichen, selbstständigen ‚Episoden' mit ihrem Untersuchungsgegenstand auseinandersetzt, ohne ihr vereinendes Sujet aus den Augen zu verlieren.

Eric Dewald (Saarbrücken)

Gabriele Mehling, Axel Block, Michael Hild, Bernd Schwamm: Schimanski machen: Erfindung und Etablierung einer erfolgreichen Serienfigur

München: edition text + kritik 2022, 480 S., ISBN 9783967076394, EUR 39,-

Nur eine Handvoll fiktionaler Charaktere der deutschen Fernsehgeschichte haben es zu einem derart ‚ikonischen' Status gebracht wie Kommissar Horst Schimanski. Die von Götz George dargestellte Figur wird bis heute mit action-orientierten, schroffen Ruhrgebiet-Krimis assoziiert; sie ist sogar zu einem touristischen Faktor für Duisburg geworden und prägt die Nachwirkung des Schauspielers maßgeblich mit. Innerhalb der Fernsehkrimi-Reihe *Tatort* (1970-) entstanden von 1981-1991 insgesamt 29 Episoden, von denen zwei vor Ausstrahlung im Fernsehen sogar im Kino Premiere feierten. Wenige Jahre später folgten auf dem Tatort-Sendeplatz am Sonntagabend 17 weitere Fernsehfilme als eigenständige Reihe mit dem Titel *Schimanski* (1997-2013). Dieser Erfolg ist Grund genug für drei der damals Beteiligten – den Kameramann Axel Block sowie die Produzenten Michael Hild und Bernd Schwamm –, sich mit der Bamberger Kommunikationswissenschaftlerin Gabriele Mehling zusammenzutun und in einer *Oral History* die Entstehungsgeschichte und die frühen Jahre von Schimanski zu rekonstruieren. Grundlage sind ausführliche Interviews mit seinerzeitigen Mitwirkenden; hinzu treten Erinnerungen und Unterlagen aus deren Privatarchiven. Zu Wort kommen neben den drei Co-Autoren unter anderem der in den 1970er bis 1990er Jahren prägende WDR-Fernsehspielchef und spätere Bavaria-Geschäftsführer Günter Rohrbach sowie prominente Regisseur_innen wie Ilse Hofmann und Dominik Graf.

Das Konzept für *Schimanski* entwickelte sich demnach über einen längeren Zeitraum in einer Gruppe, deren Mitglieder gemeinsam in den ersten Jahrgängen der Hochschule für Fernsehen und Film München (HFF) studiert und dann in wechselnden Konstellationen zusammengearbeitet hatten. Obwohl sie das Fernsehen eher geringschätzten, wurde das ungeliebte Medium – vor allem über die Produktionsfirma Bavaria als Tochter mehrerer öffentlich-rechtlicher Rundfunkanstalten – zum wichtigsten Arbeitgeber und öffnete Türen in die Programm- und Stoffentwicklung der Sender: „Das Fernsehen war ein Ort, an dem man innovativ sein konnte. Es ließ Experimente zu" (S.353). Zugleich war die Sendereihe *Tatort*, zumindest nach Auffassung der Autor_innen dieses Bandes (vgl. S.373), in eine kreative Krise geraten und benötigte frische, zeitgemäße Ideen. So kam es schließlich mit der ersten *Schimanski*-Episode *Duisburg-Ruhrort* (1981) zu einem konzeptionellen Richtungswechsel.

Gleichwohl ist *Schimanski* kaum das Produkt eines gezielten Planungsprozesses; stattdessen geranen informell entwickelte Ideen von Regisseur_innen, Drehbuchautor_innen und Produzent_innen in der Auseinandersetzung mit den Hierarchien von Bavaria und WDR sowie dem Hauptdarsteller nach und nach zu einem umsetzungsfähigen Konzept. Die Konflikte, an welche sich die Zeitzeug_innen erinnern, sind dabei nicht unbedingt überraschend: Ansprüche an ästhetischen Purismus vor allem bei Kamera und Regie treffen auf praktische Machbarkeitserwägungen und limitierte Budgets; es wird viel ausprobiert und wieder verworfen, weil Redaktion oder Vorgesetzte anderer Meinung sind; starke Egos treffen aufeinander. Die Schimanski-*Tatorte* sind mithin keinesfalls als Autorenfilme zu verstehen, sondern Ausdruck einer hochgradig arbeitsteiligen Fernsehproduktionsindustrie. Es ist also kein Wunder, dass die Co-Erfinder_innen, die hier zu Wort kommen, darüber klagen, dass das Konzept immer mehr verwässert worden sei, und so werden auch nur die bis 1986 unter ihrer direkten Mitwirkung entstandenen Episoden als ‚eigentliche' *Schimanskis* angesehen (vgl. S.14 und S.345).

Damit ist zugleich ein zentrales Manko des Bandes angedeutet. Zwar bietet die *Oral-History*-Methode wichtige Einblicke, die sonst nirgends dokumentiert sind und verloren zu gehen drohten. Dennoch ist der Umstand, dass es eine Schnittmenge und viele persönliche Beziehungen zwischen Autoren und befragten Zeitzeug_innen gibt, zumindest problematisch. Hierauf weist Mehling als einzige Wissenschaftlerin in der Runde ausdrücklich hin (vgl. S.31-33). Zumindest ein Stück weit haben wir es damit zu tun, dass die Beteiligten ihre Lesart *Schimanskis* quasi offiziell machen wollen.

Beinahe noch wichtiger als der spezifische Fall des Duisburg-*Tatorts* ist jedoch der soziokulturelle Aspekt. Der Band wirft ein aufschlussreiches Schlaglicht auf das Innenleben der Fernsehproduktion an einem bestimm-

ten Punkt der Nachkriegsgeschichte. *Schimanski* entstand an einem Punkt, als sich Filmindustrie und Fernsehen nach dem Antagonismus der 1950er und 1960er Jahre widerstrebend an eine strukturelle Zusammenarbeit gewöhnten – im Spannungsfeld zwischen Neuem Deutschem Film und dem Versuch, populäre Unterhaltung zu modernisieren, und zu einer Zeit, in der das aufkommende Privatfernsehen das Selbstbewusstsein und die Selbstwahrnehmung des öffentlich-rechtlichen Systems zu verändern begann.

Eric Karstens (Krefeld)

Moritz Fink: Understanding The Simpsons: Animating the Politics and Poetics of Participatory Culture

Amsterdam: Amsterdam UP 2021, 236 S., ISBN 9789048540334, EUR 110,-

Die seit über 30 Jahren durchgehend laufende Zeichentrickserie *The Simpsons* (1989-) stellt ein einzigartiges Medienphänomen und einen omnipräsenten popkulturellen Referenzpunkt dar: Generationen erlebten inzwischen ihre mediale Sozialisation durch die berühmte Familie aus Springfield, ‚gelbes' Merchandising füllt die Kaufhäuser und Memes mit Homer, Marge, Bart, Lisa und Maggie sind auf TikTok, Instagram oder Twitter zu finden. Moritz Finks Monografie untersucht und erklärt dieses mediale Kultphänomen um die Simpsons in sechs Abschnitten.

Fink arbeitet, wie das erste Kapitel darlegt, in Rückgriff auf die Theoreme von Henry Jenkins, John Fiske, Umberto Eco und Michel de Certeau zu Partizipations- und Konvergenzkultur. Das heißt, dass die *Simpsons*-Fans durch ihre aktive Auseinandersetzung mit der Serie – ob in Foren, auf Conventions oder in Form von Fanfiction – hauptverantwortlich für den Erfolg des crossmedialen Franchises seien. Das zweite Kapitel des Buchs skizziert die Entstehung der TV-Serie aus einem subkulturellen Geist der 1980er Jahre heraus, geschaffen vom Underground-Comiczeichner Matt Groening und inspiriert vom anarchischen Humor des *MAD*-Magazins. Innerhalb der TV-Landschaft der frühen 1990er Jahre entwickelte sich die Serie zum Massenphänomen und war ein wegweisender Vorreiter für spätere Kultserien wie *South Park* (1997-) oder *Family Guy* (1999-).

Im dritten Part von Finks Monografie liegt der Fokus stärker auf dem Humor von *The Simpsons*: Selbstreflexivität, Ironie, Satire und das Spiel

mit Stereotypen und Klischees. Der vierte Abschnitt zeigt auf, wie zahlreiche alternative kulturelle Gruppierungen durch die Simpsons einem breiten Publikum zugänglich wurden. Emblematisch hierfür steht Bart mit Skatebord und Graffiti-Spraydose als Widerspiegelung der frühen Hip-Hop-Szene. Auf Kommerzialisierungsstrategien des Senders FOX mithilfe transmedialer Vermarktung unter anderem durch Videospiele und Comics wird im fünften längeren Kapitel eingegangen. Das letzte Kapitel fokussiert die postmoderne ‚Remix-Culture' als konstitutives Element der Fanszene, dazu zählen Fake-Trailer auf YouTube, selbstentworfene pornografische Bilder oder auch politische Inanspruchnahmen: So wurde Angela Merkel mit ihrer Rauten-Geste auf einem Plakat einer Anti-Atomkraft-Demo im Jahr 2010 mit Mr. Burns parallelisiert.

Diese kurze Auflistung weist bereits darauf hin, dass Fink die wichtigsten Facetten des Phänomens *The Simpsons* anspricht und einordnet. Er illustriert dabei seine Thesen mit Beispielen aus einzelnen Folgen oder führt Beobachtungen an, die eingefleischten *Simpsons*-Fans bekannt sind, etwa, dass im Vorspann die durchschnittlichen Lebenskosten eines Kleinkindes auf der Registrierkasse zu sehen sind, sobald Maggie beim Einkaufen versehentlich gescannt wird. Fink gelingt dabei das Changieren zwischen der „‚dual role' as fan and academic" (S.31), denn keineswegs wird etwa in nostalgischer Überhöhung einer Serie aus den eigenen Kindertagen gehuldigt. So arbeitet er beispielsweise den Kommerzialisierungsstreit zwischen Fox und den Fans heraus, als es beim gesteigerten Aufkommen privater Websites zur breiten Nutzung von *Simpsons*-Material durch die Fans kam. Zudem werden auch genderkritische Fragen erörtert und beispielsweise die Figur Apu in einer postkolonialen Lesart betrachtet. Hier werden kritische Töne allerdings häufig nur kurz und leise angespielt, stattdessen dominieren indifferente Sätze wie „sometimes fan cultures are more in conflict with the corporate media, sometimes less" (S.152) oder „[n]otwithstanding the question whether it is morally correct, sexist or obscene, or otherwise transgressive to sexualize Marge Simpson" (S.169f.). Darüber hinaus bleibt vor allem eine gewichtige Frage offen: Wie Fink selbst festhält, endete das ‚*golden age*' der *Simpsons* – je nach Sichtweise – spätestens nach der 12. Staffel. Welche Gründe waren hierfür ausschlaggebend? Auf welchen Ebenen kann ein Qualitätsabfall festgemacht werden? Warum hat dies der Langlebigkeit der Serie nicht geschadet?

Editorische Schwächen müssen moniert werden, da nach jedem Kapitel – trotz eines Literaturverzeichnisses am Ende – die Sekundärliteratur aufgelistet ist. Dies ist wohl noch eine Zeugenschaft davon, dass es sich bei dem Buch um eine Kompilation vorangegangener Veröffentlichungen Finks handelt, seiner Doktorarbeit *Understanding The Simpsons: A Media Phenomenon at the Edge of Convergence Culture* (Baden-Baden: Tectum, 2016) und einer weiteren Monografie

aus dem Jahr 2019 (*The Simpsons: A Cultural History*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2019). Diese Zusammenführung ist jedoch gelungen und exponiert auf diese Weise die – teilweise vergangene – enorme Bedeutung der *Simpsons* noch zu deren Lebzeiten: „The Simpsons was not just a show you watched but a language you talked, a worldview you adopted" (S.133).

Timo Rouget (Frankfurt am Main)

Melissa R. Ames: Small Screen, Big Feels: Television and Cultural Anxiety in the 21st Century

Lexington: University Press of Kentucky 2018, 311 S.,
ISBN 9780813180069, EUR 41,50

Dass das Fernsehen im Zusammenspiel mit den Sozialen Medien vielleicht eine zum Teil fatale und problematische Verstärkung von Gefühlen erzeugt, wurde vor allem durch Donald Trump und seine sich auf den Sender Fox beziehenden Twitter-Attacken deutlich. Richard Grusin beschreibt dies in einem Beitrag zu Donald Trumps ‚*evil mediation*' in dem Band *Trump und das Fernsehen* (Köln: Herbert von Halem, 2020) als den Effekt einer neuen Medienökologie, die unkontrollierbare und unmittelbar auf die Menschen einwirkende Informations- und Affektströme hervorbringt und die mit Begriffen der Repräsentation nicht mehr zu fassen ist. Etwas ähnliches scheint Melissa R. Ames im Sinn zu haben, wenn sie sich in der vorliegenden Sammlung von Essays zu Fernsehserien, Reality TV, Politformaten und Sozialen Medien wie Twitter mit dem Status der Emotions- und Affektproduktion im aktuellen US-Fernsehen beschäftigt.

Die Spannbreite dieser Auseinandersetzung ist groß und legt erfreulicherweise den Fokus vorwiegend auf Programme, die (noch) im freien Fernsehen empfangbar sind. Sie macht damit (auch wenn das nie explizit benannt wird) deutlich, dass das ‚klassische' Fernsehen immer noch eine signifikante kulturelle Rolle spielt – in seiner Funktion „to contribute to national affect states" (S.2). Dieser Affektzustand wird an *Heroes* (2006-2010) analysiert und deutlich gemacht, wie diese Serie durch die Konstruktion eines bedrohlichen Außen zu einer Gemeinschaftsbildung einlädt, die in einer Analogie zur politischen Rhetorik der Post-9/11-USA betrachtet werden kann (vgl. S.31). Ames versucht zu verstehen, wie Ironie in *Late-Night*-Formaten wie *The Daily Show* (1996-) genutzt wird, um eine Gemeinschaft

von Zuschauenden zu formieren, die dadurch besser die aufgeheizte Stimmung und die Antagonismen der US-Gesellschaft erträgt, die durch Sender wie Fox und die Politik konservativer Politiker_innen erzeugt wird (vgl. S.79). Ames betrachtet darüber hinaus die unzähligen Vaterkonflikte in *Lost* (2004-2010) als Ausdruck einer bedrohten, weißen Maskulinität (vgl. S.94) oder analysiert, wie die Polizeigewalt gegen Schwarze und die Ereignisse in Ferguson in verschiedenen Krimi- und Drama-Serien aufgearbeitet werden (vgl. Kapitel 6). Ein wichtiger Bezugspunkt ihrer Analysen ist die Interaktion von Fernsehen und Twitter. Hier wird vor allem in ihrer Beschäftigung mit dem interessanten Werk der Produzentin und Autorin Shonda Rhimes und mit der intensiven Twitter-Diskussion der Fans der Serie *How to Get Away with Murder* (2014-2020), die sich auf Moral, Gesetz, Rassismus, Homophobie oder die sexuelle Orientierung der Hauptfigur (vgl. S.185) bezieht, deutlich, dass Fernsehen noch immer zu einem Forum der Diskussion gesellschaftlicher Probleme werden kann.

Als Bestandsaufnahme des Status des Fernsehens in den 2000er Jahren und der Rolle, die es bei der Produktion von Gefühlen und Affekten, der Verarbeitung von Traumata und der Auseinandersetzung mit Politik und Gesellschaft spielt, ist die Arbeit von Ames sehr brauchbar. Allerdings bleibt die Autorin häufig zu sehr auf der Ebene einer Inhaltsanalyse, die zu wenig die Ästhetik in den Blick nimmt oder Twitter-Kommentare eher mit quantitativen Methoden auswertet. Die Rückbindung an Theorien erfolgt eher holprig oder sparsam. So pendelt sie eklektizistisch zwischen Konzepten von C.G. Jung, um die Archetypen von *Lost* zu identifizieren (vgl. S.85), und relativ kurzen Referenzen auf fernsehtheoretische Konzepte, die vorwiegend im einführenden Kapitel behandelt werden, während der Hauptbezugspunkt der Texte eher journalistische und kritische Texte aus dem Internet sind. Zudem hantiert sie mit wenig aussagekräftigen und etwas plakativen Konzepten wie ‚Schadenfreude' oder ‚Voyeurismus', um die Funktionen des Reality TVs zu beschreiben (vgl. S.43) und damit ein doch recht limitiertes Verständnis dieser Fernsehform zu liefern. Eine neue Medienökologie, die Affektströme erzeugt und in die ein Fernsehen eingebunden ist, dessen Effekte über die Repräsentation hinausgehen, lässt sich damit nur partiell erfassen.

Herbert Schwaab (Regensburg)

Julien Bobineau, Jörg Türschmann (Hg.): Quotenkiller oder Qualitätsfernsehen? TV-Serien aus französisch- und spanischsprachigen Kulturräumen

Wiesbaden: Springer 2022 (Serienräume – global, lokal, glokal, Bd.1), 357 S., ISBN 9783658361686, EUR 64,99

Seit ihren Anfängen unterliegt die deutschsprachige Serienforschung einem formgebenden Manko: der starken Fokussierung auf TV-Produktionen des anglophonen Kulturraums. Insbesondere US-Serien genießen nicht nur in zahlreichen Streaming-Mediatheken, sondern auch im Kontext akademischer Diskurse bis heute eine gewisse Vormachtstellung. Mit dem Sammelband *Quotenkiller oder Qualitätsfernsehen?* wagen die Herausgeber Julien Bobineau und Jörg Türschmann – Romanisten an den Universitäten in Würzburg und Wien – einen umso notwendigeren Blick über den Tellerrand der nordamerikanischen Serienindustrie und stellen Serien(kulturen) spanisch- und französischsprachiger Kulturräume in den Mittelpunkt. Mit ihrer kulturwissenschaftlichen Ausrichtung gelingt es der Publikation, sowohl einen stringenten Überblick über das Thema zu bieten als auch dessen Erkenntnispotenzial mittels der Varietät behandelter Fragestellungen aufzuzeigen. Die Palette der Serienproduktionen wird dabei in einem Zusammenspiel aus Übersichtsbeiträgen und Fallstudien erschlossen: So bietet beispielsweise Manuel Palacio einen historischen Überblick über die Entwicklung spanischer TV-Serien, wohingegen sich Gabriella Lambrecht sehr spezifisch mit der Gewaltästhetik der chilenischen Drogenhändler-Serie *Prófugos* (2011-2013) auseinandersetzt. Mit einer entsprechenden Anordnung der Texte ergibt sich für die Leser_innen ein sinniger Lektürefluss, welcher die Erschließung des alle Beiträge verbindenden Themas ermöglicht. Positiv ist die Bandbreite behandelter Primärwerke hervorzuheben, welche Intention und Anspruch des Bandes, als akademischer Grundstein romanischer Serientitel zu fungieren, unterstreicht.

Die hierzulande wohl bekanntesten Formate finden sich in der Analyse Bobineaus, der das spanische *La Casa de Papel* (2017-2021) sowie die französische Netflix-Serie *Lupin* (2021-) untersucht. Beiden Produktionen gelinge eine Aktualisierung des *Heist*-Genres, welche „eine *critical awareness* für […] gesellschaftliche Herausforderungen des 21. Jahrhunderts" (S.212) offenbare. Dies ist eine Erkenntnis, welche einerseits die narrative Qualität der Titel unterstreicht und andererseits auf die Bedeutsamkeit der Television Studies in Gänze einzuzahlen weiß.

Auch der Beitrag Karen Genschows zeigt das gesellschaftliche Potenzial der TV-Serie, wenn die Autorin drei Telenovelas unterschiedlicher Herkunft vergleicht. Das Forschungsinteresse von Genschows komparatistischer Gegenüberstellung

ist die Bedeutung der Serien für die Konstruktion kollektiven Erinnerns. Als Resultat benennt die Autorin die Konvergenz zwischen historischen Konflikten und für die Telenovela typischen Erzählmuster.

In einem weiteren Beitrag setzt sich Kathrin Ackermann mit der geschichtlichen Faktentreue der Historienserie *Borgia* (2011-2014) auseinander, während sich Robert Lukenda in seinem Text mit den Einflüssen rezenter TV-Serien auf die französische Gegenwartsliteratur befasst und „dabei ein Terrain wechselseitiger Beziehungen" (S.289) skizziert. Als beliebter Untersuchungsgegenstand erweist sich überdies *Le Bureau des Légendes* (2015-2020). So nutzt François Jost die Spionage-Serie, um auf die Umsetzung narrativer Qualitätskriterien im französischen Fernsehen einzugehen. Marc Blancher nimmt den Titel hingegen zum Anlass, um fortdauernde Hybridisierungsprozesse französischer Kriminalfernsehserien sichtbar zu machen.

Geeint wird der Mix an Beiträgen nicht nur durch den geografischen Ursprung der in ihnen verhandelten TV-Serien. Wie der Titel bereits andeutet, dient die Qualitätsdimension serieller Erzählungen ebenfalls als roter Faden. Im Zentrum jeder Untersuchung steht somit die Frage „nach dem medienkulturellen Stellenwert" (S.3) ihres Gegenstandes: Diente der nicht gerade unumstrittene Begriff des ‚Quality TV' in den 1990er Jahren noch dazu, TV-Serien als Gegenstand akademischen Schaffens zu legitimieren, scheint es nur naheliegend, televisuellen Nischenthemen den Einzug ins wissenschaftliche Curriculum ebenfalls auf diesem Wege zu ermöglichen. Obschon ‚Quality TV' vorrangig als etablierte Genre-Bezeichnung genutzt wird, hätte eine differenzierte Einordnung des Phänomens auf Grundlage bestehender Begriffskritik zusätzliche Anknüpfungspunkte geboten.

Abschließend lässt sich sagen: Das selbstgewählte Ziel, „innovative[n] Serienformate[n] aus der europäischen und außereuropäischen Romania" (S.19) eine Bühne zu bieten, ist vollends geglückt. Im Sinne der Anschlussfähigkeit gelingt es den 17 Beiträgen allesamt, Serien spanisch- wie französischsprachigen Ursprungs für bestehende Diskurse zu produktivieren. Gleichzeitig wird die Serienforschung durch jene Eigenwerte romanischer Serienkultur bereichert, welche den Television Studies durch die Omnipräsenz US-amerikanischer Titel allzu oft entgangen sind. In diesem Kontext sind es gerade die einleitenden Worte der Herausgeber, die das kaum erschöpfte Potenzial internationaler Serienkultur als konstruktive Aufgabe künftiger Forschung aufzeigen und beweisen, dass Serienforschung auch abseits von *Breaking Bad* (2008-2013) und *The Sopranos* (1999-2007) viel zu bieten hat.

Eric Dewald (Saarbrücken)

Bereichsrezension: Streaming Television

Andreas Halskov: Beyond Television: TV Production in the Multiplatform Era

Odense: University Press of Southern Denmark 2021 (University of Southern Denmark Studies in Art History, Bd.13), 403 S., ISBN 9788740833508, EUR 38,-

Amanda D. Lotz: Netflix and Streaming Video: The Business of Subscriber-Funded Video on Demand

Cambridge: Polity Press 2022, 208 S., ISBN 9781509552948, EUR 19,90

Vilde Schanke Sundet: Television Drama in the Age of Streaming: Transnational Strategies and Digital Production Cultures at the NRK

Basingstoke: Palgrave 2021, 147 S., ISBN 9783030664176, EUR 58,-

Die drei Publikationen von Andreas Halskov, Amanda D. Lotz und Vilde Schank Sundet beschäftigen sich aus unterschiedlichen Perspektiven mit den Transformationen, Ausdifferenzierungen und Entgrenzungen des Fernsehens im Streaming-Zeitalter und fokussieren dabei primär fiktionale TV-Serien. Übergeordnet verfolgen die Bände damit fernsehwissenschaftliche Fragen nach dem Erhalt televisueller Logiken in transnationalen Streaming-Umgebungen.

Am breitesten angelegt von den drei Büchern ist der Ansatz, den der dänische Medienwissenschaftler Halskov in seiner Monografie *Beyond Television* verfolgt. In zwei übergeordneten Teilen mit insgesamt sechs Kapiteln wählt Halskov einen mehrdimensionalen Zugang, der produktionstechnische, infrastrukturelle, ästhetische und narratologische Ebenen miteinander verknüpft. Im ersten Teil werden in drei Einzelkapiteln die medienindustriellen und infrastrukturellen Aspekte diskutiert; im zweiten Teil folgen in drei Kapiteln narratologische, formalästhetische und genretheoretische Perspektiven. Der produktionsanalytische Ansatz bildet jedoch den Überbau. Dafür wird auf über 100 Interviews mit Produktionsbeteiligten aus der US-amerikanischen und europäischen Fernsehindustrie zurückgegriffen, die der Autor über einen Zeitraum von sechs Jahren geführt hat. Darunter sind Akteure wie David Simon, David Chase, Peter Gould und Tricia Brock, welche die US-amerikanische Serienlandschaft nachhaltig geprägt haben. Durch die thematische Breite, welche Transformationen und Ausdifferenzierungen des televisuellen seriellen Erzählens der letzten 20 Jahre rekapituliert und

medientheoretisch fundiert einordnet, eignet sich der mit zahlreichen farbigen Abbildungen aufwendig gestaltete Band auch als Einführung in die fernsehwissenschaftliche Serienforschung. Die Stärke des Autors liegt in der Verknüpfung der verschiedenen Analysefelder: Fernsehhistorische Entwicklungen, wandelnde Distributionskontexte, veränderte Rezeptionspraktiken (z.B. *binge watching*), narratologische Besonderheiten sowie formalästhetische Auffälligkeiten werden gleichgewichtet, theoriegeleitet und detailliert behandelt.

So geht es bei Halskov auch um die ästhetischen Besonderheiten von Serienvorspännen, auffällige Montagetechniken in der ABC-Serie *American Crime* (2015-2017), die Bedeutung von Puzzle-Plots und transmediale Entgrenzungen. Halskov verknüpft zahlreiche medien- und fernsehwissenschaftliche Forschungsergebnisse sinnvoll mit Auszügen aus seinen Interviews und bringt so die die wissenschaftliche und die industrielle Perspektive in einen Dialog. Etwas einseitig fällt die Fokussierung auf eine bestimmte Art von Fernsehen aus, das Halskov als ‚Prestigefernsehen' (vgl. S.15), „high-end TV" (S.135), oder ‚Kunstfernsehen' (vgl. S.176) bezeichnet. An einer Stelle grenzt der Autor dieses Fernsehen zudem etwas ungenau vom „Mainstream-TV" (S.201) ab und reproduziert damit Hierarchien, die aus fernsehwissenschaftlicher Sicht kritisch zu betrachten sind.

Während Halskov eine Vielzahl von Serienproduktionen aus den USA und Europa diskutiert, nimmt die Studie von Schanke Sundet *Television Drama in the Age of Streaming: Transnational Strategies and Digital Production Cultures* die Eingrenzung auf fiktionale Dramaserien vor, welche vom norwegischen öffentlich-rechtlichen Sender NKR produziert wurden. Diese Ausrichtung resultiert aus der zentralen Annahme, dass die Analyse von Entwicklungen im Streaming-Bereich in spezifischen nationalen und kulturellen Kontexten zu verorten sei. Die Entwicklungen im Streaming-Bereich würden die Produzierenden von fiktionalen Dramaserien des öffentlich-rechtlichen Fernsehens vor neue Herausforderungen stellen, böten aber auch Chancen. Wie das öffentlich-rechtliche norwegische Fernsehen mit diesen Herausforderungen und Chancen umgeht, untersucht Schanke Sundet mit Ansätzen aus der medienwissenschaftlichen Produktions-, Fan- und Partizipationsforschung. Sie geht davon aus, dass Streaming nicht nur die Produktion von Dramaserien, sondern auch die Rezeptionspraktiken des Publikums beeinflusst. Als Fallstudien wurden die Dramaserien *Lilyhammer* (2012-2014), *SKAM* (2015-2017) und *blank* (2018-2019) ausgewählt. Diese Fallbeispiele wurden mit einem mehrdimensionalen methodischen Ansatz und unter Berufung auf empirische Quellen analysiert: Interviews mit Produktionsbeteiligten, ethnografische Feldbeobachtungen, Serienanalysen, Branchendiskurse und Publikumsdaten kamen zum Einsatz. Mithilfe dieses reichhaltigen Materials kann im zweiten Kapitel gezeigt werden, auf welche Weisen die Fern-

sehindustrie selbst die Transformationen des Fernsehens beobachtet. Im dritten Kapitel wird der Wandel von Produktionskulturen anhand von drei unterschiedlichen Strategien beschrieben: Einerseits versucht das öffentliche-rechtliche Fernsehen hoch budgetierte Blockbuster-Serien wie *Lillyhammer* für den Weltmarkt zu produzieren, gleichzeitig werden kleine, vornehmlich für eine Online-Rezeption ausgelegte Serien wie das Jugenddrama *SKAM* in Auftrag gegeben, welche auf die Bedürfnisse von kleineren Nischensegmenten ausgerichtet sind, und zuletzt wird die Bedeutung von Adaptionen und Fortsetzungen diskutiert, welche vorherige Erfolge wiederholen sollen. Im vierten Kapitel wird auf den Wandel von Distributionsstrategien eingegangen und dargelegt, wie klassische Konzepte des linearen Fernsehens – wie der *flow* und die *liveness* – in transformierter Form auch in Streaming-Umgebungen erhalten bleiben.

Schanke Sundet geht auch auf transmediale Erzählstrategien ein und zeigt, wie Programmereignisse in nicht-linearen Sendekontexten entstehen. Zuletzt geht es um den Wandel des Verhältnisses von Publikum und Produktion, die komplexen Prozesse des *audience making* und die Bedeutung loyaler, leidenschaftlicher und besonders sichtbarer Publika. Im Schlusskapitel wird noch einmal betont, dass Streaming-Umgebungen ein hohes Maß an Flexibilität auf verschiedenen Ebenen erfordern, dies betrifft die Anpassung von Produktionskulturen, Distributionsstrategien, Interaktionen zwischen Produktion und Publikum, aber auch dramaturgische Gestaltungsmöglichkeiten und Erfolgsindikatoren. Von zentraler Bedeutung sei zudem die Berücksichtigung lokal-nationaler Kontexte; öffentlich-rechtliche Sendeanstalten stünden in konvergenten Medienumgebungen vor der Herausforderung, nicht nur mit lokalen, sondern auch mit globalen Streaming-Anbietern zu konkurrieren. Schanke Sundet ist eine vielseitige, überzeugend strukturierte Studie gelungen, welche vorführt, wie unterschiedliche methodische Zugänge sinnvoll miteinander kombiniert werden können.

Das Buch *Netflix and Streaming Video: The Business of Subscriber-Funded Video on Demand* der Medienwissenschaftlerin Lotz beschäftigt sich schließlich aus medienökonomischer Sicht mit dem global agierenden Streaming-Anbieter Netflix, der auch in den Büchern von Schanke Sundet und Halskov immer wieder als Referenz herangezogen wird. Lotz nimmt damit eine Perspektive ein, die in den beiden anderen Publikationen nicht im Mittelpunkt steht. Hilfreich für die medienwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Streaming-Fernsehen sind die präzisen Beschreibungen der unterschiedlichen Geschäftsmodelle der Anbieter. Im ersten Teil mit sechs Unterkapiteln zeigt Lotz sehr genau, inwiefern sich von Abonnent_innen finanzierte Streamingdienste von linear organisierten Sendestrukturen, aber auch von Anbietern wie Amazon Prime Video, Disney+, Hulu, Apple TV+ und

Crunchyroll unterscheiden: Hierbei geht Lotz auf Programmstrategien, Rezeptionspraktiken, den Aufbau von Mediatheken, demografische Variablen, Lizensierungsweisen und Erfolgsmetriken ein.

Der zweite Teil mit vier Unterkapiteln befasst sich ausschließlich mit den Besonderheiten von Netflix. Die Autorin betont die Bedeutung von Geschmacksclustern und damit verbundenen Rezeptionsmustern, die sich von traditionellen Genrezuordnungen unterscheiden. Bei der Zusammensetzung dieser Cluster geht es nicht nur um narrative Muster, sondern vor allem um Tonalitäten. Darüber hinaus untersucht Lotz die Entstehung und Zusammensetzung der Netflix-Mediathek, geht auf wenig aussagekräftige und intransparente Popularitätsmetriken wie die sich täglich verändernde Top-10-Liste ein und analysiert im letzten Unterkapitel die Content-Strategien von Netflix. Dabei räumt Lotz an vielen Stellen mit öffentlich verbreiteten Mythen über Netflix auf, etwa wenn sie die unterschiedlichen Erfolgslogiken des klassischen linearen Fernsehens und des Streaming-Fernsehens von Netflix gegenüberstellt. Lotz gelingt es dabei sehr genau, die Spezifika der verschiedenen Dienste herauszuarbeiten und so detailliert und kleinteilig aufzuzeigen, auf welchen Ebenen sich Netflix von anderen Streaminganbietern sowie vom werbefinanzierten linearen Fernsehen unterscheidet.

Die drei Bücher bieten teils sich überschneidende, teils sich sinnvoll ergänzende Perspektiven auf das Verhältnis von Fernsehen und Streaming. Trotz des Titels *Beyond Television* kommt Halskov in seinem Fazit zu dem Schluss, dass fiktionale Serien in den USA immer noch TV-Serien sind, dass sich Streaming-Produktionen also nicht jenseits der Logik des Fernsehens bewegen, dass aber viele gegenwärtige Produktionen etablierte Vorstellungen des Fernsehens immer wieder herausfordern.

Auch Schanke Sundet fragt in ihrem Schlusskapitel, ob das Fernsehen vor dem Ende oder einem Neuanfang stehe und kommt zu dem Schluss, dass die Beziehung zwischen der Fernsehindustrie und ihrem Publikum zwar ständigem Wandel unterliege, aber dennoch stabil bleibe. Auch klassische fernsehwissenschaftliche Konzepte wie *flow* und *liveliness*, die unter den neuen technisch-medialen Bedingungen veränderte Bedeutungen erhalten, blieben weiterhin fruchtbar. Dabei ist jedoch zu beachten, dass Streaming in verschiedenen nationalen Kontexten unterschiedliche Bedeutungen haben kann.

Dies wird auch von Lotz betont. Zentral sei die Unterscheidung zwischen territorial gebundenen Anbietern (z.B. den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten) und transnational agierenden, inhaltsspezifischen Anbietern (z.B. Netflix). Auch sie betont in ihrem Fazit, dass die Funktionsweisen und Ausrichtungen von *Subscriber-Funded Video-on-Demand* komplex und in der öffentlichen Wahrnehmung mit vielen Missverständnissen und Mythen verbunden seien und plädiert für differenzierte Analyseperspektiven, welche die

unterschiedlichen ökonomischen Logiken der jeweiligen Plattformen ernstnehmen.

Am Ende vermutet Lotz weitere Veränderungen, die sich nach der Veröffentlichung des Buches bereits vollzogen haben: So hat Netflix ein werbefinanziertes Modell eingeführt, das Logiken des werbefinanzierten linearen Fernsehens in das Abonnementmodell einführt. So zeigt sich, dass die Analyse des Streaming-Fernsehens immer auch eine gewisse Zeitlichkeit aufweist und die Fernseh-, Streaming- und Serienforschung stets vor neue Herausforderungen stellt. Wie diesen komplexen Entwicklungen medien- und fernsehwissenschaftlich begegnet werden kann, zeigen diese facettenreichen Publikationen.

Moritz Stock (Siegen)

Digitale Medien

Stefan Hauser, Simon Meier-Vieracker (Hg.): Fankulturen und Fankommunikation

Bern: Peter Lang 2022 (Forum Angewandte Linguistik, Bd.68), 232 S., ISBN 9783631867013, EUR 59,95 (OA)

Seitens der Cultural Studies, der Soziologie und auch der Medienwissenschaft ist Fans und ihren Praktiken seit Henry Jenkins' *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture* (New York/London: Routledge, 1992) viel Beachtung geschenkt worden. „Da sich aber die Ausdrucksformen des Fan-Seins auf einer grundlegenden Ebene in performativen Kommunikationsakten manifestieren" – gemeint sind hier beispielsweise Kommunikation in Fanforen, Fanzines oder Fanfiction –, bietet es sich den Herausgebern von *Fankulturen und Fankommunikation* Stefan Hauser und Simon Meier-Vieracker zufolge an, „das Phänomen gerade auch aus linguistischer Perspektive umfassender in den Blick zu nehmen" (S.9). Der Fokus des Bandes liegt dabei auf „digitalen Kommunikationssettings" (S.10), also der Kommunikation von Fans auf und über Soziale(n) Medien. In ihrer Einleitung äußern die Herausgeber die Hoffnung, mithilfe einer medienlinguistischen Perspektive die Verfasstheit der Beziehung von Fan zu Fanobjekt besser verstehen zu können.

Den medienlinguistischen Studien vorangestellt ist zunächst ein Beitrag zum Ist-Zustand der Fanforschung – verfasst von Thomas Schmidt-Lux, dessen vor mehr als zehn Jahren zusammen mit Jochen Roose und Mike Schäfer herausgegebenes Buch *Fans: Soziologische Perspektiven* (Wiesbaden: VS Verlag, 2010) wesentlich dazu beitragen konnte, die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Fankultur in Deutschland zu etablieren. Besonders wichtig ist es Schmidt-Lux, die Interdisziplinarität und Heterogenität der Fan Studies hervorzuheben. Darüber hinaus zeigt er den großen Einfluss des Internets auf Fankultur und andererseits die (insbesondere politische und ökonomische) Dimension der Einflussnahme von Fans auf Kultur und Gesellschaft auf.

Die weiteren acht Beiträge des Buchs befassen sich mit ganz unterschiedlichen fankulturellen Objekten, Praktiken der Interaktion und Kommunikationsmitteln. Gemein – und durchaus auch für Medienwissenschaftler_innen reizvoll – ist ihnen aber das genaue Hinschauen, die

textnahe Art der Analyse. Christiane Dahms wählt die britische Popband Depeche Mode als Beispiel, um die Kommunikation zwischen Stars und Fans zu erforschen, wobei hier besonders der Bekenntnischarakter diverser Fanstatements auf Sozialen Medien interessant ist, der den hohen Grad der emotionalen Investiertheit von ‚Devotees' in ihr Fandom akzentuiert und den Dahms auf die mediale Verfügbarkeit der Band und somit Nähe der Stars zu ihren Fans zurückführt (vgl. S.42). Daniel Pfurtscheller nimmt die Begleitkommunikation von österreichischen Nachrichtenfans auf Twitter in den Blick und kann über sich wiederholende Ausdrücke und Wortgruppen in den Tweets eindrucksvoll Praktiken des „gemeinsamen Antizipierens und Genießens, des Verehrens und des Mitfieberns" (S.71) von Fans zeigen. Mit Kommentaren zu Styling-Videos auf YouTube und Tweets von FridaysForFuture treffen im etwas mühsam zu lesenden Beitrag von Dorothee Meer und Anastasia-Patricia Och zwei kaum vergleichbare Textkorpora aufeinander, anhand derer die Autorinnen unterschiedliche „Grade von Fanaffinität" (S.83) verdeutlichen möchten. Karina Frick versammelt diverse Beispiele von online artikulierter Trauer um verstorbene Stars wie Götz George, Lemmy Kilmister oder Prince und kommt zu dem Schluss, dass „trauernde Fans sich doppelt positionieren und damit legitimieren [müssen]: einerseits in ihrer Rolle als Fans und andererseits als dadurch zum Trauern Berechtigte" (S.129). Weitere Themen des Bandes sind Fankommunikation beim Fußballverein Hertha BSC (Michael Wetzels), Praktiken des *social reading* auf den digitalen Leseplattformen Goodreads und Lovelybooks (Anna Mattfeldt), der kreative Ausdruck von Fans über Amazon-Rezensionen und ihre Bedeutung für die Vermarktung von Musik am Beispiel der Black-Metal-Band Immortal (Andreas Wagenknecht) sowie Star-Fan-Interaktionen anhand von sogenannten *fancalls*, so werden online gestreamte Telefonanrufe von YouTuber_innen bei (scheinbar) zufällig ausgewählten Fans bezeichnet (Meier-Vieracker/Hauser).

Der Sammelband *Fankulturen und Fankommunikation* ist Spiegel der von Schmidt-Lux für die Fan Studies beschriebenen Interdisziplinarität und Heterogenität. Das Buch ist so bunt und abwechslungsreich wie die Fan Studies selbst und die Gegenstände, mit denen sie sich befassen. Dieser Reichtum ist auf der einen Seite ein Segen, auf der anderen Seite aber eben auch Fluch für die systematische Konstituierung dieser noch vergleichsweise jungen Disziplin.

Vera Cuntz-Leng (Marburg)

Sigrid Kannengießer: Digitale Medien und Nachhaltigkeit: Medienpraktiken für ein gutes Leben

Wiesbaden: Springer VS 2022, 277 S., ISBN 9783658361662, EUR 42,79 (OA)
(Zugl. Habilitation an der Universität Bremen, 2020)

Angesiedelt am Fachbereich Kulturwissenschaften der Universität Bremen leitet die Autorin Sigrid Kannengießer das Lab „Nachhaltigkeit in digitalen Gesellschaften" am Zentrum für Medien-, Kommunikations- und Informationsforschung (in Kooperation mit artec, dem Forschungszentrum Nachhaltigkeit, ebenfalls Universität Bremen). Aktuelle Fragen zur Erforschung des Medien- und Kommunikationswandels werden in Kannengießers Studie *Digitale Medien und Nachhaltigkeit: Medienpraktiken für ein gutes Leben* interdisziplinär aus kultur- und sozialwissenschaftlicher Perspektive verhandelt, Kannengießer setzt dabei ihren Fokus auf die Medienpraxis in ihrer Alltagsanwendung und hinsichtlich von ethischen Fragen nach jenen ‚des guten Lebens' in individueller und gesellschaftlicher Perspektive: Wie nutzt/nutzen der/die Einzelne, aber auch Organisationen und Unternehmen digitale Medien, um Nachhaltigkeit gesellschaftlich zu verankern und gar zu verstärken?

Anhand von konkreten Beispielen wie den Repair Cafés, der Fairphone-Produktion sowie der Onlineplattform utopia.de werden Praktiken aufgezeigt, die einen Unterschied machen, aber auch genauso deren Ambivalenzen und Grenzen verhandelt.

Nachhaltige Existenzmodi und Ökologiebegriffe werden so in einer Welt der multiplen Krisen mittels eines interdisziplinären Ansatzes an konkreten Fallbeispielen, ergänzt um Interview-Feldforschung, durchdekliniert. Begriffliche Werkzeuge des Denkens und der Kommunikation entfalten dabei ihre Möglichkeiten in oder für konkrete(n) Situationen, sie werden für handhabbare Anliegen ein- und umgesetzt und zeigen auch und gerade innerhalb der praktischen Umsetzung neue relationale Denkweisen und Handlungsoptionen auf.

Das Motto ‚Sustainable Europe, Sustainable Future' der Finnischen Ratspräsidentschaft 2019 wird dadurch genauso konkret befragt, wie auch verschiedene Modelle der Nachhaltigkeitsforschung so diskutiert werden können, „dass Nachhaltigkeit nicht nur auf die ökologische Dimension reduziert werden kann, sondern auch eine soziale, ökonomische und kulturelle Dimension umfasst" (S.2). Dass die digitale Gesellschaft nachhaltige Produktion und Speicherung vor große Herausforderungen stellt – auch mit Blick auf den Ausbau von Datenstrukturen – ist dabei ein offenes Geheimnis. Kannengießer ist es dementsprechend ein oberstes Anliegen, die Medien- und Kommunikationswissenschaft für dieses Thema zu sensibilisieren und sich der Frage zu stellen, wie digitale Gesellschaften überhaupt nachhaltiger agieren können. Wie werden Medientechnolo-

gien produziert, genutzt und entsorgt? Kannengießer konstatiert zu Recht, dass diese Debatte kaum bis selten in der Medienwissenschaft geführt wird, meist geht es sonst maximal um Formen der Vermittlung zum Thema Nachhaltigkeit. Fragen von Konsumkritik und Medienpraxis rund um Digitalisierung und Datafizierung werden so im Buch bereichernd neu verbunden und treffen auf Fragen nach „Verantwortung, Gerechtigkeit, Gemeinwohl, Freiheit, Selbstbestimmung, Transparenz und Würde" (S.228). Kannengießer plädiert dementsprechend sinnvollerweise dafür, dass Nachhaltigkeit ein interdisziplinäres Querschnittsthema werden kann und sollte, das im Moment in den angesprochenen Fächern noch zu oft zu randständig behandelt wird.

Tina Kaiser (Marburg)

Thomas Dreier, Tiziana Andina (Hg.): Digital Ethics: The Issue of Images

Baden-Baden: Nomos 2022, 426 S., ISBN 9783848788415, EUR 109,- (OA)

Das von Thomas Dreier und Tiziana Andina herausgegebene Buch *Digital Ethics: The Issue of Images* präsentiert 21 Kapitel in sechs Sektionen, die sich unter anderem „Images, Art and Society" (S.81ff.), „Binary Encoding, Artificial Intelligence and the Dissolution of the Visual Object" (S.187ff.) und „Ethics and Fundamental Rights" (S.357ff.) widmen. Diese sind Beiträge einer deutsch-italienischen Konferenz, die im Herbst 2020 in der Villa Vigoni am Comer See (German-Italian Centre for the European Dialogue) stattfand, und während sich die Herausgebenden in ihrem Vorwort rühmen, dass die Teilnehmenden je zu Hälfte aus Italien und aus Deutschland kamen (vgl. S.23), so ist hingegen von einer gleichen Repräsentation weiblicher und männlicher Beiträger_innen wenig zu merken – das traurige Verhältnis liegt bei 5 zu 15. Verschiedene Beiträger_innen verweisen in ihren Artikeln zu Recht auf bekannte Diskriminierungen durch Algorithmen – etwa Lisa Käde in ihrem Aufsatz „The Issue of the Image of Algorithms" in Bezug auf PoC (vgl. S.336); ein allererster Schritt im *real life* wäre, das Offensichtliche zu tun und Konferenzen, Sprechbeiträge, Key Notes und die Bestückung von Tagungsbänden geschlechtergerecht und divers zu besetzen (was die Deutsche Forschungsgemeinschaft, die die Konferenz gefördert hat, in ihren Leitlinien zur Vielfältigkeitsdimension in der Forschung festgeschrieben hat).

In ihrer Einleitung in den Tagungsband verdeutlichen Dreier

und Andina, dass *digital image ethics* „[a]t the intersection of both digital ethics and image ethics" (S.12) eine Vielzahl an Phänomenen, Akteur_innen und Technologien betreffen: „Digital image ethics is thus concerned with the ethical judgement of the actions of humans when it comes to acts of making, distributing and viewing certain images" (S.15). Die Beiträge fächern die grundlegenden Fragestellungen auf, unter anderem auf praktischem und semantischem Level, Konsequenzialismus und im Verhältnis von Recht und Ethik – letzteres vor allem in Anbetracht bestehender Regulierungen, die – wie einige der Beiträge ausführen – in ihren nationalen Ausprägungen komparativ zu analysieren sind.

Als Schlüsseltext des Tagungsbandes kann Reinhold Schmückers Beitrag „Digital Image Ethics – How it Could be Pursued and What It Might Have to Say" (S.49ff.) gelten: Der Münsteraner Philosoph betont, dass eine Pluralität digitaler Ethiken besteht, die sich teilweise überlappen (u.a. Philosophie, Rechts- und Computerwissenschaft, Journalismus sowie die jeweiligen theoretischen und praktischen Ausprägungen, vgl. S.54f.). Beispielhaft exploriert Schmücker drei spezifische Aufgaben der *digital image ethics*, die sich aus der Ubiquität digitaler Bilder ergeben, der digitalen Speicherung und ihrer Manipulationsoptionen. Schmücker betont, dass soziale Praktiken normative Fragen eröffnen, „that digital image ethics should aim to answer" (S.64). Grundlage seines folgenden Vergleichs sprachlicher und visueller Sprache ist die Transformation von Information durch Daten: „For a picture can only be granted the status of a visual vocabulary if it has achieved an extraordinarily high popularity" (ebd.). Interessanterweise nutzt Schmücker nicht den Begriff des ikonischen Fotos. Unter diesen Umständen sei eine kosten- und lizenzfreie freie Nutzung des Bildes angezeigt: „It is morally permissible to make free use of all vocabulary of a visual language for (digital) visual communication without obtaining permission and without paying a fee" (S.65). Als zwei weitere Prinzipien befasst sich Schmücker mit Fotografie im Museum und Manipulationen wie Deep Fakes. Diese auf Algorithmen basierenden Bildfälschungen ermöglichen es, Gesten, Mimik und Gesichter von einer Person nach eigenem Gusto anzupassen und mit gefälschten Sprechakten zu auf den ersten Blick real erscheinenden Personen zu machen.

Einerseits ist *Digital Ethics: The Issue of Images* ein lobens- und lesenswertes Unterfangen, weil es interdisziplinär aufgestellt ist und versucht, dem ethischen Pluralismus in vor allem visueller Digitalität Raum zu geben. Andererseits entkommt *Digital Ethics* nicht den allfälligen Problemen von Tagungs- und Sammelbänden, etwa Redundanzen in den Einzelbeiträgen und in diesen mitunter behäbig-langatmige chronologische Zusammenfassungen des Status Quo und wie es dazu kam, statt klar und *up-front* frische Thesen zu bearbeiten. Aus diesem Grund

entsteht der Eindruck, dass *Digital Ethics* eher Suchbewegungen nach digitalen (visuellen) Ethiken abbildet und weniger als scharf fliegende Speerspitze zu verstehen ist. Löblich ist, dass sich Herausgeber_innen und Verlag zu einer Open-Access-Version des preislich weit oberhalb der Ausgabegrenze von Studierenden und des akademischen Mittelbaus liegenden Buches entschieden haben. So ist es auch Einsteiger_innen in die Thematik möglich, einzelne Kapitel zu lesen und sich hoffentlich darüber für die nach wie vor virulente Dringlichkeit der digitalen Ethiken zu begeistern.

Evelyn Runge (Köln)

Lisa Schwaiger: Gegen die Öffentlichkeit: Alternative Nachrichtenmedien im deutschsprachigen Raum

Bielefeld: transcript 2022, 327 S., ISBN 9783837661217, EUR 47,- (OA)
(Zugl. Dissertation an der Universität Zürich, 2021)

Die Dissertation von Lisa Schwaiger besteht aus acht Kapiteln und untersucht Alternativmedien aus einer phänomenologischen Perspektive im deutschsprachigen Raum. Für die Studie ist folgende Fragestellung forschungsleitend: „Wie lassen sich Gegenöffentlichkeiten wie alternative Online-Nachrichtenmedien in Deutschland, Österreich und der deutschsprachigen Schweiz definitorisch einordnen, und welchen Stellenwert nehmen sie in der öffentlichen Kommunikation auf digitalen Plattformen ein?“ (S.13). Hierfür wurden 178 Websites alternativer Nachrichtenmedien untersucht. Dabei wurden auch deren Reichweiten auf den Plattformen Facebook, Twitter und Youtube festgehalten. 475 Tweets wurden inhaltsanalytisch kodiert. Die Selbstbeschreibungen der alternativen Nachrichtenmedien wurden unter Verwendung der Methode der Grounded Theory detailliert analysiert. Im Anschluss daran erfolgte eine typologische Unterscheidung mit dem Ziel, alternative Nachrichtenmedien neu zu definieren. Die Ausführungen zum Begriff der Öffentlichkeit vermitteln einen fundierten Überblick über die Reichweite und theoretischen Zugänge zum Forschungsgegenstand. Der Fokus richtet sich auf normative, systemtheoretische und analytische Zugänge. So werden unter anderem klassische Konzepte von Jürgen Habermas (*Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp, 2018 [1962]) sowie von Jürgen Gerhards und Friedhelm Neidhardt („Strukturen und Funktionen moderner Öffentlichkeit: Fragestellungen und Ansätze.“ In:

Müller-Doohm, Stefan/Neumann-Braun, Klaus [Hg.]: *Öffentlichkeit, Kultur, Massenkommunikation: Beiträge zur Medien- und Kommunikationssoziologie*. Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg, 1991, S.31-89) ebenso zielführend dargelegt wie Ansätze von Niklas Luhmann (*Protest: Systemtheorie und soziale Bewegungen*. Frankfurt: Suhrkamp, 2016 [1996]; *Die Realität der Massenmedien*. Wiesbaden: Springer, 2017 [1995]) und aktuell Manuel Castells (*The Rise of the Network Society*. Oxford: Wiley-Blackwell, 1996), der sich primär mit der Netzwerköffentlichkeit im Internet auseinandergesetzt hat. Es werden Reichweiten und Veränderungsprozesse im Journalismus angemessen dargelegt sowie neuere Entwicklungen im Bereich der Online-Plattformen aufgezeigt. Weiterhin wird deutlich gemacht, dass die Etablierung von Digitalplattformen in den letzten Jahren enorm an Bedeutung gewonnen hat. Schließlich haben sich Machtmonopole herausgebildet, die auf Datafizierung und Algorithmisierung basieren. Blogger_innen und Laien prägen neben den klassischen Medienangeboten zusätzlich den öffentlichen Diskurs. Es erfolgt eine Ausdifferenzierung von Nachrichtenangeboten. Somit bildet sich eine noch stärker fragmentierte Medienöffentlichkeit heraus, die aus einer kommunikationswissenschaftlichen und soziologischen Perspektive in der Dissertation konstruktiv analysiert wird. Der Blick richtet sich auf linke und rechte Protestbewegungen, die sich über unterschiedliche digitale Medienformate artikulieren. Transformations- und Vernetzungsprozesse werden aufgezeigt und zielführend kontextualisiert. Dabei werden die Rahmenbedingungen und Einflussmöglichkeiten der Plattformöffentlichkeit und Plattformisierung deutlich gemacht. Es haben sich neben den klassischen Medienlogiken – wie der Personalisierung und Skandalisierung – neue Kommunikationslogiken herausgebildet, die auf positiven Bewertungen (*likes*) und dem Teilen (*shares*) von Beiträgen basieren und kommerziell genutzt werden. Neben ökonomischen Interessen werden der Autorin zufolge auch politische Interessen verfolgt. Als Gegenentwurf zu den sogenannten Mainstreammedien haben sich alternative Entwürfe entwickelt, die sich über neue Medienformate und -kanäle artikulieren und vernetzen. Das Spektrum reicht von linken sozialen Protestgruppen der Umwelt- und Klimabewegung bis hin zu rechten Bewegungen, die unter anderem durch antisemitische Beiträge in Erscheinung treten. Das Ziel dieser Medienangebote besteht insgesamt darin, Gleichgesinnte zu mobilisieren und die jeweilige Bewegung auch über Kanäle wie Twitter und Instagram zu stärken. Dabei besteht gerade in Krisenzeiten die Gefahr zunehmender Polarisierungen durch die Verbreitung von Desinformationen in öffentlichen Debatten. Interessant und relevant ist der Fokus auf klassische soziologische Ansätze von den Figurationen von Max Weber über das Konzept der sozialen Kreise von Georg Simmel bis hin zur Habitus- und Feldtheorie von Pierre Bourdieu, die wertvolle Impulse für

aktuelle Debatten über die Relationen auf digitalen Plattformen bei der Untersuchung von Öffentlichkeiten liefern.

Überzeugend ist auch der empirische Teil der Untersuchung: Das vierstufige methodische Design sieht eine deskriptive Analyse deutschsprachiger alternativer Nachrichtenmedien vor, nimmt eine qualitative Analyse dieser Nachrichtenwebseiten nach dem Konzept der Grounded Theory vor und erarbeitet Twitter-Netzwerkanalysen alternativer und professioneller Nachrichtenmedien. Es entsteht eine qualitativ gehaltvolle Inhaltsanalyse von Netzwerkrelationen. Die Präsenz der 178 Websites auf den Social-Media-Plattformen Facebook und YouTube vom 15. September 2019 bis zum 27. Oktober 2019 wurde ebenfalls in der Analyse berücksichtigt. So wurde die auf den Plattformen artikulierte Kritik am professionellen Journalismus und dem politischen Establishment sowie der Themenfokus und die Finanzierung untersucht und aufbereitet. Neben intellektuellen, sachlichen und informativen Beiträgen fanden sich auch zynische Elemente, die dem rechtsradikalen Milieu zugeordnet werden konnten. Polarisierungstendenzen gab es gleichwohl sowohl im rechten als auch im linken Lager. Zum Teil konnte bei den untersuchten Medienformaten eine länderübergreifende Vernetzung und der Verweis auf Expert_innen festgestellt werden, die die eigene Haltung teilten.

Die Autorin hat schließlich eine Typologie alternativer Nachrichtenmedien ausgearbeitet. Typ 1 versteht sich als „Aufdecker der Mainstreamlügen". Typ 2 wird der Kategorie „Verschwörung und Spiritualität" zugeordnet. Typ 3 wird als „Aufstand der Zivilgesellschaft" klassifiziert, während der vierte Typ als „seriöse Alternative" (S.144) bezeichnet wird. Zusätzlich werden soziologische und ökonomische Strukturen alternativer Nachrichtenmedien erarbeitet und ihre Bezüge zum Selbst- und Journalismusverständnis, den behandelten Themen sowie der verwendeten Rhetorik und Symbolik hergestellt.

Schwaiger hat in ihrer Arbeit eine gründliche Analyse zu aktuellen Entwicklungen der alternativen digitalen Medienöffentlichkeit vorgelegt und dabei einen innovativen Beitrag zum Forschungsfeld geliefert. Neben einer angemessenen theoretischen Fundierung gelingt es Schwaiger in der lesenswerten Untersuchung, die unterschiedlichen Formen und Ausprägungen von Alternativmedien als Gegenöffentlichkeiten im deutschsprachigen Raum zu erfassen und politisch einzuordnen. Es wird deutlich gemacht, dass alternative Medien eine zentrale Rolle in demokratischen Debatten einnehmen. Gleichwohl finden sich speziell in den rechtspopulistischen Medienformaten Beiträge, die weniger auf Argumente und Informationen setzen, sondern auf Polarisierung und Desinformation. Zu Recht hebt die Autorin abschließend hervor, dass alternative Medien nicht vor vornherein demokratiefeindlich sind, sondern einen konstruktiven und kritischen Beitrag für eine offene Debattenkultur leisten können.

Christian Schicha (Erlangen)

Sammelrezension: VanGogh TV | Piazza Virtuale

Tilman Baumgärtel: Van Gogh TV's „Piazza Virtuale": The Invention of Social Media at documenta IX in 1992

Bielefeld: transcript 2021, 231 S., ISBN 9783837660661, EUR 29,- (OA)

Christoph Ernst, Jens Schröter (Hg.): (Re-)Imagining New Media: Techno-Imaginaries Around 2000 and the Case of „Piazza Virtuale" (1992)

Wiesbaden: Springer VS 2021, 170 S., ISBN 9783658328986, EUR 32,-

Forderungen, die Geschichte digital-vernetzter Medien nicht auf die Geschichte des Internets oder auf US-amerikanische Entwicklungen zu reduzieren, haben seit geraumer Zeit vermehrten Zuspruch gefunden. Exemplarisch wie paradigmatisch sei an dieser Stelle lediglich auf die seit 2017 erscheinende Zeitschrift *Internet Histories* verwiesen, die eine entsprechende Pluralität bereits in ihrem Titel führt und seither zum Fixpunkt eines florierenden Forschungsfeldes geworden ist. Gleichwohl verorten sich weder die in Zusammenarbeit mit Julian Weinert verfasste Monografie von Tilman Baumgärtel, noch die Beiträge im von Christoph Ernst und Jens Schröter herausgegeben Sammelband explizit in diesem Forschungsfeld, dennoch ist ihre Zielsetzung ähnlich: Im Vordergrund steht eine bislang noch zu wenig diskutierte Vernetzungsgeschichte, die sich jenseits bereits gut ausgetretener US-amerikanischer Pfade bewegt und durch ihre theoretisch-analytischen Beobachtungen und nicht zuletzt auch Quellenarbeit weitere „net histories" (Driscoll, Kevin/Paloque Berges, Camille: „Searching for missing „net histories"." In: *Internet Histories* 1 [1-2], 2017, S.47-59) anregen könnte. Dabei gelingt es beiden Publikationen, allzu dualistische Gegenüberstellungen von alten und neuen Medien zu vermeiden und das Phänomen an den Schnittstellen von Medienkunst, Fernsehen und digitalen Medien zu verorten.

Beide Publikationen sind im Kontext des DFG-Forschungsprojekts „Van Gogh TV: Erschließung, Multimedia-Dokumentation und Analyse ihres Nachlasses" entstanden, das von 2018 bis 2021 im Verbund der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn und dem Institut für Mediengestaltung an der Hochschule Mainz durchgeführt wurde. Neben weiteren projektbezogenen Publikationen sowie einer Ausstellung im Berliner Künstlerhaus Bethanien (2021) liegt auf der Webseite https://vangoghtv.hs.mainz.de eine umfangreiche Dokumentation des Projekts mit zahlreichen Materialien und Interviews vor. Diese liefern einen immanent wichtigen Beitrag zur historischen Überlieferung digitaler Medienkulturen und laden zur

weiteren Entdeckung der Künstlergruppe VanGogh TV und deren Projekten ein. Von diesen bildet *Piazza Virtuale* (1992) den Kern der beiden hier besprochenen Publikationen, die nicht die Kenntnis der jeweils anderen voraussetzen, von der wechselseitigen Lektüre und Korrespondenz indes profitieren.

Mit *Piazza Virtuale* als Dreh- und Fluchtpunkt der Argumentation widmet sich die Monografie Baumgärtels der Geschichte der Künstlergruppe VanGogh TV. Theoretisch unter anderem von Luc Boltanski und Ève Chiapellos *Der neue Geist des Kapitalismus* (Konstanz: UVK, 2003) inspiriert und Schwierigkeiten der Historisierung digitaler Medien und Kulturen reflektierend, zeichnet Baumgärtel zunächst ein Panorama des historischen Kontexts um Punk, New Wave, Performance Art und Medienkunst der 1970er und 1980er Jahre (Kapitel 1). Es folgt eine chronologische Darstellung unterschiedlicher Initiativen und Projekte der Künstlergruppe, die als Werkschau das titelgebende *Piazza Virtuale* rahmen (Kapitel 2). Diesem sind die folgenden drei Kapitel gewidmet: Zunächst wird detailliert eine Produktionsgeschichte ausgebreitet, die auch Rückschläge und Momente des Scheiterns benennt und diskutiert. Nachvollzogen wird so der mäandernde Prozess der Ideenfindung, der Suche nach Sponsor_innen und Partner_innen, aber auch Spannungen innerhalb der Kerngruppe von VanGogh TV sowie mit weiteren Mitarbeiter_innen (Kapitel 3). Hierbei zeigt sich die fundamentale Bedeutung der Kooperation und Arbeitsteilung bei der Verfestigung von Medien, aber zugleich auch deren ständiges Aushandeln und Infragestellen als Leistung der beteiligten Akteure. Die Analyse der Sendung, die während der Documenta IX im Jahre 1992 produziert und über einen Zeitraum von genau 100 Tagen auf 3Sat ausgestrahlt wurde, sowie eine Betrachtung der Rezeption und Resonanz in den Medien sind Gegenstand der Kapitel 4 und 5. Dabei wird auch auf die Zuschauer_innen eingegangen, die im Rahmen von *Piazza Virtuale* dezidiert auch zu Nutzer_innen werden konnten, deren Mitwirkung in der Praxis allerdings des Öfteren nicht den erwarteten Ansprüchen der Gruppe genügte. Kapitel 6 schließt mit einer konzisen Betrachtung des Nachlebens von *Piazza Virtuale* und ordnet dieses als Vorläufer gegenwärtiger Sozialer Medien ein.

Die im Epilog abschließend aufgeworfenen Fragen nach der zukunftsweisenden und -formierenden, mitunter gar prophetischen Qualität von *Piazza Virtuale* werden in den Beiträgen des Sammelbandes *(Re-)Imagining New Media* aufgegriffen und analytisch weiter ausbuchstabiert. Wie dessen Titel bereits nahelegt, bildet nicht *Piazza Virtuale*, sondern das Konzept der „sociotechnical imaginaries" (S.2) die gemeinsame Klammer der sechs Beiträge, plus Einleitung und Interviews mit den vier zentralen Protagonisten VanGogh TVs Karel Dudesek, Benjamin Heidersberger, Salvatore Vanasco und Mike Hentz.

Die Einleitung der Herausgeber ist knapp gehalten, adaptiert das leitende

Konzept aus den Science and Technology Studies und gibt einen Überblick über die in ihrer argumentativen Qualität wie inhaltlichen Fokussierung disparaten Beiträge: Von diesen gehen drei (Sally Field, Ernst & Schröter, Hannah Glauer) dezidiert auf *Piazza Virtuale* oder die Gruppe VanGogh TV ein und diskutieren ihre Metaphorik im Kontext von Cyberspace-Diskursen oder eines Strukturwandels der Öffentlichkeit (Field, Glauer). Instruktiv ist der Beitrag von Ernst und Schröter, der *Piazza Virtuale* als Form der Technologie-Demonstration betrachtet und zugleich eine praxeologische Konzeption des Imaginierens vorschlägt. Aus dieser Warte wird *Piazza Virtuale* als Demonstration des zukünftigen Fernsehens unter aktiver Beteiligung der Zuschauenden diskutiert und als hybrides Medium zwischen Fernsehen und World Wide Web verortet.

Die weiteren Beiträge bewegen sich eher im zeitgenössischen Dunstkreis von *Piazza Virtuale*. Wenzel Mehnert unternimmt ein Re-Reading von William Gibsons *Neuromancer* (1984) und unterstreicht so die Bedeutung des Populären und Literarischen, insbesondere der Science-Fiction, als Archiv und Vehikel technologischer Imaginationen. Mit Gibson steht dabei der vermutlich prominenteste und breit rezipierteste Autor des Cyberpunk im Vordergrund, dessen Werk wie kaum ein anderes die Diskurse um den Begriff ‚Cyberspace' in den 1980er Jahren und darüber hinaus prägte, was auch im Interview mit den Protagonisten VanGogh TVs zur Sprache kommt.

Götz Bachmann präsentiert Auszüge einer ethnografischen Fallstudie zur Dynamic Medium Group und arbeitet deren ambivalente Haltung zur ‚kalifornischen Ideologie' des Silicon Valley heraus. Besonders anschlussfähig, nicht zuletzt auch an den Beitrag von Ernst und Schröter, und ein Mehrwert für die weitere analytische Betrachtung von technologischen Imaginationen, ist Bachmanns Differenzierung des Begriffs „promise" (S.19ff.) und dessen unterschiedliche Konnotationen in der deutschen Übersetzung als Versprechen, Versprechung und Verheißung. Ebenfalls um begrifflich-konzeptuelle Differenzierung bemüht ist Oliver Fahle in seinem Beitrag über die Beziehungen von Imaginationen, Virtualität und Fernsehen in den 1980er und 1990er Jahren, die er in den Begriffen der ‚Televisionen', ‚Television', ‚Televisuality' und ‚Televirtuality' fasst. Obschon die dazu diskutierten Beispiele spannend und instruktiv sind, erscheint es im Kontext der Publikation als verpasste Gelegenheit, dass Fahle gerade nicht auf die Gruppe VanGogh TV eingeht.

Auch das den Band abrundende Interview mit den Protagonisten VanGogh TVs bietet reichhaltige Anregungen, gerade auch weil es weitgehend ohne kritische Einordnungen und Kommentierungen auskommt (die in der Monografie von Baumgärtel und insb. in den Beiträgen von Ernst/Schröter und Glauer geleistet werden). Was bleibt, ist eine spannende Quelle, ein Ansatzpunkt, um weiteren Spuren ins Silicon Valley zu folgen, Austauschbeziehungen

mit Europa herauszuarbeiten oder den Interdependenzen von Internet- und Fernsehgeschichten im deutschsprachigen Raum weiter nachzugehen. Der Eindruck, dass sich das Konzept der *sociotechnical imaginaries* hierfür als eine produktive heuristische Klammer erweisen könnte, verfestigt sich nach der Lektüre des Sammelbandes.

Beiden Publikationen kommt der Verdienst zu, mit der Gruppe VanGogh TV und *Piazza Virtuale* eine faszinierende Initiative der jüngsten Mediengeschichte in den Fokus zu bringen und systematisch zu diskutieren. Gerade Baumgärtel leistet einen konzisen Baustein für die weitergehende Historisierung digitalvernetzter Medien in Deutschland, verdeutlicht aber auch die damit einhergehenden Probleme, insbesondere hinsichtlich der zur Verfügung stehenden Materialien. Umso mehr hervorzuheben ist die Bedeutung des Interviews beziehungsweise generell von Zeitzeug_inneninterviews, deren methodische Reflexion in der medienwissenschaftlichen und mediengeschichtlichen Lehre bislang noch zu kurz kommt. Doch gerade dann, wenn Mediengeschichte mehr sein will als eine Geschichte der Theorie sowie technischer oder ästhetischer Artefakte, gerade dann, wenn es um die Akteure und sozialen Gefüge geht, die diese Geschichten prägten oder Imaginationen über zukünftige Medienwelten produzierten, erscheint es von immanent wichtiger Bedeutung, diese selbst zu Wort kommen zu lassen, ihre Aussagen aber zugleich immer kritisch zu reflektieren und zu hinterfragen.

Stefan Udelhofen (Bonn)

Bereichsrezension im erweiterten Forschungskontext: Zeitgeschichte des digitalen Zeitalters BRD/DDR

Julia Gül Erdogan: Avantgarde der Computernutzung: Hackerkulturen der Bundesrepublik und der DDR

Göttingen: Wallstein 2021 (Geschichte der Gegenwart, Bd.24)., 392 S., ISBN 9783835333703, EUR 36,-

(Zugl. Dissertation an der Universität Potsdam, 2019)

Matthias Röhr: Der lange Weg zum Internet: Computer als Kommunikationsmedien zwischen Gegenkultur und Industriepolitik in den 1970er/1980er Jahren

Bielefeld: transcript 2021 (Historie, Bd.193), 376 S., ISBN 9783837659306, EUR 50,-

(Zugl. Dissertation an der Universität Hamburg, 2020)

Martin Schmitt: Die Digitalisierung der Kreditwirtschaft: Computereinsatz in den Sparkassen der Bundesrepublik und der DDR 1957-1991

Göttingen: Wallstein 2021 (Medien und Gesellschaftswandel im 20. Jahrhundert, Bd.15), 656 S., ISBN 9783835333710, EUR 58,-

(Zugl. Dissertation an der Universität Potsdam, 2020)

Die Historisierung des „Digitalen Zeitalters" (Wichum/Zetti 2022), das Nachvollziehen der „Wege in die digitale Gesellschaft" (Bösch 2018) oder „in die digitale Moderne" (Schuhmann/Danyel 2015) finden seit geraumer Zeit auch im deutschsprachigen Raum verstärkte Aufmerksamkeit. Instruktive zeitgeschichtliche Forschungsberichte (Schmitt/Erdogan/Kasper/Funke 2016; Danyel 2012) haben die wesentlichen Konturen dieses dynamischen Forschungsfeldes skizziert, die seither von fundierten, archivgestützten Studien weiter nachgezeichnet wurden. Dass wir heute bereits mehr über die jüngste Geschichte unserer Gegenwart wissen und die Bedeutung der Computerisierung und Digitalisierung in ihren unterschiedlichen Facetten besser einordnen können, ist nicht zuletzt der Arbeit von Nachwuchswissenschaftler_innen zu verdanken. So sind alle der hier detaillierter besprochenen Publikationen die Ergebnisse von erfolgreich abgeschlossenen Promotionsvorhaben. Die Studien von Julia Gül Erdogan zur Geschichte von Hackerkulturen in der BRD und DDR sowie Martin Schmitts Geschichte zum Computereinsatz in den Sparkas-

sen beider deutscher Teilstaaten sind im Rahmen des Forschungsprojekts „Aufbrüche in die Digitale Gesellschaft" unter Leitung von Frank Bösch am Zentrum für Zeithistorische Forschungen (ZZF) in Potsdam entstanden (https://www.computerisierung.com); die Studie von Matthias Röhr zum Computer als Kommunikationsmedium in Deutschland entstand an der Universität Hamburg.

Inhaltlich ist allen Publikationen ihre gesellschaftsgeschichtliche Dimension gemein. Im Vordergrund stehen nur bedingt Computer als Medien oder technische Artefakte, sondern vielmehr deren kontextuelle Einbettung in sozialen und kulturellen Gefügen, in Arbeitswelten, politischen und rechtlichen Diskursen oder sozialen Bewegungen. Die deutschen beziehungsweise deutsch-deutschen Entwicklungen werden dabei stets in breitere globale Zusammenhänge eingebettet, wobei die USA, aber auch Frankreich, Italien und nicht zuletzt die sozialistischen Staaten des Ostblocks in der Argumentation berücksichtigt werden. Die ausgebreiteten Analysen nehmen die Diagnose eines ‚Strukturbruchs' in den 1970er Jahren (vgl. Raphael/Doering-Manteuffel 2012) als Orientierungsmarker, ohne allzu sehr an dieser wirkmächtigen zeitgeschichtlichen Perspektive der letzten Jahre zu kleben und diese vielmehr selbstbewusst zu differenzieren. Dabei werden durchaus unterschiedliche Narrative entworfen, mit denen die Wahrnehmung und Bedeutung der 1990er Jahre als „Jahrzehnt des Übergangs in die digitale Informationsgesellschaft" (Rödder 2015, S.23; vgl. auch Herbert 2014; zur Kritik bereits Bösch 2018; Schmitt/Erdogan/Kasper/Funke 2016) einmal mehr in Frage gestellt wird.

Martin Schmitts voluminöse Studie zur Digitalisierung der Kreditwirtschaft setzt bereits in den 1950er Jahren ein und verbindet dies mit einer Intervention an gängigen Vorstellungen über den Beginn der Digitalisierung oder des Digitalen Zeitalters. So weist Schmitt eindrucksvoll nach, dass Computer sowohl in der BRD als auch der DDR bereits in den 1950er Jahren Einzug in verschiedene Branchen und Arbeitskontexte fanden und der Kreditwirtschaft hier eine Vorreiterrolle zukam. Den „Wechselwirkungen zwischen Computer, Algorithmen und Bankbetrieb" (S.19) nachspürend, zeigt Schmitt, wie die Sparkassen durch die Digitalisierung transformiert wurden, diese zugleich jedoch auch mitgestalteten. Dabei kam insbesondere den Mitarbeiter_innen der Sparkassen ein prägender Stellenwert zu, aber auch Anpassungsnotwendigkeiten durch berufliche Weiterbildung und das notwendige Erlernen von Kompetenzen durch ein sich wandelndes Tätigkeits- und Berufsprofil spielten eine große Rolle. Die Studie lässt sich so in einen breiteren Zusammenhang der Transformation von Arbeitskulturen im Zuge der Digitalisierung einordnen, die es auch für weitere Branchen noch genauer auszuarbeiten gilt (vgl. Homberg 2018).

Schmitts Publikation kommt darüber hinaus der Verdienst zu, ein heuristisches

Begriffsinstrumentarium vorzulegen, das den Prozess der Digitalisierung weniger in einer Metaphorik des Industriezeitalters zu fassen sucht, sondern mit einem an den Gegenständen der Digitalisierung selbst gewonnenen Vokabular. Anstatt ‚Motoren' des technischen Wandels auszumachen, charakterisiert Schmitt die Sparkassen so als ‚Prozessoren', auch um die Wechselwirkungen zwischen Menschen und Technik hervorzuheben und nicht hinter überholte technik- oder sozialdeterministische Ansätze zurückzufallen. Die Digitalisierung ist hier – und auch in den beiden anderen besprochenen Studien – nicht ein erklärender Faktor für gesellschaftlichen Wandel, sondern rückt selbst als Erklärendes in den Blick, wofür Schmitt insbesondere einen weiten Begriff von Software als Assemblage gewinnbringend adaptiert und ausarbeitet (vgl. S.66ff.).

Das ambitionierte Unterfangen hat jedoch auch seine Tücken: Insbesondere führt es zu einer gewissen Sperrigkeit und Länge in der Argumentation, was einer so detailliert ausgearbeiteten Studie indes nur bedingt zum Vorwurf gemacht werden kann. Denn Schmitt arbeitet akribisch, und es gelingt ihm, ein komplexes Thema entlang konkreter Fallstudien herunterzubrechen und nachvollziehbar zu machen, ohne dabei das größere gesellschaftliche Panorama aus dem Blick zu verlieren.

Nach dem umfangreichen Einleitungskapitel von über 70 Druckseiten wird die deutsch-deutsche Geschichte der Kreditwirtschaft in vier zeitliche Abschnitte beziehungsweise Kapitel eingeteilt, in deren Unterkapiteln BRD und DDR jeweils separate Schwerpunkte bilden, ohne die „Transferprozesse zwischen West- und Ostdeutschland" (S.286) zu vernachlässigen. Dabei wird deutlich, dass – obschon die Vorteile einer Automatisierung von Routineaufgaben wie dem Buchen von Zahlungen oder dem Berechnen von Zinsen im Horizont steigender Arbeitsaufkommen und bestehenden Personalmangels durchaus auf der Hand lagen – zahlreiche Widerstände und Konfliktherde zwischen Staat, Markt und weiteren Akteursgruppen zu überwinden waren. Gerade hinsichtlich der politischen Rahmenbedingungen zeigt sich die Gegenüberstellung von BRD und DDR als überaus produktiv. So ging es doch in beiden Fällen stets um mehr als nur arbeitsorganisatorische Routinen zu rationalisieren oder etwa planwirtschaftliche Optimierungsfantasien in der DDR zu verwirklichen. Auch zeigt sich hier, welche Macht den jeweiligen Akteuren zukam, wenn sie in der Lage waren, spezifische Situationen definieren zu können. Im Kapitel über die Wiedervereinigung und damit auch die Integration von west- und ostdeutschen Sparkassen zeigen sich dann neben den zuvor bereits verschiedentlich diskutierten Pfadabhängigkeiten „die Ambivalenzen der Digitalisierung" (S.579) fern einer bloßen Fortschrittsgeschichte besonders deutlich.

Nicht minder konfliktreich ist die Geschichte des Computers als Kommunikationsmedium, die Röhr in seiner Dissertation als Dreischritt ausbreitet. Im ersten Teil setzt Röhr

ebenfalls bereits in den 1950er Jahren an und nimmt die Zusammenführung von Telekommunikation und Datenverarbeitung in den USA in den Blick, arbeitet Vorstellungen einer zukünftigen, vernetzten Gesellschaft heraus und widmet sich der Liberalisierung des US-amerikanischen Telefonsektors. Auf dieser Folie wendet er sich den „historischen Eigenarten des deutschen Fernmeldemonopols" (S.130) zu. Zwischen dem „Gesetz über das Telegraphenwesen des Deutschen Reichs von 1892" (S.130ff.) und dem Ende des Monopols der Bundespost und der Privatisierung des Telekommunikationssektors im Jahre 1998 wird so eine auch methodisch überaus interessante Geschichte von Debatten und Aushandlungspraktiken zwischen verschiedenen Akteuren ausgebreitet. Unter Einbezug von Bundespost, Gerichtbarkeit, Datenverarbeitungsindustrie sowie diversen politischen Akteuren auf Bund- und Länderebene zeichnet Röhr die „infrastructural dynamics" (Abbate 2017, S.9) der Digitalisierung Deutschlands nach, die bis in die Gegenwart hinein ihren Widerhall finden.

Digitalisierung und Vernetzung werden so nicht als lineare oder kontinuierliche Fortschrittserzählung präsentiert, sondern als immanent politischer Prozess, dessen verschiedene Interessen und Verflechtungen eher hemmende Auswirkungen zeitigen. Die damit einhergehenden Ambivalenzen unterstreichen erneut die Notwendigkeit für historische Untersuchungen, um die Komplexität von Transformationsprozessen zu dechiffrieren und zu reflektieren (vgl. Heßler/Thorade 2019). Dies macht auch der dritte Teil von Röhrs Studie deutlich, der sich ins alternative Milieu der *phone freaks* und Hacker_innen begibt und dies als „transatlantischen Aushandlungsprozess" (S.13) mit der Verbreitung und dem Aufstieg des Heimcomputers verbindet. Röhrs Ausführungen für Deutschland sind hier maßgeblich von einer Betrachtung des Chaos Computer Clubs (CCC) bestimmt. Zusätzlich wäre ein differenzierter und umfassenderer Blick auf die deutsche Mailboxszene wünschenswert gewesen. Das dieser fehlt, dürfte allerdings der durchaus schwierigen Quellenlage geschuldet sein. Erst im abschließenden Epilog kommt Röhr auf das Internet zu sprechen und gibt einen Ausblick auf erst noch zu bearbeitende Forschungsfragen zur deutschen Dateninfrastruktur, zur *New Economy* (vgl. dazu Stuhr 2010) oder auch zur weiteren Ausarbeitung der Verbindungen von Rundfunk- und Internetgeschichte. Röhrs Studie unterstreicht in jedem Fall die Notwendigkeit einer Betrachtung pluraler „histories of networking" (Haigh/Russell/Dutton 2015), die über die singuläre Geschichte des Internets hinausreichen. Gerade seine Ausführungen zum deutschen Bildschirmtext schließen hier eine lange vernachlässigte Lücke (vgl. dazu auch Schönrich 2021) – nicht zuletzt im Vergleich zum französischen Minitel (vgl. Mailland/Driscoll 2017).

Erdogan setzt mit *Avantgarde der Computernutzung: Hackerkulturen*

der Bundesrepublik und der DDR in gewisser Hinsicht dort an, wo Röhrs Studie eher ihren Ausklang findet und vertieft die Betrachtung von Hackerkulturen. Der Bundesrepublik wird dabei mehr Platz als der DDR eingeräumt, was auch der zwar insgesamt breiten, jedoch „asymmetrischen Quellenlage" (S.13) geschuldet ist. Erwartungsgemäß kommt dem CCC eine hervorgehobene Stellung zu: Erdogan räumt allerdings auch weiteren Gruppen ihren Platz ein und wird der Heterogenität innerhalb von Hackerkulturen so gerecht. Gerade das Archiv des CCC erwies sich indes als ein zentraler „Quellenort der Geschichte der 1980er- und 1990er-Jahre für die Themen Gegenkulturen und Informations- und Kommunikationstechnologien" (S.44), nicht zuletzt weil der CCC in Korrespondenz mit weiteren Gruppen und Personen stand und somit aus der Warte des CCC auf andere Akteure geblickt werden kann.

Methodisch greift Erdogan auf ein praxistheoretisches Vokabular zurück und hebt die Bedeutung des Spielbegriffs sowie von Orten und Räumen für die Konstitution und Vergemeinschaftung von Hackerkulturen sowie deren Praktiken der Aneignung, ihren Umgang mit und die Erforschung des Computers hervor.

Nach einem kurzen Abriss zur Entstehung von Hackerkulturen in den USA widmet sich Erdogan in vier umfangreicheren Kapiteln der Entstehung von Hackerkulturen in der Bundesrepublik und der DDR, vertieft die Aspekte von Generation und Gender in Bezug auf die Computernutzung, diskutiert die Bedeutungsverschiebung von Hackern und Haecksen hin zu Datenschützer_innen und Aufklärer_innen und analysiert schließlich Clubs, Vereine, Kongresse sowie Zeitschriften der Computeramateure als Orte der Gemeinschaftsbildung. In allen Fällen zeigt sich das heuristische Potenzial des praxistheoretischen Ansatzes, insofern entlang „biografischer Fallbeispiele" (S.72) nicht nur individuelle Erfahrungen und individuelles Handeln diskutiert werden, sondern zugleich „in Beziehung zu politischen und gesellschaftlichen Themenfeldern" (ebd.) gestellt werden. Im Kontext des Wandels von Lebensstilen und Konsumverhalten ab den 1970er Jahren traten Hackerkulturen zunächst als Tüftler hervor, für die Neugierde und ein spielerischer Umgang mit dem Computer prägend waren. Politisch war dies eine Reaktion auf die zunehmende Kommerzialisierung der Computertechnologie und der Softwarebranche. Des Weiteren hebt Erdogan die Bedeutung der Kunst- und Kulturszene in beiden deutschen Staaten hervor (vgl. dazu auch Baumgärtel 2021). So prägten in der DDR insbesondere „MusikerInnen die technische Bastelkultur mit dem neuen Medium" (S.88), da diese nicht zuletzt aufgrund der Versorgungsschwierigkeiten innerhalb der sozialistischen Planwirtschaft ihre Instrumente und sonstige Technik selbst herstellen mussten.

In der BRD trug die Auseinandersetzung mit dem Monopolisten Deutsche Bundespost und dem Bild-

schirmtext zu einer zunehmenden Politisierung von Hackerkulturen, insbesondere des CCCs, bei, die für Themen wie Informationsfreiheit oder die „Partizipation an einer globalen gerechten Welt" (S.123) eintraten. Erdogan diskutiert dies insbesondere am CCC-Mitbegründer Wau Holland, der an der „Schnittstelle zwischen Technik- und Alternativbewegung" (S.125) verortet wird. Innerhalb der linksalternativen und anarchistischen Bewegungen waren Hacker_innen allerdings durchaus umstritten, was die Aushandlungsprozesse zwischen den Generationen zum Thema werden lässt, in denen das Hacken auch als jugendlicher Leichtsinn diskutiert wurde. Dem „Klischee des männlichen Hackers" (S.202) begegnet Erdogan mit einer erfreulichen Berücksichtigung weiblicher Akteure in der Hackerkultur (‚Haecksen'), die allerdings Einzelerscheinungen blieben und darüber hinaus in Erzählungen und Darstellungen über den Hacker mitunter bewusst kaum beachtet wurden.

Mit dem Btx-Hack als „Schlüsselereignis" (S.205) und „Initialzünder der bundesdeutschen Hackerbewegung" (S.261) rückte die Vermittlungs- oder Übersetzungsfunktion von Hacker_innen in den Vordergrund. Themen wie Datenschutz und Datensicherheit fängt Erdogan über die Thematisierung von Wirtschaftskriminalität ein, wobei die Bedeutung von politischen Debatten und Gesetzen als produktiven Quellen der Digitalgeschichte einmal mehr unterstrichen wird. Ein kurzer Seitenblick nach Frankreich macht zudem deutlich, wie rigide das Vorgehen gegen Hacker_innen sein konnte, die in Deutschland kaum strafrechtlich belangt wurden und eher als positives Beispiel für Computersubkulturen fungierten. Wie sich diese als Gemeinschaften konstituierten, arbeitet Erdogan in einem umfangreichen Blick auf Computerclubs und -vereine, Kongresse und Messen sowie Zeitschriften und Newsletter heraus. Hierbei kann Erdogan zeigen, welche Austauschbeziehungen und Korrespondenzen zwischen Hackerkulturen in der BRD und DDR bestanden, ehe diese im Zuge der Wiedervereinigung zunehmend zusammenwuchsen. Erdogan gelingt so die vielschichtige und differenzierte Betrachtung einer überaus prominenten Gruppe von Akteuren der Computerisierung in Deutschland, die zukünftigen Studien – gerade jenen, die weiter auf die Gegenwart zulaufen – als Referenzwerk dienen dürfte.

Zusammenfassend lässt sich für alle hier besprochenen Studien konstatieren, dass sie innovative und lückenfüllende Bausteine einer Digitalgeschichte Deutschlands vorlegt haben. In allen Fällen wird zudem deutlich, dass es sich zwar um in sich geschlossene Narrative handelt, die aufgegriffenen Fäden indes noch weiter geknüpft werden können, sei es um weitere Arbeitswelten und Akteure im Zeitraum der Studien oder auch in der Gegenwart in den Blick zu nehmen. Zahlreiche Bezugspunkte und Korrespondenzen zur kulturwissenschaftlich argumentierenden Medienwissenschaft, zur Medientheorie oder

auch zu den Science and Technology Studies machen zudem deutlich, dass gerade im Forschungsfeld einer historischen Betrachtung der Digitalisierung eine Kooperation über die Grenzen wissenschaftlicher Disziplinen möglich und produktiv sein kann. So wird etwa in allen Studien auf die Bedeutung des Fernsehens oder von Rundfunkanbietern für die Digitalisierung hingewiesen – ein Umstand, von dem sich gerade auch Fernsehwissenschaft und Fernsehgeschichte angesprochen fühlen dürfen. Insofern bleibt zu hoffen, dass die hier vorliegenden Studien als Blaupausen weitere trans- oder interdisziplinäre Forschungsarbeiten anregen.

Stefan Udelhofen (Bonn)

Literatur

Abbate, Janet: „What and where is the Internet? (Re)defining Internet Histories." In: *Internet Histories* 1 (1-2), 2017, S.8-14.

Baumgärtel, Tilman (mit Julia Weinert): *Van Gogh TV's „Piazza Virtuale": The Invention of Social Media at documenta IX in 1992*. Bielefeld: transcript, 2021.

Bösch, Frank (Hg.): *Wege in die digitale Gesellschaft: Computernutzung in der Bundesrepublik 1955-1990*. Göttingen: Wallstein, 2018.

Danyel, Jürgen: „Zeitgeschichte der Informationsgesellschaft." In: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 9, 2012, S.186-211.

Haigh, Thomas/Russell, Andrew L./Dutton, William H.: „Histories of the Internet: Introducing a Special Issue of Information & Culture." In: *Information & Culture* 50 (2), 2015, S.143-159.

Herbert, Ulrich: *Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert*. München: C.H. Beck, 2014.

Heßler, Martina/Thorade, Nora: „Die Vierteilung der Vergangenheit: Eine Kritik des Begriffs Industrie 4.0." In: *Technikgeschichte* 86 (2), 2019, S.153-170.

Homberg, Michael: „Mensch | Mikrochip: Die Globalisierung der Arbeitswelten in der Computerindustrie 1960-2000 – Fragen, Perspektiven, Thesen." In: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 66 (2), 2018, S.267-293.

Mailland, Julien/Driscoll, Kevin: *Minitel: Welcome to the Internet*. Cambridge: MIT Press, 2017.

Raphael, Lutz/Doering-Manteuffel, Lutz: *Nach dem Boom: Perspektiven auf die Zeitgeschichte seit 1970*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2012.

Rödder, Andreas: *21.0: Eine kurze Geschichte der Gegenwart*. München: C.H. Beck, 2015.

Schmitt, Martin/Erdogan, Julia/Kasper, Thomas/Funke, Janine: „Digitalgeschichte Deutschlands: Ein Forschungsbericht." In: *Technikgeschichte* 83 (1), 2016, S.33-70.

Schönrich, Hagen: *Mit der Post in die Zukunft: Der Bildschirmtext in der Bundesrepublik Deutschland von 1977 bis 2001*. Paderborn: Schöningh, 2021.

Schuhmann, Annette/Danyel, Jürgen: „Wege in die digitale Moderne: Computerisierung als gesellschaftlicher Wandel." In: Bösch, Frank (Hg.): *Geteilte Geschichte: Ost- und Westdeutschland 1970–2000*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2015, S.283-319.

Stuhr, Mathias: *Mythos New Economy: Die Arbeit an der Geschichte der Informationsgesellschaft*. Bielefeld: transcript, 2010.

Wichum, Ricky/Zetti, Daniela (Hg.): *Zur Geschichte des digitalen Zeitalters*. Wiesbaden: Springer VS, 2022.

Medien und Bildung

Sebastian Tatzel: Das sprach- und mediendidaktische Potenzial des mehrsprachigen Spielfilms für den Deutschunterricht

München: kopaed 2022 (Medien im Deutschunterricht: Beiträge zur Forschung, Bd.16), 346 S., ISBN 9783968480640, EUR 22,80
(Zugl. Dissertation an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 2021)

Ob die Sprache der Na'vi aus *Avatar: The Way of Water* (2022), englischsprachige Dialoge im deutschsprachigen Thriller *Victoria* (2015) oder der zweisprachige *Frantz* (2016) von François Ozon – mehrsprachige Film- und Serienproduktionen sind Teil einer transnationalen Medienlandschaft, und so scheint es aus didaktischer Sicht nur folgerichtig, nach dem Potenzial des mehrsprachigen Films für den Unterricht zu fragen.

Sebastian Tatzel erkundet in seiner Dissertation dieses aktuelle und noch wenig erschlossene Thema und fokussiert dabei den mehrsprachigen Spielfilm im Deutschunterricht. Der Autor gliedert seine Arbeit in vier Teile: „Teil A: Der mehrsprachige Film – ein Kategorisierungsversuch" nähert sich dem mehrsprachigen Film unter formalen und funktionalen Aspekten und legt eine umfassende Definition vor. In „Teil B: Der mehrsprachige Spielfilm im Deutschunterricht" werden die gewonnenen filmtheoretischen Überlegungen sorgfältig auf die Deutschdidaktik übertragen und kontextualisiert, bevor in „Teil C: Unterrichtsvorschläge" anhand dreier Spielfilme konkrete Anregungen für den Unterricht vorgestellt werden. „Teil D: Zusammenfassung und Fazit" fasst die neuen Erkenntnisse pointiert zusammen und wirft einen Blick in noch offene Forschungsfelder.

Der erste Teil folgt einer vornehmlich filmwissenschaftlichen Zielsetzung und kulminiert in einem „Kategorisierungsmodell zur formalen Ebene der filmischen Mehrsprachigkeit" (S.121). Neben dem aktuellen Forschungsstand werden auch Überlegungen aus der Autoren- und Genretheorie berücksichtigt und das theoretische Gerüst anschaulich anhand von Filmbeispielen konkretisiert. Bereits hier wird deutlich, dass Tatzels Monografie über die Deutschdidaktik hinaus für weitere Forschungsdisziplinen relevant ist, und es bleibt zu wünschen, dass auch filmwissenschaftliche Studien zum mehrsprachigen Film die vorliegende Dissertation heranziehen.

Im zweiten Teil werden die bisherigen Erkenntnisse in die Deutschdidaktik transferiert. Eine erste Orientierung wird an den Lernbereichen der Bildungsstandards vorgenommen, wobei

anschließend ein dezidierter Bezug zu den einschlägigen Filmkompetenzmodellen (mit deutschdidaktischer Relevanz) hergestellt wird. Auch hier erfasst Tatzel präzise den aktuellen Forschungsstand der Filmdidaktik, lediglich das 2021 erschienene „Kompetenzmodell Filmdidaktik Deutsch" (In: Kammerer, Ingo/Maiwald, Klaus [Hg.]: *Filmdidaktik Deutsch: Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt, 2021, S.37-40) wurde nicht mehr berücksichtigt. Auf Grundlage dieser Betrachtungen entwickelt Tatzel im Folgekapitel ein didaktisches Konzept, welches in einem fünfstufigen Modell zum Umgang mit mehrsprachigen Filmen für den Deutschunterricht kulminiert, das daran anschließend im dritten Teil des Buchs wiederholt exemplifiziert wird. Zuvor perspektiviert Tatzel in einem Exkurs aber noch den mehrsprachigen Film in der Ausbildung angehender Deutschlehrer_innen. Zudem wird eine Lehrveranstaltung zu diesem Thema skizziert und reflektiert. Wenngleich diese Ausführungen mitunter etwas schablonenhaft bleiben, stellt dieses Kapitel nochmals die Relevanz der Filmdidaktik innerhalb der Ausbildung von Lehramtsstudierenden heraus, sodass diese Arbeit auch einen hochschuldidaktischen Mehrwert aufweist.

Die Filmauswahl im dritten Teil ist ebenfalls gelungen: Tatzel beginnt mit einer kurzen Darstellung des Filmkanons der Bundeszentrale für politische Bildung sowie dem Kinderfilmkanon, schließt jedoch an den *common sense* an, dass die Kanondebatte für die Auswahl an Unterrichtsgegenständen wenig zielführend ist. Die Überlegungen zum erstgewählten Film *Azur et Asmar* (2006) zielen auf den Einsatz in der Primarstufe respektive die dritte und vierte Klasse ab. Die weiteren Filme *Isle of Dogs* (2018) und *Almanya – Willkommen in Deutschland* (2011) richten sich jeweils an die Sekundarstufe I. Da in den ersten Kapiteln der Arbeit bereits eine Reihe von relevanten Spielfilmen genannt wurden – darunter *Le Mépris* (1963), *Lost in Translation* (2003) oder *Inglourious Basterds* (2009) –, wäre eine Erweiterung auf die Sekundarstufe II hier wünschenswert gewesen. Gerade die Sprachdiversität in den Filmen von Jean-Luc Godard und Quentin Tarantino erlaubt im Hinblick auf das Modell zur sprach- und kulturübergreifenden Filmbildung (vgl. Blell, Gabriele/Grünewald, Andreas/Kepser, Matthis/Surkamp, Carola: Modell zur sprach- und kulturübergreifenden Filmbildung. In: dies. [Hg.]: *Film in den Fächern der sprachlichen Bildung*. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2016, S.11-61) auch filmdidaktische Anknüpfungspunkte für einen interdisziplinären Einsatz im Unterricht.

Mit seiner mehrperspektivischen Arbeit hat Tatzel nicht nur ein aktuelles Forschungsfeld der Filmdidaktik erschlossen, sondern ebenso einen relevanten Beitrag zum filmwissenschaftlichen Forschungsstand des mehrsprachigen Films geleistet. Angesichts dieser lesenswerten, präzise formulierten und sorgfältig recherchierten Arbeit bleibt zu hoffen, dass sich die vorliegende Monografie als Standardwerk zum mehrsprachigen Film für die Filmdidaktik etabliert.

Julian Körner (Bremen)

Zwei Einschätzungen: Digitale Lernwelten

Wolfgang Becker, Maren Metz (Hg.): Digitale Lernwelten – Serious Games und Gamification: Didaktik, Anwendungen und Erfahrungen in der Beruflichen Bildung

Wiesbaden: Springer 2022, 314 S., ISBN 9783658350598, EUR 64,99

„Work is respectable, play is not" (S.117) – der Sammelband *Digitale Lernwelten* trägt dazu bei, diesem nach wie vor anhaltenden spielfeindlichen und kulturkritischen Paradigma entgegenzuwirken. 18 Aufsätze arbeiten heraus, inwiefern *game-based learning* motivationsfördernd ist und durchweg positive Effekte auf diversen Ebenen des Lernens zeitigt. Wiederholungen, Belohnungen und Problemstellungen führen dazu, dass Lernende als dauerhaft aktiv Teilnehmende ihre eigene Lernwelt konstruieren. Dieses Plädoyer wird von diversen anschaulichen Illustrationen begleitet und mit zahlreichen empirischen Studien überzeugend untermauert. Die Anwendungsbereiche liegen ausschließlich in der beruflichen Aus- und Weiterbildung, weshalb viele der Beitragenden einen starken Praxishintergrund aufweisen. Die Herausgeber_innen Wolfgang Becker und Maren Metz arbeiten beispielsweise im Fachgebiet der Gesundheit und Pflege.

Die ersten beiden Worte im Titel der Aufsatzsammlung erweisen sich allerdings als irreführend, denn nicht die Digitalität von Lernumgebungen steht im Mittelpunkt, sondern spielerische Elemente in allen möglichen pädagogischen Situationen, so dass es ebenso um Trainingsprogramme, Rollenspiele, Simulationen oder auch Brettspiele geht. Vier Teile strukturieren das thematische Spektrum des Sammelbandes. Der erste Part besteht aus theoretischen Ansätzen, die allgemeine Kriterien von Gamification und unterschiedliche disziplinäre Kontextualisierungen vorstellen. Besonders gelungen ist hier Birgit Spies' lerntheoretische, mediendidaktische und medienpsychologische Einordnung des spielerischen Lernens, die in begrifflicher Trennschärfe die Vorteile des Spielens aus bildungswissenschaftlicher Perspektive pointiert.

Die drei weiteren Abschnitte des Bandes bestehen dann aus Aufsätzen in den Domänen Bildung, Personal und Gesundheit. Während die theoretischen Grundlagen allen an Gamification Interessierten zu empfehlen sind, sollten die Lesenden bei den thematisch gebundenen Beiträgen Grundwissen im jeweiligen Segment mitbringen. So ist beispielsweise die Anschlussfähigkeit für computerbasierte Simulationsmethoden bei Massenanfällen von Verletzten nur bedingt universell. Positiv sei aber hingegen der Aufsatz „Gendersensible Berufsorientierung mit einem Serious Game" von Pia Spangenberger, Iken Draeger, Felix Kapp, Linda Kruse und Nadine Matthes hervorgehoben, der aufzeigt, wie durch das Spiel *Serena*

Supergreen und der abgebrochene Flügel (https://serena.thegoodevil.com) bei weiblichen Spielenden das Interesse für technische Aufgaben gesteigert werden kann – und sich daher auch Einsatzmöglichkeiten des Spiels für diverse Unterrichtsfächer bieten.

An diesen Beispielen wird bereits deutlich, dass die Textsammlung äußerst heterogene Anwendungsgebiete des Edutainments vorstellt. Doch gerade durch diese divergenten Bereiche entfaltet der Sammelband seine Überzeugungskraft. Ob für Ökonomie, Psychologie, Medizin oder Politik: Spiele sind die Lösung. Auf der Gegenseite muss jedoch gesagt werden, dass Serious Games den Leser_innen unkritisch als ‚heiliger Gral' verkauft werden. Von der Behandlung Verwundeter im Kampfeinsatz, Personalmanagement bis hin zur Heilung von Depressionen: Spiele sind auch hier die Lösung. Gegenargumente zum Einsatz spielerischer Elemente in didaktischen Kontexten finden sich kaum. Einige Beiträge erweisen sich sogar als tendenziös und schlichte Werbung für Spiele. Man wünscht sich mehr solcher Passagen wie in Lars Jansens Beitrag „Serious Games und Gamification in Personalauswahl und Personalmarketing", der zurecht mit Rekurs auf Johan Huizingas Zitat den Erfolg von Gamification zumindest ansatzweise relativiert: „Alles Spiel ist zunächst und vor allem ein freies Handeln. Befohlenes Spiel ist kein Spiel mehr" (S.241). Ist dies nicht ein offenkundiges Gegenargument bezüglich des Gelingens von Lehr-Lern-Prozessen mit verordnetem Spielen? Die ausschließliche Affinität gegenüber dem Spielerischen in zahlreichen Texten provoziert so vor allem aufgrund der Einseitigkeit Widerstand, etwa wenn es heißt, dass „der Einsatz gamifizierter Assessments eine vielversprechende Strategie für das eigene Kompetenzerleben und den Kompetenzerwerb" (S.216) darstellt. Warum bleibt der bei vielen dadurch ausgelöste enorme Leistungsdruck unerwähnt? Wie werden Lerntypen integriert, die kompetitive Situationen meiden? Ist das Kernelement des Spielerischen nicht eine gewisse Konsequenzlosigkeit in der Realität, die bei einem Assessment gerade eben nicht gegeben ist?

Letztlich wird auch die Chance verspielt, in einer grundlegenden Aufsatzsammlung die wichtigsten und bekanntesten Serious Games aufzulisten, stattdessen werden wenige Spiele selektiv besprochen, diese dafür aber intensiv. Wer aber eine quantitative Auffächerung innerhalb des unübersichtlichen Markts sucht, wird auch in diesem Buch nicht weiter fündig.

Timo Rouget (Frankfurt am Main)

***

Der vorliegende Sammelband befasst sich mit Gamification und Serious Games als zwei besonders prominenten Unterformen des spielbasierten Lernens (*game-based learning*) in der beruflichen Aus-, Fort- und Weiterbildung. In der Einleitung (S.1f.) wie in den folgenden Kapiteln werden Serious

Games und Gamification dabei sehr breit aufgefasst. Diesem ausgreifenden Ansatz folgend, versammelt das Buch theoretisch, didaktisch und praktisch ausgerichtete Texte zum spielbasierten Lernen in der beruflichen Bildung. Insbesondere auf den praktischen Beiträgen mit deren Anwendungsbeispielen liegt der Fokus des Bandes.

Die erste Sektion ist den theoretischen und didaktischen Texten gewidmet, die verschiedene disziplinäre Perspektiven auf spielbasiertes Lernen oder dessen bildungswissenschaftliche Grundlagen überblicksartig zusammenbringen – von der Medienkonzeption über die Lerntheorie und Mediendidaktik bis hin zur *Usability*. Die folgenden drei praktischen Sektionen setzen sich mit dem Einsatz spielbasierten Lernens im Bildungssektor, im Produktions- und Personalbereich sowie im Gesundheitswesen auseinander. Dabei werden verschiedene spielbasierte Lernansätze wie Serious Games/Serious Gaming, Gamification (beide in sehr unterschiedlichen Kontexten), Planspiele, Simulationen oder *digital game-based learning* thematisiert. Auch wenn sich die Anwendungsbeispiele primär auf digitale Spiele fokussieren, kommen dennoch auch die Einsatzmöglichkeiten analoger Spiele zur Sprache. Dies geschieht zum Beispiel in Thorsten Kodalles Beitrag über ein Gamification-Seminar, das das strategische Denken unter Verwendung des Brettspiels *Scythe* (2016) fördern soll und insbesondere durch die *Lessons Learned* didaktisch überzeugt. Die praktischen Beiträge des Bandes beschreiben entweder (selbstentwickelte) Spielanwendungen ausführlich oder rekurrieren auf eine Zusammenstellung paradigmatischer Anwendungsbeispiele aus der Praxis. Pia Spangenberger, Iken Draeger, Felix Kapp, Linda Kruse und Nadine Matthes stellen beispielsweise in ihrem Aufsatz ihr didaktisches Konzept für den Einsatz des von ihnen im Rahmen eines BMBF-Projekts entwickelten Serious Games *Serena Supergreen und der abgebrochene Flügel* (https://serena.thegoodevil.com) vor, das im Sinne einer gendersensiblen Berufsorientierung Mädchen in der Sekundarstufe I darin bestärken soll, sich mit technischen Berufen intensiver auseinanderzusetzen. Die behandelten Einsatzorte erstrecken sich von der Schule über die Hochschule bis hin zu Betrieben. So stellt Lars Jansen zum Beispiel in seinem fokussierten Beitrag die Einsatzmöglichkeiten von Gamification in der Personalbeschaffung am Beispiel von *game-based assessments* vor.

Die Stärken des Bandes liegen in der engen Verzahnung zwischen der einführenden theoretischen Sektion mit den folgenden praktischen. Dies liegt weniger in Bezugnahmen der einzelnen Texte aufeinander begründet, als vielmehr in der Tatsache, dass die theoretischen Beiträge die praktische Anwendung nicht aus dem Blick verlieren, ebenso wie die praktischen Beiträge eine theoretische Fundierung aufweisen. Ebenso positiv fällt auf, dass sich der Band nicht auf eine bildungswissenschaftliche Frontstellung zwischen Wissensvermittlung und Kompetenzerwerb versteift,

sondern beide gleichermaßen in den Blick nimmt. Wünschenswert wäre es gewesen, wenn der Sammelband eine präzisere Abstimmung der einzelnen theoretischen Beiträge vorgenommen hätte, die teilweise Redundanzen aufweisen. Hierdurch hätte Raum gewonnen werden können, um zum Beispiel die designerische Perspektive stärker zu berücksichtigen. Diese Auswahl mag aber dem Umstand geschuldet sein, dass der Band kursorisch rezipierbar sein soll, um Praktiker_innen einen Einblick in aktuelle Entwicklungen in der beruflichen Bildung zu ermöglichen oder Einsteiger_innen in diesen Bereich der Medienbildung eine praxisorientierte Einführung zu gewähren.

Kai Matuszkiewicz (Marburg)

Mediengeschichten: *Panorama*

Thomas Koebner: Erinnerungen im Film: Ein Versuch

Marburg: Schüren 2022, 179 S., ISBN 9783741004131, EUR 20,-

Mit dem poetischen Satz „Erinnerungen tauchen manchmal auf wie Inseln im Meer des Vergessens“ (S.9) beginnt Thomas Koebner seine Studie über filmische Erzählstrukturen im Film. Koebner ist einer der großen deutschen Film- und Medienwissenschaftler, der das Fach neben Helmut Kreuzer, Friedrich Knilli, Helmut Schanze und anderen geprägt hat. Er hat lange Jahre in Wuppertal, Marburg, Berlin (an der dffb) und vor allem in Mainz gelehrt und ist durch exzellente Bücher über Frederico Fellini (*Frederico Fellini: Der Zauberspiegel seiner Filme*. München: edition text + kritik, 2010), Ingmar Bergman (*Ingmar Bergman: Eine Wanderung durch das Werk*. München: edition text + kritik, 2009), Edgar Reitz (*Edgar Reitz: Chronist deutscher Sehnsucht*. Ditzingen: Reclam, 2015) und das Schöne im Film (*Die Schönen im Kino*. München: edition text + kritik, 2012) hervorgetreten. Man muss neuerdings daran erinnern, dass die deutsche Medienwissenschaft nicht erst, wie manche meinen, durch Friedrich Kittler begründet wurde, sondern schon vorher existierte und dass Koebner zu diesen Gründern zählt.

Koebners Buch über Erinnerungen im Film – von ihm mit leisem Understatement als ‚Versuch‘ bezeichnet – ist aber mehr als ein solcher und folgt nach drei einleitenden Bezugnahmen auf literarische Werke von Marcel Proust, Vladimir Nabokov und Annie Ernaux der eingangs zitierten Metapher vom Auftauchen und Verschwinden von Erinnerungen und wendet sich jeweils einzelnen – insgesamt 42 – Filmen zu, gruppiert sie in 13 unterschiedlich umfangreichen Kapiteln, die verschiedene Erinnerungsformen behandeln. Koebner interessiert sich dabei für die „erzählerische Methode oder Technik, in Bildern zwischen den Zeiten zu wechseln, Vergangenheit im Kontext der Gegenwart sichtbar zu machen“ (S.11).

Im ersten Kapitel „Was ist wirklich geschehen?“ hebt er die Brüchigkeit der Erinnerungen am wohl bekanntesten Beispiel des Erinnerungsfilms, an *Rashōmon* (1950), hervor, in dem mehrere an einem Geschehen beteiligte Personen sich ganz unterschiedlich an dieses erinnern: „Erinnerungen sind Tiefenschürfungen in einem instabilen Gedächtnis“ (S.18), resü-

miert der Autor. Es sind Filmklassiker wie *Hiroshima, mon amour* (1959), *L'Année dernière à Marienbad* (1961) und *Smultronstället* (*Wilde Erdbeeren*, 1957), in denen die Verschränkung von Vergangenheit und Gegenwart eine Rolle spielt und die Koebner subtil und zugleich wortmächtig ausleuchtet. Immer wieder zieht er auch Parallelen zu Erzählkonstruktionen in der Literatur und anderen Filmen, die nur kurz angesprochen werden.

Ein größeres Kapitel beschäftigt sich mit Filmen, in denen die Figuren von ihren Erinnerungen an die KZ-Aufenthalte während ihrer Jugend bis in die Gegenwart hinein verfolgt werden und an denen sie oft zerbrechen und nicht mehr fähig zu einem erfüllten Leben sind. Filme wie *Der Pfandleiher* (1964), *Sophie's Choice* (1982), *Kaddisch nach einem Lebenden* (1969) und andere stellen einen Komplex der filmischen Auseinandersetzung mit den Verbrechen der Nazizeit dar, der weit darüber hinaus die Verschränkung von Vergangenheit und Gegenwart im neueren Kinospielfilm und Fernsehfilm geprägt hat. Koebner thematisiert keinen Film aus der Zeit von 1945, obwohl es auch damals sicherlich schon die Vergangenheitsthematisierung im Film gegeben hat. Ganz offensichtlich ist aber die Breite der Thematisierung von Erinnerungen im Film ein Aspekt des modernen Films.

Ein weiterer Komplex handelt davon, wie eine übermächtige Liebe in der Vergangenheit in die filmische Gegenwart hineinreicht. Von *Paris, Texas* (1984) und *The English Patient* (1996) reichen die Beispiele bis zu The *Sense of an Ending* (2017). Dominant ist die Trauer um eine verlorene Jugend und ein nicht wieder rückholbares früheres Leben. Oft stellt Koebner – auch in den anderen Kapiteln – Fragen nach der Stimmigkeit erzählerischer Konstellationen, nach Motivationen des Handelns der filmischen Figuren, ohne sie wirklich beantworten zu können, und verweist damit auf die Besonderheit und Eigenart des Erinnerns, die eben nicht durch rationale oder auch nur plausible Erzählkonstruktionen bestimmt ist. Erinnern im Film ist sehr häufig ein Erinnern aus Kindheit und Jugend – einer Zeit, in der die Möglichkeiten des Lebens noch offen sind oder in der die Eigenart und Besonderheit eines glücklichen Lebens sich in der Erinnerung von einer späteren Zeit der erlebten Brüche und Enttäuschungen abhebt. Ähnliches lässt sich im Komplex der Familiengeschichte (Kapitel „Familienalben") erkennen, in denen Familienherkunft und die Kindheit wie in *Radio Days* (1987) oder in *Cinema Paradiso* (1988) thematisiert werden.

Am Ende des Buches stehen wieder Filmklassiker wie *Citizen Kane* (1941), in denen es um das Trauma einer geraubten Kindheit geht, die sich im Kinderschlitten namens ‚Rosebud' manifestiert, sowie in ‚Amarcord' mit den Bildern des vorbeifahrenden erleuchteten Ozeandampfers, der für die Sehnsüchte der vergangenen Zeit steht. Melancholie bestimmt nicht nur die – immer lebendig und mitfühlend erzählten – Filmgeschichten, sondern auch Koebners Sicht auf die Filme. Denn die Beschäftigung mit den

Filmen ist auch Teil des Lebens des Autors, und sich an sie zu erinnern, ist wahrscheinlich auch ein Erinnern an das eigene Leben.

Koebner liefert mit seinem ‚Versuch' eine kleine Geschichte des modernen Films unter dem spezifischen Aspekt des Erinnerns, immer mit vielen Verweisen und Querverbindungen zu anderen, nicht ausführlich behandelten Filmen und zur Literatur. Das Buch wird so zu einem berührenden und zugleich informativen Lektüreerlebnis, auch wenn man einzelne Filme nicht gesehen hat.

Knut Hickethier (Berlin/Hamburg)

Manfred Krug: Ich bin zu zart für diese Welt: Tagebücher 1998-1999

Berlin: Kanon 2023, 303 S., ISBN 9783985680238, EUR 24,-

Mit dem vorliegenden Buch *Ich bin zu zart für diese Welt* präsentiert der Berliner Kanon Verlag den Nachfolgeband zu den 2022 erschienenen Tagebüchern (1996-1997) des 2016 verstorbenen Schauspielers Manfred Krug. Genau wie schon beim ersten Band ist wieder Krista Maria Schädlich, eine enge Vertraute, mit der Herausgabe betraut und präsentiert auch hier wieder einen bewusst unzensierten und nicht redigierten Krug.

Der Titel des zweiten Buches macht schon deutlich, dass sich hier ein völlig anderer Krug präsentiert als im Vorgängerbuch *Ich sammle mein Leben zusammen*. Anders als der unverblümte, schnoddrige, besserwisserische und stellenweise fast schon arrogant anmutende Krug aus den Tagebüchern von 1996 und 1997 wirkt der gefeierte Schauspieler in seinen Tagebüchern 1998 und 1999 fast wie verwandelt. Der Schlaganfall aus dem Jahr 1996 macht ihm noch zu schaffen und zwingt ihn, einen Gang in seinem bis dato turbulenten Leben herunterzuschalten. Während sich Krug mit dieser Situation jedoch schnell abfindet – es schafft, sein Leben fast wie früher weiterzuleben, und an manchen Stellen blitzt sogar immer wieder der alte Charmeur auf –, lässt ihn hingegen der Tod seines besten Freundes Jurek Becker im März 1997 nicht mehr los. So begegnet Krug seinem ehemaligen Weggefährten immer wieder in seinen plastischen und surreal anmutenden Träumen, die der Schauspieler minutiös in seinen Tagebüchern beschreibt. Es sind vor allem diese nächtlichen Begegnungen, die Krug nicht nur nachdenklich stimmen,

sondern auch immer wieder an seine eigene Sterblichkeit erinnern.

Genau wie im ersten Buch spielt sich das Leben Krugs zwischen zwei Welten ab: auf der einen Seite das Leben mit seiner Ehefrau Ottilie, mit der er während des Tages zusammen ist, und auf der anderen Seite das Leben mit seiner Partnerin Petra, mit der der Mime die dreijährige Tochter Marlene hat und vor allem die Abende verbringt. Überhaupt nimmt die kleine Marlene in Krugs Leben nunmehr einen sehr prominenten Platz ein. Immer wieder schwärmt er von ihr, ihrer Entwicklung und der Zeit mit ihr, die ihm das Älterwerden erleichtert und an manchen Stellen im Buch wie eine kurze Verjüngungskur wirkt.

Abgesehen von diesen Veränderungen unterscheidet sich das zweite Buch vom ersten besonders in seiner Schreibweise. War das Leben von Krug im vorherigen Buch noch durch die Veröffentlichung seines Bestsellers *Abgehauen* (Düsseldorf: ECON, 1996) und die noch vor allem gedanklich bestehenden Verbindungen zur DDR geprägt, präsentieren sich die neuen Tagebücher nun als ein ausschließlich bundesrepublikanisches Zeitdokument. Neben seinen Gedanken zu den Dreharbeiten für seine aus heutiger Sicht teils skurril wirkenden Telekom-Werbespots bringt Krug nun auch immer wieder seine Gedanken zu Geschehnissen in Deutschland und in der Welt zu Papier: Der Balkan kommt wegen des Kosovo-Krieges nicht zur Ruhe, Gerhard Schröder wird zum Kanzler gewählt, und Putin kommt an die Macht. All das stimmt Krug immer wieder nachdenklich und überdrüssig gegenüber einer Menschheit, die eigentlich nicht aus ihren Fehlern zu lernen scheint. Dieser persönliche und irgendwie auch berührende Blick auf die Welt verzeiht sogar, dass Schädlich Krug in ihrem Nachwort im Zusammenhang im Putin (und dem Ukraine-Krieg) fast schon prophetische Züge nachsagt, obwohl Krug nur ein guter Beobachter war, der wusste, wie Autokratien entstehen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Buch *Ich bin zu zart für diese Welt: Tagebücher 1998-1999* einen lesenswerten Kontrast zum ersten Buch bietet, der sich obendrein noch gut und leicht liest – jedoch nicht nur wegen der anderen und teils auch entspannten Schreibweise, sondern vor allem weil es eine Seite von Krug zeigt, die im ersten Buch durch den vor Selbstbewusstsein strotzenden Schauspieler gar nicht zum Vorschein kommen konnte. Irgendwie fehl am Platz wirkt da aber doch das ungewöhnlich lange und vor allem erklärende Nachwort Schädlichs, das immer wieder versucht, gerade die zeithistorischen Einträge Krugs zu untermauern und zu erklären. Dabei brauchen die Einträge gar keine Erklärung, denn durch ihre Zerbrechlichkeit und Offenheit sprechen und wirken sie sehr gut für sich alleine.

Dennis Basaldella (Berlin)

Mediengeschichten: *Wiedergelesen*

Jacques Derrida: Die Todesstrafe II: Seminar 2000-2001

Wien: Passagen 2020, ISBN 9783709204047, EUR 49,99

Das vorliegende Buch, das seit 2020 in einer digitalen aber bisher nicht in einer gedruckten Version vorliegt, stellt den zweiten Teil eines insgesamt zweijährigen Seminars Jacques Derridas über die Todesstrafe dar (vgl. auch *Die Todesstrafe I: Seminar 1999-2000*. Wien: Passagen, 2018). Der Skandal in der Geistesgeschichte besteht darin, dass es annähernd keinen Philosophen gegeben hat, der diese Strafform abgelehnt hat. Derrida versucht zu zeigen, wie die Todesstrafe gerechtfertigt wurde und welche maßgeblichen politischen Implikationen sie für das gesamte Rechtssystem beinhaltet.

In diesem zweiten Teil wird die Ausrichtung des Seminars neu fokussiert, wobei der Begriff des Begehrens in Bezug auf ein Verbrechen und dessen Bestrafung nun erstmals genauer analysiert wird. Eine Grundfrage lautet: „Was ist ein Begehren?" (S.22). Dabei wird rasch deutlich, dass das Begehren im Gegensatz zur verbrecherischen Tat niemals von einem Gesetz verboten worden ist. Die Tat wird durch die Macht eines Souveräns bestraft, das Begehren jedoch nicht (vgl. S.26). Dieser Unterschied ist wesentlich: „Man kann die Todesstrafe einsetzen, um den Mord zu verbieten, aber kann eine Todesstrafe das Begehren des Mordes verbieten?" (S.27). Das Begehren ist verknüpft mit dem privaten Raum, der durch den Akt einer Tat erst ins Licht der Öffentlichkeit tritt und damit kann die Tat auch hier erst bestraft werden. Diese beiden Räume gilt es zu unterscheiden. Der private Raum ist allerdings belegt mit einer natürlichen inneren Schuld, der äußere öffentliche Raum wird gesichert durch die Justiz.

Nach Derrida hat Walter Benjamin mit seinem berühmten Aufsatz „Zur Kritik der Gewalt" (1920-21) einen wesentlichen Beitrag zu dieser Diskussion geleistet (In: ders.: *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*. Frankfurt: Suhrkamp, 1965, S.29-65). Derrida hatte in seinem Text *Gesetzeskraft: Der „mystische Grund der Autorität"* (Frankfurt: Suhrkamp, 1991) bereits eine ausführliche Interpretation dieses theologisch-anarchistischen Textes geleistet. In seinem Seminar hebt er nun die Pointe hervor, dass Benjamin die juristische Dimension mit einem Gewaltmonopol identifiziert. Der

Verbrecher fordert dieses Gewaltmonopol durch seine Tat heraus, weil er sich damit selbst zum Souverän erklärt. Die Hinrichtung des großen Verbrechers besteht nach Derrida in der Darbietung des Staates, die Unterlegenheit des Verbrechers öffentlich zur Schau zu stellen. Dabei wird dem großen Verbrecher, weil er das System herausgefordert hat, stets vom Volk Bewunderung entgegengebracht (vgl. S.75f.): „Er hat das höchste Verbrechen begangen, nämlich die Souveränität des Gesetzes absolut, womöglich auch noch souverän, zu überschreiten: Nicht dieses oder jenes Gesetz zu übertreten, sondern das Gesetz der Gesetze, das heißt das Prinzip selbst des Rechts, das dem Recht das Recht gibt, die Gewalt zu monopolisieren" (S.80). Er wird öffentlich gefürchtet, aber heimlich und unbewusst bewundert für seine Überschreitung. Die Todesstrafe ist für Benjamin laut Derrida ein Rechtsakt, in dem sich das Recht neu definiert: Weil das Recht auf Gewalt basiert und diese auszuüben für sich allein in Anspruch nimmt, erfindet es durch diese Art von Strafvollzug sich selbst gleichsam jedes Mal neu (S.79). Der große Verbrecher, wenn man ihn als einen Systemsprenger begreift, verkörpert demnach ein durchaus naheliegendes privates Begehren, während er öffentlich durch seine Tat zugleich zutiefst verabscheut wird. Die heimliche Bewunderung lässt sich dem unbewussten Begehren zuordnen, während die Verurteilung zur bewussten Ebene gehört.

Wendet man diese Überlegungen beispielsweise auf den Dokumentarfilm *Tod in Texas* (2011) von Werner Herzog an, wird die doppelte Bewegung deutlich, in der der Film erzählt. Denn einerseits werden die Morde des im Todestrakt sitzenden Delinquenten Michael Perry als verabscheuenswürdige Handlungen im Detail vorgeführt, andererseits wird aber deutlich, dass die staatlich verordnete Tötung des Täters keine Lösung der Problematik darstellt. Das Gewaltmonopol des Staates wird vehement infrage gestellt. Herzog rückt jedoch nicht die politische Ebene in den Vordergrund, sondern führt – wie in vielen seiner Filme – ein existenzielles Drama vor. Der Regisseur, der Mörder, die Hinterbliebenen, der kirchliche Seelsorger und ein ehemaliger Leiter des Hinrichtungskommandos sprechen sich alle gegen die Todesstrafe aus. Dass Herzog diese Strafform sodann mit dem Zorn Gottes und dem Alten Testament, also der jüdischen Religion identifiziert, zeigt jedoch auch die wenig reflektierte Haltung des Regisseurs.

In dem iranischen Spielfilm *Sheytan vojud nadarad* (*Doch das Böse gibt es nicht*, 2020) von Mohammad Rasulof wird spürbar, wie die Ausübung der Todesstrafe zum festen Bestandteil der iranischen Kultur geworden ist. Der Film handelt entweder von der Weigerung, sie durchzuführen oder von der Verdrängung der Verantwortung und der damit einhergehenden Banalisierung der Konsequenzen. Wiederum fehlt ein entscheidender Hintergrund: dass sie häufig gegen politische Gegner eingesetzt wird, die gegen den Staat prote-

stieren und damit seine Machtposition infrage stellen. Beide Filme erfassen damit die von Derrida gezeigte politische Dimension dieser Strafform unzureichend. Was aber noch gravierender ist: Sie analysieren auch kein unbewusstes menschliches Begehren nach verbotener Gewalt, von dem Herzog einfach fasziniert und Rasulof zumindest abgestoßen ist.

Andreas Jacke (Berlin)

Autorinnen und Autoren

Dennis Basaldella, Dr., studierte Filmregie in Rom und Europäische Medienwissenschaft als Bachelor und Master an der Universität Potsdam; von 2014 bis 2020 als Mitarbeiter und Leiter im Filmarchiv des Filmmuseums Potsdam tätig und Mitarbeit im Forschungsprojekt „Regionale Bilder auf Filmen (1950-1990)" zum DDR-Amateurfilm; seine Dissertation *Ein Leben für den Film: Der freie Filmhersteller Horst Klein und das Film- und Fernsehschaffen in der DDR* (Marburg: Büchner, 2020) an der Universität Hamburg wurde für den Willy-Haas-Preis 2021 nominiert; Forschungs- und Arbeitsschwerpunkte: DDR, Filmgeschichte, Biografien.

Vera Cuntz-Leng, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg und seit 2014 leitende Redakteurin der Zeitschrift *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*; davor zweijähriger Forschungsaufenthalt am Berkeley Center for New Media der UC Berkeley; Promotion an der Eberhard Karls Universität Tübingen zum Thema *Harry Potter que(e)r: Eine Filmsaga im Spannungsfeld von Queer Reading, Slash-Fandom und Fantasyfilmgenre* (Bielefeld: transcript, 2015); Studium der Film- und Theaterwissenschaft in Mainz, Wien und Marburg; Forschungsschwerpunkte: Fan Studies, Gender/Queer Studies, Fantastik.

Eric Dewald, M.A., erstes Staatsexamen in den Fächern Germanistik, Politik- und Wirtschaftswissenschaften mit anschließendem Masterstudium im Bereich der Literatur- und Medienwissenschaften in Mannheim und Prag; seit März 2022 Doktorand an der Universität des Saarlandes; Dissertationsprojekt zu minimalistischen Sonderformen seriellen Erzählens, sogenannten Bottle-Episoden.

Henning Engelke, PD Dr., forscht derzeit im Rahmen einer DFG-Heisenberg-Stelle an der Philipps-Universität Marburg zu transdisziplinären Netzwerken des Medienwissens; Forschungsschwerpunkte: ethnographischer Film, Experimentalfilm und Schnittstellen von Kunst-, Medien- und Wissenschaftsgeschichte; neuere Buchpublikation: *Metaphern einer anderen Filmgeschichte: Amerikanischer Experimentalfilm 1940–1960* (Marburg: Schüren, 2018); aktuelle Aufsätze: „Perception, Awareness, and Film Practice: A Natural History of the ‚Doris-Film'." (In: McElvenny, James/Ploder, Andrea [Hg.]: *Holisms of Communication*. Berlin: Language Science Press, 2021, S.105-138); „Sol Worth, Film Theory, and the Politics of the Bio-Documentary." (In: *Grey Room* 89, 2022, S.42-77).

Sven Grampp, Dr., Akademischer Rat am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Alexander-Friedrich-Universität Nürnberg-Erlangen; Studium der Deutschen Literatur, Philosophie, Kunst- und Medienwissenschaft in Konstanz; Dissertation über den *Buchdruck in der Medientheorie* (2008); Publikationen (Auswahl): *Marshall McLuhan: Eine Einführung* (Konstanz: UVK/UTB, 2011), *Picture Space Race* (Berlin: Avinus, 2015) und *Medienwissenschaft* (Konstanz: UVK/UTB, 2016); Forschungsschwerpunkte: Space Race, Fernsehen, Medientheorie.

Iris Haist, Dr., freie Kuratorin und Autorin; Studium der Europäischen Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Religionswissenschaft in Heidelberg und

Cassino; Dissertation zum Thema *Opere fatte di scultura da Pietro Bracci – Skulptur im Kontext des römischen Settecento* (Bern: Onlinepublikation, 2017); Forschungsschwerpunkte: Bildhauerei des 18. bis 20. Jahrhunderts in Italien, Frankreich und Deutschland, Comicforschung: Superheldinnen.

Knut Hickethier, Prof. Dr. em., Studium der Kunsterziehung an der HdK Berlin; Studium der Germanistik und Erziehungswissenschaft an der TU Berlin; Promotion in Berlin und Habilitation in Osnabrück; ab 1994 Professor für Medien und Kommunikation an der Universität Hamburg; Forschungsschwerpunkte: Film- und Fernsehanalyse, Programmgeschichte und -theorie des Fernsehens, Filmgeschichte und Filmtheorie, Fernsehspiel, Fernsehserie, Kindersendungen, Nachrichtensendungen, Sportsendungen und andere Genres, Theorie und Geschichte der Medienwissenschaft, Film- und Fernsehkritik.

Jan-Christopher Horak, Dr. phil., Lehrbeauftragter Film Studies, Chapman University; ehemaliger Leiter mehrerer internationaler Filmarchive und Professor der UCLA (in Ruhestand); Promotion der Universität Münster; Veröffentlichungen zum Exil-Film, Saul Bass, L.A. Rebellion, Film-Avantgarde; Ehrenpreis des Kinemathekenverbundes.

Andreas Jacke, Dr. phil., freiberuflicher Filmwissenschaftler; Autor von zehn Monografien über Marilyn Monroe, Stanley Kubrick, Roman Polanski, David Bowie, James Bond, Sherlock Holmes, einer Filmtheorie mit Walter Benjamin, einem Dialog zwischen Lars von Trier und Jaques Derrida und einer aktuellen Publikation über vier feministische Filmregisseurinnen (*Écriture féminine im internationalen Film: Margarethe von Trotta, Claire Denis, Chantal Akerman und Sofia Coppola*. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2022); zahlreiche Vorträge an psychoanalytischen Instituten und Filmhochschulen; arbeitet zurzeit an der Publikation seines ersten Romans #MeToo 1888, einem feministischen Sherlock-Holmes-Krimi über Friedrich Nietzsche.

Martin Janda, M.A., Studium der Medienwissenschaft und Psychologie an der Philipps-Universität Marburg; Forschungsinteressen: Darstellungen künstlicher Intelligenzen/Menschen, Game Studies, Medienpsychologie.

Tina Kaiser, Dr., Studium der Kultur-, Film- und Kunstwissenschaft in Lüneburg und Berlin; Arbeiten als Autorin, Dozentin, Herausgeberin sowie als Filmdramaturgin; Promotion mit der Arbeit *Aufnahmen der Durchquerung: Das Transitorische im Film* (Bielefeld: transcript, 2015); 2012-2016 Mitglied im DFG-Forschungsnetzwerk „Filmstil"; seit 2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin für Film- und Medienwissenschaft sowie Filmpraxis am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg sowie Initiatorin und Leiterin der Veranstaltungsreihe „Doing Audio-Visual Media"; seit 2022 zudem Koordinatorin für Medienpraxis und -vermittlung an der Philipps-Universität Marburg; seit 2023 Vorstandsmitglied der hessischen Film- und Medienakademie; aktuelles Forschungsprojekt: *Witterungsverhältnisse: Die Arbeit am Audiovisuellen aus der Perspektive der Filmdramaturgie* (AT), in Kooperation mit AG EcoMedia (Universität Potsdam) und FFRN Film Festival Research Network (ASCA Amsterdam/Universität Potsdam).

Eric Karstens, M.A., selbständiger Berater, Analyst und Publizist mit den Schwerpunkten Medienmanagement, Content-Entwicklung, Strategie und Medienpolitik; neben deutschen und internationalen Medienunternehmen aus dem privaten und öffentlich-recht-

lichen Sektor arbeitet er auch für das European Journalism Centre (EJC); war langjähriger Leiter der VOX-Programmplanung; Publikationen (Auswahl): *Praxishandbuch Fernsehen* (Wiesbaden: Springer VS, 2010).

Karina Kirsten, Dr., wissenschaftliche Koordinatorin am DFG-Sonderforschungsbereich 1187 „Medien der Kooperation" an der Universität Siegen; Studium der Film- und Medienwissenschaft in Marburg und Paris; promovierte 2020 mit einer genrehistorischen Arbeit an der Philipps-Universität Marburg (*Genresignaturen: Diskurshistorische Perspektiven auf das Psycho-Universum von 1960 bis 2017*. Wiesbaden: Springer, 2022); Forschungsinteressen: Genreforschung, mobile Medien und alpiner Bergsport.

Julian Körner, M.Ed., Doktorand im Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaften an der Universität Bremen; Lehramtsstudium in Bremen; Dissertationsprojekt zum Stand der schulischen Filmbildung.

Alexander Kroll, Dr., Medien- und Literaturwissenschaftler und Medienschaffender; bisher u.a. wissenschaftlicher Mitarbeiter am Fachbereich Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaften an der Universität Konstanz sowie Mitarbeiter bei Print-/Online-Redaktionen und TV-/Film-Produktionen; Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Germanistik in Frankfurt am Main und London; Promotion an der TU Darmstadt zum Thema *TV-Serienästhetik der Grenzüberschreitung* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019).

Hans-Dieter Kübler, Dr. rer. soc., Professor für Publikations-, Medien- und Sozialwissenschaften an der Hochschule für angewandte Wissenschaften Hamburg, Fakultät für Design, Medien, Information, Department Information; Veröffentlichungen zur Medienwissenschaft, -kultur, -geschichte und -pädagogik.

Rolf Löchel, freier Autor; schreibt seit 1999 für das Rezensionsforum literaturkritik.de; weitere Veröffentlichungen in wissenschaftlichen Sammelbänden, Lexika, Jahrbüchern und anderen Periodika unter anderem zu Geschlecht und Emotionen bei Immanuel Kant, Mutter/Tochter-Beziehungen in Werken expressionistischer Schriftstellerinnen, Geschichte der Frauenbewegung, feministischer Science Fiction sowie Gender in fiktionalen Filmen und Fernsehserien; Publikationen (Auswahl): *Utopias Geschlechter: Gender in deutschsprachiger Science Fiction von Frauen* (Sulzbach: Ulrike Helmer Verlag, 2012); Forschungsschwerpunkte: Geschlecht in Literatur, Film und Philosophie, Literatur deutschsprachiger Autorinnen um 1900 sowie feministische Science Fiction.

Barbara von der Lühe, apl. Professorin am Lehrstuhl für Deutsch als Fremd- und Fachsprache der TU Berlin, Forschungsschwerpunkte: Interkulturelle Filmanalyse, Mediendidaktik, Literaturverfilmungen, Filmgeschichte.

Gerrit Lungershausen, Dr. phil., Lehrbeauftragter am Department of Humanities der TU Hamburg-Harburg und Fachbereichsleiter für Kultur an der vhs Main-Taunus-Kreis; Mitherausgeber des Kieler eJournals *CLOSURE*; Publikationen (Auswahl): *Actionkino: Moderne Klassiker des populären Films* (Berlin: Bertz + Fischer, 2014, Hg. zus. mit Ingo Irsigler und Willem Strank), *Spiel, Satz und Sieg: 10 Jahre Deutscher Buchpreis* (Berlin: Berlin UP, 2014, Hg. zus. mit Ingo Irsigler), *Walter Moers' Zamonien-Romane: Vermessungen eines fiktionalen Kontinents* (Göttingen: v&r unipress, 2011, Hg.), *Weltkrieg mit Worten: Kriegsprosa im Dritten Reich 1933 bis 1940* (Wiesbaden: J.B. Metzler, 2016, zugl. Dissertation).

Kai Matuszkiewicz, Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter und Koordinator des medienwissenschaftlichen Open-

Access-Fachrepositoriums media/rep/ am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg; Studium der Germanistik, Geschichte und Pädagogik in Göttingen; Dissertation zum interaktiven Erzählen in digitalen Spielen (*Zwischen Interaktion und Narration: Die Heldenreise in digitalen Spielen als Handlungs- und Erzählstruktur*. Glückstadt: Hülsbusch, 2019); Forschungsschwerpunkte: Game Studies, Open Science, Medienproduktion und -rezeption, Mediendidaktik, Medien- und Kulturtheorie.

Jannik Müller, M.A., wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Professur Medienwissenschaft und Mediendidaktik der Universität Osnabrück; Studium der Medienwissenschaft, Medienkultur und Geschichte in Siegen; Dissertationsprojekt zur Hybridisierung von Realismus und Cartoonästhetik im Computeranimationsfilm; Forschungsschwerpunkte: Animationsästhetik, Filmästhetik, Filmgeschichte.

Elisabeth K. Paefgen, Dr., Professorin (a.D.) für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur im Institut für Deutsche und Niederländische Philologie an der Freien Universität Berlin; Studium der Germanistik und Politikwissenschaft an der Freien Universität Berlin; Dissertation zum Thema *Der ‚Echtermeyer' (1836-1981): Eine Gedichtanthologie für den Gebrauch in höheren Schulen* (Frankfurt: Lang, 1990); Publikationen: *Wahlverwandte: Filmische und literarische Erzählungen im Dialog* (Berlin: Bertz + Fischer, 2009), *Film und Literatur der 1970er Jahre: Eine Studie zu Annäherung und Wandel zweier Künste* (Bielefeld: transcript, 2016), zus. mit Hans Harald Brittnacher (Hg.): *Im Blick des Philologen: Literaturwissenschaftler lesen Fernsehserien* (München: edition text + kritik, 2020); Forschungsschwerpunkte: Filmisches und literarisches Erzählen im Vergleich, großes Erzählen in Serien, Lyrik der Gegenwart.

Kevin Pauliks, M.A., wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Schwerpunktprogramm „Das digitale Bild" an der Philipps-Universität Marburg; zuvor Mitarbeiter an der Bergischen Universität Wuppertal am Lehrstuhl für Allgemeine Soziologie; Studium der Medienwissenschaft und Soziologie an der Philipps-Universität Marburg; Dissertation zum Meme Marketing in Social Media.

Sebastian Reinhard Richter, M.A., freier Regisseur und Dramaturg; Studium der Medienphilosophie, Musikwissenschaft und Komparatistik in Mainz und Musiktheaterregie in Hamburg; Magisterarbeit über Deleuzes Zeitphilosophie; Forschungsschwerpunkte: Medienästhetik, -theorie und -philosophie, Raum und Zeit, Installationen, Transmediales Erzählen und Erleben.

Timo Rouget, Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Literatur und ihrer Didaktik an der Johann Wolfgang von Goethe-Universität Frankfurt am Main; Dissertation zu F*ilmische Leseszenen: Ausdruck und Wahrnehmung ästhetischer Erfahrung* (Boston/Berlin: De Gruyter, 2021); aktuelle Publikationen (Auswahl): „Film in allen Schulfächern! Eine alternative Sichtweise auf die Medialität des Spielfilms" (In: *Medienimpulse* 60 [2], 2022), „Webvideos als Gegenstand des Deutschunterrichts" (In: *Der Deutschunterricht* 3, 2020, S.72-81); Herausgeber (zus. mit Nicole Mattern) von *Der große Crash: Wirtschaftskrisen in Literatur und Film* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016).

Evelyn Runge, Dr. phil., leitet seit April 2020 Projekte zum digitalen Bild am Institut für Medienkultur und Theater der Universität zu Köln (DFG Projektnummer 421462167, DFG-Schwerpunktprogramm „Das digitale Bild"); zuvor BMBF-Forschungsstipendiatin der Martin Buber

Society of Fellows in the Humanities and Social Sciences an der Hebrew University of Jerusalem in Israel (2015-2019) sowie des CAIS Center for Advanced Internet Studies in Bochum (2019/20); Veröffentlichungen: *Glamour des Elends: Ethik, Ästhetik und Sozialkritik bei Sebastião Salgado und Jeff Wall* (Köln: Böhlau, 2012) und u.a. in *Fotogeschichte*, *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, *Rundbrief Fotografie*, visual-history.de, *Zeithistorische Forschungen*.

Christian Schicha, Prof. Dr. phil. habil., Professor für Medienethik an der Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg; Studium der Kommunikationswissenschaft, Germanistik und Philosophie an der Universität Essen; Forschungsschwerpunkte: Medienethik und Politische Kommunikation.

Wolfgang Schlott, Prof. Dr., Kultur- und Literaturwissenschaftler, Publizist und Schriftsteller; apl. Professor der Universität Bremen; seit 2006 Präsident des Exil-PEN deutschsprachiger Länder.

Norbert M. Schmitz, Dr. phil., ist Professor für Ästhetik an der Muthesius–Kunsthochschule in Kiel und Kunst- und Medienwissenschaftler; Lehrtätigkeiten an Universitäten und Kunsthochschulen in Wuppertal, Bochum, Linz, Salzburg und Zürich; Arbeit zu Fragen der Intermedialität von bildender Kunst und Film, Ikonologie der alten und neuen Medien, Diskursgeschichte des Kunstsystems und Methodik der modernen Bildwissenschaft; Veröffentlichung u.a.: *Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne* (Weimar: VDG, 1994).

Herbert Schwaab, Dr., lehrt als Akademischer Rat am Lehrstuhl für Medienwissenschaft der Universität Regensburg; Sprecher der AG Fernsehgeschichte/ Television Studies der GfM (zusammen mit Dominik Maeder); Forschungsschwerpunkte: Filmphilosophie, Populärkultur und der Begriff der Alltäglichkeit, Fernsehen und Sitcom, die Kunst von Menschen mit Autismus und Konzepte der Mediatisierung.

Susanne Schwertfeger, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin im Institut für Kunstgeschichte an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel; Dissertation zum Trompe-l'oeil in der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts; Arbeit am Habilitationsprojekt zu den Illustrationen der Gothic Novel; Herausgeberin von *CLOSURE e-Journal für Comicforschung*; Forschungsschwerpunkte: Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts, Malerei des niederländischen Barock, Fotografie, Text-Bild-Relationen, Ästhetik des Comics, Kunst im öffentlichen Raum in Schleswig-Holstein.

Martin Siegler, Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Professur für Medienphilosophie der Bauhaus-Universität Weimar; Studium der Filmwissenschaft in Mainz (B.A.) und der Medienkulturwissenschaft in Weimar (M.A.); Promotion zum Thema *SOS. Medien des Überlebens: Die existenzielle Bedeutung von Lebenszeichen in Notsituationen* (Berlin: de Gruyter, im Erscheinen); Forschungsschwerpunkte: Medien als Existenzbedingungen, Handlungsmacht der Dinge, Film- und Medienphilosophie.

Moritz Stock, wissenschaftlicher Mitarbeiter im Arbeitsbereich Medien und Kommunikation / Gender Media Studies der Universität Siegen; Studium der Soziologie, Sozialforschung und Psychologie in Jena und Bremen; promoviert mit einer filmsoziologischen Arbeit zum Filmgenre Coming-of-Age; Forschungsschwerpunkte: Jugendmedienforschung (Schwerpunkt: Jugend- und Coming-of-Age-Film), Medien- und Filmsoziologie, Fan- und Partizipationsforschung, Film- und Fernsehanalyse, Filmbildung.

Sebastian Stoppe, Dr., Referent für onlinebezogene Kommunikation am Landesinstitut für Schulqualität und Lehrerbildung Sachsen-Anhalt in Halle (Saale); Studium

der Kommunikations- und Medienwissenschaft, Politikwissenschaft sowie Mittlere und Neuere Geschichte an der Universität Leipzig; Promotion an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg; Publikationen (Auswahl): *Is Star Trek Utopia?: Investigating a Perfect Future* (Jefferson: McFarland, 2022), *Hercule Poirot trifft Miss Marple: Agatha Christie intermedial* (Darmstadt: Büchner, 2016), *Film in Concert: Film Scores and their Relation to Classical Concert Music* (Glückstadt: Werner Hülsbusch, 2014).

Stefan Udelhofen, M.A., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Bundesinstitut für Berufsbildung (BIBB) in Bonn; Studium der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft, Politikwissenschaft und Psychologie an der Universität zu Köln; Forschungs- und Arbeitsschwerpunkte: Digitale Transformation von Arbeitswelten, Geschichte und Geschichtsschreibung digitaler Medien und Kulturen, Medienindustrie- und Produktionsforschung.

Michael Wedel, Dr. phil., Professor für Mediengeschichte im digitalen Zeitalter an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF und zusammen mit Hermann Kappelhoff Sprecher der Kolleg-Forschungsgruppe „Cinepoetics - Poetologien audiovisueller Bilder" an der Freien Universität Berlin; zuletzt erschienen: *Pictorial Affects, Senses of Rupture: On the Poetics and Culture of Popular German Cinema, 1910–1930* (Berlin/Boston: De Gruyter, 2019).

Monika Weiß, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin (LfbA) am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg; Studium der Medienwissenschaft, Neueren Geschichte und Politikwissenschaft in Marburg; Dissertation zu Living History: Zeitreisen(de) im Reality TV (Marburg: Schüren, 2019); aktuelle Forschungsschwerpunkte: Medienkonvergenz (insb. Fernsehen, Videoplattformen und Streamingdienste), (Klein-) Kinder und Medien – Kindermedien sowie Medien und Bildung.

Hans J. Wulff, Dr. phil. em., Professor für Medienwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität Kiel; Veröffentlichungen zur Filmgeschichte, Filmtheorie, Bibliografien.