

Redaktion MEDIENWissenschaft (Hg.)

## MEDIENWissenschaft Rezensionen | Reviews (2023, 3) 2023

<https://doi.org/10.25969/mediarep/19982>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Redaktion MEDIENWissenschaft (Hg.): *MEDIENWissenschaft Rezensionen | Reviews* (2023, 3), Jg. 40 (2023), Nr. 3. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/19982>.

### 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/>

# **MEDIEN***wissenschaft*

Rezensionen | Reviews

herausgegeben von

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

in Verbindung mit

Andreas Dörner · Thomas Elsaesser<sup>†</sup> · Jürgen Felix  
Andrzej Gwóźdź · Knut Hickethier  
Jan-Christopher Horak · Anton Kaes · Friedrich Knilli<sup>†</sup>  
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, Anika Roduchnig
- 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](mailto: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 Gendarstellungen – unabhängig von ihrem Wahrheitsgehalt – verpflichtet.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt  
die Meinung der Redaktion wieder.

Printed in Germany.

## Editorial

Liebe Leser\_innen,

die Bandbreite der Themen in der Medienwissenschaft, die sich nicht zuletzt stets in den Ausgaben der *MEDIENwissenschaft* spiegelt, ist außerordentlich und wir alle sind mit diesem Spektrum vertraut. Umso ungewohnter und gleichsam faszinierender ist es, inwiefern in der Perspektive dieser Ausgabe der Blick auf uns selbst zurückgeworfen wird und zum Ausdruck kommt, wie nah wir Geisteswissenschaftler\_innen uns doch trotz unterschiedlicher Interessengebiete in unseren Praktiken, in unserem Umgang mit Medien und in der Identifizierung der zentralen Herausforderungen und Schwierigkeiten sind, denen es zu begegnen gilt. Sophie G. Einwächter betreibt *Wissenschaftsethnografie in der Medienwissenschaft*, und so werden sich viele in ihren Ausführungen nicht nur wiedererkennen können, sondern auch die wissenschaftspolitische Relevanz der Studie anerkennen (und vielleicht mit einem Hauch von Nostalgie an vergangene Tage der Hochschullehre zurückdenken).

Mit großer Betroffenheit haben auch wir den Tod von Hans Helmut Prinzler am 28. Juni aufgenommen. Prinzler hat in der deutschen Filmkultur und Filmgeschichtsforschung einen großen Fußabdruck hinterlassen. Neben einer Vielzahl filmhistorischer Publikationen – davon viele auch in der *MEDIENwissenschaft* besprochen – und seinem Engagement an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin, für die Deutsche Kinemathek, das Filmmuseum, die Akademie der Künste Berlin sowie als Mitglied des Rundfunkrates und natürlich für die Berlinale möchten wir uns aber ganz besonders an seine Bedeutung für die medienwissenschaftliche Rezensionkultur in Deutschland erinnern. So bedauerlich es ist, dass er tatsächlich nie einen Text in der *MEDIENwissenschaft* veröffentlichte, so sehr haben wir ihn und seine „Filmbücher“-Besprechungen auf [hhprinzler.de](http://hhprinzler.de) als unerschütterliche und wertvolle Instanzen der Kritikkultur erlebt und Prinzler als zentrale Stimme im filmwissenschaftlichen Diskurs wahrgenommen. Wir werden ihn sehr vermissen. Und gleichzeitig hoffen wir, dass viele junge Stimmen seinem Beispiel folgen werden und den filmwissenschaftlichen Diskurs so offen, direkt und wertschätzend – wie Prinzler es tat – weiterführen.

Kollegiale Grüße  
Ihre Herausgeber\_innen

Besuchen Sie uns auf Facebook: <https://www.facebook.com/medrez84>

Follow us on Twitter: <https://twitter.com/medrez84>

## Inhalt

### Perspektiven

|                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Wissenschaftsethnografie in der Medienwissenschaft<br><i>Sophie G. Einwächter</i> ..... | 263 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|

### Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

#### Im Blickpunkt

|                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------|-----|
| Francesca Coppa: Vidding: A History<br><i>Vera Cuntz-Leng</i> ..... | 281 |
|---------------------------------------------------------------------|-----|

#### Medien / Kultur

|                                                                                                                                                                                                                               |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Peter V. Zima: Diskurs und Macht: Einführung in die herrschaftskritische<br>Erzähltheorie<br><i>Christian Benesch</i> .....                                                                                                   | 284 |
| Jonathan Matusitz: Fundamentals of Public Communication<br>Campaigns<br><i>Heinz Bonfadelli</i> .....                                                                                                                         | 286 |
| Mark Schmitt: Spectres of Pessimism: A Cultural Logic of the Worst<br><i>Wieland Schwanebeck</i> .....                                                                                                                        | 288 |
| Lorenz Engell, Christiane Voss: Die Relevanz der Irrelevanz: Aufsätze<br>zur Medienphilosophie<br><i>Luca Oprea-Calin</i> .....                                                                                               | 290 |
| Alisa Kronberger: Diffraktionsergebnisse der Gegenwart: Feministische<br>Medienkunst trifft Neuen Materialismus<br><i>Charlotte Silbermann</i> .....                                                                          | 292 |
| Lisa Yaszek, Sonja Fritzsche, Keren Omry, Wendy Gay Pearson (Hg.):<br>The Routledge Companion to Gender and Science Fiction<br><i>Rolf Löchel</i> .....                                                                       | 294 |
| Beate Flath, Ina Heinrich, Christoph Jacke, Heinrich Klingmann, Maryam<br>Momen Pour Tafreshi (Hg.): Druckwellen: Eskalationskulturen und<br>Kultureskalationen in Pop, Gesellschaft und Politik<br><i>Jakob Cyrkel</i> ..... | 297 |

|                                                                                                                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Andrea Bartl, Corina Erk, Jörn Glasenapp (Hg.): Schnittstellen:<br>Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und<br>digitalen Medien<br><i>Hanna Maria Rompf</i> ..... | 299 |
| Reginald Wiebe (Hg.): Polyptych: Adaptation, Television, and Comics<br><i>Gerrit Lungershausen</i> .....                                                                            | 301 |

### Szenische Medien

|                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Gabriela Paule, Anne Steiner (Hg.): Erzähltheater<br><i>Christian Benesch</i> ..... | 303 |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|

### Fotografie und Film

|                                                                                                                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Ian Aitken: Cinematic Realism: Lukács, Kracauer and Theories of the Filmic<br>Real<br><i>Florian Fuchs</i> .....                                                                                | 306 |
| Rafael de Luna Freire: O negócio do filme: a distribuição cinematográfica<br>no Brasil, 1907-1915<br><i>Martin Loiperdinger</i> .....                                                           | 308 |
| François de la Bretèque (Hg.): Au pays des collectionneurs-montreurs de<br>films hors système<br><i>Sabine Lenk</i> .....                                                                       | 311 |
| Claudia Lenssen, Maike Höhne: Kino, Festival, Archiv: Die Kunst, für<br>gute Filme zu kämpfen. Erika und Ulrich Gregor in Gesprächen und<br>Zeitzeugnissen<br><i>Elisabeth K. Paefgen</i> ..... | 312 |
| Marcus Plaul, Anna-Rosa Haumann, Kathleen Kröger (Hg.): Kino in der<br>DDR: Perspektiven auf ein alltagsgeschichtliches Phänomen<br><i>Matthias Kuzina</i> .....                                | 314 |
| Stefan Jung, Marcus Stiglegger (Hg.): Berlin Visionen: Filmische<br>Stadtbilder seit 1980<br><i>Timo Güdemann</i> .....                                                                         | 316 |
| Julian Hanich: Friedrich Wilhelm Murnau: CITY GIRL<br><i>Daniel Wiegand</i> .....                                                                                                               | 318 |
| Andreas Jacke: Écriture féminine im internationalen Film: Margarethe<br>von Trotta, Claire Denis, Chantal Akerman und Sofia Coppola<br><i>Lioba Schlösser</i> .....                             | 320 |

|                                                                                                                                                                                           |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Heike Klippel: Tödliche Mischung: Zum Giftmotiv im Spielfilm<br><i>Timo Güdemann</i> .....                                                                                                | 322 |
| Joachim Valentin, Karsten Visarius (Hg.): Die Faszination des Bösen: Ein<br>filmisches Panorama<br><i>Christian Kaiser</i> .....                                                          | 325 |
| Walter Lesch, Markus Leniger (Hg.): Fragen von Leben und Tod:<br>Medizin und Ethik im Film<br><i>Lars Klinnert</i> .....                                                                  | 327 |
| Catherine Elwes: Landscape and the Moving Image<br><i>Tina Kaiser</i> .....                                                                                                               | 329 |
| Robert Bartlett: The Middle Ages and the Movies<br><i>Luca Oprea-Calin</i> .....                                                                                                          | 331 |
| Georg Maas, Wolfgang Thiel, Hans Jürgen Wulff (Hg.): Walzerfilme und<br>Filmwalzer: Die Rezeption und Analyse des Walzers und des<br>Walzertanzens im Film<br><i>Hanna Walsdorf</i> ..... | 333 |
| <i>Rezension im erweiterten Forschungskontext: Studio Ghibli</i>                                                                                                                          |     |
| Rayna Denison: Studio Ghibli: An Industrial History<br><i>David Höwelkröger</i> .....                                                                                                     | 335 |

## Hörfunk und Fernsehen

|                                                                                                                                  |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Julia Havas: Woman Up: Invoking Feminism in Quality Television<br><i>Jonas Nesselhauf</i> .....                                  | 343 |
| Arzu Öztürkmen: The Delight of Turkish Dizi: Memory, Genre and<br>Politics of Television in Turkey<br><i>Aysel Özdilek</i> ..... | 346 |

## Digitale Medien

|                                                                                                                                                                                  |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Felix Zimmermann: Virtuelle Wirklichkeiten: Atmosphärisches<br>Vergangenheitserleben im Digitalen Spiel<br><i>Victoria-Katharina Martinelli &amp; Salvatore Martinelli</i> ..... | 349 |
| Rudolf Inderst, Pascal Wagner: #Gamestudies. 20 Jahre Forschungsfantasie:<br>Von der Disziplinierung eines Mediums<br><i>Benjamin Bigl</i> .....                                 | 351 |

|                                                                                                                                                        |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Joan Kristin Bleicher: Grundwissen Internet: Perspektiven der Medien- und Kommunikationswissenschaft<br><i>Hans-Dieter Kübler</i> .....                | 353 |
| Robert Dörre: Mediale Entwürfe des Selbst: Audiovisuelle Selbstdokumentation als Phänomen und Praktik der sozialen Medien<br><i>Julia Willms</i> ..... | 356 |
| Paul R. Brewer, Barbara Ley: Science in the Media: Popular Images and Public Perceptions<br><i>Sophie G. Einwächter</i> .....                          | 358 |
| Miguel F. Santos Silva, Scott A. Eldridge II: The Ethics of Photojournalism in the Digital Age<br><i>Evelyn Runge</i> .....                            | 360 |

*Reihenrezension: Digitale Bildkulturen*

|                                                                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Thomas Hermann: Überwachungsbilder: Kontrolle und Zufall in der Cam Era                                     |     |
| Roland Meyer: Gesichtserkennung: Vernetzte Bilder, körperlose Masken                                        |     |
| Katja Müller-Helle: Bildzensur: Infrastrukturen der Löschung                                                |     |
| Jörg Scheller: Body-Bilder: Körperkultur, Digitalisierung und Soziale Netzwerke<br><i>Anne Ulrich</i> ..... | 362 |

*Reihenrezension: Digitale Bildkulturen*

|                                                                                      |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Gala Rebane: Emojis: Geschichte, Gegenwart und Zukunft einer digitalen Bilderschrift |     |
| Thomas Dreier: Copyright: Urheberrecht versus Netzkultur                             |     |
| Jacob Birken: Videospiele<br><i>Martin Janda</i> .....                               | 368 |

## Medien und Bildung

|                                                                                                                                                                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Sissi Kaiser, Juliana Neuhuber (Hg.): Und bitte los! Einfach gemeinsam Filme machen. Das Filme-Machen-Mutmach-Buch!<br><i>Julian Körner</i> .....                                                                   | 375 |
| Jessica Rehse, Nathanael Riemer (Hg.): Wir alle treffen Entscheidungen im Leben, aber letztendlich treffen unsere Entscheidungen uns: Didaktische Potenziale digitaler Spielwelten<br><i>Angelo E. Wiesel</i> ..... | 377 |

|                                                                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Herbert Kubicek: Digitale Teilhabe im Alter: Bedarfsermittlung und<br>Koordination im Rahmen der kommunalen Altenhilfe<br><i>Hans-Dieter Kübler</i> ..... | 379 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

### **Mediengeschichten**

#### *Wiedergelesen*

|                                                                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Wolfgang Matz (Hg.): Walter Benjamin: Kleine Geschichte der<br>Photographie. Mit einem Essay von Wolfgang Matz<br><i>Kathrin Yacavone</i> ..... | 381 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                     |     |
|-------------------------------------|-----|
| <b>Autorinnen und Autoren</b> ..... | 382 |
|-------------------------------------|-----|

# Perspektiven

Sophie G. Einwächter

## Wissenschaftsethnografie in der Medienwissenschaft

Die vorliegende Perspektive plädiert dafür, mehr Wissenschaftsethnografie im eigenen Fach zu üben, das heißt, seine Institutionen, Akteur\_innen und Praktiken (inkl. der eigenen) beobachtend und beschreibend in den Blick zu nehmen. Die Zielsetzung solcher Forschung könnte unterschiedlich sein; etwa, zu dokumentieren: a) wie hier Wissen produziert wird und durch welche Praktiken und Rituale Fortschritt und Innovation ermöglicht werden, b) wie wissenschaftliche Vergemeinschaftung im Fach stattfindet und wie dabei mit Herausforderungen und Krisen umgegangen wird, oder gar c) wie Macht verteilt ist, ausgeübt, gefestigt oder infrage gestellt wird. Vorbild für ein solches Vorhaben könnte Pierre Bourdieus wegweisende Wissenschaftsethnografie des französischen Hochschulsystems *Homo Academicus* (2018 [frz. Original 1984]) sein; weitere Anschlussmöglichkeiten und Inspirationen finden sich überdies in den Science and Technology Studies.

Zur Konkretisierung der Herausforderungen und Chancen, welche ein solcher Ansatz mit sich bringen kann,

zieht der vorliegende Beitrag ein Zwischenresümee aus dem von der DFG geförderten wissenschaftsethnografischen Projekt „Medienwissenschaftliche Formate und Praktiken im Kontext sozialer und digitaler Vernetzung“ (2021-2024), das die Untersuchung gegenwärtiger medienwissenschaftlicher Fachkultur unter besonderer Berücksichtigung ihrer Medien zum Gegenstand hat. Hier dient die ethnografische Perspektive dazu, in den Blick zu nehmen, inwiefern mediale Transformationen auch Wissenschaft verändern.

### Medien und Wissenschaft

Wissenschaftler\_innen operieren in allen Bereichen ihres professionellen Lebens und Wirkens mit Medien. Medien unterstützen ihre Tätigkeiten – wenn sie lehren (vgl. Kauffeld/Othmer 2019; Riplinger/Schiefner-Rohs 2017), publizieren (vgl. Kirchner 2022), forschen und Forschungsdaten verwalten (vgl. Matuszkiewicz 2022), sich mit anderen vernetzen oder Wissenschaftskommunikation betreiben (vgl. Geier/Goschling 2019). Zugleich

prägen und formen mediale Anordnungen wissenschaftliche Praktiken. Die Literaturwissenschaftler Steffen Martus und Carlos Spoerhase beschreiben in *Geistesarbeit* (2022) – einer historisch fundierten praxeologischen Betrachtung der Geisteswissenschaften – anschaulich das Zusammenspiel zwischen Praktiken und Objekten: „Eine große Konferenz findet nicht in einem abstrakten Raum statt, sondern in einem Saal, der mit Tischen und Stühlen, vielleicht einem Podium und einem Rednerpult sowie einer Projektionsleinwand ausgestattet ist. Die [...] Teilnehmenden treten mit diesen Objekten und Infrastrukturen auf vielfältige Weise in Interaktion, weil sie wissen, wie man sich dazu verhält (und wie man von diesen sozialen Vorbelastungen kompetent abweicht)“ (S.25). Die Anordnungen lassen laut Martus und Spoerhase „ein breites Spektrum von Aktivitäten zu“, doch besäßen sie „im Kontext einer konkreten Praxis einen bestimmten Aufforderungscharakter“ (ebd.). Welches Verhalten hier angemessen sei, werde in verschiedenen Phasen der Involviertheit – von vorsichtiger peripherer Teilnahme (vgl. S.24) bis hin zur Könnern\_innenschaft – eingeübt und schließlich zur Gewohnheit (vgl. S.26).

Dass dieses Zusammenspiel von Objekten und wissenschaftlicher Praxis einem medialen Wandel unterliegt, wird deutlich, wenn wir einen Blick auf das geisteswissenschaftliche Studium um das Jahr 2000 werfen,

mit all den Medien, welche hier noch den Alltag prägten: Über Overhead-Projektoren wurden Wissensinhalte ‚an die Wand geworfen‘, es war die Zeit der elaborierteren Tafel- und Whiteboard-Bilder, der Reader-Massenbestellungen in universitären Druckzentren, der Seminarapparate in Bibliotheken. Das Internet war noch nicht in den Seminarräumen zugegen (auch nicht über Endgeräte von Studierenden, die allenfalls von ihren Sitznachbar\_innen oder gelegentlichen SMS abgelenkt wurden). So gab es mehr Fokussierung auf das meist frontale Lehrgeschehen, aber weniger Möglichkeiten der Spontaneität in der Wissensvermittlung, und es herrschte eine der Architektur und den im Raum verwendeten Medien streng eingeschriebene Hierarchie zwischen Lehrenden und Lernenden. Im jungen Jahrtausend waren nur wenige Dozierende über E-Mail erreichbar, was gemeinsam mit den überschaubaren medial-didaktischen Möglichkeiten auch die Beziehung zu den Studierenden formte: Das direkte Formulieren eines Anliegens war auf die Minuten vor oder nach den Seminaren und wenige, klar begrenzte Zeiträume in der Woche festgelegt sowie auf physische Präsenz vor Ort und das händische Eintragen in Sprechstundenlisten an Dozent\_innentüren. Rucksäcke waren schwer, nicht weil sie Laptops enthielten, sondern Bücher oder Reader, für die teils hohe Geldbeträge bezahlt worden waren, weshalb es inoffizielle

Second-Hand-Märkte für gut erhaltene Exemplare gab.

Heute werden Sprechstundentermine oder Hausarbeitsthemen zumeist per E-Mail abgesprochen (was sich für studentische Messenger-basierte Kommunikationsgewohnheiten bereits als sperrig erweist), während Lernplattformen, das MiroBoard, PowerPoint, Prezi und andere Anwendungen den Wissenstransfer und die Diskussionsmöglichkeiten im Seminar ausdifferenziert haben. Lektüre wird – zumindest in der Medienwissenschaft – fast ausschließlich online in Form von PDF-Dateien bereitgestellt, wobei das Fach unter anderem von Repositorien wie media/rep/ profitiert, die – exportierbare Metadaten inklusive – eine Kultur der minderqualitativen Scans (und manche Hilfskraftaufgabe) der Vergangenheit angehören lassen.

Dass die voranschreitende Digitalisierung in der Hochschullandschaft auch einen Wandel professioneller Ausdrucksformen, medialer Formate und Forschungswerkzeuge von Wissenschaftler\_innen zur Folge hat(te), wurde während der Covid-19-Pandemie besonders sichtbar, als Lehre weitgehend über Streaming-basierte Dienste sowie über Lernplattformen abgewickelt wurde. Aktuell findet dies in der Diskussion um den Umgang mit KI-basierten Technologien im Hochschulkontext, insbesondere ChatGPT, erneut Bestätigung. Die Bedeutung von (digitalen) Medien im Wissenschaftsalltag betrifft also nicht nur den Bereich der Wissen-

schaftskommunikation, welcher in den vergangenen Jahren besondere Aufmerksamkeit und Förderung (etwa von Seiten des BMBF) erhalten hat, sondern auch ganz konkret und pragmatisch den Arbeitsalltag von Wissenschaftler\_innen sowie das soziale und kulturelle Klima, in dem dieser stattfindet.

### **Wissenschaftsethnografie in der Geisteswissenschaft**

(Digitale) Medien sind ein wichtiger Bestandteil jener Wissensproduktion, deren Bedingungen die Science and Technology Studies (STS) mit Labor- und Infrastrukturstudien bislang in das Zentrum ihres Interesses gestellt haben (vgl. u.a. Knorr-Cetina/Kulkar 1983; Knorr-Cetina 1983 und 1988; Latour/Woolgar 1986, Leigh Star 1999). Über unsere eigene Fachkultur und Wissensproduktion als Geistes- und Medienwissenschaftler\_innen können wir hier allerdings wenig erfahren: In diesen Studien herrscht überwiegend ein naturwissenschaftlicher Fokus vor, sodass das Beobachtete in allen wichtigen Aspekten des wissenschaftlichen Alltags, den der kultursoziologische Ansatz untersucht, von den in den Geisteswissenschaften vorgefundenen Bedingungen abweicht. Denn naturwissenschaftliche Wissensproduktion findet nicht nur in anderen Umgebungen statt als die der Geisteswissenschaft, sondern weist auch andere wissenschaftskulturelle Ausprägungen auf: Forschungs-

methoden und -einrichtungen, ihre Publikationstraditionen, ihre Lehr- und Lernmedien unterscheiden sich wesentlich. Wenn Susan Leigh Star (1999) ethnografisch interessiert fragt: „Who is doing the dishes? Where is the garbage going? What is the material basis for practice?“ (S.3), dann meint sie das Geschirr und den anfallenden Müll wörtlich, und diese fallen bei uns allenfalls bei Tagungen mit selbstorganisiertem Catering an, im Laboralltag sind sie jedoch tägliche Begleiter.

Das Ziel von Ethnografie ist im Wesentlichen immer das Verständnis von sozialen und kulturellen Formationen, von Alltagskultur und Ritualen der Vergemeinschaftung. Sherick Hughes, Julie L. Pennington und Sara Makris (2019) beschreiben sie als „a key qualitative approach to studying the rules, norms, and acts of resistance associated with cultural groups“ (S.209). Im Falle der STS betrifft dieser Fokus auf Rollen, Normen und Widerstände oftmals die Bedingungen von Wissensproduktion und -vermittlung, welche – so die Grundannahme – nie neutral und immer eingebettet in soziale, kulturelle und technologische Bedingungen sind. Es stellt sich also die Frage, warum uns solche Forschungen für die Geisteswissenschaft weniger interessieren sollten, insbesondere da die Geisteswissenschaften über Eigenheiten verfügen, die ihre Untersuchung – vor allem im aktuellen wissenschaftspolitischen Klima zunehmender Prekari-

sierung – besonders vielversprechend machen. So ist etwa, anders als bei Laborstudien, von einer Übertragbarkeit vieler Beobachtungen des geisteswissenschaftlichen Feldes auf andere gesellschaftliche Felder, wie etwa das der Kultur- und Kreativwirtschaft, auszugehen: Projektförmigkeit von Arbeit, hohe intrinsische Motivation der Akteur\_innen trotz hoher Prekarität, ein gewisser Lebensstil, der von Interesse an Gesellschaft und Politik ebenso wie von Sprunghaftigkeit und der starken inhaltlichen Überlappung von Arbeits- und Lebens-/Freizeitwelten gekennzeichnet ist.

Dass die Geisteswissenschaft innerhalb wissenschaftsethnografischer Untersuchungen so wenig Abbildung erfährt, birgt die Gefahr, die finanzielle und infrastrukturelle Benachteiligung geisteswissenschaftlicher Fächer durch dokumentarisches und analytisches Desinteresse zu verstärken. Dabei ist es von großer Bedeutung, was hier passiert, und ihre Untersuchung ist mehr als reine Nabelschau: Auch wenn die Geisteswissenschaft unterfinanziert und für zahlreiche Industrien weniger interessant sein mag als die MINT-Fächer, so ist sie doch der Ort, an dem zahlreiche Produktionen der Kultur- und Kreativwirtschaft ihren Ausgang nehmen, Kultur- und Erinnerungsstätten Konzeption erfahren und an dem gesellschaftliche Diskurse und Dialoge über Werte angestoßen und verhandelt werden, welche die Grundlage für ein nationales und globales Miteinander bilden.

### Eine ethnografische Perspektive zur Medienwissenschaft

Zahlreiche aktuelle Krisen- und Konfliktthemen, von Krieg über Klimawandel und Ressourcenknappheit bis zu Fragen des gesellschaftlichen Zusammenhalts, besitzen – allein schon wegen der zunehmenden Mediatisierung von Gesellschaft und Politik (vgl. Hjarvard 2013; Hepp/Hjarvard/Lundby 2015) – eine bedeutende medienkulturelle und medientechnologische Komponente: Staatsoberhäupter twittern, Satelliten bestimmen über Kräfteverhältnisse von Kriegsparteien, Daten-Leaks stellen Herrschaft und Ansehen von Konzernen, Staaten oder Individuen infrage, auf Telegram-Kanälen wird Demokratie ausgehöhlt. Es gibt also durchaus eine gesellschaftliche Notwendigkeit, die Fachkulturen, die der Untersuchung dieser Inhalte gewidmet sind, a) nach ihrer Expertise zu befragen und b) sie wissenssoziologisch in den Blick zu nehmen, im Hinblick darauf, wie hier Wissen generiert wird und welche Bedingungen diesem eingeschrieben sind: Welche Medien nutzen eigentlich diejenigen, die anderen Medien erklären?

Wollen wir in den Blick nehmen, wie in der Geisteswissenschaft konkret ‚mit Medien umgegangen‘ wird, so sind die Bedingungen für eine ethnografische Auseinandersetzung in der Medienwissenschaft besonders vielversprechend. Schließlich gibt es gerade in diesem Fach eine hohe Sensibilität der Beteiligten für medienästhetische

Fragen ebenso wie für Reflexionen von Mediengebrauch und die kulturellen und sozialen (d.h. auch hierarchischen und machtvollen) Konsequenzen, welche der Einsatz bestimmter Medien nach sich zieht. Ulrike Bergermann hält fest: „Spezifisch kann in einem Fach Medienwissenschaft die Auseinandersetzung mit den eigenen Grundlagen sein, insofern ‚Medien‘ eine Möglichkeitsbedingung von Wissenschaft bilden, ihre Instrumente ebenso wie eine Verwobenheit mit der Strukturierung ihres Denkens, mit der Medialität von Wissenschaft, auch von Wissenschaftsgeschichte und -theorie“ (2015, S.72).

Ethnografische, medienanalytische und biografische Blickwinkel lassen sich deshalb gewinnbringend verschränken, beispielsweise wenn wir nach den individuell präferierten Wissenschaftspraktiken von Medienwissenschaftler\_innen fragen, welche über ein oft viele Jahre und zahlreiche Institutionen umspannendes Erfahrungswissen im Umgang mit Medien verfügen. Befragt und beobachtet man die Akteur\_innen, so erhält man darüber Einblicke in verschwiegenes Wissen (*tacit knowledge*), welches selten schriftlich festgehalten wird. Man tritt zudem in einen Prozess der (auch gegenseitigen) Reflexion ein, der prinzipiell ein aktivistisches Potenzial birgt: Missstände wahrzunehmen, sie im Fach zu problematisieren und Veränderungen anzustoßen.

Während Medienwissenschaft viel mit Medien forscht, lehrt, sie analy-

sirt und theoretisiert, so ist es jedoch nicht eindeutige Aufgabe der Medienwissenschaft, auch ethnografische Beobachtungen anzuschließen, welche die sozialen Praktiken um bestimmte Medien mit einschließt: Am stärksten vertreten findet man dieses Vorgehen noch in den (vielerorts nur noch selten bespielten) Cultural Studies, die Rezeptionspraktiken und soziale Vermittlungen von und durch Medien in den Blick nehmen. Der bisherige Mangel an Wissenschaftsethnografie im Fach ist zudem auch der Tatsache geschuldet, dass die Medienwissenschaft nur in seltenen Fällen ethnografische Methodik vermittelt. Ähnlich wie bei anderen empirischen Vorgehensweisen scheute sich die Medienwissenschaft lange, hier Handwerkszeug zu vermitteln und überließ das Feld der Kommunikationswissenschaft, welche wiederum quantitative Forschung der qualitativen vorzuziehen scheint.

Ohne methodische Ausbildung fehlen jedoch wichtige Ressourcen, weshalb Ethnografie als Methodik innerhalb medienwissenschaftlicher Ökonomien individuell ein Risiko darstellen mag. Die Zeit zur Fortbildung muss eigenständig investiert und die adäquaten Mittel dazu müssen erst eruiert werden. Eine dezidierte Anbindung an medienwissenschaftliche Fachgesellschaften gibt es bisher nicht, wenngleich es seit 2020 ein digitales „Method Lab“ der AG Partizipations- und Fanforschung der Gesellschaft für Medienwissenschaft

gibt, welches sich auch mit ethnografischen Fragen befasst. Prinzipiell droht einer medienwissenschaftlichen Ethnograf\_in also die Gefahr, als fachfremd eingeschätzt zu werden, sowohl von der eigenen Disziplin als auch von der Kommunikationswissenschaft oder Soziologie/Anthropologie.

Gegenüber diesen möglichen Hindernissen überwiegen jedoch interessante Möglichkeiten, welche aus der interdisziplinären Verschränkung gewonnen werden können, denn vieles aus den STS bleibt wegweisend. Das gilt etwa für das Bestreben, den Wissensanordnungen inhärente Meta-Narrative ausfindig zu machen und den benachteiligten ‚Anderen‘ im Feld (vgl. Leigh Star 1999, S.428) Aufmerksamkeit zu schenken. Ihre Sensibilität für unsichtbare Formen der Arbeit und die schwierigen Bedingungen ihrer Offenlegung sind inspirierend, denken wir etwa an die Leistungen von Sekretär\_innen und Technikpersonal am jeweiligen Institut bis hin zu Rechenzentrumsmitarbeitenden oder Verwaltungskräften mitsamt ihren anstellungs- und hierarchiespezifischen Eigenheiten.

Medienethnografie in der eigenen Disziplin kann ergo eine Vielzahl von Fragestellungen verfolgen, von denen die folgenden nur einen kleinen Ausschnitt an Möglichkeiten abbilden: Wie gehen Akteur\_innen im Feld mit der spezifischen Prekarität der Arbeit in der Medienwissenschaft um, wo wird diese sichtbar? Wie werden bestimmte mediale Neuheiten im Fach

auf alltagskultureller Ebene verhandelt – welche Techniken und Medien setzen sich in Forschung und Lehre durch und weshalb? Wie wird im Fach medial Macht gelebt und gestaltet: Wer erwirbt sie und auf welcher Grundlage? Gib es Wissenskonjunkturen, und was begünstigt diese? Wie wird mit dem *generational gap* umgegangen, das insbesondere seit der Einführung sozialer Medien und der damit verbundenen Vielfalt möglicher digitaler Erfahrungs- und Wissensräume stärker wahrnehmbar wird und eine Wissenshoheit von Lehrenden gegenüber Studierenden infrage stellt (eine Frage, die sich auch für den Umgang mit KI stellen lässt)? Wie wird überhaupt mit Wissen und Hierarchie im Fach umgegangen? Wie werden Neuerungen im Feld begleitet, welchen Stellenwert hat Fort- und Weiterbildung? Welche wissenskulturellen Eigenheiten besitzt das vergleichsweise junge Fach gegenüber anderen Disziplinen? Wie verhält es sich in dieser Hinsicht zur (beziehungsweise innerhalb der) Geisteswissenschaft, die zum Teil über etablierte(re) Normen und Inhalte verfügt?

### **Das Feld bestimmen und betreten**

Ethnografie innerhalb einer Forschungsdisziplin erfordert Vertrauen der Akteur\_innen, freien Zugang zum Feld und gewisse Spezialkenntnisse: Es hilft und spart Zeit beim Eintritt ins Feld, wenn die Inhalte des Fachs und seine Organisationsstrukturen

sowie Gebräuche schon bekannt sind (nicht umsonst werden die Umstände deutscher Universitätsadministration etwa von Gastforschenden als ‚kafkaesk‘ beschrieben [vgl. Alexander von Humboldt-Stiftung 2023]). Es gilt außerdem, das Feld im Hinblick auf die eigene Fragestellung zu kartieren, eine Auswahl an relevanten Austragungsorten von Interaktionen sowie an Akteur\_innen zu treffen, mit denen beispielsweise in qualitativen Interviews der Informationstransfer vertieft werden soll. Regelmäßige Interaktionen und Beobachtungen werden üblicherweise in Form von Feldnotizen in einem Journal festgehalten (es kann sich je nach Umfang um handschriftliche Notizen, einen einfachen Datensatz oder eine ganze Datenbank handeln).

Die Kartierung des Feldes wird ungleich schwieriger, da die Disziplin der Medienwissenschaft nicht so klar umrissen ist – bisweilen sind die Grenzen zur Kommunikationswissenschaft rein nominell. Mögen Lehrstühle und Institute noch eindeutiger zugewiesen sein, so straft spätestens ein Blick auf die Biografien der dort Arbeitenden diese Zuweisungen Lüge. Zudem wird Medienwissenschaft insbesondere in Deutschland auch in anderen Disziplinen geübt, teils finden sich entsprechende Lehrstühle in der Kunstwissenschaft, der Germanistik oder auch der Pädagogik. Es gilt also zu entscheiden: Wer sollen die Teilnehmenden des zu beobachtenden Feldes sein – diejenigen, die über eine

Denomination oder institutionelle Zugehörigkeit angezeigt Medienwissenschaft betreiben oder entscheidet man sich für einen weiter gefassten Begriff, der über Selbstverständnisse oder konkrete Praktiken in bestimmten Bereichen definiert wird?

Neben den äußeren Grenzen des Feldes gilt es auch innerhalb zu strukturieren, um die Menge an zu erwartenden Daten zumindest grundlegend in ein Ordnungssystem zu überführen, welches der späteren Auswertung zuträglich ist. Denn nicht alles, was Medienwissenschaft ist, muss für eine Wissenschaftsforschung von Medienwissenschaft relevant sein, beispielsweise würde eine Untersuchung von Schwerpunktsetzungen an Lehrstühlen vermutlich eine studentische Sichtweise von vornherein aus der Kartierung des Feldes ausklammern. Eine Frage nach Hierarchien jedoch würde eine klare Differenzierung von Statusgruppen und Berücksichtigung all ihrer Vertreter\_innen in der Untersuchung nahelegen.

Zudem gibt es eine Reihe forschungsethischer Grundsätze zu beachten; die Verletzlichkeit der beforschten Individuen sowie Sensibilität von Daten gilt es abzuwägen und daran orientiert eine Einwilligung der Informant\_innen einzuholen und/oder Anonymisierungen des Materials vorzunehmen, die einen Rückschluss auf die Beforschten unmöglich machen (vgl. u.a. Heise/Schmidt 2014).

## Die Chancen der Autoethnografie

Insbesondere wenn Teile der zu befor- schenden Fragestellung sich nur über direktes eigenes Erleben erschließen lassen, kann Autoethnografie methodisch eine wichtige Rolle spielen, denn die forschende Person protokolliert und analysiert hierbei sich selbst in einer Form der kritischen Selbststudie, „in which the researcher takes an active, scientific, and systematic view of personal experience in relation to cultural groups identified by the researcher as similar to the self (i.e., us) or as others who differ from the self (i.e., them)“ (Hughes/Pennington/Makris 2012, S.209). Für manche Fragestellungen mag eine einzelne Autoethnografie ausreichen, etwa wenn es darum geht, Einblick in eine unterrepräsentierte Erfahrungswelt zu geben. So demonstrierte etwa Robin M. Boylorn (2008) eindrücklich, wie ambivalent sich das Fernsehschauen für die schwarze junge Frau gestaltete, die nur ein geringfügiges Angebot oftmals stereotyp erscheinender Figuren im Reality-TV vorfand: Das retrospektive Protokollieren ihrer Zerrissenheit in unterschiedlichen Lebensaltern seit der Kindheit, zwischen der Freude, Repräsentation vorzufinden, und Ärger über deren Unzulänglichkeit und impliziten Rassismus sowie Miso- gynie wird über innere Monologe, die in den fachwissenschaftlichen Aufsatz eingestreut sind, umfassend greifbar. In anderen Fällen ist die Autoethnogra- fie allein zu subjektiv, zu singularisch,

um in adäquater Beziehung zum Feld oder der Frage zu stehen – hier wird für kollaborative Ansätze plädiert, die mehrere Forschende mit ihren jeweiligen Autoethnografien zusammenbringen (z.B. Wilson/Tan/Knox/Ong/Crawford/Rudolph 2020).

In der aktuellen Situation, in der die Geisteswissenschaften sich in einem stetig voranschreitenden Prozess zunehmender Prekarisierung befinden, in dem Erfahrungen diverser Alltagsnöte, aber auch der fundamentalen Verunsicherung und Existenzangst angesichts problematischer Beschäftigungsbedingungen oft unausgesprochen Teil des Wissenschaftslebens sind, lohnt die Autoethnografie besonders. Schließlich lassen sich das spezifische Erleben und viele Entscheidungen der Akteur\_innen im Feld nur nachvollziehen, wenn auch individuelle biografische Hintergründe und die langfristige Prägung berücksichtigt werden, die aus einer Karriere in den Geisteswissenschaften resultieren, wie etwa eine zunehmend strategischere Vorgehensweise und (evtl. insgeheime) Erwägungen von Wettbewerbsvor- und -nachteilen beim Einsatz von Medien. Ohne den Anspruch zu haben, repräsentativ zu sein oder das Feld in seiner ganzen Komplexität abbilden zu können, erlaubt Autoethnografie anhand persönlicher Erfahrungen, Facetten kulturellen Erlebens zu vermitteln und so Charakteristika einer Kultur sowohl Insidern als auch Outsidern näherzubringen (vgl. Ellis/Adams/Bochner

2011, Abs.3). Autoethnografie, wenn geteilt (also präsentiert oder veröffentlicht), stellt immer einen fruchtbaren Gesprächsanlass innerhalb der wissenschaftlichen Gemeinschaft dar, auch außerhalb disziplinärer Grenzen (vgl. Burdell/Swadener 1999, S.25). Man könnte argumentieren, dass beispielsweise die Beiträge, welche in sozialen Medien unter dem Hashtag #ichbinHanna zu lesen sind, eine Art nichtformalisierter kollaborativer Autoethnografie darstellen, da sie Prekaritätserfahrungen aus dem Wissenschaftssektor thematisch zusammenbringen. Autoethnografie, wenn kommuniziert, ist immer auch eine Einladung zur Selbstreflexion anderer, eine Ermutigung zur Empathie (vgl. Winograd 2002, S.349).

### Ein Beispiel für Wissenschaftsforschung in der Medienwissenschaft

Das DFG-Projekt „Medienwissenschaftliche Formate und Praktiken im Kontext sozialer und digitaler Vernetzung“ erstellt über Interviews, Autoethnografie und Feldnotizen ein Zeitzeugnis medienwissenschaftlichen Problembewusstseins zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Die Leitfrage des Projekts lautet: Wie geht die medienwissenschaftliche Wissenschaftskultur mit digitalen und sozialen Medien um? Die Untersuchung fokussiert auf den wissenschaftlichen Alltag ebenso wie auf Expert\_innen, die relevante Projekte im Kontext digitaler oder sozialer Medien durchführen oder Infra-

strukturen betreuen/betreut haben. Der Stellenwert von administrativen und infrastrukturellen Arbeiten im Fach ist gestiegen: Repositorien müssen gepflegt, Dateninfrastrukturen vermittelt und erhalten werden, Publikationen des Fachs erfahren einen Wandel, der sowohl durch sich transformierende Verlagskultur als auch technologische Neuerungen erklärbar wird. All dies hat soziokulturelle Konsequenzen, die sich beobachten und beschreiben lassen. Die Methodik ermöglicht dabei Einblicke in situatives und Praxiswissen und nutzt in Anschlussinterviews die reflexive Kompetenz der Akteur\_innen.

Basierend auf ersten Beobachtungen und Tendenzen wurde die Leitfrage in zwei Unterprojekte unterteilt: In Studie A wird mithilfe von film-, bild- und produktionsanalytischem Handwerkszeug analysiert, wie Medien der Medienwissenschaft gestaltet und organisiert sind; Studie B erforscht die medialen Praktiken ihrer Hauptverantwortlichen und Nutzenden/Teilnehmenden mithilfe von teilnehmender Beobachtung und problemzentrierten ethnografischen Interviews. Das Forschungsdesign kombiniert hierfür theoretische Perspektiven und methodische Zugänge aus Medienwissenschaft und Soziologie. Beide verfolgen explorativ-qualitative Strategien der Gewinnung von Erkenntnissen, welche aus dem medialen und ethnografischen Material herausgearbeitet werden. Dabei orientiert sich das Vorgehen dahingehend an Robert Kozinets' netnografischem

Ansatz (2015), dass es eine Verschränkung von digitaler und *face-to-face*-Ethnografie (*blended netnography*) vornimmt und seine Auswahl relevanter Austragungsorte und Medien nach Aspekten der Relevanz, Aktivität, Interaktivität, Gehalt, Heterogenität und Daten-Fülle vornimmt (vgl. S.89).

Die auf Medien fokussierende Frage wird mit den Mitteln einer Medienanalyse, die auf elektronische Medien abgestimmt ist (vgl. Altheide/Schneider 2013), untersucht, welche eine qualitative Inhaltsanalyse von Medien um semiotische Aspekte sowie um den über sie geführten Diskurs erweitert: „it [...] [is] also important to be aware of the process, meanings, and emphases reflected in the content, including discursive practices“ (S.2). Ziel dieses Vorgehens ist es, einer zugrundeliegenden Logik dieser Medien nachzuspüren, die bestimmt, wie „information technology, communication formats, and media content“ von ihren Nutzer\_innen – die zugleich eine Interpretationsgemeinschaft sind – verwendet werden, genauer: „defined, selected, organized, and perceived and interpreted“ (ebd.). Als Leitfaden für die Beschreibung der untersuchten Medien dienen zudem Nancy Bayms (2010) *seven key concepts*: Reichweite, Aspekte ihrer Mobilität und Interaktivität, Fragen der Zeitlichkeit (synchrone oder asynchrone Kommunikationsbedingungen), Reproduzierbarkeit, Archivierung und Hinweise auf situative Bedingungen der Teilnehmenden („social cues“ [S.9]) (vgl. S.7-12).

Dieses medienanalytische Vorgehen ist mit dem ethnografischen, welches die zweite Frage beantwortet, teils verschränkt: Insbesondere bei der Analyse des medienwissenschaftlichen Repositoriums *media/rep/* orientiert sich das Projekt an Leigh Stars Ansatz der „Ethnography of Infrastructure“ (1999). Hier werden die von Tools und Interfaces nahegelegten sowie die tatsächlichen Praktiken der Nutzung, aber auch der Organisation und Bereitstellung von Medien untersucht.

Die Frage, wie sich das relevante Feld kartieren lässt, war von großer Bedeutung für das Vorhaben, nicht zuletzt zur Fokussierung der Untersuchung und um ein Ordnungsprinzip für die spätere Verschriftlichung zu finden. Um eine Einteilung der Einsatzorte beziehungsweise -zusammenhänge von Medien und medialen Praktiken vornehmen zu können, notierte ich mir bei jeder Beobachtung der eigenen sowie der in den Interviews erwähnten Medienpraktiken, welchem Praxisfeld diese zugeordnet werden könnten und fragte in Zweifelsfällen bei den Interviewten nach, wie sie ihre jeweilige Tätigkeit selbst verorten würden. Die Kartierung erfolgte nach Sättigungsprinzip: Jedem Beitrag wurde eine Kategorie (z.B. ‚Lehre‘ oder ‚Forschung‘) zugewiesen, die entweder neu für diesen Beitrag festgehalten wurde oder bereits aufgrund vorheriger Einträge bestand. Nach einer gewissen Zeit stellte sich eine wiederkehrende Relevanz der folgenden fünf Praxisfelder für Medienwis-

senschaftler\_innen heraus: Forschung, Lehre, Publikation, Vernetzung und Administration. Hierbei gibt es auch Doppelzuweisungen: Der Handlungsbereich der Wissenschaftskommunikation findet sich innerhalb dieser Kartierung sowohl unter ‚Publikation‘ – als Kommunikation der eigenen Forschungsergebnisse an ein vorwiegend außerwissenschaftliches Publikum – als auch unter ‚Vernetzung‘, wenn es sich etwa um an die wissenschaftliche Gemeinschaft gerichtete Wissenschaftskommunikation handelt.

Für die Analyse des Feldes und hier stattfindenden Interaktionen hilft eine solche Sondierung im Sinne einer Heuristik, weil sie immer wieder für einen Überblick über das Feld genutzt werden kann – etwa wenn nach Auswertung der Interviews eingeschätzt wird, welchen Stellenwert die jeweiligen Praxisfelder in bestimmten Arbeitsplatzprofilen haben, ob und inwiefern diese Anerkennung erhalten und wie die Akteur\_innen ihre Tätigkeiten in diesen Bereichen selbst beschreiben und bewerten. Die Untersuchung von medialen Praktiken innerhalb eines Praxisfeldes erlaubt zudem eine gebündelte Untersuchung zugrundeliegender Zielsetzungen und Werte sowie der Einstufungen nach Priorität, Förderung oder Präferenz der Akteur\_innen.

Obwohl diese nicht als zentrale Akteur\_innen gelten können, ist für das Projekt auch die Berücksichtigung der Studierenden wichtig, denn sie sind die Gegenfolie, das Korrektiv,

oftmals Reflexionsinstanz eines Apparats, den sie zwar nur in Ausschnitten wahrnehmen, von dem sie aber doch zentral adressiert werden. Zudem ist das studentische mediale Wissen von großem Wert, insbesondere im Hinblick auf die genannten Generationeneffekte beim Umgang mit neueren Technologien. Eine Befragung von Studierenden und Lehrenden, wie sie die Streaming-basierte Lehre zu Pandemiezeiten empfunden und aktiv navigiert haben, war eines der Zwischenresultate des Projekts, welches in Kooperation mit dem Arbeitskreis Gewaltprävention Online des Forum Antirassismus in der Medienwissenschaft stattfand (vgl. Eickelmann/Einwächter/Gregor/Hanstein/Kero 2022).

Unter Berücksichtigung von Leigh Star (1999) gilt es zudem, marginale Akteur\_innen im Blick zu behalten, denn das Funktionieren der wissenschaftlichen Arbeitswelt wird auch von Akteur\_innen gewährleistet, die weniger im Rampenlicht stehen als Institutsleitungen oder Professor\_innen und die entweder stark infrastruktur-basierten, verwaltenden Aufgaben nachgehen oder beispielsweise eine große Menge an Lehre absolvieren. Diesen Akteur\_innen fehlt oftmals die Zeit, sich über neuartige mediale Formate zu profilieren oder im Forschungsdiskurs eine zentrale Rolle einzunehmen (hier überwiegen etwa die Praxisfelder ‚Lehre‘ und ‚Administration‘). Meist lässt sich anhand der geführten Gespräche festhalten, dass sie weniger Sichtbarkeit erhalten, aber

eine orts- oder infrastrukturegebundene große Wichtigkeit und so durchaus auch Formen der Macht besitzen.

### Erste ethnografische Einblicke

Aus der explorativen Phase des Projekts gibt es eine Reihe von Zwischen-erkenntnissen, in die im Folgenden kleine Einblicke vermittelt werden sollen.

Im Praxisfeld ‚Lehre‘ wurden die innerhalb der Pandemie neu erworbenen Softwarekenntnisse und didaktischen Errungenschaften reflektiert sowie die Frage danach, was davon bleiben wird oder bleiben sollte (vgl. auch Eickelmann/Einwächter/Gregor/Hanstein/Kero 2023). Die Themen ‚Eigeninitiative‘ und ‚Investition von Zeit/zusätzlichem Aufwand‘ kamen hier zum Ausdruck – beispielsweise wenn es darum ging, Studierenden inklusivere Teilnahmeangebote zu machen. Es lässt sich festhalten, dass das hybride Lehrsetting meist an einer Knappheit von Zeit und gutem Equipment scheitert – die Lehrkraft selbst ist alleine überfordert: Hier bieten sich Team-Teachings an. Auch aus Sicherheitsgründen wurde festgehalten, dass wichtige digitale Veranstaltungen nicht von einer Person allein betreut werden sollten, weil es eigentlich immer eine moderierende und eine administrative Instanz braucht oder schlicht: zwei Paar Augen. Vielfach wurde bedauert, dass mediale Errungenschaften aus der Pandemiezeit bereits wieder ‚abgebaut wurden‘. Versäumnisse bei der Quali-

tät von Lehre wurden generell auch als Konsequenz von Prekarität reflektiert, welche den Befragten eine Priorisierung anderer Aufgaben nahelegte, sowie als Resultat einer mangelnden Wertschätzung dieser Tätigkeiten durch Vorgesetzte oder Betreuer\_innen.

Im Praxisfeld ‚Publikation‘ gab es die erwartbaren kritischen Positionen zum Publikationsdruck sowie kritische Einschätzungen zum Verlagswesen und zu den politischen Implikationen, welche einer Entscheidung für ein bestimmtes Publikationsmodell oder für einen bestimmten Publisher innewohnen. Diverse Erfahrungen mit Open Access (von skeptisch-zögerlich bis emphatisch befürwortend) wurden ebenso mitgeteilt wie (oft schlechte) Erlebnisse mit bestimmten Verlagen: Fehlendes oder schlechtes Lektorat, hohe Kosten und Intransparenz wurden hier bemängelt und mehrfach der Wunsch geäußert, im Fach endlich einen Austausch zum Umgang mit der VG Wort anzubieten.

Zum Thema ‚Wissenschaftskommunikation‘ gab es im bisherigen Sample vor allem zwei Positionen: die derer, die sie selbst sehr zielgerichtet und betont sachlich betreiben, und die derjenigen, die kritisch das Wirken anderer, stärker an Unterhaltung und an Rankings orientierter Akteur\_innen beobachteten und manches davon als unehrliche Formen der Selbstdarstellung und Performance verstanden, von denen sie sich distanzieren wollten. Es gab zahlreiche kritische Haltungen oder Verweigerungen gegenüber

den Diensten der *Big-Five*-Plattformbietenden (insbesondere meta und Twitter); die Übernahme Twitters (aktuell X) durch Elon Musk wurde von vielen Akteur\_innen mit einem neuen Account bei Mastodon quittiert, allerdings in den seltensten Fällen auch begleitet von der Löschung des Twitterprofils, schließlich stehen auch Verbindungen zur Community und wichtigen Informationsressourcen auf dem Spiel. Die Menge an zu verwaltenden Social-Media-Accounts wurde in diesem Kontext genauso problematisiert wie die Problematik, einen Fokus auf die jeweilige Arbeitstätigkeit herzustellen beziehungsweise oftmals mediales Multitasking zu betreiben.

Für den Bereich ‚Vernetzung‘ wurden vor allem die Streamingdienste aus dem pandemischen Lehralltag (BBB, WebEx, Zoom) positiv erwähnt, die das Zusammenarbeiten über größere geografische Distanzen hinweg ebenso wie den kollegialen Kontakt-erhalt in privaterer Hinsicht erleichterten. Allerdings gab es an dieser Stelle viele kritische Bemerkungen und Sorgen bezüglich der mangelhaften Datenschutzvorgaben der Anbietenden, aber auch den teils impliziten Überwachungslogiken von beispielsweise Chat-Software, die in manchen Fällen die Funktion einer Arbeitszeiterfassung (über Sichtbarkeit online) quasi implizierte.

In der bisherigen Auswertung zeigten sich eine Reihe von übergeordneten Themen, die in allen Feldern eine hohe Relevanz besitzen,

von diesen seien hier nur exemplarisch das der Eigeninvestition und fehlenden Grundausrüstung genannt sowie der Faktor ‚Zeit‘. Beides (Ausrüstung und Zeit) sind knappe Ressourcen, die mediale Praktiken in der Medienwissenschaft prägen: Zahlreiche Informant\_innen berichteten – und ich kann dies autoethnografisch bestätigen –, dass sie meist mit dem eigenen Laptop arbeiteten, weil dieser entweder über eine bessere Ausrüstung verfügte als das institutionell zur Verfügung gestellte Gerät oder es am Arbeitsplatz überhaupt kein mobiles Arbeitsgerät gibt oder dieses erst längere Zeit nach Stellenantritt bereitgestellt wurde. Reflektiert wurde dies eindeutig als ein Fehlen von Fürsorge von Arbeitgeber\_innen-seite. Ein rein auf den Büroplatz festgeschriebenes Arbeitsgerät mag einer angestrebten besseren Work/Life-Balance zuarbeiten, entspricht jedoch nicht der Lebens- und Arbeitswelt der Akteur\_innen, die (insb. wenn Betreuungsaufgaben in Pflege oder Kinderfürsorge vorhanden sind) oft in den Abendstunden noch Schreibphasen kennt.

Neue Technologien (etwa ChatGPT) wurden von den Befragten dort als verheißungsvoll eingeordnet, wo sie eventuell imstande sein könnten, Zeit einzusparen (etwa bei redundanter E-Mail-Kommunikation). Der nötige (oft selbst organisierte) auf neue Medien und Anwendungen ausgerichtete Kompetenzerwerb wurde jedoch generell als in zeitlicher Hinsicht problematisch

aufgefasst. Viele Medienwissenschaftler\_innen arbeiten so scheinbar auch deshalb primär mit den altbekannten Werkzeugen, da Neues bei Inbetriebnahme unabsehbare Konsequenzen haben könnte, für deren Bearbeitung schlicht die Zeit fehlt.

### Herausforderungen und weiterführende Fragen

Zu den Risiken der Ethnografie – und ihren spannenden Voraussetzungen – gehört, dass sich das Feld und die relevanten Akteur\_innen und Gegenstände nicht notwendigerweise von Beginn an überblicken lassen beziehungsweise sich ihr Kreis im Laufe der Forschung erweitert, verengt oder verschiebt. Ethnografische Forschung muss bereit sein, auf Veränderungen zu reagieren, das eigene Vorgehen immer wieder zu überprüfen und anzupassen – hierfür erhält sie jedoch meist in überaus hilfreicher Form Impulse von den Informant\_innen selbst.

Es gibt jedoch Bedingungen, die größere Herausforderungen mit sich bringen, als andere: Als ich meinen Antrag für das Forschungsprojekt bei der DFG einreichte, war Covid-19 noch nicht in den Nachrichten aufgetaucht. Aus der Veränderung dieser Ausgangslage ergaben sich zwei Schwierigkeiten: Einerseits bedeuteten die pandemiebedingten Anpassungen, dass mein ethnografisches Vorgehen für lange Zeit vor allem mediale Praktiken dokumentierte, die von dieser spezifischen Krise geprägt waren. Ob und

inwiefern die gewonnenen Erkenntnisse nun tatsächlich Einblick in medienwissenschaftliche ‚Alltagskultur‘ ermöglichen, muss deshalb in Abgleich mit der post-pandemischen Phase geklärt werden. Andererseits stieß auch die konkrete Umsetzung der Beobachtungsphase, welche eine andert-halb Jahre dauernde teilnehmende Beobachtung ausgesuchter medienwissenschaftlicher Orte (*face-to-face*: Konferenzen, Workshops, Lehrveranstaltungen; virtuell: Plattformen, Infrastrukturen, soziale Medien) und ihrer Akteur\_innen vorgesehen hatte, an Grenzen. Austragungsorte und Beobachtungsmöglichkeiten änderten sich stark, aber auch die angenommene Verletzlichkeit der Akteur\_innen nahm massiv zu: Die Implikation, im ohnehin als unbehaglich empfundenen Zoom-Setting mit Bild und Ton aufgenommen oder protokolliert zu werden, ließ den *consent* der vielfach erschöpften und überarbeiteten Wissenschaftler\_innen unwahrscheinlicher werden, ebenso wie auch ihre Zeit für eine weitere Online-sitzung knapper wurde.

Zu den Herausforderungen, die Bedingungen im Fach direkt oder indirekt mitprägen, gehören auch der russische Angriffskrieg auf die Ukraine, die Energiekrise sowie die innerhalb der Pandemie gestiegenen gesellschaftlichen Spannungen, die sehr konkrete negative Konsequenzen für Wissenschaftler\_innen haben, welche mit neuen Formen der Anfeindung und Infragestellung konfrontiert werden (vgl. Einwächter 2022). Auch

hier kann der Eindruck entstehen, dass die ursprünglich geplante Forschungsfrage eine Anpassung erfahren müsste, weil in vielen Praxisfeldern und bei der Einschätzung der beforschten Individuen der Aspekt der Krise mitgedacht werden muss. Anders als bei Bourdieus *Homo Academicus* (1984), das die Studentenrevolution um 1968 als spannenden Moment der Krise einordnet (als ein Enthüllungsmoment, in dem sich Machtgefüge im Moment ihrer Erschütterung besonders zeigen), sind im gegenwärtigen Geschehen die sich anschließenden Entwicklungen keinesfalls absehbar. Es wäre allerdings möglich, zumindest die Pandemie als einen solchen Enthüllungsmoment zu begreifen, in dem die Medienkompetenzen der Medienwissenschaft besonders auf den Prüfstand gestellt wurden.

Auch die schlagartige nutzer\_innenfreundliche Verfügbarkeit von Anwendungen, die auf künstlicher Intelligenz fußen (ChatGPT), stellt eine Unvorhersehbarkeit des Feldes dar. Hilfreich ist bei solchen Ereignissen, dass das Feld selbst diese thematisiert und in unterschiedlichsten Zeugnissen abseits der direkten Befragung Stellung nimmt. So sind insbesondere die einschlägigen Publikationen des Fachs, *ZfM* und *montage a/v*, natürlich die *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews* sowie im Blogformat erscheinende Beiträge (zuletzt etwa die Kettenbrief-Auseinandersetzung zu Erfahrungen mit KI von Axel Volmar oder der Diskurs zu Forschungsdatenpraktiken innerhalb des Open Media

Studies Blogs) hilfreiche Quellen, aus denen quasi-ethnografisches Material gewonnen werden kann. Man denke etwa an Thomas Waitz' nachvollziehbare Verärgerung über misslungene Wissenschaftskommunikation und diesbezügliche Weiterbildungsformate (2023) sowie das gesamte Heft 26 der *ZfM*, welches sich mit dem Fach, seinen Inhalten und Formaten aus antirassistischer Perspektive auseinandersetzt und unter anderem fragt: „Dear white professors, warum sind alle ‚Klassiker‘ ‚weiß‘?“ (Shirchinbal/Eloundou/Karst 2022).

Zu den Chancen von Ethnografie im Fach gehört das, was diese Beiträge – im Kleinen und auf bestimmte Themen fokussiert – leisten: Es findet eine Reflexion statt, die das eigene Fach auf den Prüfstand stellt, Zeitgeschichte festhält und Missstände aufzuzeigen vermag sowie aus der Sicht der Akteur\_innen Anstöße zur Verbesserung entwickeln kann. Eine Sensibilität für die Verletzlichkeit von

Akteur\_innen setzt dabei voraus, dass hier keinesfalls Denunziation betrieben werden soll, wie Bourdieu als beliebten Vorwurf gegenüber jenen, die das eigene Feld einer Untersuchung unterziehen, festhielt (vgl. 1984, S.32). Es geht auch nicht darum, das Feld zu verunreinigen und mit den eigenen Anstößen Verhältnisse zu schaffen, die sonst nie eingetreten wären (auch wenn dies in manchen Zusammenhängen wünschenswert sein mag – so viel Macht haben individuelle Gespräche dann auch wieder nicht). Wieviel stärker noch wären diese vielen kleinen Ansätze, wenn sie miteinander ins Gespräch kämen? In meinen oft erstaunlich langen, meist eineinhalbstündigen, Interviews wurde deutlich, dass wir im Fach immer noch viel zu selten darüber sprechen, wie wir eigentlich vorgehen, wenn wir arbeiten: was uns hilft, was uns hindert und wie uns Medien dabei herausfordern und bisweilen verzweifeln lassen – und wieviel wir uns dazu eigentlich zu sagen haben.

## Literatur

- Alexander von Humboldt-Stiftung: „Studie: Deutschland von außen 2023“ (2023). <https://www.humboldt-foundation.de/entdecken/deutschland-von-aussen/2023> (08.06.2023).
- Altheide, David L./Schneider, Christopher J.: *Qualitative Media Analysis*. Thousand Oaks: Sage, 2013.
- Baym, Nancy K.: *Personal Connections in the Digital Age*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2015.
- Bergermann, Ulrike: *Leere Fächer: Gründungsdiskurse in Kybernetik und Medienwissenschaft*. Münster: LIT, 2015.

Boylorn, Robin M.: „As Seen On TV: An Autoethnographic Reflection on Race and Reality Television.“ In: *Critical Studies in Media Communication* 25 (4), 2008, S.413–433.

Burdell, Patricia/Swadener, Beth Blue: „Critical Personal Narrative and Autoethnography in Education: Reflections on a Genre.“ In: *Educational Researcher* 28, 1999, S.21–26.

Eickelmann, Jennifer/Einwächter, Sophie G./Gregor, Felix T./Hanstein, Ulrike/Kero, Sandra: „The new normal? Wie das Zurück zur ‚Präsenz‘ als Schließungsmechanismus diskutiert werden muss“ (2023). <https://zfmedienwissenschaft.de/online/debattenbeitrag/new-normal> (08.06.2023).

Eickelmann, Jennifer/Einwächter, Sophie G./Gregor, Felix T./Hanstein, Ulrike/Kero, Sandra: „Kamera an, Kamera aus? Ein Gespräch über Sichtbarkeiten in der Videostream-basierten Lehre im Herbst 2021“. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 14 (1), 2022, S.181–191.

Einwächter, Sophie G.: „Feindlichkeit gegenüber Wissenschaftler\*innen – Kartierung eines Phänomens.“ In: *Demokratie gegen Menschenfeindlichkeit* 2, 2022, S.10–28.

Ellis, Carolyn/Adams, Tony E./Bochner, Arthur P.: „Autoethnography: An Overview.“ In: *Historical Social Research/Historische Sozialforschung* 36 (4), 2011, S.273–290.

Geier, Andrea/Gottschling, Markus: „Wissenschaftskommunikation auf Twitter? Eine Chance für die Geisteswissenschaften!“ In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 66 (3), 2019, S.282–291.

Glaser, Barney G./Strauss, Anselm L.: *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Berlin/New York: Aldine de Gruyter: 2010 [1967].

Heise, Nele/Schmidt, Jan-Hinrik: „Ethik der Online-Forschung.“ In: Schmidt, Jan-Hinrik/Welker, Martin/Taddicken, Monika/Jakob, Nikolaus (Hg.): *Handbuch Online-Forschung: Sozialwissenschaftliche Datengewinnung und-auswertung in digitalen Netzen*. Köln: Herbert von Halem, 2014, S.519–539.

Hepp, Andreas/Hjarvard, Stig/Lundby, Knut: „Mediatization: Theorizing the Interplay between Media, Culture and Society.“ In: *Media, Culture & Society* 37 (2), 2015, S.314–324.

Hjarvard, Stig: *The Mediatization of Culture and Society*. New York: Routledge, 2013.

Hughes, Sherick/Pennington, Julie L./Makris, Sara: „Translating Autoethnography Across the AERA Standards: Toward Understanding Autoethnographic Scholarship as Empirical Research.“ In: *Educational Researcher* 41 (6), 2012, S.209–219.

Kauffeld, Simone/Othmer, Julius (Hg.): *Handbuch Innovative Lehre*. Wiesbaden: Springer, 2019.

Kirchner, Andreas: „Publizieren in der Medienwissenschaft: Andreas Kirchner über Open Access als Standard“ (2022). <https://zfm Medienwissenschaft.de/online/open-media-studies-blog/publizieren-der-medienwissenschaft> (08.08.2023).

Knorr-Cetina, Karin D.: „Das naturwissenschaftliche Labor als Ort der ‚Verdichtung‘ von Gesellschaft.“ In: *Zeitschrift für Soziologie* 17 (2), 1988, S.85-101.

Knorr-Cetina, Karin D./Kulkay, Michael (Hg.): *Science Observed: Perspectives on the Social Study of Science*. Thousand Oaks: Sage, 1983.

Kozinets, Robert: *Netnography: Redefined*. Thousand Oaks: Sage, 2015.

Latour, Bruno/Woolgar, Steve: *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*. Princeton: Princeton UP, 1986.

Leigh Star, Susan: „The Ethnography of Infrastructure.“ In: *American Behavioral Scientist* 43 (3), 1999, S.377-391.

Martus, Steffen/Spoerhase, Carlos: *Geistesarbeit: Eine Praxeologie der Geisteswissenschaften*. Frankfurt: Suhrkamp, 2022.

Matuszkiewicz, Kai: „Forschungsdatenmanagement in der Medienwissenschaft: Eine Auswertung von qualitativen Interviews zur Bedarfsermittlung für die Gestaltung eines medienwissenschaftlichen Forschungsdatenrepositoriums.“ In: *Bausteine Forschungsdatenmanagement* 2, 2022.

Riplinger, Tim/Schiefner-Rohs, Mandy: *Medieneinsatz in der Hochschullehre: Akademische Lehr-Lernkonzepte zwischen Zumutung und Zu-Mutung*. Köln: Universität zu Köln, 2017.

Shirchinbal, Dulguun/Eloundou, Marie/Karst, Lisa: „Dear White Professors, warum sind alle „Klassiker“ ‚weiß‘.“ In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 14 (1), 2022, S.172-179.

Volmar, Axel: „Gefährliches Halbwissen? Über die Automatisierung postfaktischer Epistemologien“ (2023). <https://axelvolmar.wordpress.com> (16.08.2023).

Waitz, Thomas: „PERFORMANZ/FAME: Über Wissenschaftskommunikation.“ In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 15 (1), 2023, S.149-153.

Wilson, Samuel/Tan, Shannon/Knox, Matthew/Ong, Angelia/Crawford, Joseph/Rudolph, Jürgen: „Enabling Cross-Cultural Student Voice During COVID-19: A Collective Autoethnography.“ In: *Journal of University Teaching & Learning Practice* 17 (5), 2020.

Winograd, Ken: „The Negotiative Dimension of Teaching: Teachers Sharing Power with the Less Powerful.“ In: *Teaching and Teacher Education* 18 (3), 2002, S.343-362.

## Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

### Im Blickpunkt

#### Francesca Coppa: *Vidding: A History*

Ann Arbor: University of Michigan Press 2022, 257 S.,  
ISBN 9780472038527, USD 29,95 (OA)

Francesca Coppa, deren pointierter Aufsatz „A Brief History of Media Fandom“ (In: Busse, Kristina/Hellekson, Karen [Hg.]: *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*. Jefferson: McFarland, 2006, S.41-59) in seiner Klarheit und Prägnanz meines Erachtens immer noch einer der besten Einstiege in die Fan Studies ist, hat nun mit *Vidding: A History* eine Monografie mit Standardwerkcharakter vorgelegt.

Mit dem Begriff ‚Vidding‘ wird die Praxis des Herstellens sogenannter *vids* durch Fans innerhalb eines bestimmten Fandoms beziehungsweise einer Fancommunity beschrieben. Beim *vid* handelt es sich um ein „fanmade music video in which pre-existing footage (usually from television or movies) is edited to music (usually, but not always, a pop song). The result is a new multimedia object that tells a story, creates an interpreta-

tion, stages an argument, and/or produces a feeling“ (S.23f.).

Gerade im Einsatz von Musik sieht Coppa ein zentrales Alleinstellungsmerkmal der *vids*, wenn sie weiter ausführt, fangemachte Videos „do tell stories, make arguments, and create interpretations, [but] they are not [...] a mere translation of fiction, essays, or criticism. Rather, vidding is its own art, and one that by design affects the body and creates feeling, as music does“ (S.35). Die Verwandlung von aus dem vorgefundenen filmischen Material ausgewählten Szenen, die als Basis für ein *vid* Verwendung finden (z.B. aus TV-Serien oder Spielfilmen), in ein Musikvideo, stellt eine „pretty radical transformation“ (S.9) dar: „Vidders use music as a lens through which to view these carefully curated moments, trying to make the spectator see what they see and feel what they feel when they look at them. A vid in that sense is

three or four minutes of concentrated emotion, where music is used to create or extend interpretations and feelings associated with that text, or to turn up the volume on subtext“ (S.17f.). Über die Machart der *vids* fasst Coppa darüber hinaus beinahe poetisch zusammen: „Like poetry, vids run the gamut from lines of simple doggerel to complexly structured works dense with spoken and felt meaning. There are vids in which every moment – every frame, motion, and pixel – may be significant, especially now that vidders have access to sophisticated tools that allow them to work over a piece of video frame by frame“ (S.41).

Coppa blickt in ihrem Buch nach einer kurzen Einleitung in fünf Kapiteln teils sehr persönlich, daher durchaus unterhaltsam, auf das Thema bis in die 1970er Jahre zurück. Die Autorin nimmt ihre Leser\_innen mit auf eine bewegte Reise durch die letzten knapp 50 Jahre – beginnend bei den Anfängen der Fanpraxis, als zum Beispiel auf Fantreffen zu vor Ort mit einem Kassettenrekorder abgespielter Musik verschiedene Folien mit Screenshots auf einem Overheadprojektor aufgelegt wurden, über die Bedeutung von Videorecordern und deren gestalterischen Möglichkeiten und Restriktionen bis hin zu Youtube, das dem Phänomen in Bezug auf Ästhetik, Materialfülle, Reichweite und Zugang ganz neue Möglichkeiten und Publika erschloss. Durchzogen sind die Kapitel des Bandes immer wieder von kurzen Interventionen, in denen

Coppa sehr anschaulich und griffig ein konkretes Werk einem eingehenderen *close reading* unterzieht sowie Entstehungskontext, Fandom, Produktions-, Distributions- und Rezeptionswege beleuchtet und dann wieder gekonnt mit ihrem größeren historischen Überblick sowie mit dem Versuch einer Herausarbeitung der spezifischen Ästhetik von *vids* verwebt. Bei Letzteren überzeugen vor allem die von Coppa identifizierten Anspielungen von *vids* auf die Machart von Serienvorspännern (vgl. S.51ff.) und ihre Verwandtschaft mit Experimentalfilm und *found-footage*-Film (vgl. S.57f. und S.77).

Die Publikation ist bei [fulcrum.org](https://fulcrum.org) (<https://tinyurl.com/55cxjn52>) online im Open Access verfügbar, aber der reine, um sinnvolle Screenshots ergänzte Text ist hier nur Teil des Vergnügens und der großen Leistung, die Coppa mit ihrer Abhandlung erbracht hat: Mit den jeweiligen Kapiteln und Passagen im Buch sind insgesamt 193 Videodateien verknüpft, die alle auf der Website archiviert sind (sicherlich war auch das Einholen der entsprechenden Rechte kein leichtes Unterfangen). Dies macht nicht nur Coppas Argumentation ungemein anschaulich, insbesondere ist diese wertvolle Ressource auch ein nachhaltiges Geschenk an weitere Studien zu Vidding und an die Community, da in dieser doch recht schnelllebigen Onlinekultur häufig Daten verschwinden und nie mehr auffindbar sind. Es ist beruhigend zu wissen, dass diese nachhaltige Siche-

rung der Werke beispielsweise so ikonische Slash-Videos wie Kandy Fongs *Both Sides Now* (um 1980) oder *Closer* (2003) von T. Jonesy und Killa vor der großen Vergänglichkeit von Fankultur schützt.

Einzigster Wehmutstropfen: Dass Coppas Buch trotz des zweijährigen Vorsprungs in Ignoranz von E. Charlotte Stevens' *Fanvids: Television, Women, and Home Media Re-Use* (Amsterdam: Amsterdam UP, 2020) verfasst wurde, ist durchaus ein Mangel, der an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben darf – zumal Stevens auch vor Veröffentlichung ihrer Monografie bereits in größerem Umfang zum Thema gearbeitet hatte (z.B. „On Vidding: The Home Media Archive and Vernacular Historiography.“ In: Wroot, Jonathan/Willis, Andy [Hg.]: *Cult Media: Re-packaged, Re-released and Restored*. Cham: Palgrave, 2017, S.143-159; „Curating a Fan History of

Vampires: What We Vid in the Shadows at VidUKon 2016.“ In: *Journal of Adaptation in Film & Performance* 10 [3], 2017, S.263-267; auch ihre einschlägige Dissertationsschrift aus dem Jahr 2015 ist online verfügbar unter <https://tinyurl.com/ywkk39yv>). Doch auch diese Texte finden bei Coppa keine Erwähnung. Dass darüber hinaus die aktuellsten Studien aus den Fan Studies, auf die Coppa zurückgreift, aus dem Jahr 2018 sind, fällt bei einer Publikation in einem Feld, in dem so viel passiert, zumindest auf. Die Gewissheit, dass man an diesem Buch nicht vorbeikommen wird, wenn man sich in Zukunft mit Kreativität in Fankulturen befasst, und den insgesamt herausragenden Gesamteindruck von Coppas Werk vermögen diese Kritikpunkte jedoch nicht wirklich zu trüben.

Vera Cuntz-Leng (Marburg)

## Medien/Kultur

### **Peter V. Zima: Diskurs und Macht: Einführung in die herrschaftskritische Erzähltheorie**

Opladen/Toronto: Barbara Budrich 2022 (utb, Bd.5830), 314 S., ISBN 9783838558301, EUR 24,90

Im Anschluss an den allgemeinen *narrative turn* und eine zunehmend auch interdisziplinär operierende Erzählforschung legt Peter V. Zima eine *Einführung in die herrschaftskritische Erzähltheorie* (so der Untertitel) über *Diskurs und Macht* (so der Titel) vor. Zima macht „das Verhältnis von Diskurs und Macht“ (S.10) zum Thema und stellt dabei den „Nexus von Sprache und Macht“ (S.15) beziehungsweise „sprachliche Machtausübung“ (S.19) ins Zentrum der Überlegungen.

Die Arbeit umfasst zwei Teile mit je vier Kapiteln. Im ersten Teil „geht es primär um die wichtigsten Diskurstheorien“ (S.15), im zweiten Teil rückt die Analyse konkreter Diskurse und ihrer Machtverhältnisse in den Fokus. Im Wesentlichen greift Zima bei der Entwicklung einer herrschaftskritischen Erzähltheorie auf Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Norman Fairclough und Algirdas Julien Greimas zurück. Sehr kenntnis- und detailreich diskutiert Zima die jeweiligen Theorien, um sie für seine eigenen Zwecke fruchtbar zu machen. Die Fülle an theoretischen

Grundlagen (und zitierten Personen) trägt einerseits zur Nachvollziehbarkeit der Gedanken Zimas bei, andererseits geht er dabei aber weit über das Maß dessen hinaus, was den angekündigten Einführungscharakter der Arbeit legitimieren würde. Hier hätten Abstriche an Zitierungen und Nennungen abseits der Hauptvertreter Lesbarkeit und Übersichtlichkeit gefördert.

Unter anderem mit Foucault (vgl. u.a. *Analytik der Macht*. Frankfurt: Suhrkamp, 2005) klärt Zima im ersten Kapitel, wie Macht ausgeübt wird und den Zusammenhang von Machtausübung und Sprache. Seine wichtigste Erkenntnis ist wohl, dass „Machtausübung durch Sprache vermittelt“ (S.38) ist. Weil aber unpersönliche Sprachstrukturen allein zu wenig sind, sondern auch „der institutionelle Kontext“ (S.84) eine entscheidende Rolle spielt, steht im zweiten Kapitel des ersten Teils Bourdieu im Zentrum, dessen soziologische Feldtheorie (vgl. S.66ff.) und Kapitalbegriffe (vgl. S.72ff.) kompakt erklärt werden. Mit Bourdieu ist ferner festzustellen, dass hinter jedem

Diskurs eine Autorität steht. Genauer betrachtet Zima im Anschluss an Bourdieu die „Aspekte des linguistischen Kapitals“ (S.78ff.). Wesentlich ist aber wiederum der Zusammenhang von Herrschaft und Sprache. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist die Erkenntnis, dass Machtausübung auch anonym und unbemerkt erfolgen kann. Dabei wird das „Denken, Sprechen und Handeln der Akteure“ (S.69) gesteuert, diese nehmen aber nicht wahr, dass sie beherrscht werden.

Mit Fairclough, dessen kritische Diskursanalyse den sprachlichen Aspekt genauer berücksichtigt, macht Zima im dritten Kapitel auf die „Wechselwirkung von sozialen und linguistischen Faktoren“ (S.98) aufmerksam (vgl. *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London/New York: Routledge, 2003). Durch die Integration der Strukturalen Semiotik nach Greimas (vgl. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse, 1966) und der Textsoziologie kommt Zima im abschließenden Kapitel des Theorieteils zu seiner Definition des Diskurses als „semantisch-syntaktische und narrative Einheit mit Aktantenmodell“ (S.99). Neben Vokabular und Metaphorik (vgl. S.117ff.) verweist Zima ausdrücklich auf die über den Satz hinausgehenden „semantischen Ebenen (Isotopien)“ (S.129).

Eine zentrale Erkenntnis Zimas ist, dass sprachliche Machtausübung damit beginnt, dass ein Subjekt (was nicht gleichbedeutend mit Individuum ist) mit Macht ausgestattet ist. Dieses Sub-

jekt bestimmt – meist im Auftrag von etwas oder jemandem – durch ein Verfahren, das man wohl Auswahl beziehungsweise Negation nennen könnte, was überhaupt erzählt wird beziehungsweise erzählt werden kann und darf. Diese „Selektionen“ erfolgen nach bestimmten „Relevanzkriterien“ (S.120, vgl. auch S.135). In einem weiteren Verfahren wird festgelegt, in welche Richtung diese Erzählung laufen soll. Hierbei wesentlich sind semantische Basisoppositionen wie Arbeit/Kapital, männlich/weiblich, Unterwerfung/Befreiung, Leben/Tod oder Natur/Kultur. Solche semantischen Gegensätze strukturieren den Diskurs. Ein weiteres Verfahren zur Machtausübung ist dann die sprachliche Umsetzung auf lexikalischer und syntaktischer Ebene. So können etwa bestimmte Begriffe zur Etikettierung und Stigmatisierung führen (vgl. S.115f.). Was Zima nicht offenlegt, ist, dass zwar das Zusammenwirken der einzelnen Verfahren zum Diskurs als semantisch-syntaktischer und narrativer Struktur führt, aber schon jedes einzelne Verfahren im Hinblick auf das Ganze eine gewisse Perspektive impliziert.

Dass sein Modell funktioniert, beweist Zima im zweiten Teil seines Buches anhand konkreter Analysen. Dazu zieht er Beispiele aus der fiktionalen Literatur genauso heran wie politische Reden von Barack Obama, Donald Trump und Joe Biden. Dass auch literarische Texte (auf der Ebene der Figuren) herangezogen werden, ermöglicht die Analyse einer umfassen-

deren ‚Erzählung‘ über die Betrachtung der einzelnen Rede hinaus. Worin der Unterschied liegt, ob mit dem Modell fiktionale Texte oder lebensweltliche Diskurse untersucht werden, klärt Zima allerdings nicht. Im letzten Kapitel widmet er sich abschließend dem „Machtfaktor in sozialwissenschaftlichen Diskussionen“ (S.259), was ein sehr kritisches Licht auf den aktuellen akademischen Betrieb wirft.

In Zeiten der zunehmenden Konfrontation von Diskursen in politischen und anderen gesellschaftlichen Feldern, in Zeiten, in denen Populismus von allen Seiten um sich greift, in denen

Pandemiemanagement, Migrations- und Klimapolitik die Gesellschaft spalten, in denen *political correctness* für neue Sprachregelungen sorgt, stellt Zimas Buch insgesamt einen wichtigen Beitrag im Bereich der umfassenden Diskursanalyse dar. Da Zimas herrschaftskritische Erzähltheorie auch auf die Analyse von Erzähltexten (auf der Ebene der Figuren) übertragbar ist, wie die Beispiele zeigen, kann sie über diese Schiene auch einem breiteren Publikum, etwa in Schulen, zugänglich gemacht werden.

*Christian Benesch (Wien)*

### **Jonathan Matusitz: Fundamentals of Public Communication Campaigns**

Hoboken: Wiley Blackwell 2023, 576 S., ISBN 9781119878094, USD 55,95

Seit der ersten Publikation 1981 des mittlerweile schon in der 4. Auflage erschienenen Klassikers *Public Communication Campaigns* (Thousand Oaks: Sage, 2013) von Ronald E. Rice und Charles Atkin zu den theoretischen Grundlagen, praktischen Anwendungen und Evaluationsverfahren von öffentlichen Kommunikationskampagnen ist mit *Fundamentals of Public Communication Campaigns* von Jonathan Matusitz erst vor kurzem dazu wieder ein breiter und vertiefter Übersichtsband erschienen.

Es handelt sich um das umfassendste und aktuellste Lehrbuch zum Thema ‚Öffentliche Kommunikationskampagnen‘, das sowohl für Wissenschaftler\_innen und Studierende, aber auch für Praktiker\_innen theoretisches wie anwendungsorientiertes Wissen und entsprechende Beispiele, wie Kampagnen zu COVID-19 aus dem Gesundheitsbereich, bereitstellt. Dieses Wissen wird benötigt, um effektive, das heißt wirksame öffentliche Kommunikationskampagnen theoriebasiert zu konzipieren, zu realisieren

und in der Kommunikationspraxis umzusetzen.

Matusitz formuliert nach einer einführenden Übersicht zehn Schritte zur Konzeption von erfolgreichen Kampagnen: 1) Definiere und selektiere dein Thema; 2) setze Ziele; 3) analysiere und verstehe die bestehende Situation; 4) definiere dein Publikum beziehungsweise die zu erreichenden Zielgruppen; 5) berücksichtige den Zeitrahmen und das Budget; 6) wähle geeignete Medien und beachte auch das partizipative Engagement in den sozialen Medien; 7) entwickle optimale Botschaften und deren Inhalte mit Betonung von Nutzen (*benefits*) gegenüber Risiken; 8) vermeide monologische Kommunikation und interagiere mit deinem Publikum über dialogische Kommunikation; 9) aktualisiere die Kampagne mit zeitlich relevanter und korrekter Information; 10) evaluiere die Kampagne sowohl mit quantitativen als auch qualitativen Methoden.

Diese zehn Schritte der Kampagnenentwicklung werden in einem weiteren Teil theoretisch verortet und abgestützt mit relevanten unterliegenden Kommunikationstheorien, wie etwa der Persuasionstheorie, basierend auf dem Einstellungskonzept, das duale *Elaboration-Likelihood-Modell*, welches zwischen vertieft-argumentationsorientierter im Gegensatz zu oberflächlicher Verarbeitung von Kampagnenbotschaften unterscheidet, oder dem prozessorientierten transtheoretischen Ansatz, aber auch Theorien, welche sich spezifisch mit der Konzeption von Kampagnenbotschaften befassen, beispielsweise der

*Entertainment-Education-Ansatz* als Basis etwa für erzieherische Computerspiele oder das Konzept der Narrativität, welchem sogenannte *celebrity campaigns* unterliegen, die bekannte prominente Personen als Meinungsführer und Influencer einsetzen.

Die relevanten theoretischen Ansätze werden ergänzt durch zehn ethische Prinzipien, die bei der Konzeption von Kampagnen zu berücksichtigen sind, wie beispielsweise die Faktualität und Aufrichtigkeit gegenüber dem Gegenstand einer Kampagne oder der Umgang mit beziehungsweise die Vermeidung von konfligierenden Interessen der involvierten Stakeholder. Zudem wird neben positiven Kampagnenwirkungen auch das Problem von nichtintendierten dysfunktionalen Effekten von Kampagnen angesprochen. Diese werden vielfach übersehen, wie etwa die Reaktanz und Zurückweisung der Kampagnenbotschaften wegen der Dissonanz zu den bestehenden Einstellungen der betroffenen Zielgruppen, wie etwa Raucher\_innen bei ‚Anti-smoking‘-Kampagnen.

Diese vielfältigen theoretischen Erörterungen werden anhand von Gesundheitskampagnen aus verschiedensten thematischen Bereichen wie Rauchen, HIV, riskante sexuelle Praktiken oder soziale Gerechtigkeit sowie gesellschaftlicher Wandel, illustriert an konkreten Beispielen (z.B. die *ABC Behaviors Campaign* zur HIV-Prävention in Uganda oder die *Clean India Mission Campaign* für eine saubere Umwelt in Indien). Ferner wird aktuell auf Kampagnen im

Kontext von COVID-19 eingegangen.

Abgerundet werden die theoretischen Erörterungen zudem mit Hinweisen auf ‚kulturelle Barrieren‘ wie beispielsweise die je spezifischen und unterschiedlichen Werte und Normen von gesellschaftlichen Gruppen – wie etwa Migrant\_innen oder die sogenannte *digital divide* als sozial ungleicher Zugang/Umgang mit dem Internet –, welche bei Nichtberück-

sichtigung den Erfolg von Kampagnen gefährden können.

Bilanzierend kann festgehalten werden, dass Matusitz mit seiner aktuellen Monografie zu öffentlichen Kommunikationskampagnen den Gegenstand sowohl in theoretischer wie auch anwendungsbezogener Hinsicht äußerst umfassend und sehr differenziert analysiert und dargestellt hat.

*Heinz Bonfadelli (Zürich)*

## **Mark Schmitt: Spectres of Pessimism: A Cultural Logic of the Worst**

Cham: Palgrave Macmillan 2023, 138 S., ISBN 9783031253508, EUR 42,79

After reading Mark Schmitt's well-written and intellectually stimulating account of pessimism, I have found myself repeatedly humming the theme tune of Mel Brooks' somewhat underappreciated 1974 comedy *The Twelve Chairs*: 'Hope for the best, expect the worst. / Some drink champagne, some die of thirst. / No way of knowing which way it's going, / hope for the best, expect the worst!' In addition to being a devilishly catchy tune, the song also neatly captures the extent of what I knew about pessimism 'before' consulting this book, in other words: not much more than the slight feeling that pessimists moan a lot and go on about glasses being half empty (or, to borrow

from Woody Allen, about those glasses being 'half full, but with poison').

It is to the credit of this volume that it manages to engage with ubiquitous 'lifestyle pessimism' in a succinct way and to go far beyond it at the same time. The book paints a nuanced portrait of pessimism's various ambiguities and explores its appeal for contemporary philosophy and cultural studies. Schmitt convincingly argues for the gloomy subject position of 21st-century humanity, as we face the catastrophic perspective of the climate crisis and unabashed fossil-fuel capitalism. In describing the overwhelming feeling that we have already lost the future while being simultaneously haunted

by the past, the author alludes to the Derridean idea that „the present [is pervaded by spectres] in the form of ritual manifestations of uncertain futures“ (p.20), which makes for a twisted sense of time being out of joint in the contemporary age.

Yet instead of simply giving in to ‚the end is nigh‘ rhetoric, Schmitt makes a strong case for the productive side of pessimism, characterising its highly ambivalent relationship with the present and the future. He draws on various philosophers and cultural theorists, all of whom developed their own branch of pessimism, not in spite, but ‚because‘ of their investment in said future. The spectrum of ‚productive pessimisms‘ covered in this dense and highly diverting study is impressive and reads like a Who’s Who of cultural theory. Among others, Schmitt engages with Theodor W. Adorno’s and Max Horkheimer’s brand of Critical Theory (*Towards a New Manifesto*. London: Verso, 2019) as well as with Stuart Hall’s nuanced take on how pessimism is productive precisely because it prevents us from being paralysed and rendered passive through false hope (*The Hard Road to Renewal*. London: Verso, 2021). Moreover, Schmitt discusses the anti-utopian stance of afropessimism and the ahuman ethics of ‚ecosophers‘ like Patricia MacCormack (*The Ahuman Manifesto*. London: Bloomsbury, 2020), who try to conceptualise the future beyond humanity.

In what struck me as the most thought-provoking chapter of the book, Schmitt offers an insightful

discussion of parental ethics, balancing our species’ „grievable futures“ against the „reproductive pessimism“ (p.73) as formulated by queer theory’s take on anti-natalism. In a critical tour de force, the author assesses the potential narcissism inherent in the idea of releasing children into a borderline dystopian future, taking his cue from Ted Chiang’s short story „Story of Your Life“ (In: *Stories of Your Life and Others*. London: Picador, 2020) and its subsequent film adaptation *Arrival* (2016), directed by Denis Villeneuve.

This is not the only chapter that successfully blends elaborate theoretical discussion with fitting examples from (popular) culture. Elsewhere, the discussion turns to historical events like Tony Blair’s ascent to the office of Prime Minister in 1997, contemporary literature (Hari Kunzru’s novel *Red Pill* [2020]), TV shows (*True Detective* [2014–]), the „suicidal logic“ (p.111) of Lars von Trier’s apocalyptic comedy *Melancholia* (2011), and Steve McQueen’s anthology film series *Small Axe* (2020), which highlights the significance of education and critically probes the role of the state to suggest „new modes of collective solidarity and a new ethics of care“ (p.69).

Ultimately, Schmitt makes a strong case for the various ways in which pessimism may allow us to overcome our anthropocentric preoccupations. This makes his book paradoxically (and, some might say, perversely) optimistic: By inviting the reader to imagine a „world-without-us“ instead of a „world-for-us“ (p.124), he offers pessimism „as a corrective to overly optimistic (and

daresay naïve) inflections of cultural studies“ (p.123), suggesting that there is in fact a future to behold, though it may not be one with humans. Maybe Mel Brooks had a point after all: ‚Live while you’re alive‘, he reminds us in the song I have quoted before, ‚no one

will survive‘. Schmitt’s book might not hold out any high hopes for the future of humanity, but it suggests a future path for cultural studies, and is all the more convincing for it.

Wieland Schwanebeck (Dresden)

### **Lorenz Engell, Christiane Voss: Die Relevanz der Irrelevanz: Aufsätze zur Medienphilosophie**

Paderborn: Brill | Fink 2021, 464 S., ISBN 9783770561964, EUR 69,-

Zur Reflexion und Revision einladend steht *Die Relevanz der Irrelevanz* als Überschrift dieser Anthologie. Sie versammelt – wie der Untertitel ankündigt – *Aufsätze zur Medienphilosophie* der in Weimar lehrenden und forschenden Lorenz Engell und Christiane Voss. Die Texte des Bandes entstanden in den Jahren 2010 bis 2021 und sind das Ergebnis einer gemeinsamen Reflexionsarbeit an der Fakultät der Medien der Bauhaus-Universität sowie am Internationalen Kolleg für Kulturtechnik und Medienphilosophie in Weimar. Tatsächlich wird in den Aufsätzen ein produktiver wissenschaftlicher Geist sichtbar, der dem Programm einer ontologischen Spaltung von Mensch und Medium (vgl. S.66) eine Absage erteilt und stattdessen eine relational angelegte Medienphilosophie formuliert.

Die Aufsätze des Bandes sind thematisch in sieben Kapitel gegliedert. Auf ein erstes allgemeines Grundla-

genkapitel (vgl. S.3-62) folgen drei begrifflich orientierte Kapitel zu „Anthropologie“ (vgl. S.63-118), zu „Ontologie/Ontographie“ (vgl. S.119-166) und zu „Affekt/Ästhetik“ (vgl. S.167-208). Diese Kapitel erweitern die Grundzüge der vollzogenen Medienphilosophie und erörtern weitere Fragestellungen, die im Zeichen dieser medienphilosophischen Richtung stehen (vgl. S.167). Die weiteren Kapitel „Humor/Komödie“ (vgl. S.209-244), „Diorama“ (vgl. S.271-348) und „Film“ (vgl. S.349-436) zeigen die zunächst theoretisch formulierten medienphilosophischen Argumente an konkreten Gegenständen auf.

Engell und Voss greifen den Schwerpunkt „operative Ontologien“ (S.IX) des Weimarer Kollegs auf. Medien sind immer in das eingeschrieben, was sie aufzeichnen oder vermitteln. Nach Engell besteht ein wesentlicher Teil der Operativität von Medien in der Löschung dieser Ein-

schreibung, sodass die Relevanz des Medialen irrelevant erscheint (vgl. S.45). Demgegenüber betonen Engell und Voss die Relevanz der spezifischen Materialitäten und Wirkungsweisen von Medientechniken für die Gestaltung von Denkprozessen (vgl. S.X).

Die beschriebene Methodologie ist jedoch nicht auf die epistemologische Perspektive medialer Wissensproduktion und -formation beschränkt. Mensch und Medien interagieren und stehen in wechselwirkender Beziehung zueinander. Dies gilt auch in ontologischer Hinsicht. Die Interaktion zwischen Mensch und Medien wird in den Aufsätzen dementsprechend als eine Verschränkung gedacht, die spezifische und eigenständige Existenzformen hervorbringt. Die Medien sprechen die somatisch-affektiven und kognitiven Fähigkeiten des Menschen an, gleichzeitig internalisiert der Mensch mediale Operativitäten und richtet sein Handeln darauf aus (vgl. S.70-72). In diesem Sinne sprechen Engell und Voss einleitend von einer die Dualität von Ontologie und Epistemologie revidierenden Medienphilosophie, die auf eine Einebnung von Ontologie und Epistemologie hinarbeitet (vgl. S.IX-X). Um dieser Annahme gerecht werden zu können, richten Engell und Voss ihr methodisches Augenmerk auf die Relation von Mensch und Medien (vgl. S.XVII).

Auf der Grundlage des relationistischen Methodenverständnisses stellen Engell und Voss zwei weitere Konzepte vor: Zum einen formuliert Voss die Grundzüge der Anthropomediaalität (vgl. S.X-XVI und S.81) – dieses

Konzept indiziert die „wechselseitigen Einformungen von Medien- und Menschen“ (S.82) und geht von einem zunehmenden Einfluss medialer Techniken auf sämtliche Lebensbereiche aus (vgl. ebd.), wobei Medien als (mit-)entscheidender Faktor der Anthropogenese gedacht werden (vgl. S.385). Zum anderen fokussiert Engell stärker auf operative Ontologien und widmet sich der Entwicklung einer Ontografie. Dieser Begriff bezieht sich auf die Bildmedien, insbesondere auf den Film, und beschreibt einen Strom von transformatorischen Bewegungen, der durch die Wechselwirkung zwischen medialen Bewegungsmustern und emotionalen Motivationen des Menschen entsteht (vgl. S.XVII). Beide vorgestellten Konzepte basieren auf der Annahme der Affizierbarkeit von Medien (vgl. S.70). Diese lösen durch ihr affektives Wirkungspotenzial Bewegung und Veränderung aus (vgl. ebd.). Deshalb sind menschliche Existenzweisen immer mit medialen Operationen verbunden (vgl. S.385).

Auch wenn der Band keine leichte Lektüre ist, kann er angesichts der Digitalisierung und der unschärfer werdenden Grenzen zwischen analogen und digitalen Existenzen auch für eine (medien)philosophisch interessierte Leser\_innenschaft erleuchtend und aufklärend sein. Jedenfalls bieten Engell und Voss eine aktuelle und nicht zu unterschätzende wissenschaftliche Methodik, um medieninduzierte Verschiebungen menschlicher Existenzformen zu untersuchen.

*Luca Oprea-Calin (Berlin)*

## **Alisa Kronberger: Diffractionsereignisse der Gegenwart: Feministische Medienkunst trifft Neuen Materialismus**

Bielefeld: transcript 2022 (Edition Medienwissenschaft, Bd.98), 344 S., ISBN 9783837661316, EUR 49,- (OA)

(Zugl. Dissertation an der Philipps-Universität Marburg, 2021)

Der Neue Materialismus, allen voran die Theorien von Donna Haraway und Karen Barad sind seit der Documenta 13 fester Bestandteil des Kunstdiskurses. Beide Wissenschaftlerinnen lieferten in Kassel wichtige Beiträge zur ausstellungsbegleitenden Publikationsreihe „100 Notizen – 100 Gedanken“ (vgl. Barad, Karen: „Was ist das Maß des Nichts? Unendlichkeit, Virtualität, Gerechtigkeit.“ In: *dOCUMENTA 13: 100 Notes – 100 Thoughts, 100 Notizen – 100 Gedanken*. Berlin: Hatje Cantz, 2012 [# 099]; Haraway, Donna: „SFSpekulative Fabulation und String-Figuren.“ In: *dOCUMENTA 13: 100 Notes – 100 Thoughts, 100 Notizen – 100 Gedanken*. Berlin: Hatje Cantz, 2012 [# 033]). Digitalisierung und ökologische Krise gaben und geben drängenden Anlass, nach einer neuen Auseinandersetzung mit der materiellen Welt zu forschen – auch in der Kunst. In diesem Sinne verfolgen Künstler\_innen und Kurator\_innen nun schon seit einigen Jahren verstärkt Fragen nach einem neuen Verständnis von Materialität und plädieren explizit für eine ‚aktive‘ Materie, die nicht bloß als passive Ressource zur Verfügung steht.

Die Dissertation *Diffractionsereignisse der Gegenwart* von Alisa Kronberger ist eine akademische Vertiefung der neomaterialistischen Theorien, die die Autorin zusammen mit ausgewähl-

ten Positionen der zeitgenössischen feministischen Videokunst entwickelt. Dabei geht es nicht darum, die Theorien „als anwendbare und handhabbare Instrumentarien zu verstehen“ (S.97).

Bis auf einige Ausnahmen – etwa der Aufsatz „Neue Materialist\_innen in der zeitgenössischen Kunst“ von Susanne Witzgall (In: dies./Stakemeier, Kerstin [Hg.]: *Macht des Materials: Politik der Materialität*. Zürich: Diaphanes 2014, S.137-151) oder Annalena Roters Publikation *Mit Tieren denken: Zur Ästhetik von lebenden Tieren in zeitgenössischer Kunst* (Berlin: Neofelis, 2022) – ist Kronbergers Monografie zumindest im deutschsprachigen Raum immer noch ein Vorstoß, den Neuen Materialismus in die kunstwissenschaftliche Praxis einzubinden und kritisch im Kontext mit anderen Theoriefeldern durchzuarbeiten.

Kronberger betont, dass das Neue des Neuen Materialismus nicht als Bruch mit dekonstruktivistischen und poststrukturalistischen Ansätzen missverstanden werden dürfe und zeige, dass auch eine semiologische Perspektive auf die Kunst nicht notwendigerweise einem neu-materialistischen Ansatz widerspricht. In ihren Analysen verknüpft sie außerdem Affekttheorien mit Fragen nach der Repräsentation, etwa in Bezug auf Hito Steyerls Arbeit *Strike* (2010).

Dreh- und Angelpunkt in diesem sehr dichten Netz aus Bezügen, das Kronberger aufspannt, sind Fragen in und um die feminististische Theoriebildung. Kronbergers Leistung liegt darin, die festgefahrenen Debatten um eine feministische Kunst und weibliche Ästhetik, die immer noch in Dualismen wie männlich und weiblich beziehungsweise feministisch und nicht-feministisch verharren, mittels des neuen Materialismus aufzubrechen und zu erweitern. Sie spricht dabei explizit davon, dass ihre „Positionierung innerhalb dieser Diskussionen [...] auf ein *Beugen* von Dualismen ausgerichtet ist“ (S.61). In diesem Sinne heißt ihre zentrale Frage: „Wie können Verschränkungen von Materie/Diskurs, Natur/Kultur, Subjekt/Objekt, die für die feministische Theorie zentral sind, untersucht werden? Die Kunst bietet hier nicht nur einen entscheidenden Ort der Befragung und Verhandlung relationaler Verstrickungen unserer Gegenwart, sondern schafft überdies Räume materiell-semiotischer Verknotungen“ (S.14f.).

Als zentrales Konzept, um einer Entweder-Oder-Logik zu entgehen, dient Kronberger das Denkmodell der Diffraktion, das sie von Barad und Haraway entleiht. Diffraktion, der physikalische Begriff für die Beugung von Wellen, nutzt Kronberger in einem doppelten Sinne: um ihre eigene wissenschaftliche Praxis zu benennen und zugleich, um die Videokunst als diffraktives Medium zu beschreiben.

Feministische Videokunst als diffraktives Medium zu erfassen, wird von Kronberger als besonders produktiv herausgestellt, wenn es darum geht, dem Problemfeld der feministischen Repräsentationskritik zu begegnen. Hierzu liefert sie am Ende des zweiten Kapitels ein eingängiges Bild, das den zentralen Begriff konkret verdeutlicht. Sie beschreibt hier mit Bezug auf Sigrid Adorf, wie sich der Spiegel des selbstverliebten Narziss durch ein Hindernis von einer glatten in eine gekräuselte Wasseroberfläche verwandelt, so wird das Spiegelbild von einer eindimensionalen Reflexion zu einer Diffraktion, einem sich überlagernden Muster aus Wellen. Auch Kronbergers Medienbegriff wird dabei implizit deutlich, das sie an anderer Stelle noch explizit ausführt. Materialität und Medialität sind nicht ohne einander zu denken.

In der Analyse der medienkünstlerischen Arbeiten etwa von Mary Maggic, Mika Rottenberg, Pipilotti Rist oder Laura Marks betont Kronberger immer wieder das somatisch-affektive Moment. Dies zeigt sich nicht zuletzt durch die Themen der Videos, in denen der Körper als poröse, dynamische Materie im Kontext sozialer Fragestellungen verhandelt wird. Vor dem Hintergrund dieser Körperdiskurse kann Kronberger die neo-materialistische Theorie als kunstwissenschaftliche Methode schließlich erst erproben.

*Charlotte Silbermann (Halle)*

**Lisa Yaszek, Sonja Fritzsche, Keren Omry, Wendy Gay Pearson (Hg.): The Routledge Companion to Gender and Science Fiction**

London/New York: Routledge 2023, 440 S., ISBN 9780367537012, GBP 190,-

In der Science Fiction werden Genderfragen schon seit den frühesten Tagen des Genres behandelt. Werke der weiter gefassten *fantastic fictions* haben sich schon Jahrhunderte zuvor mit ihnen befasst und „conventional ideas about the relations of science, society, and gender“ (S.3) herausgefordert. In ihrer kenntnisreichen Einleitung nennt Lisa Yaszek als Beispiele die zumindest in der westlichen Hemisphäre wenig bekannte „10th-century AD folkloric tale *Kaguya Hime*“ (ebd.) sowie die Klassiker *The Blazing World* (1666) von Margaret Cavendish und etwas überraschend *Frankenstein, or the New Prometheus* (1818) von Mary Shelley. Überraschend ist das deshalb, weil der Roman zwar (fälschlicherweise) einige Berühmtheit als erstes Werk der Science Fiction errang, aber eben nicht für seine herausfordernde Darstellung von Geschlechterrollen. Yaszek macht in Shelleys Werk jedoch „the first modern critique of patriarchal science as dangerously unmoored from feminine and feminist sensibility“ (ebd.) aus.

Wie Yaszek erklärt, unternimmt es der vorliegende Band, die „ways that SF artists communicate their ideas about gender across centuries, continents, and cultures“ (S.4) vorzustellen. Hierzu nehmen die annähernd 50 Beiträge Romane, japanische Mangas, die „American Internet Cul-

ture“ (S.283), Videospiele, „feminist SF artworks“ (S.114), Kinofilme und TV-Serien sowie musikalische Werke in den Blick. Dass jener nicht immer tief reichen kann, versteht sich angesichts eines Umfanges von jeweils etwa sechs bis acht Seiten pro Beitrag von selbst, zumal sich die kurzen Artikel gelegentlich nicht mit einem bestimmten Werk befassen, sondern übergeordnete Themen der Science Fiction beleuchten – etwa die Konstruktion von Männlichkeit (Sara Martín), weibliche Archetypen (R. Nicole Smith), Asexualität (Anna Kurowicka), Trans-Geschlechtlichkeit (in Texten von Jacob Berry und Wendy Gay Pearson), Geschlechterwandel (Carol Anne Costabile-Heming), queere Science Fiction (Peyton Campbell), neue Pronomina in der Science Fiction (Misha Grifka Wander) oder Sex mit Aliens (etwa bei Itala Schmelz oder Dagmar Van Engen).

Jonathan Alexander und Sherryl Vint thematisieren in ihrem gemeinsam verfassten Beitrag „Feminism, Violence, and the Anthropocene“ in Margaret Atwoods Roman *The Handmaid's Tale* (1980). Anna Bedford wiederum vergleicht die Darstellung von Klimawandel und Reproduktion in Atwoods Roman mit denjenigen in Phyllis Gotliebs *Birthstones* (2007) und *The Fifth Season* (2015) von N.K. Jemisin. Kam Meakin kritisiert

wiederum, dass die auf dem Roman basierende TV-Serie (2017-) im Unterschied zur literarischen Vorlage in einer „colorblind world“ handle, „in which racial designations would have somehow dissipated“ (S.347), und sie geht der Frage nach, wie sich dies in den „dystopian-inspired protest symbols“ der Serie niederschlägt (S.343).

Terra Gasque wendet sich dem Science-Fiction-Film zu und zeigt auf, wie die in „the Wachowski siblings' original Matrix trilogy (1999-2003)“ dargestellte „Trans Resistance“ (S.57) in Lana Wachowskis *The Matrix Resurrections* (2021) verändert und entwickelt wird. Während „[t]he original Matrix“ aus einer „closeted trans perspective“ heraus geschrieben sei und davon handle, stark genug zu werden, „to break a system that others could not“, werde in *The Matrix Resurrections* eine andere Geschichte aus der Perspektive einer „older, out transwoman“ (S.63) erzählt.

In ihrem lesenswerten Beitrag „Buffalo Gals and Talking Jellyfish: Feminisms and Animal Studies in Science Fiction“ zeigt Joan Gordon, dass die „categories of ‚women‘ and ‚animals‘ were never really stable enough to foster an unentangled view of feminism and animal studies“ (S.65). Dabei rekurriert sie ausführlich auf die *Binti*-Trilogie (2015-2019) der bedeutenden nigerianisch/US-amerikanischen Autorin Nnedi Okorafor, „who writes what she calls ‚Africanfuturism‘“ (S.68). Schon mit dieser Bemerkung stellt Gordon unter Beweis, wie gut sie mit Okorafor vertraut ist. Denn in aller Regel werden Okorafor und ihre lite-

rarischen Werke dem Afrofuturismus zugeschlagen. So etwa auch im Index des vorliegenden Bandes (vgl. S.406). In einem 2019 erschienenen Blog-Beitrag „Africanfuturism Defined“ (<http://nnedi.blogspot.com/2019/10/africanfuturism-defined.html>) hat Okorafor jedoch begründet, warum sie nicht zu diesem Genre gerechnet werden möchte.

Auch Graham J. Murphy geht in seinem Beitrag „Feminist Queer Cyberpunk: Hacking Cyberpunk's Hetero-Masculinism“ auf ein Werk Okorafors ein. Er liest ihr *Book of Phoenix* (2015) als queere feministischen Roman und stellt ihn gemeinsam mit literarischen Werken von Melissa Scott, Marge Piercy und der Cyberpunk-Wegbereiterin James Tiptree jr. (Alice Sheldon), die mit ihrer Kurzgeschichte *The Girl Who Was Plugged In* (1973) den Grundstein für das Subgenre legte, in eine Reihe mit Werken des „Feminist-Queer Cinematic Cyberpunk“ (S.169), den er wiederum mit der afrofuturistischen Musik auf Janelle Monáes Album *Dirty Computer* (2018) vergleicht.

Die Beiträge von Gordon und Murphy sind wie auch die meisten anderen ebenso kenntnisreich wie instruktiv. Gelegentlich ist aber doch das eine oder andere zu monieren. In Carol Anne Costabile-Hemings Aufsatz über Geschlechtertransformationen in literarischen Science-Fiction-Werken aus der DDR bleibt etwa die nach 2009 erschienene Sekundärliteratur unberücksichtigt, was sich insbesondere auf ihre Ausführungen zu Christa Wolfs Kurzgeschichte *Selbst-*

*versuch* (1973) negativ auswirkt (vgl. etwa Löchel, Rolf: *Utopias Geschlechter*. Sulzbach: Helmer, 2012, insb. S.135-157). In Katharina Scheerers Text über konservative Frauen und antiutopische Visionen in der deutschsprachigen Science Fiction um 1900 wäre wiederum ein Vergleich mit positiven feministischen Visionen wünschenswert gewesen. Auch sind ihre Literaturangaben nicht immer präzise. Im Zentrum von Scheerers Beitrag stehen zwei Kurzgeschichten: Helene Haupts *Die Frau nach fünfhundert Jahren* (1899) und Ellen Keys *Die Frau in 100 Jahren* (1910). Scheerer stellt Key zwar als „influential figure in the European women's movement“ (S.367) vor, geht aber kritisch auf deren tatsächlich antifeministische Kurzgeschichte ein, in der Key davor warnt, eine emanzipatorische Gesellschaft würde zu „maskulinfreien Männer[n] und femininfreien Frauen“ (Key, Ellen: „Die Frau in hundert Jahren.“

In: Münch, Detlef [Hg.]: *Die Frau der Zukunft vor 100 Jahren*. Dortmund: Synergen, 2007 [1910], S.63-66, S.66) führen. Auch in Bertha von Suttners *Maschinenzeitalter* (1889/1899) führt die Gleichberechtigung zu einer Angleichung der Geschlechter, wird allerdings positiv bewertet. Scheerer unterlässt es bedauerlicherweise, beide Vorstellungen gegeneinanderzustellen.

Insgesamt bieten die Beiträge des vorliegenden Bandes der interessierten Science-Fiction-Gemeinde eine schier unüberschaubare Zahl von Informationen und Lektüeranregungen. Doch können auch Menschen, die in der Geschlechterforschung tätig sind, sehr von der Lektüre profitieren, da ihnen etliche der Beiträge Impulse geben können, sich näher mit Fragestellungen oder Themen zu befassen, die bislang außerhalb ihres engeren Arbeitsbereichs lagen.

Rolf Löchel (Marburg)

**Beate Flath, Ina Heinrich, Christoph Jacke, Heinrich Klingmann, Maryam Momen Pour Tafreshi (Hg.): Druckwellen: Eskalationskulturen und Kultureskalationen in Pop, Gesellschaft und Politik**

Bielefeld: transcript 2022 (Transdisziplinäre Popkulturstudien), 238 S., ISBN 9783837653236, EUR 40,-

Mit *Druckwellen: Eskalationskulturen und Kultureskalationen in Pop, Gesellschaft und Politik* haben Beate Flath, Ina Heinrich, Christoph Jacke, Heinrich Klingmann und Maryam Momen Pour Tafreshi einen Sammelband vorgelegt, der in 16 Beiträgen die Metapher der ‚Druckwellen‘ sowie das invertierte Begriffspaar ‚Eskalationskulturen‘ und ‚Kultureskalationen‘ anhand verschiedener transdisziplinärer Zugänge und heterogener Perspektiven angeht.

Der Band basiert auf der dreiteiligen Veranstaltungsreihe „Druckwellen. Fühlen & Denken“, die im Mai und Juni 2019 in Paderborn stattfand. Ziel dieser Veranstaltungen war es, Kultureskalationen und Eskalationskulturen „jenseits erregter und überhitzter Kommunikation nachhaltig und besonnen, multiperspektivisch und transdisziplinär“ (S.14) zu analysieren. Darüber hinaus geht es den Herausgeber\_innen darum, die Zusammenhänge von Kultureskalationen und Eskalationskulturen „nicht nur zwischen unterschiedlichsten wissenschaftlichen Zugängen, sondern auch im Verbund und Abgleich mit künstlerischen, journalistischen, politischen und allgemeingesellschaftlichen Positionen“ (ebd.) zu

verhandeln. So operieren die Beiträge in *Druckwellen* mit einer sprachlichen und argumentativen Leichtigkeit, die bei dem Thema überraschend ist, jedoch nie in Beliebigkeit abgeleitet.

Der Band wird mit dem Beitrag von Melanie Schiller eingeleitet, in dem sie Pop und Populismus als Massenkultur analysiert. Sie plädiert dafür, Populismus nicht als ‚sich beziehend auf‘ populäre Kultur, sondern „als Massenkultur“ (S.23) zu begreifen. Sie zeigt auf, dass Populismus immer zugleich „als hegemoniales Projekt“ und „als subversiver Gegenentwurf“ (S.26) verstanden werden muss, was sie am Beispiel des Trump’schen Populismus vorführt. Der Befund vom „Zusammenfallen von Pop und Politik“ (S.31) bildet dann auch die implizite Ausgangsbasis des Bandes, an dem sich weitere Beiträge abarbeiten.

Jens Balzer problematisiert den Begriff der ‚Heimat‘ und seine Diskursivierungen bei Andreas Gabalier, Freiwild und Rammstein (vgl. S.37), während Christoph Jacke in seinem Essay, ausgehend von den kategorialen, aber chronisch unterbestimmten Begriffen ‚Kommunikationen‘, ‚Medien‘ und ‚Kulturen‘, Transformationen gegenwärtiger Popmusikulturen vorführt und für die Entwicklung einer

„Druckwellen-Kompetenz“ (S.59) plädiert. Heinrich Klingmann macht am Beispiel der Identitären Bewegung sichtbar, wie durch popkulturell angereicherte Strategien rechtspopulistische und rechtsradikale Ideologien in den Mainstream gebracht werden sollen und wie dem begegnet werden kann (vgl. S.65). Flath zeigt anhand der Veranstaltungsreihe „Druckwellen. Fühlen & Denken“ das „Vermittlungs- und Moderationspotential von Events“ (S.84) auf und umreißt Aufgaben einer „transdisziplinären Eventforschung als Möglichkeitswissenschaft“ (S.92). Einem konkreten Gegenstand verpflichtet ist Ayla Güler Saied: Sie zeichnet die Kunstform Rap als gesellschaftlich „stark umkämpftes Feld“ nach und situiert aktuelle „Rap-Diskurse, die gesellschaftlich, medial und zum Teil politisch Spannungsfelder erzeugt haben“ (S.132). Auch in den essayistischen Texten von Robert Teufel und Sookee geht es um „Gewaltverherrlichung, Sexismus, Hatespeech, Rassismus“ (S.146) im Rap und mithin um sein Verhältnis zur Gesellschaft. Simone Jung hingegen zeigt an der Debatte um ein abgesagtes Konzert der Band Feine Sahne Fischfilet die Widersprüchlichkeit kultureller Identitätsdiskurse sowie das Einsickern medial vermittelter rechtspopulistischer Narrative in den öffentlichen Diskurs auf (vgl. S.171). Ingo Zander fragt pointiert nach den komplexen Identitätsdiskursen in Ost- und Westdeutschland, ihren Auswüchsen in der ‚Neuen Rechten‘ sowie nach dem Verhältnis von (deutscher) Identität und Antisemitismus

(vgl. S.185). Sonja Eismann wiederum historisiert den Begriff ‚Cancel Culture‘ und fragt kritisch, „wie politische Interventionen im kapitalistischen Realismus auch politische Veränderungen bringen können“ (S.204).

Die künstlerischen Beiträge von Onejiru, Tatjana Poloczec, André Leipold und Bianca Hauda schließen nahtlos an: Sie thematisieren das Verhältnis von Popkultur auf der einen und Rassismus, Sexismus, Hate Speech, Meinungsfreiheit und Cancel Culture auf der anderen Seite. Aber sie dienen nicht als dekoratives Beiwerk, sondern machen als Interventionen performativ die popkulturellen und gesellschaftlichen Aushandlungsprozesse sichtbar, um die es in *Druckwellen* geht, was ein Alleinstellungsmerkmal der Publikation darstellt.

Anhand der produktiven Vielfalt an Perspektiven, die der Band vereint, lässt sich zeigen, dass die Thematik über Medien- und Musikkulturwissenschaft hinaus von großer Relevanz ist und praktisch jede\_n betrifft. Das Politische an Popmusikulturen zu adressieren, ermöglicht es, die aktuellen wie allgegenwärtigen ‚Eskalationskulturen‘ und ‚Kultureskalationen‘ besser verstehen und ihnen begegnen zu können. Schließlich geht es auch um die Frage, welche „Wege aus aktuellen Kulturkonflikten zu einer neuen, kommunikativen Konfliktkultur führen“ (S.14) können – eine konzeptionelle Herausforderung, die *Druckwellen* auf innovativ-spielerische und zugleich ernstzunehmende Weise meistert.

*Jakob Cyrkel (Paderborn)*

**Andrea Bartl, Corina Erk, Jörn Glasenapp (Hg.): Schnittstellen: Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien**

Paderborn: Brill | Fink 2022 (Inter/Media, Bd.15), 266 S., ISBN 9783770570539, EUR 114,-

Es steht wohl außer Frage, dass sich Literatur und Film durch eine gegenseitige Affinität auszeichnen. Ihre wohl populärste Formgebung – die Literaturverfilmung – wird indes in den letzten Dekaden um konstruktive Erkundungen dieses Verhältnisses – auch und vor allem über andere Medien hinweg – erweitert. Denn das heutige Medienangebot eröffnet vielfältige Möglichkeiten künstlerischer Interaktionen. Solchen „Schnittstellen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien, die im Ganzen ein Signum unserer Zeit bilden“ (S.1) spürt der Sammelband nach. Mit dem Begriff der Schnittstelle schließen die Herausgeber\_innen dezidiert nicht an wissenschaftliche *Interface*-Theorien an, vielmehr wollen sie den Terminus gemäß einem Analogon als „ein mediales respektive kommunikatives Geben und Nehmen“ (ebd.) verstanden wissen. Sie wählen damit einen Ansatz, der weder theoretisch überfrachtet ist, noch einzelne Medien zur Unkenntlichkeit amalgamieren lässt. Vielmehr treten diese innerhalb eines profitablen Austauschs gleichrangig hervor, obschon Literatur den Ausgangspunkt der Untersuchungen bildet.

Bereits der erste Beitrag verdeutlicht dieses Ansinnen: Mit Dominik Graf bildet ein renommierter Regisseur den Auftakt des Bandes, der die Beziehung von Film und Literatur sowohl in sei-

nem eigenen Œuvre als auch in seinem Beitrag sorgfältig abwägt – geleitet von der Frage: „Schreibt denn der Filmemacher nicht auch?“ (S.13). Graf verkörpert jene im Band anvisierte Schnittstelle, indem er Literatur als zentralen Gegenstand seines Schaffens ausmacht und einen Einblick in seine Arbeitsweise ebenso wie in sein Literaturverständnis gewährt. Zwei weitere Beiträge schließen an das Werk Grafs an. Dass Literatur nicht bloß stofflich, sondern auch hinsichtlich der Erzählweisen Inspirationsquell für Filme sein kann, zeigt Felix Lenz anhand von Grafs *Der Felsen* (2002). Gerhard Kaiser und Antonius Weixler wenden sich Biopics zu und vergleichen Grafs Schiller-Biopic *Die geliebten Schwestern* (2014) mit weiteren Filmprojekten über Friedrich Schiller, Friedrich Hölderlin und Heinrich von Kleist. Sie weisen nach, dass Grafs Film divergierend zu einer „popkulturellen Form schematischen Erzählens“ (S.51) jegliche Norm durch eine „distanzierte und teilnehmende Gefühlsgeschichtsschreibung“ (S.49) vermeide.

Einen weiteren Schwerpunkt des Buchs bilden Beiträge zum Bereich Film und DDR, die sich in mehreren Aufsätzen aus durchaus unterschiedlichen Blickwinkeln verschiedenen Literaturverfilmungen annähern. Hervorzuheben ist Andrea Bartls Beitrag: Sie wendet sich in ihrer Auseinandersetzung zwei

Adaptionen von Franz Kafkas *Die Verwandlung* (1912) zu. Es handelt sich hier um durch das Raster des Kanons gefallene Filme: *1000 Arten Regen zu beschreiben* (2017) und *Samsas* (1998). Bemerkenswert ist, wie in beiden Fällen das Problem der Darstellbarkeit des Protagonisten Gregor Samsa umgangen wird. Fokussiert Kafka die Perspektive der Insektengestalt ‚hinter‘ der Tür, erzählen die Filme das Geschehen aus Sicht der Personen ‚vor‘ der Tür. Diese Verlagerung der Erzählsituation bewirkt auch thematische Verschiebungen. So verbindet *Samsas* die Darstellung der Kleinfamilie mit scharfer Kritik am Medienbetrieb. *1000 Arten Regen zu beschreiben* lasse sich durch die Verlegung der Handlung in die „bundesdeutsche Mittelschicht“ (S.148) sowie das darin verhandelte Phänomen des *Hikikomori* als eine Aktualisierung der Vorlage lesen. In beiden Filmprojekten sieht Bartl die Zeitlosigkeit von Kafkas Text bewiesen.

Dass im Dialog von Literatur und anderen Medien bisweilen vielleicht doch etwas gänzlich Neues entstehen kann, zeigt Ursula Klingenböck. So hat der Ingeborg-Bachmann-Preis eine Gattung hervorgebracht, die bislang unbeachtet ist: das filmische Schriftsteller\_innen(selbst)porträt. Eigens dafür produziert, ist es durch die intermedialen Bedingungen des Wettbewerbs determiniert. Inszenierung und Performativität korrelieren dabei im Sinne Pierre Bourdieus mit dem Ringen um eine Position im literarischen Feld (vgl. Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt: Suhrkamp, 2001, z.B. S.368).

Im Feld der digitalen Medien verorten sich dann die abschließenden beiden Analysen. Maren Conrad zeigt anhand der Genese von *Die Schmahamas-Verschwörung* (2018), wie die idealtypische Chronologie der Textproduktion durch transmediales Erzählen verkehrt werden kann. Der Bestseller-Text entstand parallel zum Spielen des Online-Spiels *Minecraft* (2011), wurde auf Youtube zugänglich gemacht und erst im Nachhinein als Buch publiziert. Als Provokation eines tradierten Literaturbegriffs mag Künstliche Intelligenz gelten. Stephanie Catani verdeutlicht aber, dass sie – wie oft geschehen – nicht zwangsläufig als Bedrohung von Autorschaft gesehen werden müsse, sondern einfallsreich für das Schreiben nutzbar gemacht werden kann.

Insgesamt demonstriert der Band am Beispiel von überwiegend neueren Werken, wie produktiv Literatur und andere Medien sich angesichts des Facettenreichtums der heutigen Medienlandschaft gegenseitig Impulse geben. Gegenüber dem thematischen Schwerpunkt des Films nehmen die digitalen Medien in dem Band dabei allerdings eine marginale Position ein. Doch vermögen gerade diese Beiträge es, einen Eindruck davon zu vermitteln, wie das „Signum unserer Gegenwart und ihrer Medien“ (S.1) sich unter digitalen Vorzeichen ausgestalten könnte. Sie könnten den Weg für künftige Forschung weisen, die den Blick schärft für ein Thema, das aktuell – zwischen den Polen von Euphorie und Grauen changierend –, die mediale Berichterstattung prägt.

Hanna Maria Rompf (Limerick)

## Reginald Wiebe (Hg.): Polyptych: Adaptation, Television, and Comics

Wilmington: Vernon 2022, 200 S., ISBN 9781648891304, USD 36,-

Comicverfilmungen sind schon seit einiger Zeit kein vernachlässigter Forschungsgegenstand mehr, zumal die rasante Expansion des Marvel Cinematic Universe (MCU) seit 2008 die Aufmerksamkeit eines breiten Publikums auf die Verfilmungen von Superheldencomics lenkt. Dass Comicverfilmungen eine wesentlich längere Tradition haben, könnte darüber ebenso glatt übersehen werden, wie in der Forschung bislang vernachlässigt wird, dass es neben den Blockbuster-Adaptionen auch zahlreiche erfolgreiche TV-Produktionen gibt, die auf Comicvorlagen beruhen. Der kanadische Literaturwissenschaftler Reginald Wiebe hat in seinem Sammelband *Polyptych: Adaptation, Television, and Comics* acht Beiträge veröffentlicht, die sich ausgewählten TV-Adaptionen von Comics widmen. In Abgrenzung zu Gerard Genettes Begriff des Palimpsests (vgl. *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993) schlägt Wiebe vor, Intertextualität mit der titelgebenden Metapher des Polyptychs zu beschreiben, um den Effekt des ‚Überschreibens‘ nicht überzubetonen und stattdessen das Nebeneinander von Original und Adaption zu akzentuieren. Diese würden nebeneinander vor einem gemeinsamen Hintergrund sichtbar bleiben.

Im ersten Aufsatz setzt sich Fernando Pagnoni Berns mit der amerikanischen Serie *The Incredible Hulk*

(1977-1982) auseinander und konstatiert den Kontrast zwischen den Hulk-Comics der 1970er Jahre einerseits, deren Schauplätze quer über den Globus verteilt sind, und den Schauplätzen der TV-Serie andererseits, die vor allem aus US-amerikanischen Kleinstädten bestehen. Während der Held der Marvel-Comics gegen übermächtige Superschurken kämpft, setzt der Held der TV-Serie sich mit der Korruption amerikanischer Behörden und mit alltäglichen Konflikten auseinander, wodurch die Serie ein insgesamt eher konservatives Bild verfallener Kleinstadtmoral zeichne. Berns überzeugende Beobachtungen entlang der Dichotomie von Zentrum und Peripherie hätten sicherlich davon profitiert, sich mit den zeitgenössischen Comics stärker auseinanderzusetzen (ganz im Sinne von Wiebes Polyptych-Metapher), um den interessanten Grundgedanken einer tiefen Diskrepanz zwischen Comic und TV-Serie stärker herauszuarbeiten.

Wiebe widmet sich in seinem eigenen Beitrag der Zeichentrickserien-Adaption *The Adventures of Tintin* (1991-1992), deren Ursprung die Tim-und-Struppi-Comics des belgischen Starzeichners und -autors Hergé sind. Interessant sei dieses Beispiel, weil die heute vor allem im Albumformat rezipierten Comics ursprünglich als *daily strips* veröffentlicht wurden und die diversen Bearbeitungsstufen, vor allem

die Kolorierung und nachträglichen Kürzungen, selbst als Adaptionen zu verstehen seien. Dementsprechend plädiert Wiebe dafür, nicht für oder gegen eine bestimmte *true version* zu argumentieren, sondern das Nebeneinander verschiedener Fassungen als Charakteristikum der Comics zu akzeptieren. Die animierte TV-Serie füge sich in diese Tradition ständiger Transformation ein, so dass Comic wie TV-Serie geeignete Beispiele zur Diskussion der Adaption als „act of revision“ (S.73) seien.

Der abschließende Beitrag von Neale Barnholden besteht aus einer Bibliografie bemerkenswerter Comic-Adaptionen im TV-Format zwischen 1949 und 2020. Als Ausgangspunkt für eine weitere Beschäftigung mit bislang vernachlässigten TV-Produktionen ist diese unkommentierte Aufzählung hilfreich, umso wünschenswerter wären allerdings vollständigere bibliografische Angaben gewesen.

Es bleibt alles in allem fraglich, worin der analytische Mehrwert des Polyptych-Begriffs gegenüber Genettes Konzept des Palimpsests liegen soll, zumal die Autor\_innen dieses Bandes ohne den Alternativterminus oder das von Wiebe in der Einleitung angedeutete Konzept auskommen. Die Leistung des Sammelbandes besteht weniger in der Konturierung eines neuen Konzepts von Adaption, sondern vielmehr darin, den Scheinwerfer auf einen Gegenstand zu richten, der bislang im Schatten der Kinoblockbuster stand. Die Auswahl der Fallbeispiele (*The Incredible Hulk*, *Archie*, *iZombie*, *The Adventures of Tintin*, *Buffy the Vampire Slayer*, *The Legend of Korra*, *Power Rangers*, *The Addams Family*) entspringt zwar keiner offensichtlichen Logik, bietet aber ein facettenreiches Panorama.

Gerrit Lungershausen  
(Hamburg-Harburg)

## Szenische Medien

### Gabriela Paule, Anne Steiner (Hg.): Erzähltheater

Münster: LIT 2020 (Literatur – Theater – Medien, Bd.6), 204 S.,

ISBN 9783643147875, EUR 34,90

Der von Gabriela Paule und Anne Steiner herausgegebene Band versammelt acht Aufsätze zum sogenannten Erzähltheater, denen es im Anschluss an einen allgemeinen *narrative turn* um den Versuch geht, Formen und Funktionen des Erzählens im Theater (und im Drama) zu thematisieren. Unter ‚Erzähltheater‘ fallen für die Beiträger\_innen jene Theaterformen, in denen neben gespielten Passagen auch eine Erzählerfigur auf der Bühne an das Publikum gerichtet erzählt und dieses Erzählen für das Stück prägend ist. Alle Beiträge widmen sich neben analytischen Teilen auch interessanten dramen- und theaterdidaktischen Fragestellungen.

Der Sammelband umfasst zwei Teile. Den ersten Teil bildet der Basisartikel, in dem von den Herausgeberinnen selbst „ein tragfähiger Begriff von Erzähltheater entwickelt“ (S.3) wird. Der zweite Teil besteht aus sieben Aufsätzen. Davon sind zwei dem Kindertheater (Bastian Priemer, Daniela Steiner), zwei dem Jugendtheater (Ralph Köhnen, Philipp Kamps) und drei dem „Theater für Erwachsene“ (S.4) (Anna Brod, Jens F. Heiderich,

Christian Heigel) gewidmet. Das gemeinsame Fundament dieser sieben Texte ist eine Erzählerfigur. „Von Erzähltheater ist zu sprechen, wenn das Erzählen für das Stück bzw. die Inszenierung dramaturgisch prägend ist, weil mindestens eine Figur als Erzählerfigur angelegt ist, die sich mit einer erzählenden Rede an die Rezipient\_innen wendet (äußere Kommunikationssituation)“ (S.16). Im Erzähltheater in diesem Sinne wird die Handlung also „teils rein verbal erzählt, teils szenisch agierend gespielt“ (S.17). Für diese Zuordnung muss der erzählende Teil „prägend sein für das Theaterereignis“ (S.16). Dazu wird zwischen einem weiteren und einem engeren Erzählbegriff unterschieden, wobei mit „theatralem Erzählen im engeren Sinne“ gemeint ist, dass man „einen auf der Bühne als Erzählakt gekennzeichneten Vorgang des verbalen Vermittelns von Handlung durch eine theatrale Figur“ (S.13) brauche. Dadurch unterscheide sich das Erzähltheater von anderen Theaterformen, in denen in einem wenig eng gefassten Sinne erzählt werde. Für die Klassifikation unwesentlich ist hingegen

die Gattung der schriftlichen Textvorlage. Köhnen definiert in seinem Beitrag das Erzähltheater in diesem Sinne als einen Modus der Bühnenpräsentation, „deren unmittelbare dialogische Figurenrede durchbrochen wird von den Einlassungen eines Erzählers, der sich an ein Publikum wendet mit gespieltem, gestaltetem und durchgearbeitetem Erzählen, welches konstitutiver Bestandteil der Aufführung und als Präsentationsform zu verstehen ist“ (S.93f.). Interessant ist der Systematisierungsversuch der in der theatralen Praxis tatsächlich vorkommenden Varianten von Erzähltheater. Paule und Steiner kommen auf insgesamt sechs Typen. Kriterien sind die Anzahl der Erzählerfiguren, der Grad der Beteiligung der Erzählerfigur am Geschehen und ob das Stück als Ein- oder Mehrpersonenstück realisiert ist. Theaterstücke, die ausschließlich erzählen und in denen gar nicht gespielt wird, werden nicht berücksichtigt, würden nach dieser Definition aber paradoxerweise nicht als Erzähltheater gelten.

Die Funktionen von derartigen Erzählerfiguren sind vielfältig. Unter anderem können sie größere spatiale und temporale Räume überspringen (lassen), sind zur Introspektion fähig, können bühnenuntaugliche Geschehnisse präsentieren, Handlungen kommentieren und – etwa für Kinder – präzisieren. In fachdidaktischer Hinsicht dienen sie unter anderem dazu, an „heutige Rezeptionsgewohnheiten junger Leute“ (S.52) anzuknüpfen.

Als Kritikpunkt sei angemerkt, dass trotz unterschiedlicher Textvor-

lagen wie Romane (vgl. den Beitrag von Köhnen), Dramentexte (vgl. die Beiträge von Brod und Heiderich) oder dem biografisch-dokumentarischen Theater (vgl. den Beitrag von Heigel) nicht mit einem gattungs- und medienübergreifenden Begriff von Erzählen operiert wird. Es werden etwa die Mindestanforderungen an Erzählungen auf der Ebene des ‚Was‘ nicht geklärt. Auch wenn das Erzähltheater unabhängig von einer wie auch immer gearteten Textvorlage existiert, ist für einen gattungs- und medienübergreifenden Vergleich wohl eine gemeinsame Basis nötig. Jener Ausnahmefall, bei dem der Roman dem Theater folgt (vgl. den Beitrag von Steiner), könnte damit auch auf ein gemeinsames Geschehen zurückgeführt werden. Ob die Unterscheidung eines weiten und eines engen Erzählbegriffes tatsächlich weiterhilft, ist fraglich, schließlich erzählt eine Erzählerfigur auch ‚im‘ Drama und ‚im‘ Theater. Sie vermittelt aber nicht ‚das‘ Drama an sich. Befinden sich die Figuren und die Erzählerfigur nicht auf derselben Stufe und werden gleichermaßen von einer übergeordneten Instanz erzählt?

Ebenso fehlt eine Abgrenzung zu bestehenden Theaterformen, die eine Figur als Erzähler bereits kennen, wie das *memory play* (mit seinen Spielleiter- und Regiefiguren) oder das Monodrama. Insofern ist das Erzähltheater nichts Neues. Eine konzeptionelle Unschärfe liegt ferner darin, dass von der Möglichkeit der Überschreitung der eigentlich undurchdringlichen Grenze zwischen innerem und äuß-

rem Kommunikationssystem ausgegangen wird (vgl. Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2014). In Wahrheit befindet sich die gesamte Darstellung aber auf der inneren Ebene der Kommunikation, auf der keine konkreten Instanzen vorkommen. Ein reales Publikum kann nur von einem realen Schauspieler angesprochen werden – wird es von einer fiktiven

(Erzähler-)Figur angesprochen, wird es gleichsam in die Fiktion hineingezogen.

Insgesamt liefert das Buch einen anschlussfähigen Impuls für die weitere Erforschung von zwei aktuellen Phänomenen: der Erzählerfigur auf der Bühne und der Romandramatisierung.

*Christian Benesch (Wien)*

## Fotografie und Film

### Ian Aitken: Cinematic Realism: Lukács, Kracauer and Theories of the Filmic Real

Edinburgh: Edinburgh UP 2020, 256 S., ISBN 9781474441346, GBP 19,99

Ian Aitken forscht seit den 1980er Jahren zum filmischen Realismus. Sein Ziel ist eine normative Theorie des ‚intuitiven Realismus‘, wie er sie in der Einleitung zu seinem 2016 erschienenen Sammelband *The Major Realist Film Theorists: A Critical Anthology* (Edinburgh: Edinburgh UP, 2016) bereits skizziert hat. Der vorliegende Band ist ein weiteres Zwischenergebnis dieser bald ein halbes Jahrhundert andauernden Beschäftigung mit einer materialistischen Tradition der Filmtheorie, die unter anderem mit André Bazin, Siegfried Kracauer, dem Marxismus und der Ideologiekritik der Frankfurter Schule ebenso verbunden ist wie mit der Wahrnehmungspsychologie und dem philosophischen Realismus. Film wird hier oft als ein Fenster zur wirklichen Welt beziehungsweise als eine besondere Form der Repräsentation des Wirklichen verstanden – als ‚Errettung der äußeren Wirklichkeit‘ (vgl. Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp, 2022 [1985]). Diese vermeintliche Transparenz des filmischen Bildes wurde in den 1960er Jahren unter anderem von

Christian Metz und Louis Comolli als bourgeoise Illusion beziehungsweise Ontologisierung kritisiert. Realismus, in den Worten von Roland Barthes, sei nur ein ‚Realismus-Effekt‘, hervorgerufen durch formale Gestaltung (vgl. Barthes, Roland: „L’effet de réel.“ In: ders.: *Œuvres complètes 2. 1966–1973*. Paris: Seuil, 1994, S.479–484). Heute wird die realistische Tendenz vor allem im Zuge einer ‚ontologischen‘ beziehungsweise ‚kognitiven Wende‘ der Filmwissenschaft kritisiert, die im Wesentlichen darauf abzielt, nachzuweisen, dass Film eine eigene Realität kreiert. Aitkens Buch beginnt mit einer breit angelegten Widerlegung dieser aktuellen Kritik, die gleichzeitig eine intensive Beschäftigung mit den beiden avanciertesten Theoretikern des filmischen Realismus, Kracauer und Georg Lukács, vorbereitet. Aitken argumentiert, dass der Realitätsbezug in vielen pragmatischen oder präsentischen Zugängen (z. B. Cavell, Rancière) fehle, gerade dieser aber die besondere Beziehung des Films zur materiellen Realität ausmache. Seine phänomenologische Argumentation läuft insbesondere über eine Relek-

türe Henri Bergsons (insb. *Materie und Gedächtnis: Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg: Felix Meiner, 2001 [1896]) und den Nachweis, dass bei den herausragenden Vertretern des filmischen Realismus eine fundiertere Lektüre des französischen Philosophen zu finden sei als insbesondere bei Gilles Deleuze. Schon bei Bergson fände sich eine radikalere Kritik der Repräsentation – eine für die Debatte um filmischen Realismus zentrale Kategorie: Film fixiere nicht einen Moment, wie die Fotografie, sondern füge dem Bild die Bewegung hinzu. Gerade deshalb sei Repräsentation bereits auf der formalen Ebene schwierig, denn selbst die kleinsten (Bedeutungs-) Einheiten seien nur Konstruktionen. Bergson definiert Realität deshalb als konstante Bewegung. Er geht nicht von Einheiten oder Partikeln aus, die in Bewegung gesetzt werden, sondern, dass diese selbst in Bewegung sind. Diese Überlegungen habe sich Lukács bereits zu eigen gemacht und in seinen sporadischen Äußerungen zum Film verarbeitet. In mehreren Kapiteln wird die Entwicklung von Lukács' Gedanken zum Kino nachgezeichnet, die sich über die „Gedanken zu einer Ästhetik des Kino“ (In: *Pester Lloyd* 90 [16.4], 1911, S. 45-46) bis zu seiner *Ästhetik* (Berlin/Neuwied: Luchterhand, 1972) spannen. Lukács bezeichnet das Kino

als ‚eigenartigen Fall doppelter Widerspiegelung‘. Seine Qualität bestehe in seiner besonderen Nähe zum Alltagsleben. Das bezeichne sein ästhetisches Potenzial und zugleich seine künstlerische Grenze. Entscheidend sei nun, dass für das Kino eine ästhetische Ausnahme gilt: Was in anderen Künsten unzulässiger Naturalismus wäre, ist beim Film möglich, ja sogar das künstlerisch-ästhetisch Gebotene. Die letzten Kapitel stellen eine durch eine Relektüre Edmund Husserls vorbereitete Auseinandersetzung mit der Realismus-Theorie Kracauers dar, die wiederum auf die mediale Spezifik des Kinematografen abzielt. Interessanterweise wird dabei neben den bekannten Hauptwerken auch das Buch *History: The Last Things Before the Last* (Oxford: Oxford UP, 1969) thematisiert und in die Entwicklung der Gedanken des Autors zum filmischen Realismus eingeordnet. Aitkens Projekt einer normativen Theorie des filmischen Realismus mag in der heutigen Wissenschaftslandschaft obskur erscheinen, insbesondere die Hartnäckigkeit, mit der er sie verfolgt. Wenn sich das Interesse der Wissenschaft wieder auf die materialistische Tradition der Filmtheorie richten sollte, fände sie im Werk Aitkens einen reichhaltigen Bezugspunkt.

*Florian Fuchs (Frankfurt am Main)*

## Rafael de Luna Freire: O negócio do filme: a distribuição cinematográfica no Brasil, 1907-1915

Rio de Janeiro: Museo de Arte Moderna 2022, 439 S.,  
ISBN 9786588670040, EUR 0,- (OA)

Die Filmgeschichtsschreibung widmet sich seit den 1990er Jahren neben der Analyse von Produktion und Ästhetik der Filme zunehmend ihrer Verbreitung und Aufführung sowie dem Kinopublikum. Der 2019 erschienene *Routledge Companion to New Cinema History* (Biltereyst, Daniel/Maltby, Richard/Meers, Philippe [Hg.], New York: Routledge, 2019) zeugt beispielsweise von der mittlerweile erfolgreichen Etablierung dieses Forschungszweigs. Die Hinwendung zur Geschichte des Kinos als Medienpraxis und Erfahrungsraum führt zwangsläufig zur Frage, wie die gezeigten Filme überhaupt in die Kinos gelangten: Die Filmauswahl kommerzieller Kinos beruht seit jeher auf dem Angebot des Verleihs, das gemäß eigener Geschäftskalkulationen erstellt wird. Welche Filme wo und wann in die Projektionsäle der Kinos gelangen, hängt also entscheidend von Verleihfirmen ab, die öffentlich wenig in Erscheinung treten und retrospektiv schwer greifbar sind, weil ihre Geschäftskorrespondenzen nur in Ausnahmefällen erhalten sind. Ein solcher Glücksfall sind die Briefwechsel der Filmverleiher Marc, Julio und Luciano Ferrez im Arquivo Nacional in Rio de Janeiro. Sie bilden die maßgebliche Quelle für Rafael de Luna Freires Darstellung des brasilianischen Filmverleihs in den Jahren 1907 bis 1915 – der

lukrativen Gründerzeit des ortsfesten Kinobetriebs (online verfügbar unter <https://tinyurl.com/4wx3d4ju>).

Der in Rio de Janeiro tätige Fotograf Marc Ferrez, der das Sortiment seines Fotofachhandels bereits auf kinematografischen Bedarf ausgedehnt hatte, bemühte sich 1907 erfolgreich um die brasilianische Vertretung von Pathé Frères, des damaligen Weltmarktführers der Film- und Kinobranche, kaufte Pathé-Filme und zeigte sie in einem Kino namens Pathé. Die 1907 gegründete Verleihfirma Marc Ferrez & Filhos expandierte rasch und bezog 1908 aus Paris jede Woche fünf Kopien des jeweils neuen Pathé-Kurzfilmprogramms im Umfang von 1.500 Metern beziehungsweise knapp eineinhalb Stunden fertig konfektioniertem Film, also mit portugiesischen Zwischentiteln, zum Preis von einem Franc pro Meter. Diese Pathé-Programme wurden an einen wachsenden Kundenkreis von Kinos in Rio de Janeiro und der weiteren Umgebung verliehen. Ebenfalls 1907 eröffnete der Kaufmann Jácomo Rosário Staffa zwei Kinos in Rio de Janeiro und wurde Vertreter der dänischen Filmproduktionsfirma Nordisk.

Neben importierten Filmen aus Frankreich und Dänemark gab es in den brasilianischen Kinos auch einheimische Produktionen zu sehen: Erfolgreich waren insbesondere Krimi-

nalfilme und Aktualitäten (Nachrichtenf়ilme in den Kurzfilmprogrammen) sowie so genannte *filmes cantantes*, selbst gedrehte oder importierte Szenen aus Opern und Operetten, die von einer Gesangsgruppe hinter der Leinwand live intoniert wurden. Durch die Etablierung von Vertretungen weiterer ausländischer Firmen in Brasilien wurden einheimische Filme allerdings zunehmend von Importen verdrängt.

Anfang 1912 brachte Ferrez seine Verleihbeziehungen mit Pathé Frères in die Ende Juni 1911 in São Paulo gegründete Aktiengesellschaft Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB) ein. Weitere Filmverleiher schlossen sich an, sodass ein Konzern entstand, der mit seinen exklusiven Filmimporten aus Europa den brasilianischen Filmmarkt beherrschte. Die Länge der von Ferrez wöchentlich bezogenen Pathé-Programme wurde auf 2.500 Meter erhöht. Im Lauf des Jahres 1912 verdoppelte die CCB ihre Einnahmen aus dem Filmverleih. Wichtigster Gegenspieler des CCB-Monopols war Staffa, der weiterhin exklusiv Spielfilme der Nordisk sowie die attraktiven deutschen Asta-Nielsen-Starserien verlieh. Im September 1912 stritt die CCB mit Staffa öffentlich um die Exklusivrechte am Asta-Nielsen-Film *Der Totentanz* (1912): Die CCB hatte drei Kopien aus Paris zum Meterpreis von 2,25 Francs teuer bezogen und zeigte den Film in drei Kinos in Rio de Janeiro. Staffa ließ die Vorführungen von der Polizei abbrechen und die zwei verwendeten Kopien beschlagnahmen. Er konnte seine im brasilianischen Konsulat in

Frankfurt am Main besiegelten Monopolrechte an der zweiten Asta-Nielsen-Serie nachweisen und sicherte damit seinen exklusiven Verleih des attraktiven Filmstars gegen die CCB ab (vgl. S.221-223).

Ab April 1913 erschütterte eine Neuerung auf dem Filmmarkt die Vormachtstellung der CCB: Die italienischen Filmproduktionsfirmen boten extra lange Monumentalfilme, wie beispielsweise *Marcantonio e Cleopatra* (1913), außerhalb der zu festen Meterpreisen abgeschlossenen Lieferverträge im freien Handel zu doppelt bis fünffach erhöhten Preisen an. Ferrez reiste sofort nach Paris, um persönliche Verhandlungen über die Bezugskonditionen zu führen. Gegen seinen Rat kauften die Direktoren der CCB sehr teuer, teilweise zum fünffachen Preis, ein, um Einkäufe von Konkurrenten zu unterbinden. Mengenmäßig schlossen die italienischen Filmimporte mit 8.200 kg zu den bisher mit Abstand führenden französischen Filmherstellern auf, die 1913 rund 8.500 kg 35mm-Film nach Brasilien exportierten (vgl. S.276). Weit abgeschlagen waren die USA mit 600 kg und Deutschland mit 300 kg (was etwa 30 Filmkopien von 1.000 Metern Länge entspricht, d.h. ein Großteil der deutschen Importe umfasste die von Staffa bezogenen Asta-Nielsen-Filme).

Das mit den separaten Einkäufen eingegangene Hochpreisrisiko sollte der CCB bald zum Verhängnis werden, als im Frühjahr 1914 mit dem Rückgang des Kaffee- und Kautschukexports auch die Kinobesuche des Publikums nachließen. Mit Beginn

des Ersten Weltkriegs verschärfte der beschleunigte Wertverfall der brasilianischen Währung die Bedingungen der Schuldentilgung gegenüber den europäischen Lieferanten. Schließlich gerieten die CCB-Direktoren in Zahlungsverzug gegenüber ihren Filmimporteuren, die weiterhin die wöchentlich bezogenen, inzwischen um die Hälfte geschrumpften Pathé-Programme zu bezahlen hatten. Der Bruch von Marc, Julio und Luciano Ferrez mit der Geschäftsführung in São Paulo war unausweichlich. Der CCB-Trust zerbrach offiziell am 15. März 1915 – die ursprüngliche Konkurrenzsituation auf dem brasilianischen Filmmarkt zwischen den beiden Polen Rio de Janeiro und São Paulo war damit wiederhergestellt.

Die Briefwechsel zwischen Marc Ferrez und seinen Söhnen sowie der beiden Söhne miteinander sind sehr dicht und geben aus erster Hand Einblick in die Beurteilung des internationalen Filmhandels und in die Entwicklung von Geschäftsstrategien seitens erstrangiger kaufmännischer Akteure in Brasilien. Marc Ferrez, der bei seinen monatelangen Paris-Aufenthalten täglich die neuesten Filme der europäischen Produzenten sichtete, berichtete seinen Söhnen ausführlich seine Eindrücke und geschäftlichen Bewertungen. Die Söhne ihrerseits berichteten von der Entwicklung der Geschäftsbeziehungen in Brasilien und

teilten einander ihre Einschätzung von CCB-Interna mit.

Durch den Rückgriff auf dieses Quellenkorpus hat der Autor die einzigartige Gelegenheit ergriffen, die Leser\_innen unmittelbar an seiner Schilderung von relevanten geschäftlichen Auseinandersetzungen in der brasilianischen Filmbranche teilhaben zu lassen, die in ihrer Subjektivität und familiären Direktheit ihresgleichen sucht. Luna Freires spannend zu lesende Studie ist ein Meilenstein in der Historiografie des Filmvertriebs – und zeigt zugleich ergänzende Forschungsperspektiven auf: Obwohl eine Reihe von Briefen ausführlich zitiert werden, wäre die digitale Edition zumindest einer Auswahl der Ferrez-Korrespondenzen ein großer Gewinn für die internationale Erforschung des frühen Filmhandels. Die zitierten Zeitungsartikel lassen sich nachvollziehen und gegebenenfalls mittels online verfügbarer Zeitungsausgaben kontextualisieren. Auch die aufwändige Zeitungswerbung der damaligen brasilianischen Großstadtkinos ist über die digitalisierte Lokalpresse zu einem großen Teil online zugänglich. Die oft halbseitigen Kinoanzeigen zu Asta-Nielsen-Filmen sind komfortabel aufzufinden in der Marburger Importing Asta Nielsen Database (<https://tinyurl.com/y3xtkaxk>).

*Martin Loiperdinger (Trier)*

### **François de la Bretèque (Hg.): Au pays des collectionneurs-montreurs de films hors système**

Perpignan: Institut Jean Vigo/Cinémathèque de Perpignan 2023 (Archives), 159 S., ISBN 9782357890138, EUR 25,-

Die Publikationsreihen des Institut Jean Vigo sind eine feste Größe in der französischsprachigen Medienliteratur. Nach „Les Cahiers de la Cinémathèque“ (1971-2009) sprechen Mitarbeiter\_innen und Gastherausgeber\_innen in „Archives“ (seit 1986) spannende Themen an. Diese fünf Ausgaben umfassende Reihe ist einem Sammler gewidmet, dessen filmisches Erbe 2019 in die Obhut des bekannten Filmarchivs im südfranzösischen Perpignan gegeben wurde: André-Pierre Robert.

Der Hauptverantwortliche für das Zusammenstellen der vorliegenden Ausgabe, der emeritierte Filmhistoriker François Amy de la Bretèque aus Montpellier, hat Interviews zum Leben und Schaffen Roberts zusammengestellt. Geboren 1929 in Castelnau-le-Lez bei Montpellier besaß Robert eine beachtliche und exzellent bestückte Kopiensammlung, die er in seinen eigenen Kinos zeigte und freigiebig anderen Filmclubs auslieh. Damit prägte er rund zwei Generationen (junger) Filmliebhaber\_innen und verschaffte ihnen ein wöchentliches Filmvergnügen.

Dank der Interviews über Robert, ergänzt um Informationen über sein

kulturelles Erbe im Institut Vigo, können Interessierte einen Blick hinter die Kulissen der französischen Ciné-Club-Bewegung seit den 1980er Jahren werfen. Die kinematografische Leistung von Robert steht stellvertretend für die Arbeit von Sammler\_innen und Filmvorführer\_innen, welche die Landbevölkerung mit Kinoerlebnissen versorg(t)en, aber auch unter anderem in städtischen Jugendhäusern, Kommunalen Kinos, Altenclubs, bei universitären Filmabenden durch ungewöhnliche Programmarbeit das Interesse am Film förder(te)n. Damals wie zum Teil noch heute retten filmbegeisterte Amateure wie Robert analoge und digitale Kopien, lernen Nachwuchsvorführer und (zukünftige) Filmclub-Leiter\_innen an, öffnen Spielstätten an ungewöhnlichen Orten, laden Regisseur\_innen ein, die in den kommerziellen Kinos keine Chance haben, und – *last, but not least* – sichern sie durch das Ritual, das gezeigte Werk einzuleiten und die Sichtung mit einer Diskussion ausklingen zu lassen, dass das Wissen über Film zirkuliert.

*Sabine Lenk (Marburg)*

## **Claudia Lenssen, Maike Höhne: Kino, Festival, Archiv: Die Kunst, für gute Filme zu kämpfen. Erika und Ulrich Gregor in Gesprächen und Zeitzeugnissen**

Marburg: Schüren 2022, 244 S., ISBN 9783741004049, EUR 34,-

Eigentlich ist der Band von Claudia Lenssen und Maike Höhne ein Buch zu einem Film, und zwar zu dem Dokumentarfilm *Komm mit mir in das Cinema – die Gregors* (2022) von Alice Agneskirchner. Beide Werke – sowohl der Film als auch das Buch – leben durch die im Originalton vorgetragenen Erzählungen, Anekdoten und Dokumente von Erika und Ulrich Gregor. Beide Werke legen Zeugnis davon ab, dass das Ehepaar Gregor mit seiner Filmleidenschaft, seiner politischen Unvoreingenommenheit und seinem unabhängig-engagierten Denken wie Handeln (nicht nur) die Berliner Kinolandschaft seit den 1960er Jahren beeinflusst und mit dem Verein „Freunde der deutschen Kinemathek“, dem Kino Arsenal und der Sektion „Internationales Forum des jungen Films“ bei der Berlinale bleibende Institutionen geschaffen haben. Aber während im Film vieles nur angedeutet bleibt, sind die im Buch dokumentierten Aussagen präziser, zugespitzter und politischer. Agneskirchner nutzt die Offenheit der Bilder, während die Textdokumente des Buches die Klarheit der Sprache nutzen. Ein Satz wie „Wir waren links und hassten die Bundesrepublik“ (S.54f.) fällt im Film nicht, bringt aber auf den Punkt, mit welcher politischer Haltung Erika Steinhoff und Ulrich Gregor in den späten 1950er Jahren ihre Filminitia-

tiven starteten, zunächst im Filmclub an der Freien Universität Berlin, ab den 1960er Jahren dann aber auch in der Stadt (West-)Berlin (wobei sie versuchten, die Existenz der Mauer soweit es möglich war zu ignorieren und auch den Osten der Stadt einzubeziehen). Deutlicher als in der filmischen Dokumentation kommt Erika Gregors feministische Position zum Ausdruck, die *avant la lettre* bereits Thesen formuliert, die erst mit der Zweiten Frauenbewegung Ende der 1960er Jahre lauter und verbreiteter wurde. Überhaupt ist der Band von Lenssen und Höhne nicht nur ein Beitrag zur deutschen Filmgeschichte nach dem Nationalsozialismus, sondern auch eine Kulturgeschichte über das Leben von Frauen/Müttern in jenen Jahren, über die (ökonomischen) Lebensbedingungen im ummauerten Berlin und über eine ignorante städtische Kulturpolitik, die das Potenzial der Gregor'schen Initiativen lange Zeit nicht erkannt und schon gar nicht finanziell unterstützt hat.

Gelesen werden kann das Buch also mit unterschiedlichen Interessen: Schon die im Originalton dokumentierten Gespräche mit dem filmkundigen Ehepaar sind ein stilistischer (und unterhaltsamer) Genuss, zumal sie uneitel und unprätentiös vorgetragen werden und immer wieder Zeugnis davon ablegen, wie zivilcouragiert,

risikobereit und einfallsreich sich die beiden zum Beispiel für die – in der Zeit des Kalten Krieges verpönten – osteuropäische und sowjetische Filmkunst eingesetzt haben. Später galt ihr Engagement dann aber auch Filmen von Frauen beziehungsweise für das Kino einer in den 1970er Jahren entstehenden homosexuellen Bewegung sowie überhaupt für Filme, die in irgendeiner Form Widerstand zu leisten versuchten: „Wenn große Ungerechtigkeit in einem Land herrscht und Filme *dagegen* entstehen, hielten wir es für unsere Pflicht, sie zu zeigen“ (S.169). Gleichzeitig wird zwischen den Zeilen deutlich, dass hier ein (intellektuelles) Paar spricht, das es trotz der jahrzehntelangen gemeinsamen Arbeit geschafft hat, die Eigenständigkeit jedes einzelnen zu bewahren. Darüber hinaus ist der Band ein Nachschlagewerk (leider ohne jedes Register), in dem über zahlreiche kulturpolitische Ereignisse zwischen 1950 und 2000 berichtet wird, wie auch über viele Personen, die im engen oder weiteren Zusammenhang mit dem damaligen Kino zu tun hatten.

Offensichtlich war es nicht einfach, die Fülle des Materials zu gliedern und eine Struktur in das Buch

zu bekommen. Die beiden Herausgeberinnen haben sich dafür entschieden, mit unterschiedlichen Schrifttypen zu arbeiten und auf diese Weise (zahlreiche) Zeugnisse von Mitstreiter\_innen und Freunden so in den Band zu integrieren, dass die Teamarbeit um die „Freunde der deutschen Kinemathek“, das Arsenal und das „Forum des jungen Films“ herum deutlich wird: Die Gregors stehen im Mittelpunkt, aber ohne die Arbeit zahlreicher Gleichgesinnter hätte dieses Filmwerk nicht stattfinden können. Fußnoten machen genauere Angaben über die vielen erwähnten Filme und bilden einen weiteren Text in diesem collageartigen Band, der zudem durch zahlreiche Bilddokumente ergänzt wird sowie durch zwei längere Essays von Daniel Eisenberg und Cynthia Beatt, die einen anschaulichen Eindruck geben von der Existenz und Lebensweise der internationalen „Arsenal family“ (S.210), die im Umfeld der Gregors entstanden ist. Überraschend ist der letzte Gesprächsbeitrag von Erika Gregor, wie aber überhaupt vieles in diesem Kino- und Filmbuch überrascht und zur (wiederholten) Lektüre einlädt.

*Elisabeth K. Paefgen (Berlin)*

**Marcus Plaul, Anna-Rosa Haumann, Kathleen Kröger (Hg.):  
Kino in der DDR: Perspektiven auf ein alltagsgeschichtliches  
Phänomen**

Baden-Baden: Nomos 2022 (Filmstudien, Bd.81), 320 S.,  
ISBN 9783848772681, EUR 69,-

In dem vorliegenden Sammelband wird das Kinowesen der DDR so gründlich auf alltagsgeschichtliche Implikationen hin abgeklopft, dass sich bisher sowohl in der Breite als auch in der Tiefe der Darstellung keine Entsprechung in der film(kultur)historischen Literatur finden lässt. Dabei konzentrieren sich die Forschungsbeiträge auf drei zentrale, klug gewählte Untersuchungsfelder – und zwar das DDR-Kino „als Schauplatz und Erlebnisraum“ (S.11ff.), als „Arbeits- und Wirkungsraum“ (S.121ff.) und schließlich als „Erfahrungs- und Erinnerungsraum“ (S.203ff.).

Gegenstand des ersten Szenarios sind zunächst die Umstände, unter denen sich in der DDR kleine Kinoformen etabliert haben. Tanja Tröger prägt dafür den Gattungsbegriff des „Gastronomiekinos“ (S.13). Demgegenüber seien seit den 1970er Jahren so genannte Studiokinos als propagandistisches Instrument vorgesehen worden. Der äußerst sachkundige Beitrag „Kinoarchitektur im Spiegel der DDR-Philokartie“ von Ben Kaden liefert Erkenntnisse über die Verquickung von Architekturgeschichte, Ideologie (Ansichtskarten-Motivik nach Leitlinien des VEB Bild und Heimat) und Mediengeschichte (Ansichtskartenkultur der DDR). Joseph Garncarz analysiert in seinem Beitrag „Ein

Votum für Filme aus dem Westen“ die Publikumspräferenzen von 1978 bis 1987. Gegenüber der Dominanz sozialistischer Produktionen im Filmangebot der Kinos spiegelt der Nutzungsindex die überragende Popularität von Filmen aus westlichen Demokratien.

Im Kapitel „Arbeits- und Wirkungsraum“ widmet sich Merve Lühr der ehemals männlich geprägten Profession des Filmvorführers, indem sie quellenanalytisch vorgeht. Als genuin „alltagsgeschichtliche Annäherung“ (S.147) an das DDR-Lichtspielwesen vermittelt Ronny Grundig ein eindringliches Bild vom Kino als sozialem Ort. Er geht zum Beispiel auf die prekäre Situation der Kreislichtspielbetriebe ein, auch bei unbeliebten Spiel- und Dokumentarfilmen den (unrealistischen) Vorgaben der SED über erwartete Publikumszahlen gerecht werden zu müssen. Den Abschluss des Kapitels bildet Dieter Wolfs Beitrag zur „Dramaturgie in der DEFA“, der sich als emotional angehauchtes Plädoyer für das filmkulturelle Erbe des ostdeutschen Kinowesens liest. Um einen differenzierteren Überblick über die DEFA-Problematik zu erhalten, ist zusätzlich die Lektüre des schon älteren Aufsatzes „Film in der DDR: Die verlorene Alternative“ des Film-

historikers Wolfgang Gersch empfehlenswert (In: Jacobsen, Wolfgang/Kaes, Anton/Prinzler, Hans Helmut [Hg.]: *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1993, S.323-364).

Wie sich das Lichtspielwesen der DDR aus der Perspektive der Kinobesucher\_innen darstellt, ist Gegenstand des dritten und letzten Kapitels. Luise Poschmann geht auf die Methodologie der aktuellen Rezeptionsforschung des DDR-Kinos ein. Zudem werden DDR-Publikumszeitschriften ausgewertet, um Tendenzen der Mediennutzung zu eruieren, die sich übrigens im Wesentlichen mit den Ergebnissen aus vorherigen Beiträgen (z.B. von Garncarz) decken. In einem autobiografischen Essay gelingt Dieter Wiedemann das Kunststück, qua jahrzehntelanger persönlicher Kinoerfahrung einen fundierten Einblick in die Filmkultur der DDR zu gewähren. Abschließend stellen die Herausgeber\_innen zusammen mit weiteren Autor\_innen das *Citizen-Science*-Projekt „Kino in der DDR — Rezeptionsgeschichte ‚von unten‘“ vor (vgl. S.276). Hier kom-

men zukunftsweisende Methoden zur interdisziplinären Erforschung der Alltagsgeschichte zum Tragen: Bürgerwissenschaftler\_innen nutzen digitale Werkzeuge, um ihre Erinnerungen an das Kino in der DDR auf einer entsprechend eingerichteten Plattform zu teilen. Im Mittelpunkt dieses Beitrags steht allerdings die Projektierung selbst, nicht aber die Materialauswertung. Die Vorteile einer virtuellen Forschungsumgebung für die noch zu bewerkstellende quellengeschichtliche Untersuchung des Kinoalltags werden positiv eingeschätzt.

Der multiperspektivische Ansatz zur Erforschung des Kinowesens in der DDR ist in der Form, wie er in diesem Sammelband präsentiert wird, gelungen. Hier wird nicht nur eine Forschungslücke geschlossen, sondern schlechthin die Relevanz alltagsgeschichtlicher Phänomene für die wissenschaftlichen Analyse der Medien- und Filmkultur in der DDR postuliert.

*Matthias Kuzina (Walsrode)*

## **Stefan Jung, Marcus Stiglegger (Hg.): Berlin Visionen: Filmische Stadtbilder seit 1980**

Berlin: Martin Schmitz 2021, 370 S., ISBN 9783927795914, EUR 24,-

Die von den Herausgebern Stefan Jung und Marcus Stiglegger verfasste Einleitung zum Band *Berlin Visionen: Filmische Stadtbilder seit 1980* gibt dessen Programmatik pointiert wieder: Die darin versammelten Autor\_innen betrachten aus ganz unterschiedlichen Perspektiven ein heterogenes Konglomerat audiovisueller Darstellungen der ehemaligen Mauerstadt, die in den vergangenen vier Jahrzehnten entstanden sind. Ziel dabei sei es, sich filmischen Berlin-Bildern zu nähern, „die innerhalb der Erzählung konkret etwas über das Wesen sowohl der Figuren als auch des urbanen Kosmos, selbst – wie dieser abgebildet wird – aussagen und wie dies alles zusammenspielt“ (S.13f.).

Die Einteilung der Kapitel erfolgt entlang einer zeitlichen Chronologie, grob nach Jahrzehnten der Stadtgeschichte angeordnet. Die meisten Beiträge zentrieren dabei die Spiegelungen dieser Historie in ausgewählten Filmen oder Fernsehserien, während zwei jedoch etwas von dieser Formel abweichen: Während Sebastian Seligs Kapitel sich um die Architektonik des Europa-Centers und dessen Auftritte im Film dreht, wirft Frank Castenholz einen Blick auf die Subkulturen Westberlins der 1980er Jahre sowie deren Vermächtnis bis in die Gegenwart.

Drei rekurrierende und zugleich stark miteinander verzahnte Aspekte lassen sich in den Beiträgen von *Berlin Visionen* entdecken: Verbindendes

Element ist erstens die Geschichte Berlins und insbesondere die Teilung der Stadt durch die Mauer, die metaphorisch für den Zustand der erzählten Figuren stehen kann. In Andrzej Żuławskis Film *Possession* (1981) werden etwa, wie Michael Fleig schreibt, die drei Kategorien Horror-/Monsternovell, Beziehungsdrama und Blick auf Berlin miteinander verwoben, wobei sich Aufnahmen der Mauer durch den Film ziehen und mittels Bildkompositionen der Separation das eingeschlossene Niemandsland geradezu katalysieren (vgl. S.29ff.). Auch Nicolai Bühnemann vermerkt in seinem Beitrag über *Kalt wie Eis* (1981) den metaphorischen Gehalt der Teilung, die von einer aufgrund der Mauer stark eingegengten (Un-)Freiheit, von unmöglichen Liebesbeziehungen (vgl. S.57) oder von den Grenzen der Klassengesellschaft (vgl. S.66) erzählen kann. Mehr als zwei Jahrzehnte später symbolisiert die nun abwesende Mauer in *Berlin Calling* (2008) hingegen das Post-Wende-Lebensgefühl der Techno-Szene (vgl. S.175f.), während neuere Thriller-Topografien wie *The Bourne Supremacy* (2004) erneut das filmische Berlin-Bild mit der mentalen Verfassung des Protagonisten koppeln (vgl. S.213). In Luca Guadagninos Remake von Dario Argentos Kultfilm *Suspiria* (2018) werden gar mythologische Aspekte mit der Historie Berlins verbunden, indem der Hand-

lungsort der Tanzschule das innere Pendant zur politischen Situation im Außen symbolisiert und sich somit innerer Horror und äußerer Terror kurzschließen (vgl. S.320ff.).

Der zweite wesentliche Aspekt ist die kreativ-synthetisierende Topografie, welche durch die filmische Formontologie, etwa die Montage, entsteht. Dominik Grafs Mini-Serie *Im Angesicht des Verbrechens* (2010) beispielsweise „sammelt [...] Fragmente [...], die wir als Zuschauer zu einem kohärenten Ganzen zusammensetzen“ (S.255), und Til Schweiger erklärt in seinen Filmen „die Topographien der deutschen Städte zum frei kombinierbaren Spielmaterial“ (S.271). Auch Tom Tykwer kreiere in *Lola rennt* (1998) laut dem Beitrag von Jung und Stiglegger seinen ganz eigenen filmischen Raum, dem sie sich mittels Marc Augés Stadttheorie und den Begriffen Nicht-Ort und Passage-Ort nähern (vgl. *Nicht-Orte*. München: Beck, 2014 [1992]), die genauso auf *Angel Express* (1998) – das ‚erwachsene‘ Gegenbild zu *Lola rennt* – applizierbar sind (vgl. S.129ff.). Es gibt hierzu in einigen Berlin-Darstellungen allerdings auch Gegenbeispiele; auf eines davon geht Daniel Kothenschulte ein, wenn er über den deutsch-türkischen Filmemacher Thomas Arslan schreibt. Dieser hält in seinem Werk *Der schöne Tag* (2001) dem Schauplatz – in Abgrenzung zu vielen anderen im Band besprochenen Filmen – durchaus eine dokumentarische Treue (vgl. S.146).

Als dritter wichtiger Aspekt des Sammelbandes ist die Notion einer

heimsuchenden Gespensterhaftigkeit zu nennen, die in einer Vielzahl der Stadtdarstellungen Berlins mitschwingt. In Christian Petzolds *Gespenster* (2005) beschwört die deutsche Hauptstadt, wie Sebastian Seidler darstellt, eine hauntologische Topografie. Dies meint, dass die getrennte Stadt zwar nicht länger existiert, sich jedoch auch keine neue Identität herausgebildet hat, wodurch die ‚Geister der DDR‘ und die ‚Gespenster der Teilung‘ diesen Ort unentwegt durchdringen (vgl. S.230ff.). Ebenso anzuführen in diesem Kontext ist Sofia Glasls Beitrag über Cynthia Beatts Essayfilme *Cycling the Frame* (1988) und *The Invisible Frame* (2009). Beide Filme folgen Tilda Swinton, die die Mauer entlang radelt, wobei sie im zweiten Teil nur noch auf die hinterlassenen Spuren trifft, die gleichsam eine geisterhafte Präsenz entfalten. Als phantomschmerzbehafteter Nicht-Ort wird das hier evozierte Gefühl gelungen beschrieben, als ein historisches Pauspapier, das sich palimpsestartig über die Stadt schmiegt und dort immerzu verweilt (vgl. S.277ff.). Einen etwas anderen Zugang zu diesem Konzept bietet demgegenüber Lothar Mikos’ Beitrag, der beschreibt, wie in der Fernsehserie *Babylon Berlin* (2017-) das historische Bild der Stadt aus dem Geist der Filmgeschichte (re-)konstruiert wird (vgl. S.299).

Weitere im Band thematisierte Filme und Serien sind *Solo Sunny* (1980), *Alpha City* (1985), *Herr Lehmann* (2003), *Nie wieder schlafen* (1992), verschiedene Berlin-Thriller-Filme und Filme von Til Schweiger, *Victoria* (2015) sowie *4 Blocks* (2017-2019). Die

Kapitel können stets auch ohne Kenntnis der darin behandelten Werke gut gelesen werden, denn die Handlungen – oder die für die Analysen relevanten Handlungssegmente – werden meist recht ausführlich nacherzählt und wecken das Interesse, die Werke erneut oder erstmalig zu sichten. Im Zentrum des Bandes befindet sich außerdem als Interludium ein Interviewkapitel, in dem einige mit der Hauptstadt assoziierte Filmemacher\_innen selbst zu Wort kommen und im Rahmen dessen drei auf Berlin bezogene Fragen

beantworten. Dies ist eine sehr fruchtbare Unterfütterung der umringenden akademischen Zugänge. Es kann konkludiert werden, dass *Berlin Visionen* vor allem durch sein Setzen von abwechslungsreichen Schlaglichtern auf die vergangenen Mediatisierungen der Hauptstadt punktet und durch die Multiplizität der Autor\_innen und Beiträge viele im filmischen Medium eingearbeiteten Schichten der deutschen Geschichte seit 1980 freisetzt.

*Timo Güdemann (Mainz)*

### **Julian Hanich: Friedrich Wilhelm Murnau: CITY GIRL**

München: edition text + kritik 2022 (Film|Lektüren, Bd.5), 101 S., ISBN 9783967077353, EUR 20,-

Im nunmehr fünften Band der seit 2019 von Jörn Glasenapp herausgegebenen Reihe „Film|Lektüren“ widmet sich der Filmwissenschaftler Julian Hanich Friedrich Wilhelm Murnaus letztem Stummfilm *City Girl* (1930), einem der – wie es im Klappentext heißt – „vielleicht unbekanntesten Filme des Regisseurs“. Die Wahl ist gerechtfertigt, denn nicht nur liegt der Film seit einiger Zeit in einer schönen DVD-/Blu-ray-Edition vor und ist damit auch in der filmwissenschaftlichen Lehre gut einsetzbar, zudem verdichten sich an ihm exemplarisch eine Vielzahl an zeithistorischen Bezügen und filmästhetischen Ent-

wicklungen, die der Autor im Band sorgsam erschließt. Nicht zuletzt verweisen fast alle Themen des Films trotz ihrer Zeitgebundenheit auf aktuell geführte Diskurse, was eine vertiefte Auseinandersetzung mit Murnaus Film umso lohnender erscheinen lässt.

Nach einer kurzen Einführung in die Entstehungsgeschichte und Stilistik des Films betrachtet Hanich zunächst die auffällige Gegenüberstellung von Stadt und Land in *City Girl* vor dem Hintergrund agrarökonomischer Entwicklungen und Diskurse. Zu ihnen gehört etwa die verbreitete „Anti-Farmer-Polemik“ (S.27), mittels derer die unbändige Gier der Land-

wirte kritisiert wurde. „Modernisierungsdruck und Massenproduktion“ (S.32), „Landspekulation und Börsengeschäfte“ (S.35), Wirtschaftsdepression und Massenverschuldung sind weitere Themenbereiche, die Hanich plausibel an *City Girl* entfalten kann. Großstadtkritik und „Sehnsucht nach dem ländlichen Idyll“ (S.73) bilden die Schwerpunkte des folgenden Kapitels, wobei deutlich wird, dass weder Stadt noch Land als geeigneter Lebensraum im Film erscheinen. Im letzten Kapitel analysiert der Autor schließlich das Frauenbild in *City Girl*, das „zwischen den progressiven Errungenschaften der 1920er Jahre und den neu aufkommenden konservativen Idealen der 1930er Jahre“ (S.84) changiere, wobei der Film auch hier „mehrdeutig in der Schwebe“ (S.91) bleibe. Durch die Kapitel hindurch entsteht so insgesamt das Bild eines Films, der weniger eine eindeutige Position bezieht, als dass er die unterschiedlichen Kontexte und Diskurse in sich aufsaugt, verarbeitet und – teils unterschwellig – wieder zum Ausdruck bringt. In Hanichs Worten: Der Film ist zu verstehen „als Ansammlung prismatischer Bruchstücke von zeitgenössischen Debatten“ (S.9).

Die Studie ist sorgfältig recherchiert, materialreich aufbereitet und informativ. Trotz des Schwerpunkts auf historische Kontexte verlässt sie niemals die ästhetische Ebene. Schon beim ersten Durchblättern fallen gelungene Bildzusammenstellungen auf: Groß abgedruckte Standbilder aus *City Girl* sind Edward Hoppers

melancholischen Großstadtgemälden oder Malereien der amerikanischen Regionalisten wie Grant Wood gegenübergestellt; andere verdeutlichen analytische Beobachtungen, etwa wie die weibliche Hauptfigur gehäuft von scharfen Blicken kontrolliert und von Männerhänden physisch bedrängt wird. Es hätten durchaus noch ein paar weitere Abbildungen sein können, doch auch die vorhandenen geben bereits einen aufschlussreichen Einblick in den Film. Ebenso erhellend sind die zahlreichen Verweise auf Texte aus der Entstehungszeit des Films, darunter solche des Großstadt-Soziologen Lewis Mumford oder der feministischen Psychologin Lorine Pruette (etwa Mumford, Lewis: „From a City Notebook.“ In: *The New Republic* 60 [772], 1929, S.125-126; Pruette, Lorine: „The Flapper.“ In: Calverton, V.F./Schmalhausen, Samuel [Hg.]: *The New Generation: The Intimate Problems of Modern Parents and Children*. New York: The Macaulay Company, 1930, S.572-590). Trotz des durchgehenden Einbezugs kontextualisierender Literatur bleibt der Band gut lesbar und ist somit für einen schnellen, aber fundierten Einstieg in den Film bestens geeignet. Besonders in Schulen und in der universitären Lehre auf Bachelor-ebene könnte er somit breiten Einsatz finden – sollte man sich dort dazu entschieden, Murnaus *City Girl* eingehender zu besprechen. Genügend Anregungen hierfür bietet Hanichs Lektüre allemal.

Daniel Wiegand (Zürich)

**Andreas Jacke: *Écriture féminine* im internationalen Film: Margarethe von Trotta, Claire Denis, Chantal Akerman und Sofia Coppola**

Gießen: Psychosozial-Verlag 2022, 400 S., ISBN 9783837931495, EUR 44,90

Das internationale Kino ist historisch bedingt von Blickwinkeln und thematischen Fragestellungen männlicher Regisseure geprägt, denn Kino ist „seit jeher ein Kino von Männern für Männer“ (S.13). Mit zunehmendem Aufkommen feministischer Bewegungen werden Filmemacherinnen zu Pionierinnen innerhalb dieser Männerdomäne. Vor diesem Hintergrund geht Autor Andreas Jacke Hélène Cixous' Ansatz um *écriture féminine* (vgl. „The Laugh of the Medusa.“ In: *Signs* 1 [4], 1976, S.875-893) nach, indem er die weibliche Handschrift innerhalb der Filme von Margarethe von Trotta, Claire Denis, Chantal Akerman und Sofia Coppola nachzeichnet. *Écriture féminine* ruft nicht nur Aspekte um weibliche Identität und deren Bestehen in einer patriarchalen Welt auf den Plan, sondern auch Diskurse um weibliche Lebensrealität, Körperlichkeit und Begehrensstrukturen. Unter philosophischen, religionsphilosophischen und psychoanalytisch-filmwissenschaftlichen Gesichtspunkten betrachtet der Autor relevante Filme der Œuvres der Regisseurinnen. Er erarbeitet Zugänge, die auf unterschiedliche Weise an der Auflösung einer phallogozentrischen Weltsicht und der Sichtbarmachung weiblich geprägter filmischer Bildsprachen und Inszenierungsstrategien beteiligt sind.

Inhaltlich ist die Studie in vier Bereiche gegliedert, die sich in leicht zu lesender Sprache jeweils einer der vier Regisseurinnen widmen. Ausgewählte Filme werden im Gesamtwerk der jeweiligen Künstlerin auf wichtige Aspekte hin betrachtet:

Der Abschnitt zu Denis widmet sich dem Motiv des negativ konnotierten Eindringlings und diskutiert Denis' Männerbilder in *Beau travail* (1999), *35 rhums* (2008) und *High Life* (2008). Perspektiviert werden auch sexuelle Tabus sowie das Konzept um christliches Berühren anhand von *Trouble Every Day* (2001).

Anhand von Akermans Filmen evaluiert Jacke die depressive Mutterbindung. Dazu betrachtet er mit den Filmen *My Mother Laughs: Jeanne Dielman* (1975) und *Saute ma ville* (1968), die Beziehung zwischen Form und Inhalt an *D'Est* (1993) und *Hôtel Monterey* (1973) sowie den mütterlichen Wohnraum an *La Chambre* (1972) und *No Home Movie* (2015). Anhand von *Les Rendez-vous d'Anna* (1978) thematisiert Jacke das Motiv des Nomadentums und an *La Captive* (2000) die (Un)möglichkeit der Beherrschung des Anderen.

Bei von Trottas Filmen greift Jacke Schwestern-Motive auf. Dazu richtet er sein Augenmerk auf ethische Strukturen in *Das zweite Erwachen*

der *Christa Klages* (1978) sowie den Wunsch nach Symbiose in *Schwwestern oder Die Balance des Glücks* (1979). An *Die bleierne Zeit* (1981) wird eine Kritik der Gewalt nachvollzogen, männliche Eifersucht wird anhand von *Heller Wahn* (1983) thematisiert. Anhand von *Ich bin die Andere* (2006) und *Die abhandene Welt* (2015) erarbeitet Jacke die „Auseinandersetzung mit den konventionellen Erfolgsstrukturen des Männerkinos“ (S.202). Ein Blick auf historische Bezüge erfolgt anhand von *Jahrestage* (2000) und *Rosenstraße* (2003). Darüber hinaus führt Jacke ein Interview mit der Filmemacherin, in dem es um spezifische Einzelheiten der Inszenierung ihrer Filme geht. Beispielsweise wird die Konstellation der beiden Schwestern aus *Schwwestern oder Die Balance des Glücks* sowie ihre Dokumentation über Ingmar Bergman thematisiert (vgl. S.294) sowie inszenatorische Aspekte, wie die Rolle der Musik der beiden DDR-Filme *Das Versprechen* (1994) und *Jahrestage* (vgl. S.298ff.) und die Verwendung von Schwarz-Weiß-Film in *Heller Wahn* (vgl. S.295).

Zuletzt werden an den Filmen von Coppola die Aspekte um die Vater-Tochter-Bindung in *Lost in Translation* (2003), die motivische Inszenierung

um Starkult in *The Bling Ring* (2013), Altern und Fortpflanzung in *Somewhere* (2010) und Familien-Motive evaluiert. Jacke untersucht dazu *The Virgin Suicides* (1999) und zieht einen Vergleich zwischen Don Siegels *The Beguiled* (1971) und Coppolas Remake von 2017.

Schließlich kommt der Autor zu dem Schluss, dass die Filmemacherinnen divergente Inszenierungs- und Erzählstrategien präsentieren. Während Denis ihre Erotik mit düsteren und destruktiven Zügen versieht, inszeniert Coppola diese eher konventionell, mit jugendlichen und normativ attraktiven Körpern. Akerman inszeniert ihre Charaktere eher starr und hält sie formal auf Distanz, den Fokus auf eine depressive Leere und Gefühle der Verlassenheit gerichtet. Bei von Trotta werden die Figuren klarer inszeniert. Sprache fungiert als Medium, sich und ihre Ziele zu erklären, obgleich Frauen nie als Teil der künstlerischen Mainstreamkultur definiert werden, da diese nach wie vor männlich geprägt ist (vgl. S.372). Damit werden vier individuelle Filmhandschriften identifiziert, die es im Einzelnen zu verfolgen und anzuschauen lohnt.

*Lioba Schlösser (Düsseldorf)*

## Heike Klippel: Tödliche Mischung: Zum Giftmotiv im Spielfilm

Berlin: Vorwerk 8 2021, 303 S., ISBN 9783947238316, EUR 24,-

Bei Heike Klippels *Tödliche Mischung: Zum Giftmotiv im Spielfilm* handelt es sich um das Ergebnis eines interdisziplinären Forschungsprojekts zu Giftdiskursen in Pharmaziegeschichte, Literatur und Film, im Rahmen dessen sich zwei Forscherinnengruppen mit Gift und Vergiftung in unterschiedlichen Medien und Gattungen beschäftigten (vgl. S.12). Klippel hat dabei in einem Teilbereich zum Giftmotiv im Spielfilm gearbeitet, wobei sich dieses Buch als direkte Spiegelung ihrer gewonnenen Erkenntnisse entfaltet. Es gliedert sich, neben Einleitung und Schlussbemerkung, in fünf miteinander verzahnte Kapitel, die sich mit der Figur der Giftmörderin, Gift und Macht, illegitimen Ansprüchen und einer damit verbundenen ‚verkehrten Welt‘, dem Abjekt-Begriff sowie Freiheit und Verzweiflung im Kontext der Ehe befassen. Sämtliche Kapitel enthalten detaillierte Filmanalysen der für die Argumentation relevanten Schlüsselszenen, die mitunter den Darstellungsformen der anderen besprochenen Filme vergleichend gegenübergestellt werden und meist reich bebildert sind, was die Leseerfahrung angenehm gestaltet. Die Filmauswahl kreist vornehmlich um Werke des klassischen Kinos der 1930er bis 50er Jahre, die hin und wieder mit neueren Beispielen der 1990er Jahren unterfüttert werden – hierbei handelt es sich um diejenigen filmhistorischen Zeitabschnitte, welche die Autorin durch umfangreiche

Sichtungen als jene mit dem höchsten Aufkommen an Giftthematiken herauszudestillieren vermochte (vgl. S.39).

Die Figur der Giftmörderin gilt Klippel zufolge als Standard-Repräsentation des Giftigen (vgl. S.41), ihre Inszenierung sei „aus heterogenen Elementen zusammengesetzt, deren Einzelbestandteile widersprüchlich sind, sich aber vor dem Hintergrund der Idee des Abjekten zu einem Gesamtbild fügen“ (S.58). Deutlich wird im ersten Kapitel somit bereits die Gender-Codierung des Giftthemas, die Klippel anhand von Alfred Hitchcocks *The Paradine Case* (1947) und der hier auftretenden Figur der Mrs. Paradine (gespielt von Alida Valli) aufzeigt. Indem körperliche Gewalt und Verbrechen männlich codiert seien (vgl. S.43), würden sich im Giftmord – in welchem sich der Gewaltaspekt vornehmlich symbolisch artikuliere (vgl. S.79) – Weiblichkeitsklischees in übersteigerter Form manifestieren (vgl. S.48).

Die kulturelle Unvereinbarkeit von Weiblichkeit und Gewalttätigkeit lässt sich noch weiterdenken (vgl. S.80): Im Abschnitt zu Gift und Macht geht es Klippel um Machtverhältnisse, Palastintrigen und den Gifftod als perfides Mittel zur Usurpation. Nach einer kontrastierenden Besprechung diverser Hamlet-Verfilmungen, fokussiert die Autorin weibliche Figuren im Wahn, die mittels intriganter Vergiftung die

Herrschaft erlangen wollen – darunter Jefrosinja Starizkaja (gespielt von Serafina Birman), die Giftmörderin aus Sergej Eisensteins *Iwan Grosny* (1944). Ihre Weiblichkeit werde in der filmischen Inszenierung mit allen Mitteln zurückgenommen, müsse gar einer Über-Männlichkeit weichen (vgl. S.97). Wird die Rolle des Usurpators und Giftmörders weiblich besetzt, so theoretisiert die Autorin, dann erzeuge dies „eine widersprüchliche Struktur, die nur mit großer Not und brachialen Mitteln ordnend überformt werden kann“ (S.87). Auf eine gewisse Weise, so könnte behauptet werden, geschieht dies auch in schwarzen Komödien, die im dritten Kapitel im Mittelpunkt des Interesses stehen. Hierin könne die Beseitigung störender Personen mit einer besonderen Direktheit veranschaulicht werden, die aufgrund der genreinhärenten „Suspendierung traditioneller Moralvorstellungen“ (S.107) möglich sei. Dabei entstünden absurde Parallelsysteme, welche durch subjektive Setzungen in der Lage seien, die soziale Ordnung auf den Kopf zu stellen (vgl. S.103). Exemplifizierend illustriert wird ein solches System der Subversion unter anderem anhand der Figuren der vergiftenden Tanten in Frank Capras *Arsenic and Old Lace* (1944).

Den Kern der Publikation stellt dann aber das 100 Seiten umfassende und damit ein Drittel des Textes einnehmende vierte Kapitel über Gift und Abjekt dar: Es werden Filme diskutiert, „in denen das Giftmotiv als Transgression gestaltet ist“ (S.151). Giftnarrative schließen maßgeblich,

so die weiteren Ausführungen, an Julia Kristevas Konzept des Abjekten an (vgl. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia UP, 1982), das in zweier zusammenschließender Ausgestaltungsformen auftritt, wenn „das physische Abstoßende und das moralisch Verwerfliche“ (S.160) miteinander vermählt werden. Ausbuchstabiert werde Kristeva regelrecht in der Figur der Hexe im Zeichentrickfilm *Snow White and the Seven Dwarves* (1937), die sich in eine „hässliche Alte“ (S.163) verwandelt und Schneewittchen mittels eines vergifteten Apfels ausschalten möchte. Anhand der Analyse späterer Schneewittchen-Verfilmungen kommt Klippel zu dem Schluss, dass dieser Stoff „Furcht und Abwehr gegenüber der erotischen, nach Macht und Einfluss strebenden Frau [artikuliert], die ein gespaltenes Verhältnis zur Reproduktion hat und für die der Nachwuchs eine Beeinträchtigung darstellt“ (S.175). Die große Stärke dieses Kapitels liegt in der gewinnbringenden Applikation ebendieser Schneewittchen/Stiefmutter/Gift-Schablone auf weitere Filmbeispiele, in denen dieselben zusammenhängenden Strukturelemente variativ auftreten. Die Figur der bösen Stiefmutter steht häufig im Zentrum, sie „personifiziert [...] den Mythos des Gifts, dem keine Macht der Welt gewachsen ist“ (S.179). Aber auch leibliche Mütter als Giftmörderinnen werden thematisiert, wie beispielsweise in Hitchcocks *Notorious* (1946). Hier geschieht die Vergiftung der Schwiegertochter aus Machtstreben und zum Wohle des eigenen

Nachkommens (vgl. S.190). Richtet Klippel dann den Blick auf die Inszenierung männlicher Giftmörder, kann sie festhalten, dass der „Bezug zur Bedrohung durch eine grenzenlose, undifferenzierte Mütterlichkeit“ hier weniger im Vordergrund stehe, als „die Idee des Abjekts im Zusammenhang mit dem [...] moralischen Aspekt“, welcher Figuren konstruiert, „deren verlogenes Verhältnis zum Gesetz sie zu Kriminellen macht“ (S.211f.). Sehr gelungen werden derartige Figuren folgend in *Gothic Melodramas* und schwarzen Komödien untersucht.

Das finale fünfte Kapitel diskutiert schließlich den Einsatz von Gift als potenzielles Mittel zum Ausbruch aus patriarchalen Verhältnissen – auch hier spielt das Abjekte stets eine Rolle, während Verzweiflung und die Hoffnung auf Befreiung Hand in Hand gehen (vgl. S.253). Drei Filme werden vorgestellt, welche ganz verschieden-gestaltige Befreiungsbestreben zeigen, in denen sich zunächst schwache weibliche Figuren gegen ihre Unterdrücker wenden und schließlich durch Gift Macht über sie gewinnen (vgl. S.254). Während in den meisten Giftnarrativen den Täter\_innen eine abjekte Inszenierung zuteilwird, verdreht sich dies etwa in G.W. Pabsts Ehedrama *Das Bekenntnis der Ina Kahr* (1954) – hier repräsentiert eher das Opfer, also

der vergiftete Gatte, das Widerwärtige (vgl. S.259). Zugleich weist Klippel aber darauf hin, dass kein Film seine Giftmörder\_innen unbeschmutzt davonkommen lasse, dass die abjekte Macht des Giftes die Größen- und Befreiungsfantasien letztlich immer zunichtemache (vgl. S.293).

Die Argumentationsführung in *Tödliche Mischung* bewegt sich also entlang der polymorphen und dennoch zusammenlaufenden Kategorien der Geschlechterökonomie, der Machtgier und des Abjekten. Die Autorin gewährt nicht nur einen Einblick in die Motive, Thematiken und Narrative, von denen das Gift filmhistorisch umringt wird, sondern immer wieder auch in die konkreten audiovisuell-formalästhetischen Darstellungsformen der tödlichen Substanzen sowie derer, die sich ihrer bemächtigen. So werden wiederholt formelhafte, sich in vielen Filmbeispielen wiederholende Standardeinstellungen im Kontext des Giftmotivs beschrieben: etwa das salient im Bild hervorstechende Gefäß, welches die giftige Flüssigkeit enthält oder die typische Kameraperspektive, die von seitlich hinten den Nacken der Giftmörder\_innen zeigt. Facettenreiche Zugänge zum Topos Gift und Spielfilm fächern sich hier auf.

Timo Güdemann (Mainz)

## Joachim Valentin, Karsten Visarius (Hg.): Die Faszination des Bösen: Ein filmisches Panorama

Marburg: Schüren 2022, 456 S., ISBN 9783741003295, EUR 38,-

„[K]aum ein Film kommt ohne die Kategorien ‚gut‘ und ‚böse‘ aus“ (S.9), schreiben die Herausgeber des Bandes der Reihe „Religion, Film und Medien“ in ihrem Vorwort, in dem sie eine exemplarische Erschließung des „potenziell unendliche[n] Material[s]“ (ebd.) in Aussicht stellen, die das Gebiet des Bösen in den Oberkapiteln „Figuren und Typen“, „Themenfelder“, „Regisseure“ und „Das Böse in nichtwestlichen Kulturen“ behandelt, wobei eine zweifache Einleitung das Böse definiert, dem sowohl „metaphysische Qualitäten“ zugesprochen worden seien als auch „böswillige[s] [...] menschliche[s] Handeln“ (ebd.) zugrunde gelegt werde.

Joachim Valentin unterteilt zunächst vor dem Hintergrund einer Rekapitulation von Begriffsbestimmungen seit der Antike aus philosophischer wie theologischer Perspektive fünf Weisen des Umgangs mit dem Bösen: ein dualistisches Modell, ein monistisches Modell, das Verständnis des Bösen als Abwesenheit des Guten, das Böse als Folge des freien Willens und letztlich die Relativierung, die „Entbösung“ (S.18) des Bösen. Im Anschluss daran begreift Stefan Geil das Böse in der „Rede vom Bösen“ (S.32) als „eine subjektbezogene Größe“ (S.32) und erblickt im Kino eine „Sinnmaschine“ (S.33), die dabei helfe, „Sinn im Bösen zu sehen“ (S.33), in dessen „Angesicht [...] jeder

Sinn zur Disposition“ (ebd.) stehe. Von Luzifer über Herman Melvilles Kapitän Ahab bis hin zu Bret Easton Ellis' Patrick Bateman und Selbstjustiz-Thrillern präsentiert er sodann populäre Figuren des Bösen, die zu teils unterschiedlichen Bewertungen ihrer Handlungen verleiten würden; die Sehnsucht „in dieser komplexen Welt nach Einfachheit“ (S.39) sei daran mitverantwortlich, derweil die Verstrickungen des Bösen und seiner Umstände „überkomplex“ (S.32) wären.

Den Abschnitt „Figuren und Typen“ eröffnet Marcus Stiglegger mit „Die Faszination des dunklen Soveräns. Über das Böse im Genrekino Hollywoods“. Dieser in weiten Teilen auf seiner Habilitationsschrift *Ritual & Verführung: Schaulust, Spektakel und Sinnlichkeit im Film* (Berlin: Bertz + Fischer, 2006) basierende Aufsatz attestiert den „Verkörperungen des Bösen“ (S.57) im Genrefilm „eine funkelnde Verführungskraft“ (ebd.). Der *acte gratuit*, das Charisma und mythische Qualitäten haben an dieser ihren Anteil. Auch die Frage nach dem „bösen Film“ (S.56) an sich taucht hier bereits auf – und wird von Daniela Kalscheuer in „Der totale Blick: Überlegungen zu einer Ästhetik des Totalitären im Medium Film“ zu Beginn des Oberkapitels „Themenfelder“ wieder aufgegriffen. Zuvor liefert Inge Kirsner jedoch noch eine „Typologie des Bösen“ (S.69), und Theresia Heimerl schenkt den „[b]

öse[n] Frauen im Film“ (S.83) besondere Aufmerksamkeit. Von der *witch* gelangt sie über die *femme fatale* zur „konsequenteste[n] Inszenierung der bösen Frau“ (S.99) in Lars von Triers *Antichrist* (2009). Ehe Reinhold Zwick mit „Stationen des Satans im Jesusfilm“ (S.139) den ersten Teil abschließt, nimmt Karsten Viasrius noch die Macht in Aleksandr Sokurovs *Tetralogie der Macht* (1999–2011) in den Blick – in der eine Ohnmacht der Mächtigen in ihren Privatsphären geboten werde, die es erlaube, sich ihrer Macht zu entziehen. Heike Kühn interessiert sich wiederum für „Vampirgestalten im Film“ (S.121) und zeichnet nach, wie die moralische Wertung des Vampirs in der Filmgeschichte komplexer und ambivalenter oder gar schleichend positiver auszufallen beginnt.

Nach Kalscheuers Untersuchung des totalen Blicks – die zwei einander ähnelnde Szenen aus *Triumph des Willens* (1935) und *Star Wars* (1977) vergleicht und die Bedeutung der Konzentration auf „Empathie und Individualität“ (S.184) betont, um der Präsentation der Massen in Totalen die totalitäre Ausrichtung zu nehmen –, folgen im Oberkapitel „Themenfelder“ zwei Filmografien zum „klerikalen sexuellen Missbrauch“ (S.187), denen Julia Helm den Aufsatz „Das Böse und das evangelikale Christentum: Vom verdorbenen Elmer Gantry zu den reinen Virgin Tales“ nachstellt. Hier zeigt sich die religionswissenschaftliche und theologische Ausrichtung des Bandes nochmals in geballter Form, ehe Georg Seeßlen das Geld im Film in den Blick nimmt. „Wird Geld im Film sichtbar,

so kann es sich fast nur um ‚böses‘ Geld handeln“ (S.271), lautet die Prämisse Seeßlens, wobei er das Geld im Film als McGuffin, Motiv oder Mem betrachtet. Seeßlen arbeitet dabei das kinematografische Interesse an „den Schuldigen“ (S.300) heraus, derweil es tatsächlich „gar keiner wirklich bösen Menschen [bedarf], um das Böse des Geldes frei zu setzen“ (S.300).

Im Kapitel „Regisseure“ findet neben Fritz Lang, David Lynch, Quentin Tarantino und Michael Haneke auch Kathryn Bigelow mit „weiblich/männliche[n] Ästhetiken des Bösen“ (S.351) Platz, ehe im letzten Oberkapitel Christian Wessely in Manga und Anime differenziertere „Konfigurationen des Bösen“ (S.417) als in westlichen Produktionen ausmachen zu können meint. Claudia Böhme wiederum zeigt mit Blick auf „Tansanian Video Films“ (S.419) die Grenzen eines europäisch-nordamerikanischen Genreverständnisses auf, obgleich gerade diese Genrefilme Spuren in der filmischen Aufbereitung von mythischen Figuren der nationalen Folklore in Tansania hinterlassen haben.

Der im Vorwort betonte exemplarische Charakter dieser Schriften-sammlung hinterlässt mitunter – und gerade im kurzen letzten Oberkapitel mit Blick auf Japan und Tansania – einen Eindruck der Beliebigkeit bei der Auswahl der Themen und Texte; die jeweiligen Texte widmen sich indes prägnant und mit teils originellen Ansätzen unterschiedlichen Facetten des Bösen.

*Christian Kaiser (Hannover)*

**Walter Lesch, Markus Leniger (Hg.): Fragen von Leben und Tod: Medizin und Ethik im Film**

Marburg: Schüren 2022 (Religion, Film und Medien, Bd.8), 303 S., ISBN 9783741001642, EUR 34,-

Existenzielle Fragen rund um Krankheit und Heilung stellen naheliegenderweise seit jeher ein beliebtes Thema für Kino- und Fernsehfilme dar. Darüber hinaus erfreuen sich einschlägige Genres über den medizinischen Alltag wie Arzt- und Krankenhausserien ungebrochener Beliebtheit. In der filmischen Auseinandersetzung mit Sterblichkeit und Verletzlichkeit werden fast immer auch normative und evaluative Fragen nach richtigem Handeln und gelingendem Leben mitverhandelt. Da medizin- und bioethische Konflikte ohnehin auf besonders enge Weise mit konkreten Lebensgeschichten verwoben sind, können fiktionale Narrationen als typologische Verdichtungen persönlicher, organisationaler und gesellschaftlicher Herausforderungen zur kritischen Auseinandersetzung über den verantwortlichen Umgang mit Krankheit, Schmerz, Verlust und drohendem Tod anregen und beitragen.

Der vorliegende Sammelband verdankt sich nicht zuletzt der Feststellung, dass „vor allem in englischer Sprache zahlreiche Standardwerke“ (S.8) über die wechselseitige Bereicherung von Filmanalyse und Medizinethik existieren (z.B. Shapsay, Sandra [Hg.]: *Bioethics at the Movies*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2009; Colt, Henri/ Quadrelli, Silvia/ Friedman, Lester [Hg.]: *The Picture of Health:*

*Medical Ethics and the Movies*. Oxford: Oxford UP, 2011), und schickt sich dementsprechend an, dieses Themenfeld für den deutschsprachigen Bereich besser zu erschließen. Unter Rückgriff auf zwei Tagungen der „Internationalen Forschungsgruppe Film und Theologie“ aus dem Jahr 2019 versammelt er 15 Beiträge, die drei Hauptteilen zugeordnet sind: „Interdisziplinäre Grundlagen“, „Filmbesprechungen“ und „Neue Fragen nach dem Menschen“.

Die Aufsätze des ersten Teils versuchen die ethische Relevanz filmischer Auseinandersetzungen mit medizinischen Themen aufzuschlüsseln. Deren besondere Attraktivität scheint nicht zuletzt darin zu liegen, dass sie „mit einer Lebenswelt [konfrontieren], die einerseits von der Alltagswirklichkeit sehr deutlich unterschieden ist, andererseits aber durch Unfall oder Krankheit in jedem Moment in die vertraute Routine einbrechen kann“ (S.28). Somit bieten sie gewissermaßen Identifikations- und Interpretationsmodelle für krisenhafte Lebensfragen an, mit denen sich viele Menschen (auch außerhalb direkten Betroffenseins) unbewusst auseinandersetzen. Dass dabei normalerweise nicht auf das begriffliche Instrumentarium fachethischer Diskurse rekurriert wird, birgt sowohl Chancen als auch Risiken: Mittels szenischer Darstellung lassen

sich einerseits nicht nur moralische Dilemmata in eine narrative Struktur bringen, sondern auch die darin konfligierenden Hintergrundüberzeugungen samt ihrer politischen, kulturellen und historischen Rahmenbedingungen verbildlichen. Andererseits droht durch die beinahe unvermeidliche Emotionalisierung, Personalisierung und Dramatisierung immer auch ein gewisser „Argumentationsverlust“ (S.33), den es etwa bei der ethikdidaktischen Nutzung entsprechender Filme wieder einzufangen gilt.

Im zweiten Teil finden sich konkrete Filmbesprechungen, wobei neben den klassischen Konfliktfeldern wie Pränataldiagnostik (*Mein kleines Kind* [2001], *24 Wochen* [2016], *Nur eine Handvoll Leben* [2016]), Organspende (*Die Lebenden reparieren* [2016]) oder Sterbehilfe (*Kindeswohl* [2018], *Gott* [2020]) auch weniger augenfällige Themen – wie beispielsweise die körperlichen und seelischen Transformationsprozesse weiblicher Adoleszenz (*Blue my Mind* [2017]) – in den Blick genommen werden. Den konzisen Analysen gelingt es vor allem deshalb, auf die jeweiligen Spiel- und teilweise Dokumentarfilme neugierig zu machen, weil sie nicht nur ethische Motive herausarbeiten, sondern immer auch für deren erzählerische und künstlerische Inszenierung sensibilisieren, was durch zahlreiche Szenenfotos noch unterstützt wird.

Der dritte Teil schließlich führt zunächst sehr instruktiv in die technologischen, kulturellen und philosophischen Strömungen des Post- und Transhumanismus ein. Anhand der Kultfilme *Blade Runner: The Final Cut* (1982/2007) und *Blade Runner 2049* (2017) sowie der Netflix-Serie *Altered Carbon* (2018-) wird anschließend den ideologischen, metaphysischen und anthropologischen Implikationen entsprechender Utopien beziehungsweise Dystopien nachgegangen.

Der Sammelband besticht durch seine hochwertige Gestaltung. Alle Texte erscheinen zudem sorgfältig redigiert. Ausführliche Literaturangaben sowie ein Filmregister im Anhang erleichtern die eigene Weiterarbeit. Die große Vielfalt der besprochenen Aspekte bietet zweifelsohne einen guten Einstieg in die persönliche, berufliche oder akademische Beschäftigung mit cineastischer Medizinethik. Allerdings vermisst man teilweise eine noch präzisere Kontextualisierung und Systematisierung gerade der dezidiert ethischen Dimensionen; ein reflexiver Bezug auf philosophische, theologische oder andere Theorien findet keineswegs in allen Beiträgen statt. Für ein mögliches Anschlussprojekt ist daher die vertiefende Fokussierung auf ein exemplarisches Themenfeld dringend anzuraten.

Lars Klinnert (Bochum)

## Catherine Elwes: Landscape and the Moving Image

Bristol: Intellect 2022, 261 S., ISBN 9781789385823, GBP 28,-

Als britische Kritikerin, Kuratorin und Künstlerin ist Catherine Elwes seit vielen Jahren zwischen Bildtheorie und (feministischer) Videokunst, Performance und Installation unterwegs und gründete unter anderem das *Moving Image Review and Art Journal* (MIRAJ). Insofern ist es umso spannender, was sie zum Thema Landschaft und Natur im Bewegtbild aus einer experimentellen Perspektive zu sagen hat. Aufbauend auf eine weite geografische Auswahl von künstlerischen Film- und Videoarbeiten widmet sich Elwes Themen wie Ökologie, Geschlecht, Rasse, Performativität, Kolonialismus und so weiter. Hierüber nähert sie sich den unterschiedlichen Relationen zur nichtmenschlichen Welt – nicht zuletzt auch in der Hoffnung, dass künstlerische Arbeiten andere Zugänge bieten, gar körpergebundenere, emotionalere Reaktionen auf Umwelt ermöglichen, umso selbst eventuell auch Handlungen anzuregen: „We might reframe this as an aesthetic of cathexis – the deep mental and emotional investment in observing, listening to and feeling the landscapes of which we are temporary custodians. As James Benning remarked, ‚I do think people want to know more about things after they learn how to really hear and see‘ [cited in Balsom 2021:13]. [...] we must ‚let ecology and feeling work together‘ [2021:n.pag.]. Emotion is what will enable us to act“ (S.230).

Mittels mehrerer Essays versucht Elwes zu zeigen, wie Bewegtbilder unsere Beziehungen und Verständnisse von und zu Natur und Landschaft prägen, die sich wiederum auf allgemeinere ökologische Begriffe auswirken. In den Anfangskapiteln bereitet sie die theoretische Grundlage, um sich anschließend vielfältiger Praxisbeispiele zu widmen, die Themen wie indigene Völker, Wetter, Identitätspolitik und Tiere fokussieren. Insofern erhält man schon eine Ahnung davon, dass es immer auch um recht persönliche Blicke, Themen und Sorgen geht, die aber letztlich für übergeordnetere gesellschaftliche Fragen geöffnet werden sollen: Wie kann etwa die Wertschätzung für Ästhetik dem Engagement für Ökologie helfen? Wie begegnet der Film in ästhetischer Hinsicht Naturräumen und damit diversen Umweltverständnissen, die die Mitwelt ebenso meinen wie Natur und Wildnis im Sinne von gerahmter ursprünglicher Landschaft? Die dabei die alte Dichotomie von Natur und Kultur *ad acta* legen und Natur nicht mehr als das Andere, das Fremde dort draußen beschreiben? Was könnte gar eine ökologische Ästhetik im Film sein, die auch unsere haptischen und empathischen Sinne triggert und uns so vielleicht selbst zur (Umweltschutz-)Handlung motiviert?

Die abgebildete Landschaft kann in dieser Hinsicht immer wieder weit

über ihre Repräsentationen hinaus auch als sensorisches Szenario für die Rezeption eintreten. Verständnisse von Wildnis und Umwelt werden so tatsächlich mittels Film neu gerahmt. Der Film kann gar eine besondere ästhetische Rücksicht auf Umwelten nehmen und sie neu vermitteln. Oder – mit Sean Cubitt gedacht – betont es Sasha Litvintseva in *Geological Filmmaking* folgendermaßen: „The perceptual is political’. [...] [T]he political question of building an alliance of humans and nonhumans, and of avoiding environmental catastrophe, will ultimately have to be an aesthetic question. Aesthetics is understood here as ‚concerning both perception (the root meaning of aesthesis) and art, the techniques of mediation and communication in which we construe our relations with one another and the world’“ (London: Open Humanities Press, 2022, S.16f.). Der Film als ästhetisches Erfahrungsmittel von Welt ist dabei also immer wieder auf Neue (auch im Zuge der jeweils technischen Entwicklungen) in der Auseinandersetzung mit Landschaften prädestiniert für eine sensibilisierende

Verhandlung von NaturKultur, die die Landschaft ja ab dem Moment ist, in dem sie gefilmt wird. Inmitten der aktuellen breiten Möglichkeiten des Films stellt sich dabei nur die Frage, wie er diese Möglichkeiten nutzt und nutzen kann. Zumal auch zur Diskussion gestellt werden könnte, ob Fragen nach neuen Perzeptionsweisen im Film derzeit eigentlich übertrieben oder gar völlig angebracht sind. Fragen nach Aktualität und Zeitlichkeit spielen hier ebenso hinein wie die genannten ästhetischen Fragen, die in Politik und Handlung führen können. Der inhaltliche *impact* sowie der produktionstechnische Fußabdruck der Filme ist dabei mindestens gleich wichtig. Ein ökosensibles Kino müsste mit beidem arbeiten, dann könnte Film gar ein Korrektiv anthropozentrischer Wahrnehmung werden, in dem alternative Ästhetiken und situierte filmische Ökologien ineinandergreifen, gerne experimentell und dennoch für ein breites Publikum gedacht. Hierfür könnte Elwes' Essayband gar ein Wegbereiter sein.

*Tina Kaiser (Marburg)*

## Robert Bartlett: The Middle Ages and the Movies

London: Reaktion Books 2022, 288 S., ISBN 9781789145526, USD 22,50

Mit seiner Analyse der Mittelalterfilme des 20. Jahrhunderts leistet der Mediävist Robert Bartlett einen neuen Beitrag zum Gespräch über Zusammenhänge zwischen Populärkultur, historischem Denken und der Geschichtswissenschaft. Auf 265 Seiten unternimmt der Autor einen Streifzug durch narrative Werke der US-amerikanischen (*Braveheart* [1995], *El Cid* [1961]), britischen (*Monty Python and the Holy Grail* [1975]), deutschen (*Die Nibelungen I: Siegfried* [1924]), französischen (*The Name of the Rose* [1986]) schwedischen (*The Seventh Seal* [1957]) und sowjetischen (*Andrei Rublev* [1966], *Alexander Nevsky* [1938]) Filmkulturen, die mittelalterliche Welten visualisieren.

Als formaler Ausdruck der Verarbeitung von überliefertem und bereits verfestigtem historischen Wissen erkennt Bartlett die formende Funktion von Bildern an: Seiner Überlegung liegt die Annahme zugrunde, dass Gesellschaften ihre Geschichtsbilder seit dem späten 19. Jahrhundert vor allem durch die Kinematografie gewinnen (vgl. S.7f.). Diese Aussage wird jedoch nicht zur Prämisse einer Hinterfragung der kinematografischen Ausdrucksform als medientechnologisch induzierte Verschiebung im modernen historischen Denken, das Geschichte durch bewegte Bilder (audio-)visuell zu imaginieren und rekonstruieren vermag. Bartlett stellt

also nicht die Frage nach der Möglichkeit historischer Erkenntnis durch die kinematografische Form. Wird über den reflexiven Modus des Mediums Film zugleich sein affizierendes Adressierungs- und Wirkungspotenzial einkalkuliert, so eröffnet sich (neben einer neuen Denk- und Erkenntnisform der Geschichte) auch die Möglichkeit einer ‚emotionalen‘ Geschichte – einer Geschichte, die nicht nur reflektiert und verstanden werden soll, sondern auch erfahren werden kann. Aber auch dieser Perspektive wird im Buch kein Platz eingeräumt.

Bartlett skizziert vielmehr die historischen Kontexte, die die besprochenen Filme zu visualisieren versprechen. Ziel ist es dabei, Ungenauigkeiten in der filmischen Repräsentation des Mittelalters vergleichend auszuloten und zu signalisieren. Filmemacher\_innen legen kein historisches Examen ab, sie wollen einen erfolgreichen Film drehen, so Bartlett (vgl. S.263). Er beklagt den undifferenzierten Umgang mit Quellen in der Filmpraxis, wobei oft mittelalterliche Quellentexte mit später entstandenen Materialien oder literarischen Werke verwechselt werden (vgl. S.243). Das Hauptanliegen des Buches ist daher die Wiederherstellung zutreffender Bilder mittelalterlicher ‚Realitäten‘.

Bartlett identifiziert Abweichungen filmischer Mittelalterdarstellungen von der historischen ‚Realität‘ als symptomatisch für die politischen

und sozialen Kontexte, in denen die Filme entstanden sind. Der Historiker erklärt Entscheidungen in der Produktion mit Verweis auf die Entstehungs- und Verleihkontexte der Filme (vgl. S.192). Hier wird also ein (film-)soziologischer Fokus über das Primat der Produktions-, Vermarktungs- und Zirkulationsbedingungen der Filme (vgl. S. 46f., S.104 und S.206f.) gesetzt. Diese Argumentation basiert auf einer rudimentären und reduzierenden Filmdefinition. Einleitend wird der Film als ein „medium so greedy for storylines“ (S.7) beschrieben, wobei der Mittelalterfilm als Fiktionalisierung von Fakten zu verstehen sei (vgl. S.8). Vor diesem Hintergrund entwickelt das Buch ein narratologisches und figurenbezogenes Lesekonzept, das sich an verschiedenen Themen ausrichtet. Die oben genannten Filme werden somit unter den Aspekten Nationalismus (vgl. S.34ff.), Sexualität und Liebe (vgl. S.225ff. und S.257ff.), Staat und Ideologie (vgl. S.189ff. und S.206ff.), Heldenfigur (vgl. S.229ff.) und Kampfszenierung (vgl. S.27ff., S.149ff., S.194ff. und S.213ff.)

beschrieben und zueinander in Beziehung gesetzt. Auf diese Weise soll ein werkübergreifendes Repräsentationsmuster des Mittelalters herausgearbeitet werden.

Aus der Sicht medienwissenschaftlicher Debatten erscheint Bartletts repräsentationalistische Lesart jedoch unbefriedigend. Der Historiker zeigt, wie bereits betont, kein Interesse an der epistemologischen Relevanz ästhetisch kodierter Geschichte. Die Kehrseite der Gleichsetzung der Filme innerhalb der hermeneutischen Matrix ist die unzureichende Berücksichtigung der formal-ästhetischen und operativen Spezifik der besprochenen Werke.

*The Middle Ages and the Movies* soll weniger als stringente, abgeschlossene und problematisierende Denkbewegung betrachtet werden, sondern vielmehr als Anstoß für eine erneute Debatte über das (historiografische) Potenzial der Historienfilme und für die Verschiebung dieser in einer epistemologischen Richtung aufgenommen werden.

*Luca Oprea-Calin (Berlin)*

**Georg Maas, Wolfgang Thiel, Hans Jürgen Wulff (Hg.):  
Walzerfilme und Filmwalzer: Die Rezeption und Analyse  
des Walzers und des Walzertanzens im Film**

Marburg: Schüren 2022 (Film – Musik – Sound, Bd.1), 312 S.,  
ISBN 9783741001635, EUR 34,-

Im Jahr 1782 trat der Jurist Carl Georg von Zangen mit der kleinen Abhandlung *Etwas über das Walzen* an die Öffentlichkeit, um eine eindringliche Warnung kundzutun: „Walzen“ bezeichne „einzig ein rastloses Dahinreissen, welches durch keine anständige Wendung beschränkt wird. Eben dadurch erhält dieser Tanz so viel der Gesundheit schädliches, eben dadurch wird er für so manches edle Geschöpfe Tod, für so Manche unheilbare Krankheit und frühzeitige Verwesung“ (S.7). Seinerzeit schickte sich der Walzer zum sozialen Aufstieg an, in ein bürgerliches Milieu drängend, dessen ältere Generation noch mit den berührungsarmen Tänzen höfischer Provenienz sozialisiert worden war. Die dramaturgische Verwertbarkeit des Walzers, insbesondere die ihm innewohnende Katastrophenlatenz, war für die Gestalter\_innen der szenischen Künste schon seit der Mitte des 18. Jahrhunderts offensichtlich – auch wenn die Frage der (A-)Moral sich seit dem Wiener Kongress zugunsten des Wirbeltanzes verschob. Von Schauspiel und Ballett über Operette und Oper bis hin zu Stumm- und Tonfilm wurde das dramaturgische Potenzial des Walzers in vielfältiger Weise erprobt, variiert und verfeinert.

Der von Georg Maas, Wolfgang Thiel und Hans Jürgen Wulff heraus-

gegebene Sammelband *Walzerfilme und Filmwalzer: Die Rezeption und Analyse des Walzers und des Walzertanzens im Film* ist nun die erste umfangreiche Kompilation von Forschungsbeiträgen, die sich den Implikationen des Walzers – als Musikstück und/oder als Tanz – im Medium Film widmen. Mikroskop und Teleskop wechseln einander ab, wenn die Autor\_innen mal einzelne Filmszenen, mal Gruppen oder Serien von Filmen, mal ein ganzes Filmgenre in den Fokus nehmen; die Sortierung der Beiträge folgt dabei der hübschen Idee, thematische Sektionen assoziativ mit Walzerkompositionen von Johann Strauß zu verknüpfen (vgl. Maas' Einführungsbeitrag, S.9-18; entsprechende Zwischentitel fehlen).

Im Abschnitt „Zeitgeister“ (op. 25) wagen Maas, Albrecht Riethmüller, Peter Wegele, Jean Martin und Saskia Jaszoltowski einen „Blick in die Filmgeschichte“ (S.11), um beispielhaft das Verhältnis von Walzerszenen zur Gesamtdramaturgie einerseits und dasjenige von Bild und Tonspur andererseits zu bestimmen – inklusive Fragen nach Konnotationen, die (nicht nur) vorfindlichen Filmwalzern innewohnen können und mithin Interpretationsräume öffnen, die über den jeweils betrachteten Film hinausweisen.

Die Sektion „Reiseabenteuer“ (op. 227) ist „nationalen Filmografien und Filmgruppen“ (S.13) gewidmet. Thiel untersucht „Gestalt und Funktion der Walzer im sowjetischen Kino“ (S.103), während sich Franziska Kollinger der *valse musette* in ausgewählten französischen Filmklassikern zuwendet. Stephanie Großmann stellt die film-dramaturgischen Facetten von Walzern in Moll vor, und Wulff fächert auf außerordentlich erhellende Weise und auf höchstem Abstraktionsniveau die emblematische, metaphorische und diskursive Bandbreite auf, die sich in der vielfachen filmischen Verwendung des ‚Donauwalzers‘ identifizieren lässt.

Mit „Geschichten aus dem Wienerwald“ (op. 325) ist das Sujet der „sozialgeschichtlichen Rahmungen“ (S.14) gefasst, die exemplarisch von Selina Hangartner, Sabine Sonntag und nochmal Riethmüller freigelegt werden. Die Autor\_innen zeigen jeweils Diskurspositionen auf, die mit der Produktion und Rezeption bestimmter Filme oder Filmserien der 1930er bis 1950er Jahre einhergingen und die den (Film-)Walzer als nationales Identifikationsmoment, als dramaturgischen Code oder als musikalisches Auslaufmodell sahen.

Dem schließen sich „Phänomene“ (op. 193) an, hier verstanden als „wundersame Walzerwirkungen“ (S.16): Manfred Heidler analysiert in diesem Sinne die berühmte Szene aus *Die Blechtrommel* (1979), in welcher der trommelnde Protagonist den Marschrhythmus, der sich vor ihm

entfaltet, durch das vehemente Schlagen eines Dreiertaktes demoliert und auf ihn einschwenken lässt. Dieter Merlin beleuchtet den wechselweise kommentierenden, ironisierenden und Distanz schaffenden Einsatz von Walzermusik in zwei Verfilmungen der weihnachtlichen Verbrüderung im Schützengraben. Pascal Rudolph zeigt schlüssig auf, wie Chopins *Walzer in cis-moll* (op. 64, Nr. 2) zur metadiegetischen Chiffre für die verschiedenen Erzählungen und Perspektiven in *Waltz with Bashir* (2008) wird.

Schließlich bilden die Strauß'schen „Schwungräder“ (op. 223) die Überschrift für drei Betrachtungen zum „Rausch der Bewegung“ (S.17), der noch weitere diskursanalytische Brechungswinkel einführt: Gerrit Bogdahn, Janine Schulze-Fellmann und Stephan Siegbert Wolff exponieren nicht nur politische und emanzipationsgeschichtliche Aspekte des Walzers in Film und Realität, sondern auch seine spezifischen Bewegungsqualitäten – die nicht nur in der horizontalen Kreisbewegung liegen, sondern, wie Lars Nowak am Beispiel von *Lola Montez* (1955) nachweist, auch in der Vertikalen zum Einsatz kommen können, um zusätzliche Bedeutungsebenen kenntlich zu machen.

Kurzum: Der vorliegende Band bewegt sich überzeugend zwischen Einzelanalyse und empirischer Evidenz und sei mit Nachdruck zur Lektüre und forschenden Weiterführung empfohlen.

Hanna Walsdorf (Basel)

Rezension im erweiterten Forschungskontext: *Studio Ghibli*

### Rayna Denison: *Studio Ghibli: An Industrial History*

Cham: Palgrave Macmillan 2023 (Palgrave Animation), 221 S., ISBN 9783031168444, EUR 106,99

Schon vor *Studio Ghibli: An Industrial History* hat sich die Autorin Rayna Denison über die letzten Jahre mit mehreren Publikationen und Herausgeberschaften zum Thema Anime und zum japanischen Animationsstudio Studio Ghibli im Besonderen verdient gemacht. Ihre Arbeiten reichen dabei über ein Künstlerportrait von Hayao Miyazaki (2010), Bemerkungen zu lokalisierter englischsprachiger Synchronisation (2005; 2008a) bis hin zu Themen, die auch in dieses Buch mit einfließen, wie das Ghibli Museum in Mitaka (2010) oder paratextuelle Promotionsstrategien von Ghibli-Filmen (2007; 2008b; 2018) und zur Markenidentität des Studios an sich (2015). Dementsprechend bildet diese Publikation eine willkommene Ergänzung zu den bisherigen akademischen Arbeiten in diesem Themenbereich, die sich – wie auch Denison bemerkt – monografisch bisher primär mit dem Altmeister Miyazaki selbst auseinandergesetzt haben (vgl. S.3f. und S.11f.). Zu nennen sind hier insbesondere die zuletzt erschienenen werkbiografisch ausgerichteten Publikationen *Miyazakiworld: A Life in Art* (2018) von Susan Napier und Raz Greenbergs *Hayao Miyazaki: Exploring the Early Work of Japan's Greatest Animator* (2018). Das erste englischsprachige Buch zu Miyazaki lieferte

Helen McCarthy bereits 1999 mit *Hayao Miyazaki: Master of Japanese Animation. Films, Themes, Artistry*. Eine ausführliche Bibliografie englischsprachiger Publikationen findet sich bei Mikhail Koulikov (2010). Jedoch sind wissenschaftliche Arbeiten dezidiert zum Studio außerhalb des japanischsprachigen Raums entsprechend rar gesät und beschränken sich zumeist auf filmografische Überblicke (vgl. Odell/Le Blanc 2020). Insofern füllt Denisons Werk allein aus dieser Sicht eine Forschungslücke und dürfte für alle interessant sein, die sich mit (japanischer) Animationsgeschichte im Allgemeinen und dem Studio im Besonderen beschäftigen möchten.

Selbst im Bereich der Monografien zu Anime-Studios an sich ließen sich einzig noch Dani Cavallaros populärwissenschaftlich angehauchte und ebenfalls eher filmo- beziehungsweise seriografisch ausgerichteten Werke zu Studio Gainax (2008) beziehungsweise das motivisch geprägte zu Kyoto Animation (2012) nennen (interessant ist in Bezug auf Kyoto Animation auch Arnab Dasguptas „Affective Transformation“ [2022]). Denison selbst nennt jedoch, sowohl inhaltlich als auch methodisch, explizit Janet Waskos *Understanding Disney: The Manufacture of Fantasy* (2020) als Inspiration für das vorliegende Buch. Denn Wasko

analysiere Disney sowohl in Hinblick auf einzelne Individuen, als auch strukturell und systematisch (vgl. S.18-21). Somit verdeutlicht Denison, dass ihre Vorgehensweise sich nicht nur für Anime-Studios eignet, sondern auch auf internationale Animationsstudios angewendet werden kann (vgl. S.6).

Sich auf Studio Ghibli zu beziehen, wird – neben der erkennbaren Leidenschaft der Autorin für ihren Analysegegenstand – und der Bekanntheit des Studios darin begründet, dass sowohl in journalistischen, als auch in Fandiskursen häufig Miyazaki als ‚auteur‘ und das Studio synonym gesetzt werden, was jedoch den Aspekt der Kollaboration außen vor ließe, insbesondere bei einem so kollaborativen Medium wie dem Animationsfilm (vgl. S.4f.). Zudem treibt sie, bezugnehmend auf Wasko, ein generelles Interesse daran an, wie Filmstudios funktionieren: „[A]nimation studios are about the manufacture of fantasy; and understanding how they undertake to produce fantasies helps us to better understand the cultures within and around these companies“ (S.148). Daneben sei das Studio vor allen Dingen deswegen interessant, da es in der populären Rezeption häufig zwischen Diskursen von Kunst und Kommerz positioniert werde (vgl. S.17).

Denison wählt in ihrer Monografie einen Zugang, der sich – so ihre Erklärung – zwischen den Production Studies und ethnografischen Studien befinde und es ihr ermögliche, auf Basis einer diskursbasierten Analyse von paratextuellen Marketingmaterialien eine Industriegeschichte des

Studios zu schreiben (vgl. S.18-23). Diese berücksichtige dabei sowohl einzelne Individuen, als auch kulturell-industrielle Prozesse, welche sowohl die wirtschaftlichen als auch kreativen Entscheidungen des Studios motivierten (vgl. S.20).

Sie legt somit – basierend auf dem revisionistischen Filmgeschichtsschreibungsansatz unter anderem von Barbara Klinger (1994; 1997) – eine Arbeit vor, die in der historisch-materialistischen Rezeptionsforschung begründet ist (vgl. S.22). Den Überlegungen zur Anime-Forschung von Jaqueline Berndt (2018) folgend (vgl. S.9), lässt sich Denisons Studie also eher der Medienwissenschaft zuordnen als der Japanologie.

Die Einleitung mitgezählt, setzt sich das Buch aus insgesamt neun Kapiteln zusammen, welche alle einen bestimmten Aspekt des Studios beleuchten: Dabei fokussieren sich die ersten zwei Kapitel auf die fernere Vergangenheit und thematisieren die Gründung des Studios sowie die Arbeitskultur dort (vgl. S.31-52). Die wissenschaftliche Leistung des ersten Kapitels zur Geschichte des Studios ist es, die etablierte Geschichtsschreibung zu hinterfragen, welche mittlerweile ‚mythologisiert‘ worden sei (vgl. S.32). Somit zeigt sie Lücken in dieser auf, ohne jedoch selbst in die drohende ‚Falle‘ zu tappen, eine überarbeitete Gründungsgeschichte Ghiblis zu präsentieren. Denison verdeutlicht hier vielmehr, dass die Studiogeschichte weit weniger homogen ist, als sie häufig in Marketingmaterialien oder auch in wissenschaftlichen Publikationen präsentiert wird (vgl. S.49f.).

Das zweite Kapitel liest sich im Kontext der oftmals prekären Arbeitssituationen in der japanischen Animationsbranche, auf die immer wieder hingewiesen wird, besonders aktuell (vgl. S.53-72). Denison fällt zwar anhand der zurate gezogenen Quellen kein ganzheitliches Urteil über Ghibli als Arbeitsplatz, kommt aber zu dem Schluss, dass Kriegsmetaphern in Berichten früherer Produktionen wie *Kikis kleiner Lieferservice* (1989) keine Seltenheit seien und individuelles Leid einzelner Arbeitnehmer\_innen zum Wohle der Kunst in Kauf genommen würden (vgl. S.61 und S.64). Somit herrsche bei Ghibli ein zumindest herausforderndes Arbeitsklima, welches jedoch auch mit viel Prestige einhergehe (vgl. S.69f.).

Während Denison in einem Kapitel dezidiert die Rolle der Mitarbeiterinnen im Studio hervorhebt (vgl. S.73-96) und herausarbeitet, inwiefern die systemischen Verhältnisse es verhindern, dass Frauen im Studio in Spitzenpositionen aufsteigen (vgl. S.83 und S.93), interessiert sie sich im Kapitel „Rendered (In)Visible: Studio Ghibli at Anime's CG Turning Point“ für die Nutzung von *computer generated images* (vgl. S.97-122). Hier wird die vom Studio und in Making-Ofs vertretene Ansicht, *Mononoke Hime* (1997) sei der erste Film, in dem CGI das erste Mal verwendet worden sei, hinterfragt. Tatsächlich seien computer-generierte Bilder das erste Mal in Isao Takahatas *Pom Poko* (1994) (vgl. S.108) zu sehen gewesen. Der zunächst nach außen hin eher unscheinbar wirkende Einsatz dieser Technologie, gerade

bei Spezialeffekten, trage überdies zur Aufrechterhaltung des Images von Ghibli als traditionsbewusstem Studio bei, welches insbesondere durch handgezeichnete und analog hergestellte Filme bekannt geworden war (vgl. S.101f.). Denison bezieht sich hier auf medien- und animationstheoretische Konzepte von Thomas Lamarre (2002; 2009) und Marc Steinberg (2012a, S.6-7 und S.26-32; 2012b, S.3-22 und S.5-12), deren grundlegende Kenntnis für das Verständnis von Denisons Ausführungen sinnvoll ist. Gerade, wenn es um die Entwicklung der Nutzung von computergenerierten Bildern geht, wäre es jedoch wünschenswert gewesen, es wäre in diesem Kapitel noch auf *Aya und die Hexe* (2020) eingegangen worden – Ghiblis ersten kompletten Langspielfilm in CGI von Gorō Miyazaki (vgl. S.184 und S.189).

Im Kapitel „Studio Ghibli at the Art Museum: Exhibiting Animation as Art“ fokussiert sich die Autorin auf das Studio Ghibli Museum in Mitaka. Hier eröffnet sie die Dichotomie zwischen zwei Arten von Ausstellungen: So gäbe es solche, in denen die zu sehenden Objekte eher mit dem Anspruch der ‚hohen Kunst‘ versehen seien, aber auch solche, die zum Zwecke der Selbstpromotion eher kommerziell geprägt seien (vgl. S.123-144). Denison kommt zu dem überzeugenden und höchst interessanten Schluss, dass beide Felder in unterschiedlichen Kontexten bedient werden: So werde Animation als Praktik im Museum diskursiv eher in Ausstellungen der ersten Art dargestellt, was gleichzeitig auch der Gattung eine Ernsthaftigkeit verleihe. Parallel hierzu

entstünde durch Filmrepliken, die eher die zweite Art von Ausstellungen bedienen, eine Art Freizeitpark-Flair (vgl. S.142). Ebenso bezieht Denison sich auf die Ausstellung im Academy Museum of Motion Pictures in Los Angeles: Die dortige Betonung von „characters and worldbuilding [...] suggests that Ghibli's status as art rests on more untested and commercial grounds in the USA than it does in Japan, where the studio's connections to a variety of art worlds have been deepening over time“ (S.141; vgl. auch Niebel/Docter/Kothenschulte/Suzuki 2021).

Im nächsten Kapitel geht Denison dann auf die bisher im wissenschaftlichen Diskurs wenig beleuchteten Arbeiten wie Kurzfilme, die nur im Museum gezeigt werden, Werbespots und Musikvideos ein (vgl. S.145-170). So verdeutlicht die Autorin, dass auch Ghibli, bei allem Anspruch, künstlerische Filme produzieren zu wollen, Teil eines kommerziellen Systems sei (vgl. S.166). Dass die Kurzfilme für künstliche Verknappung genutzt werden und ihnen somit eine Kommerzialisierung anhaftet, indem sie hinter der ‚Bezahlschranke‘ eines Museums stehen, ist dabei wenig überraschend, oder dass Werbespots, an denen Miyazaki beteiligt ist, paratextuell wie neue Spielfilme angekündigt werden (vgl. S.151f. und S.166). Schon aufschlussreicher sind da die jeweiligen von Denison aufgezeigten Verbindungen zwischen Ghibli und seinen jeweiligen Auftraggebern für Werbeclips, die nach dem *quid-pro-quo*-Prinzip entstünden (vgl. S.166). Die Analysen von Denison lassen überdies darauf

schließen, dass diese Werbespots zum einen für Ghibli die Aufgabe erfüllen, das eigene Image des Studios zu fördern, und zum anderen neue Mitarbeiter\_innen durch vergleichsweise kleine Projekte weiter zu qualifizieren (vgl. S.167).

Die letzten beiden Kapitel runden das Buch ab: Ersteres geht auf die bisherigen Versuche des Studios ein, neue Regietalente zu rekrutieren. Die Analyse geht dabei durchaus kritisch insbesondere mit Miyazaki und Studiochef Toshio Suzuki ins Gericht, wenn so etwa durch Making-Of Interviews deutlich werde, dass das bisherige Rekrutierungssystem nicht gut funktioniert habe (vgl. S.188). Dies macht Denison insbesondere an Fernsehinterviews und -dokumentationen fest, in denen unterschiedliche spezifische Images der potenziellen Nachfolgeregisserie Hiromasa Yonebayashi und Miyazakis Sohn Gorō konstruiert würden: Während Gorō Miyazaki eher im Schatten seines Vaters stünde und diese ‚Rivalität‘ von Produzent Suzuki befeuert worden sei, sei Yonebayashi erst als unbeholfen, aber aufrichtig inszeniert worden, um bei seinem zweiten Film als das Gesicht einer neuen Art von Ghibli-Animation herzuhalten (vgl. S.179-188).

Das letzte Kapitel kontextualisiert Studio Ghibli im Media-Mix, der nach Steinberg (2012a) eine bestimmte in Japan ausgeprägte Art eines transmedialen Systems meint, in dem Erzählwelten über verschiedene Medien hinweg entwickelt werden. Exemplarisch dafür wird die Videospielreihe *Ni no Kuni* (2011-) herangezogen,

zusammen mit dem gleichnamigen Animationsfilm (2019). Das Studio arbeitete zwar nur an den *cut scenes* des ersten Teils, doch das Entwicklungsstudio Level 5 habe es in Nachfolgemedien trotzdem geschafft, „to maintain a haunting, lingering sense of Ghibli as an industrial force within Ni No Kuni's storyworlds“ (S.207). Dies sei neben der Rekrutierung von Ghibli-Mitarbeiter\_innen (allen voran Filmkomponist Joe Hisaishi) vor allen Dingen durch die ‚ghibli-esque‘ ästhetische und konzeptionelle Wirkung erreicht worden (vgl. ebd.). Gerade wenn es dann im nächsten Schritt um die ‚Genrefizierung‘ Ghiblis geht, wäre eine Einbeziehung der Erkenntnisse von Tom Mes und Francis M. Agnoli zu Ghibli-Filmen als ‚modularem Genre‘ noch eine sinnvolle Ergänzung gewesen (vgl. 2021, insb. S.208 und S.213-216).

Wenngleich manche Beiträge und Gedanken Denisons durch den Ansatz des paratextuellen *close readings* stellenweise zu sehr ins Anekdotische abzurutschen drohen, so gelingt es der Autorin am Ende von Teilkapiteln, wieder den Makrofokus auf ihr Thema zu richten, welcher sich vor allen Dingen daraus speist, wie sich das Studio über die Zeit hinweg diskursiv als Marke profiliert und ein bestimmtes öffentliches Image pflegt. Insbesondere durch anfängliche Kontextualisierungen zu Beginn jedes Kapitels in größere Gesamtzusammenhänge wird stets die Relevanz des jeweils behandelten Themas deutlich. Dadurch lesen sich die Kapitel nicht nur zugänglich, sondern sicher gerade für geneigte

Fans auch unterhaltsam. So liegt die Stärke dieser Publikation insgesamt nicht nur in den detaillierten Beobachtungen und Schlussfolgerungen, sondern auch in den verschiedenen akademisch unverbrauchten Bereichen, die Denison thematisiert. An manchen Stellen ist es fast enttäuschend, dass es nicht mehr Material in die finale Analyse geschafft hat. Dass sich jedoch vornehmlich auf japanischsprachige Texte beschränkt wurde, hat für ein englischsprachiges Publikum den Vorteil, dass das Wissen dieser Quellen nun auch für diese international verfügbar geworden ist. Denn noch 2013 bemängelte Japanologe Stephan Kühn beispielsweise, dass „[d]as Gros der AutorInnen“ innerhalb der Anime-Forschung „nicht über Kenntnisse der japanischen Sprache“ verfüge und „vorhandene japanologische Fachpublikationen zu Anime und Miyazaki [...] in der Regel“ (S.260) nicht rezipiert würden.

Sind die Erkenntnisse über Studio Ghibli an sich zwar äußerst aufschlussreich, so ist es vielmehr die darüber hinausgehende Art, wie die Autorin ihre in der Einleitung beschriebene Methodologie umsetzt, welche Denisons Monografie lesenswert werden lässt. Sie legt somit einen möglichen Grundstein für fortführende Forschung und für das Schreiben von Industriegeschichten zu weiteren (japanischen) Animationsstudios. Dass es in Bezug auf Studio Ghibli noch weitere Analysemöglichkeiten gibt, die verdeutlichen, wie industrielle Prozesse das Firmenimage prägen, zeigt die Eröffnung des Studio

Ghibli Themenparks in Nagakute im letzten Jahr sowie der in Japan im Juli gestartete Film *The Boy and the Heron* (2023), der als Miyazakis letzter Film vermarktet wird (vgl. S.171). Gerade Suzukis Entscheidung, den Film ohne das übliche große Marketing starten zu lassen und so den Inhalt des Films möglichst lange geheim zu halten, verdeutlicht noch einmal, wie sehr sich das Studio seines eigenen

prestigeträchtigen Images bewusst ist. Wie Denison zudem im Kontext der Museumsausstellungen bereits andeutete, kann es durchaus auch eine produktive Perspektive sein, die transnationale Rezeption von Studio Ghibli in den Blick zu nehmen und wie sich sein Image sodann in (nicht-japanischer) Übersee verändert.

David Höwelkröger (Kiel)

## Literatur

Berndt, Jaqueline: „Anime in Academia: Representative Object, Media Form, and Japanese Studies.“ In: *Arts* 7 (4), 2018, S.1-13.

Cavallaro, Dani: *Kyoto Animation: A Critical Study and Filmography*. Jefferson: McFarland, 2012.

Cavallaro, Dani: *The Art of Studio Gainax: Experimentation, Style and Innovation at the Leading Edge of Anime*. Jefferson: McFarland, 2008.

Dasgupta, Arnab: „Affective Transformation: Other-Power and the Community of Peers in Works by Kyoto Animation.“ In: *Journal of Anime and Manga Studies* 3, 2022, S.85-117.

Denison, Rayna: „Anime Tourism: Discursive Construction and Reception of the Studio Ghibli Art Museum.“ In: *Japan Forum* 22 (3-4), 2010, S.545-556.

Denison, Rayna: „Before Ghibli was Ghibli: Analysing the Historical Discourses Surrounding Hayao Miyazaki's *Castle in the Sky* (1986).“ In: *East Asian Journal of Popular Culture* 4 (1), 2018, S.31-46.

Denison, Rayna: „Disembodied Stars and the Cultural Meanings of Princess Mononoke's Soundscape.“ In: *Scope: An Online Journal of Film Studies* 3 (1), 2005. <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2005/october-2005/denison.pdf> (30.05.2023).

Denison, Rayna: „Ghibli Genre: Toshio Suzuki and Studio Ghibli's Brand Identity.“ In: dies.: *Anime: A Critical Introduction*. London: Bloomsbury, 2015, S.117-132.

Denison, Rayna: „Hayao Miyazaki.“ In: Tasker, Yvonne (Hg.): *Fifty Contemporary Film Directors*. New York: Routledge, 2010, S.288–296.

Denison, Rayna (Hg.): *Princess Mononoke: Understanding Studio Ghibli's Monster Princess*. London: Bloomsbury, 2018.

Denison, Rayna: „Star-Spangled Ghibli: Star Voices in the American Versions of Hayao Miyazaki's Films.“ In: *Animation* 3 (2), 2008a, S.129–146.

Denison, Rayna: „The Global Markets for Anime: Miyazaki Hayao's Spirited Away (2001).“ In: Phillips, Alastair/Stringer, Julian (Hg.): *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. London: Routledge, 2007, S.308–321.

Denison, Rayna: „The Language of the Blockbuster: Promotion, Princess Mononoke and the Daihitto in Japanese Film Culture.“ In: Hunt, Leon/Wing-Fai, Leung (Hg.): *East Asian Cinemas: Exploring Transnational Connections on Film*. London/New York: I.B. Tauris, 2008b, S.103–122.

Greenberg, Raz: *Hayao Miyazaki: Exploring the Early Work of Japan's Greatest Animator*. New York: Bloomsbury, 2018.

Klinger, Barbara: „Film History Terminable and Interminable: Recovering the Past in Reception Studies.“ In: *Screen* 38 (2), 1997, S.107–128.

Klinger, Barbara: *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana UP, 1994.

Köhn, Stephan: „Anime ist nicht gleich Anime: Zur ambivalenten Rezeption japanischer Zeichentrickproduktionen in Deutschland am Beispiel von Miyazaki Hayao's ‚Chihiros Reise ins Zauberland‘.“ In: Scherer, Elisabeth/Mae, Michiko (Hg.): *Nipponspiration: Japonismus und japanische Populärkultur im deutschsprachigen Raum*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2013, S.259–277.

Koulikov, Mikhail: „Hayao Miyazaki and Studio Ghibli: A Bibliography.“ (2010). <https://sites.google.com/site/miyazakibib/home> (zuletzt aktualisiert: 03.07.2023, zuletzt abgerufen: 17.07.2023).

Lamarre, Thomas: „From Animation to Anime: Drawing Movements and Moving Drawings.“ In: *Japan Forum* 14 (2), 2002, S.329–367.

Lamarre, Thomas: *The Anime Machine: A Media Theory of Animation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

McCarthy, Helen: *Hayao Miyazaki: Master of Japanese Animation. Films, Themes, Artistry*. Berkeley: Stone Bridge Press, 1999.

Mes, Tom/Agnoli, Francis M.: „A Modular Genre? Problems in the Reception of the Post-Miyazaki ‚Ghibli Film‘.“ In: *Animation* 16 (3), 2021, S.207–220.

Napier, Susan J.: *Miyazakiworld: A Life in Art*. New Haven: Yale UP, 2018.

Niebel, Jessica/Docter, Pete/Kothenschulte, Daniel/Suzuki, Toshio: *Hayao Miyazaki*. Los Angeles: DelMonico Books/Academy Museum of Motion Pictures, 2021.

Odell, Colin/Le Blanc, Michelle: *Studio Ghibli: The Films of Hayao Miyazaki and Isao Takahata*. Harpenden: Oldcastle, 2020.

Steinberg, Marc: *Anime's Media Mix: Franchising Toys and Characters in Japan*. Minneapolis: University Press of Minnesota, 2012a.

Steinberg, Marc: „Inventing Intervals: The Digital Image in ‚Metropolis‘ and ‚Gonkutsuō‘.“ In: *Mechademia: Second Arc* 7, 2012b, S.3-22.

Wasko, Janet: *Understanding Disney: The Manufacture of Fantasy*. Cambridge: Polity Press, 2020.

## Hörfunk und Fernsehen

### Julia Havas: *Woman Up: Invoking Feminism in Quality Television*

Detroit: Wayne State UP 2022, 272 S., ISBN 9780814346563, USD 34,99

War der Begriff des ‚Quality Television‘ zu Beginn des 21. Jahrhunderts noch häufig ein wichtiger akademischer Türöffner, um über neue Formate sprechen zu können, die ganz ‚anders‘ daherkamen als die immer gleichen, schematischen TV-Produktionen zuvor, so lässt sich diesem umgekehrt die Aufwertung einiger weniger (primär nordamerikanischer) Serien vorwerfen: Über einen kaum dezidierten Kriterienkatalog (vgl. Blanchet, Robert: „Quality TV: Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien.“ In: ders./Köhler, Kristina/Smid, Tereza/Zutavern, Julia [Hg.]: *Serielle Formen: Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg: Schüren, 2010, S.37-70) entstand so ein Kanon von Serien, die zwar filmästhetisch innovativer und narrativ komplexer sind (etwa *The Sopranos* [1999-2007] oder *Breaking Bad* [2008-2013]), die einem akribischen, gesellschaftssezierenden Realismus verpflichtet sind (etwa *The Americans* [2013-2018] oder *House of Cards* [2013-2018]) und die kritische Perspektiven auf Kategorien

von *race* und *class* einnehmen (etwa *Oz* [1997-2003] oder *The Wire* [2003-2008]). Andererseits jedoch schaffen Konzepte von ‚QTV‘, ‚Art Television‘ oder ‚Prestige TV‘ vereinfachende Abgrenzungen und problematische Hierarchien, die sich im globalisierten 21. Jahrhundert nur noch schwerlich aufrechterhalten lassen.

Häufig übersehen wurde dabei gleichfalls, wie männer- und männlich zentriert Themen und Figuren ebenso wie Cast und Crew waren. Außerdem wurde dem Problem kaum Beachtung geschenkt, wie (sowohl quantitativ als auch qualitativ) gering der Anteil von Frauen oder eines ‚authentischen‘ Blicks auf weibliche Lebenswelten dieser Serien tatsächlich war (von postfeministischer Diversität ganz zu schweigen). Es ist daher ein Verdienst der Film- und Fernsehwissenschaftlerin Julia Havas und ihrer äußerst lesenswerten Studie *Woman Up*, sowohl auf dieses Manko hinzuweisen, nach konkreten Formaten eines „feminist quality television“ zu suchen und exemplarische Serien mit gründlichem Blick zu analysieren – und damit ganz nebenbei eine Blaupause für die Tele-

vision Studies zu entwickeln, sich mit diesem gleich doppelt ‚anderen‘ Fernsehen als reziprok fließendem Diskursfeld zu beschäftigen: „A program’s cultural work cannot be understood without acknowledging and unpacking the profound genderedness of television’s cultivation of aesthetic value in this last ‚golden age of television‘; and similarly, the political implications of this programming cannot be unearthed without considering the aesthetic-generic and institutional context“ (S.4).

Als Untersuchungsobjekt dienen ihr dabei mit *30 Rock* (2006–2013) und *Parks and Recreation* (2009–2015) respektive *The Good Wife* (2009–2016) und *Orange is the New Black* (2013–2019) zwei Comedy-Formate und zwei Drama-Serien aus der ‚Hochphase‘ des US-amerikanischen ‚Quality Television‘, die sich durch einen „specific appeal to (American) feminist politics“ (S.12) auszeichnen. Entsprechend als „TV texts“ verstanden, werden die Serien hinsichtlich Narration und Ästhetik sowie Produktionskontexten und kritischer Rezeption vergleichend in den Blick genommen und von anderen „female-centered postfeminist quality“ (S.45ff.) Formaten wie *Sex and the City* (1998–2004) oder *Girls* (2012–2017) abgegrenzt.

Indem starke Frauenfiguren im Zentrum der Erzählungen stehen, findet somit eine Neuzentrierung der sonst männlich codierten Narrative statt – etwa, wenn die Emanzipationsgeschichte der titelgebenden *good wife* Alicia Florrick (gespielt von Julianna Margulies), die zu Beginn der ersten

Folge noch passiv als betrogene Ehefrau neben ihrem erfolgreichen Ehemann im Blitzlichtgewitter stand, die Fragilität patriarchaler Männlichkeit entlarvt und gar umkehrt (vgl. S.143). Neben der Erweiterung des konventionalisierten Figurenschemas macht Havas aber beispielsweise auch den Bruch mit den gewohnten Genrekonventionen als auffälliges Element dieser Serien aus. So steht die Protagonistin Liz Lemon (gespielt von Tina Fey) in *30 Rock* für eine „grotesque and physical parody of femininity“ (S.111), und gerade der mit ihrer Figur verbundene Humor und Slapstick eröffnen eine metareflexive Diskussion über ‚herkömmliche‘ Geschlechterbilder und ein patriarchal geprägtes Verständnis weiblicher Körperlichkeiten (vgl. S.100f.).

Dieses Brechen und Unterlaufen von Erwartungen an sowohl Handlung und Figuren wie auch stilistische und ästhetische Kategorien – etwa in der Inszenierung weiblicher Wut in *The Good Wife* (vgl. S.164f.) oder durch das hybride Überschreiten von Genregrenzen in *Orange is the New Black* (vgl. S.153f.) – macht jedoch nur einen Teil der Komplexität jenes (post) feministischen ‚Quality Television‘ aus. Denn die differenzierten wie subtilen Perspektiven auf marginalisierte Identitäten (vgl. S.149) sind nur dann wirklich authentisch, wenn die Serien auch von Drehbuchautorinnen, Kamerafrauen und Regisseurinnen geschrieben und inszeniert sind: So waren es beispielsweise gerade die Produktionsbedingungen und künstlerischen Freiheiten beim Streaming-Anbieter

Netflix, die es Produzentin Jenji Kohan überhaupt erlaubten, *Orange is the New Black* in dieser Form zu entwickeln und – mit Autorinnen wie Liz Friedman und Sara Hess, mit den Casting-Direktorinnen Jennifer Euston und Stephanie DeCoursey, mit Regisseurinnen wie Uta Briesewitz und Jodie Foster – umzusetzen. So dienen Havas etwa die „TV titties“, anhand derer Piper Chapman (gespielt von Taylor Schilling) zu Beginn der Pilotfolge eingeführt wird, im sechsten Kapitel als paradigmatisches Symbol für diesen ‚anderen‘ Ansatz, eine selbstbewusste „postfeminist femininity“ (S.219) und eine filmische Ästhetik abseits des ikonografisch formalisierten *male gaze* in populäre Serienformate (und so potenziell vor eine breite Zuschauer\_innenschaft) zu bringen.

Der Titel *Woman Up* ist damit eine Aufforderung an Produktionsfirmen, Networks und Streamingdienste – aber fordert auch zu einer verstärkten wissenschaftlichen Auseinandersetzung

auf, wenn „feminist scholarship often evades querying the role of form, aesthetics, and attendant cultural status in its ideological analysis of gender and television, instead passing judgments on the gendered progressivism or conservatism of TV texts“ (S.235). Wie dies geschehen könnte, hat Havas dabei gleich exzellent vorgemacht: Zwar bringt der gewählte Aufbau einige zwangsläufige Wiederholungen mit sich, und das Kapitelverhältnis der Comedy- und Drama-Serien hätte etwas stärker ausbalanciert werden können, doch sind ihre fundierten Einzelanalysen aufgrund ihres zugleich präzise sezierenden Blicks wie auch ihrer umsichtigen Argumentation höchst gewinnbringend und laden zum erneuten Schauen der Serien ein. Und vielleicht braucht ein Sprechen über (post)feministische Serien dann in Zukunft den ‚Quality‘-Begriff auch gar nicht mehr.

Jonas Nesselhauf (Saarbrücken)

## Arzu Öztürkmen: The Delight of Turkish Dizi: Memory, Genre and Politics of Television in Turkey

London: Seagull Books 2022 (Enactments), 580 S.,  
ISBN 9780857428981, USD 45,-

Seit Mitte der 2000er Jahre dominieren türkische Prestige-Fernsehserien nicht nur die einheimische Medienproduktion im eigenen Land. Die Türkei steht mit dem Verkauf von Fernsehserien in etwa 150 Länder, vor allem in den Nahen und Mittleren Osten, nach den USA weltweit an zweiter Stelle als Serienexporteur. Im Kontext globaler Serienkulturen und infolge der transnationalen Zirkulation türkischer Serien stellen diese Produktionen einen transdisziplinär faszinierenden Betrachtungsgegenstand dar. Mit ihrer Monografie *The Delight of Turkish Dizi: Memory, Genre and Politics of Television in Turkey* hat Arzu Öztürkmen eine umfassende Studie zu türkischen Fernsehserien vorgelegt. Die Monografie gliedert sich in zehn Kapitel und schließt mit einem umfangreichen Anhang, der unter anderem Dokumentationen der Interviewpartner\_innen, ihre Besuche an türkischen Filmsets und eine Auflistung von akademischen, themenbezogenen Veranstaltungen enthält. Ihre transdisziplinäre Studie ist an der Schnittstelle von Folkloristik, Medienwissenschaft und Performativität angelegt. In einer Mischung aus ethnografischer Feldforschung und Oral History ist das ambitionierte Vorhaben Öztürkmens darauf angelegt, „the genre of popular [Turkish] television drama“ (S.x) herauszuarbeiten,

welches sie *dizi* nennt (vgl. Vorwort von Richard Baumann).

Die türkische *dizi* werde oft mit der US-amerikanischen Soap Opera oder der lateinamerikanischen Telenovela verglichen, unterscheide sich aber von diesen. Auch wäre die Zuschreibung einer *Turkish soap* oder eines *Turkish drama* unpassend für *dizis*, da sich diese aufgrund formaler Merkmale von ihren Pendants unterscheiden würden (vgl. S.107f.). Öztürkmens Genrebegriff legt den Fokus auf die historische Interdiskursivität und die Betrachtung der Serientexte als Medientexte mit ihren Intermedialitäten. Sie geht davon aus, dass es sich bei der türkischen *dizi* um ein Metagenre handle, das in einer Wechselwirkung aus Intertextualität, Intermedialität und Interdiskursivität entstanden sei (vgl. S.390). Daher liegt das Hauptaugenmerk ihrer Studie darauf, die Dynamik des historischen Prozesses zu verstehen, der diesem Metagenre den Weg geebnet habe, welches in den 1990er Jahren mit der Entstehung von Privatsendern entstanden sei, sich in den 2000er Jahren konsolidiert habe und in den 2010er Jahren weltweit zirkulierte (vgl. S.28). Die Forschung habe bisher vernachlässigt, die *dizi* als Medientext jenseits ihres „textual content“ (S.110) zu erfassen. Die für die türkische Serienproduktion gängige, gleichzeitige Interaktion von Dreh-

buchautor\_innen, Regie, Schauspiel, Montage, Postproduktion und anderen Tätigkeitsfeldern des Kreativteams seien überhaupt erst konstitutiv für das textuelle Endprodukt. Im historischen Prozess habe diese Dynamik der Intermedialität eine entscheidende Rolle dabei gespielt, dass sich die *dizi* zu einem besonderen Fernsehgenre entwickelt habe (vgl. S.135). Die *dizi* schöpfe ihre Kraft aus jener Intermedialität, die den Medientext nicht nur beeinflusse, sondern durch das Zusammenspiel unterschiedlicher Faktoren mitkonstituiere und transzendiere: „Dizis are unique in this sense, as their writing and broadcasting are interconnected and operates in an interactive-performative way, within a unique temporality“ (S.133f.). Der Druck, der auf dem gesamten Produktionsteam lastete, allwöchentlich lange Episoden produzieren zu müssen, habe das *dizi*-Genre mitgeformt (vgl. S.311). Von der Produktionspraxis über die Konstruktion der *dizi*-Geschichten bis hin zur Distribution der Serien auf dem internationalen Weltmarkt beleuchtet Öztürkmen ausführlich weitere Facetten der türkischen Serienkultur.

Auch wenn Öztürkmen ihren Genrebegriff namens *dizi* recht hartnäckig propagiert, erweist sich ausgerechnet dieser ‚innovative‘ Part ihrer Studie als kaum überzeugend. Eine anfängliche terminologische Klärung des Begriffs für Nicht-Türkischsprachler\_innen hätte die Brüchigkeit und Irreführung eines solchen Unterfangens bereits von Beginn an offenbart. Sowohl die *Lindenstraße* (1985-2020) als auch *Dallas* (1978-1991) oder *House of*

*Cards* (2013-2018) sind im türkischen Sprachgebrauch banal gesprochen eine *dizi* – und eine Serie, die in 50 Jahren produziert wird, wird auch noch *dizi* heißen. Denn *dizi* bedeutet einfach übersetzt ‚Serie‘ und bezeichnet grundsätzlich die übergeordnete Gattung. Öztürkmen wählt eine Bezeichnung als Genrebegriff, die unspezifisch für die Gesamtheit der Serienformen steht. Wie sie die Leser\_innen auf ihre Argumentation vorbereitet, geschieht mit einer schlichtweg irreführenden Information: *Dizi* sei in den 1970er Jahren ‚gebräuchlich‘ im Sprachgebrauch gewesen, hätte aber erst seit den 1990er Jahren den Grundstein für den heutigen Genrebegriff gelegt. Fakt ist jedoch, dass Menschen, die jederzeit über Serien gesprochen haben und sprechen werden, gar keine andere Wahl haben, als von einer *dizi* zu sprechen. Indem sie den *dizi*-Begriff synonym mit der Großgattung verwendet, macht sie ihn für den analytischen und handlungstheoretischen Gebrauch völlig unbrauchbar und bleibt damit hinter ihrem Anspruch zurück, ein völlig neuartiges Genre zu vermessen. Abgesehen davon, dass sich ein solcher Ansatz von vornherein disqualifiziert, sofern er medienphilosophisch nicht gut begründet ist, offenbart sich die Unbrauchbarkeit des *dizi*-Begriffs da, wo es konkret wird. Denn wie streitbar ihr Konzept ist, zeigt sich an der Verlegenheit, mit der die Autorin selbst mit dem Begriff umgeht. Wenn sie die Serienbranche meint, spricht sie von „*dizi* industry“ (S.76, S.190 und S.374) oder „*dizi* world“ (S.46 und S.97). Wenn sie *dizi* als Genrebegriff

stark machen will, sind ‚klassisch-konservative‘ Genrehybride wie das Historiendrama oder Krimiserien nur die Subgenres von diesem Metagenre namens *dizi*. Ein solches Unterfangen hätte zumindest die Berücksichtigung medienwissenschaftlich relevanter Diskurse, wie über das Verhältnis von Gattung und Genre, erfordert, um den Sachverhalt entsprechend einordnen zu können. Stattdessen umgeht Öztürkmen strategisch geschickt den Weg der Transparenz und Auseinandersetzung und setzt es bereits als gegebene Voraussetzung, dass es sich bei *dizi* um ein Genre handle.

Unbeantwortet bleiben auch Überlegungen, wie man denn in der Logik Öztürkmens zum Beispiel Webserien bezeichnen müsste, die unter anderen Produktionsbedingungen entstehen oder grundsätzlich nicht die intermedialen Verstrickungen aufweisen, die für die hochbudgetierten Primetime-Fernsehserien konstitutiv wären. All das bleibt in dieser Studie seltsam unbestimmt. Es gibt keinen Notwendigkeitsgedanken, dass *dizi* als ein wie auch immer geartetes, ominöses Metagenre treffsicher nur jene Serien

meinen müsste, auf die Öztürkmen abzielt. Das macht ihren Genrebegriff sowohl analytisch als auch praktisch unbrauchbar.

Genauso schwerwiegend wie der terminologisch-formale Vorbehalt ist die Grundannahme ihrer Ausgangsprämisse. Öztürkmen überträgt den medienkulturellen Wandel und die organischen Transformationsprozesse, die sämtliche Fernsehserien und Serienkulturen seit den 2000er Jahren transnational durchlebt haben, auf einen Mechanismus, den sie als konstitutiv für die Entstehung von Genres sieht und zieht daraus die fatale, weil unbegründete Schlussfolgerung, es würde sich um ein völlig einzigartiges Genre handeln.

Als informatives Handbuch über die türkische Fernsehserienkultur ist diese Monografie sicherlich reich an interessanten Inputs, doch hätte Öztürkmen gut daran getan, das Spektakel auf andere Facetten ihrer Monografie zu verlagern als auf eine Prämisse, die auf stark brüchigem Boden steht.

*Aysel Özdilek (Mainz)*

## Digitale Medien

### **Felix Zimmermann: Virtuelle Wirklichkeiten: Atmosphärisches Vergangenerleben im Digitalen Spiel**

Marburg: Büchner 2023, 588 S., ISBN 9783963173240, EUR 45.- (OA)

(Zugl. Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität Köln, 2022)

Die Monografie *Virtuelle Wirklichkeiten: Atmosphärisches Vergangenerleben im Digitalen Spiel* von Felix Zimmermann widmet sich dem faszinierenden Sujet des atmosphärischen Erlebens virtueller Welten. Es handelt sich um eine überarbeitete Fassung seiner Dissertation, die das Atmosphärische im Gebiet der geschichtswissenschaftlichen Game Studies auf philosophisch fundierte Weise als Desiderat anvisiert. Zimmermanns Untersuchung, die sich zugleich in Fragenkomplexe der Phänomenologie wie auch der *Public History* einreicht, umfasst eine detaillierte Einleitung, drei Hauptkapitel (Heuristik, Methode und Untersuchungsgegenstände, Analysen) sowie ein Fazit zur Theorie der Vergangenerlebensatmosphären und eine Reihe von online einsehbaren Supplementen.

Zimmermann vertieft sich im Heuristik-Kapitel zunächst in Aspekte der Neuen Phänomenologie, um zu ergründen, wie Spielende virtuelle Wirklichkeiten atmosphärisch beeinflusst erleben. Das Kapitel zu Methode und Gegenständen beleuchtet sodann

die Relation zur Neuen Ästhetik und die Ursprünge des Atmosphärenbegriffs. Dabei skizziert er, wie sich digitale Spielkonzepte entwickelten und welche Bedeutung der Atmosphäre für das Spielerlebnis zukommt. Im Analysen-Kapitel geht es schließlich um die konkrete Atmosphären-Wahrnehmung und -Herstellung mit Fokus auf drei Spielebeispielen. Dazu eruiert Zimmermann, welche Faktoren konstitutiv für die Spielatmosphären sind und wie sich diese kreieren lassen.

Das erste Hauptkapitel entfaltet eine innovative Heuristik auf Basis einer systematischen Kategorisierung von Spielatmosphären, die Einsichten ins Erleben vergangenheitsorientierter virtueller Wirklichkeiten gewährt. Besonders betont wird die Rolle der Realität als zentrales Element der Heuristik. Mit dieser Perspektive verleiht Zimmermann den historischen Game Studies eine phänomenologische Dimension, die es erlaubt, Videospiele im Sinne der Neuen Phänomenologie und Neuen Ästhetik zu bewerten. Der Autor verdeutlicht nicht nur, dass in digitalen Spielen Atmosphären

einen essenziellen Erlebnisfaktor ausmachen, sondern auch, wie eng diese mit der lebensweltlichen Realität verbunden sind. Philosophisch fordert Zimmermann dazu auf, „dem leiblichen Weltkontakt (wieder) mehr Aufmerksamkeit zu schenken“ (S.49), womit er bewusst einen ‚lebensnahen Zugang‘ zu derartigen Spielwelten wählt.

Das zweite Hauptkapitel behandelt Analysemethoden, wobei Zimmermann in inhaltsanalytischer Vorarbeit leitende Hypothesen über die Spielatmosphären erhebt. Anschließend werden diese sowohl von Spieleentwicklerseite als auch von Spielenden geprüft, um Eindrücke zu sammeln und ästhetische Techniken auszuloten. Hierbei kommt eine Verbindung von ‚teilnehmender Beobachtung‘ und *close reading* zum Einsatz. Dies bedeutet, dass einerseits das Spielgeschehen beobachtet wird, andererseits aber auch gezielt ein bestimmter Aspekt eines Spiels. Hinzu kommt die Methode der ‚ästhetischen Feldforschung‘ aus Andreas Rauhs *Die besondere Atmosphäre* (Bielefeld: transcript, 2012), bei der qualitativ-empirisch untersucht wird, wie Atmosphären in Worte zu fassen und aus sprachlichen Geweben herauslesbar sind. Mithilfe dieser Methodenkombination ist nachzuvollziehen, wie digitale Vergangenheitsatmosphären entstehen, wie über sie gesprochen wird sowie welche Bedeutung ihnen beizumessen ist. Das übergreifende Ziel dieser Vorgehensweise besteht darin, von individueller Perzeption über sprachliche Beschreibung der Wahrnehmung hin zur komplexen Konzeptualisierung von Spielatmosphären zu gelangen.

Das großangelegte Analysen-Kapitel fokussiert sich dann auf die drei Spielbeispiele: *Anno 1800* (2019), *Assassin's Creed Syndicate* (2015) und *Dishonored: Die Maske des Zorns* (2012). Jedes dieser Spiele nutzt eigene Strategien, um eine ästhetische Atmosphäre zu schaffen, die das Bedürfnis stillen soll, persönlich in Kontakt mit der Vergangenheit zu treten und diese spielerisch zu erkunden. Hierfür dienen architektonische Elemente, Sound, Musik und nicht zuletzt das Avatarverhalten. *Anno 1800* operiert mit kunstvollen Vergangenheitsbildern. Demgegenüber steht in *Assassin's Creed Syndicate* historische Recherche und Rekonstruktion im Zentrum der Atmosphärenproduktion. *Dishonored* demonstriert seinerseits die Bedeutung von *environmental storytelling* und dem ‚Chaos-System‘ zur Erzeugung der virtuellen Atmosphäre. Zimmermanns Auseinandersetzung mit diesen Spielwelten wirft ein neues Licht darauf, dass unterschiedliche Techniken dazu beitragen können, Atmosphären zu evozieren, die die Erwartungen der Spielenden erfüllen, aber mehr noch, auch ihre Fantasie und ihr Geschichtsbewusstsein stimulieren. Überdies wird von ihm speziell das Prinzip der Kontrastierung als wesentlich für Atmosphärenproduktion und -wahrnehmung betont.

Durchgängig eröffnet *Virtuelle Wirklichkeiten* einen frischen und tiefgreifenden Blick auf den kreativen Konnex von Geschichte, Philosophie und Videospielen. Der Autor präsentiert seine Argumente auf klare und anschauliche Weise, gemeinsam mit

einer gründlichen und durchdachten Analyse der ausgewählten Spiele. Der Verkaufbau ist sinnvoll gestaltet, mit Bildern angereichert und ermöglicht dem interessierten Lesenden, sich schrittweise dem Thema anzunähern. Insgesamt stellt Zimmermanns Werk einen wertvollen und interdisziplinär

reizvollen Beitrag im Feld der Games Studies dar. Es bleibt zu hoffen, dass sich künftige Forschung in diese Richtung von seinem Ansatz inspirieren lassen wird.

*Salvatore Martinelli (Kassel)*

*Victoria-Katharina Martinelli (Kassel)*

### **Rudolf Inderst, Pascal Wagner: #Gamestudies. 20 Jahre Forschungsfantasie: Von der Disziplinierung eines Mediums**

Marburg: Büchner 2022 (Kritische Reflexionen, Bd.8), 106 S., ISBN 9783963173158, EUR 15,-

Prolog: Die vehemente, oftmals emotionale Kritik an den ‚neuen‘ Medien ist doch längst ein alter Hut – heißt es im Geleitwort des hier vorgestellten schlanken Bändchens von Rudolf Inderst und Pascal Wagner (die im Übrigen beide selbst das Diminutiv verwenden, vgl. S.87). Ein äußerst kurzer, aber prägnanter Querschnitt der Ausdifferenzierung der so genannten Game Studies – also der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem erfolgreichsten Unterhaltungsmedium – führt im Geleitwort auf die Relevanzbegründung des Bandes hin. ‚Quo vadis, Computerspielforschung?‘ – so lautet die Frage, welche in der von Frank Jacob herausgegebenen Reihe „Kritische Reflexionen“ gut aufgehoben ist, die den Anspruch vertritt, sich mit Fragen, Krisen, Themen und Problemen unserer Zeit zu beschäftigen

(vgl. S.105). Bewusst kurz (und verhältnismäßig günstig) gehalten sollen Essays unterschiedlicher Herkunft die jeweiligen Themen für ein allgemeineres, weniger akademisch geprägtes Publikum diskutieren und reflektieren. So viel sei vorweggenommen: Das Ziel des Bandes, eine Bestandsaufnahme der Game Studies zu reflektieren, gelingt dem Band ganz ausgezeichnet.

Level 1: Der Band ist in 15 Hauptkapitel gegliedert, Kapitel 1 in ganze 6 Unterkapitel, bei den Kapiteln 4 und 8 sind es zwei Unterkapitel. Uff. In Anbetracht des Umfangs wirkt diese Kleinteiligkeit auf den ersten Blick unrund. Als Quest zum Durchspielen – pardon, Durcharbeiten – hingegen sind die Kapitelchen abwechslungsreich, spannend und bisweilen sogar unterhaltend, da sie die Vielgestaltigkeit und Vielstimmigkeit der Game Studies gut

widerspiegeln. Bei vergleichbar aufgebauten realen Games gerät die eigentliche Story oft in Vergessenheit. Beim Leveldesign des hier besprochenen Bandes ist dies (leider) nicht anders. Zumal die zentralen Protagonisten – Inderst und Wagner – erst im vierten Kapitel näher eingeführt werden. Eben dieses Kapitel ist von zentraler Bedeutung, da es die Autoren aus der Innenperspektive heraus mit ihrer eigenen Spiel- und Wissenschaftskarriere mit der Entwicklung des Forschungsfeldes verbindet. In einem Spiel hätte man sich jedoch schon seit einigen Stunden gefragt, wer eigentlich diejenigen sind, die dem Spielenden aus dem *Off* Hinweise für das Spiel geben.

Level 2: Die Forschung mit und über Spiele ist ein weites Feld, welches vor über 20 Jahren begann. Mittlerweile beschäftigen sich Forscher\_innen aus der Medien- und Kommunikationswissenschaft, der Linguistik, der Politik-, Geschichts-, Erziehungs-, Literatur-, der Wirtschaftswissenschaft, der Psychologie, dem Design, der Architektur sowie Forschungsfeldern mit Bezug zur Spielentwicklung mit digitalen Spielen. Die Liste ließe sich weiter fortsetzen, erst recht mit Blick über den nationalen Teller- rand hinaus – Game Studies finden überwiegend in Nordamerika, Skandinavien und zunehmend in Asien statt. Zurecht wird daher die Frage diskutiert, ob sich die Game Studies trotz diverser Institutionalisierungsschübe (bspw. eigene Journals und Divisionen in größeren Fachgesellschaften) jemals zu einer eigenständigen Disziplin entwickeln oder dies überhaupt sollten.

Und natürlich: Was sind Game Studies überhaupt?

Level 3: Das Bändchen kreist im Wesentlichen um zwei im Präludium (2. Kapitel) kolportierte Definitionsversuche von Ian Bogost (vgl. *Unit Operations: An Approach to Videogame Criticism*. Cambridge: MIT Press, 2008), der Game Studies überspitzt formuliert zwischen einem „Arbeitsbeschaffungsprogramm für Menschen [...] die zu viele Computerspiele spielen“ und dem „letzten gescheiterten Versuch, ein Forschungsfeld in den Geisteswissenschaften zu etablieren“ (S.18), verortet. Inderst und Wagner vertreten hier die Position, dass das Feld im Finden und die Wissenschaftswelt allgemein in einer Neuordnung begriffen sei. Für ihre These führen sie unterschiedliche Argumente ins Feld, vor allem das fünfte Kapitel ist diesbezüglich erhellend, da es auch die Anforderungen der (Wissenschafts-) Politik an Disziplinen benennt. Zwischenstand: Game Studies als Protowissenschaft.

Level 4: Die Bemühungen der enthusiastischen Game-Studies-Community kennzeichnen die zweite Hälfte des Bandes, die mehrheitlich auf Konferenzzanekdoten – offenbar aus Mitschriften der Autoren – basieren. Dabei werden auch einzelne, für das Feld wichtige Fachbeiträge, eingewoben, welche die großen gesellschaftlichen Perspektiven, Erwartungen und Vorurteile (bspw. die leidige Diskussion um Killerspiele) rahmen. In diesem Level kommt Abwechslung in die Debatte: durch ein im Interview-Stil gebautes Gespräch der Autoren

mit der Düsseldorfer Medienkulturwissenschaftlerin Melanie Fritsch werden Gesichtspunkte zur Frage der Fachwerdung deutlicher, die in den vorangegangenen Kapiteln oft nur als Fragmente angerissen wurden.

Level X, der Bossgegner: Der „transnationale Husarenritt durch die Geschichte, die Entwicklung und den Stand sowie die Betrachtung einiger Protagonist:innen“ (S.93) hat entgegen der Überschrift des letzten Kapitels einen Endgegner: Kürze statt Tiefe ist zwar das unausgesprochene Motto des Bandes, der oft mäandernde – und damit dann doch wenig prägnante – Stil machen das Bändchen dennoch

zu keiner einfachen Kost, trotz des Umfangs. Die Teilhabe an der Fachwerdung insgesamt – teils mit skurrilen Anekdoten ausgeschmückt, die *pars pro toto* zeigen, was auf Konferenzen geschieht und wozu es diese trotz der neuen Online-Möglichkeiten weiterhin geben muss – macht das Bändchen dennoch empfehlenswert. Überzeugend ist auch, dass die Autoren dezidiert und begründet für eine am finnischen Modell orientierte Struktur der Game Studies werben. Es bleibt zu hoffen, dass dies an anderer Stelle in der Debatte aufgegriffen wird.

*Benjamin Bigl (Münster)*

### **Joan Kristin Bleicher: Grundwissen Internet: Perspektiven der Medien- und Kommunikationswissenschaft**

München: UVK 2020 (utb), 210 S., ISBN 9783825259099, EUR 24,90

Das Internet in seiner Omnipräsenz, vielfältigen Funktionalität und Multimedialität unter anderem als All-in-one-, Hyper-, Hybrid-, interaktives Many-to-many-Medium zu beschreiben und einzuordnen, seine Entwicklungen, seine diversen Wirkungen und Nutzungsformen nachzuzeichnen, ist ein überaus umfangreiches, anspruchsvolles Unterfangen. Die Hamburger Medienwissenschaftlerin Joan Kristin Bleicher geht es mit dieser Einführung *Grundwissen Internet* erneut an, nach-

dem sie es sich vor zwölf Jahren schon einmal vorgenommen hatte – damals viel schmäler und kompakter, eher überblickshaft, aber schon mit einer ähnlichen Gliederung (vgl. *Internet*. Stuttgart: UVK, 2010). Das neue Buch ist mehr als doppelt so umfangreich, detailliert, wohl mit dem Anspruch, nichts auszulassen. Eine eindrucksvolle Leistung des Bandes ist die enorme Quellenarbeit, die mit vielen Literaturangaben (nach jedem Kapitel und am Ende des Bandes) dokumentiert ist.

Das Buch ist gefüllt mit Fachtermini, aber auch mit einschlägigen Modewörtern, die in Merkkästen – freilich nicht immer präzise und verständlich – festgehalten werden. Verdienstvoll und für eine Einführung angebracht sind das Register, mit dem man alle Begriffe auffinden kann, und die Zeitafel eingangs, die die ‚Meilensteine‘ der Entwicklung des Internets tabellarisch (von 1945 bis 2018) aufführt. Im 5. Kapitel wird die Historie noch einmal in einem Fließtext rekonstruiert und in mehrere Phasen von der Konzeption über die Erprobung und Etablierung bis zum aktuellen Stadium von Sozialen Medien, Plattformen und Web 3.0. – dem so genannten „Internet der Dinge“ (S.83) – unterteilt.

Einleitend weist die Autorin auf die immense Dynamik der Veränderungen des Internets hin, die viele Erkenntnisse, Darstellungen und Termini schnell veralten lässt; ferner akzentuiert sie seine Multifunktionalität je nach Interessen und Bedürfnissen der User\_innen, die kaum alle zu erfassen seien, und dementsprechend auch auf die mannigfaltige wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Internet, je nach Disziplin und Fragestellung. Der im Titel genannten Kommunikationswissenschaft attestiert Bleicher einerseits vorrangig den Schwerpunkt der „individuellen Nutzung und gesellschaftlichen Wirkung sozialer Medien“ und der Medienwissenschaft andererseits die „Kennzeichen der digitalen Kultur“, nämlich „Angebotsstruktur, Angebotsformenspektrum, ästhetische Grundlagen“ (S.18). Diese werden in den weiteren Kapiteln erläutert.

Der disziplinären Vielfalt von „Theorien, Forschungsschwerpunkten und Methoden“ widmet die Autorin das erste Kapitel, was primär am Thema Interessierte irritieren dürfte, zumal sie (mutmaßlich) alle erdenklichen theoretischen Ansätze in dieser Reihenfolge annotiert: Technik, Ökonomie, Kultur, Medialität, Öffentlichkeit und Privatheit, Posthumanismus, Simulation und Manipulation, Angebot, Ästhetik, Ordnungsmodelle, Politik, Wirkung und Nutzung sowie Methoden; es fehlt eigentlich nur die Jurisprudenz. Die sachliche Universalität des Internets erschließt das nächste Kapitel mit den basalen Kategorien Infrastruktur, Lebenswelt und Medium, an die am Ende auch die jüngsten Entwicklungen von KI und Posthumanismus anschließen. Warum danach Netzwerkstrukturen, Ökonomie und Geschäftsmodelle, Plattformen, Datenhandel, Regulierung und „Amateur\_innenkultur als Gegenbewegung zur Ökonomisierung“ als ‚Rahmenbedingungen‘ firmieren, bleibt unklar. Unter der Überschrift „Ordnungsmodelle“ wird die sachliche Sondierung und Strukturierung im 7. Kapitel weitergeführt. Zuvor befasst sich die Autorin mit ästhetischen Aspekten des Internets und arbeitet vielfältige Verbindungen zwischen Medienkunst, Netzkunst und digitaler Bildästhetik heraus. Unter den „Ordnungsmodellen“ finden sich ebenfalls recht disparate Aspekte: nämlich Dispositiv, Hypertext und Hypermedia, Anordnung von Inhalten, Intermediäre, Plattformen, Algorithmen, Raummodelle und Spielräume sowie

sprachliche Steuerungselemente und Suchmaschinen.

Mit Kapitel 8 beginnen die eigentlichen, nämlich medienwissenschaftlichen Schwerpunkte der Beschreibung, also die Aufarbeitung der ‚Angebote‘, die das analytische Anliegen der Autorin primär verdeutlichen sollen (z.B. Information/Dokumentation, Wissen, Kultur und Unterhaltung, Werbung). Das letzte Kapitel zur Werbung recht knapp aus. Da aber das Internet oft als omnipräsente Werbeplattform, gespickt unter anderem mit Plug-Ins, Pop-Ups, Product-Placement sowie Influencer\_innen-Marketing charakterisiert wird, dann wird diese Funktionalität hier leider nicht angemessen repräsentiert. In den anderen Abschnitten beeindruckt die Autorin mit ihrer imposanten medienwissenschaftlichen Expertise, mit vielen Fachtermini und Insider-Bezeichnungen, sie zeigt Entwicklungslinien und Zusammenhänge zwischen traditionellen Medienphänomenen und denen im Internet auf und annonciert auch weitere Differenzierungen. Allerdings: Leser\_innen, die

‚nur‘ in das Internet eingeführt werden und ‚Grundwissen‘ erwerben wollen, dürfte die Fülle, Dichte und Detailliertheit dieser kompakten, mitunter auch sprunghaften Summierungen überfordern.

Im letzten Kapitel, mit „Nutzungs- und Wirkungspotenziale“ überschrieben, spannt die Autorin erneut etliche thematische Bögen auf: von den Veränderungen der Netznutzung über Erosionen der Öffentlichkeit, Wirkungen in der Politik bis hin zu digitaler Kultur, Globalisierung, Ethik und Onlinekriminalität. Danach kann das Fazit kurz ausfallen: Das Internet erweise sich jeweils als „flexibles“ Medium, „das schnelle Entwicklungen und Veränderungen durchläuft“ (S.206), und dies dürfte wohl vorerst so bleiben, weshalb immer wieder Einführungen und Grundlegungen nötig sein werden, künftig vielleicht wieder mit dem (Über)Blick auf das wesentliche Ganze. Immerhin ist Bleichers *Grundwissen* ein fundiertes, aktuelles Vademecum.

*Hans-Dieter Kübler (Werther)*

## **Robert Dörre: Mediale Entwürfe des Selbst: Audiovisuelle Selbstdokumentation als Phänomen und Praktik der sozialen Medien**

Marburg: Büchner 2022, 491 S., ISBN 9783963172687, EUR 36,- (OA)  
(Zugl. Dissertation an der Ruhr-Universität Bochum, 2020)

In der aktuellen Hochkonjunktur der medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit einer ‚Ästhetik der Verfügbarkeit‘ ist ein zentrales Attribut der Medien ihre Omnipräsenz. Mit seiner Monografie *Mediale Entwürfe des Selbst: Audiovisuelle Selbstdokumentation als Phänomen und Praktik der sozialen Medien* fokussiert Robert Dörre solche omnipräsente Medien durch eine induktive Analyse des Forschungsfeldes der „sozialmedialen Milieus der Influencer\_innen“ (S.179). Er geht dabei nicht nur das Risiko ein, dass sich ein solches Vorgehen letztlich als ‚verkappte Deduktion‘ entpuppen könnte, sondern es steht auch zu befürchten, dass ein so weitreichendes und dynamisches Forschungsfeld nicht handhabbar gemacht werden kann. Nach der Lektüre lässt sich sagen: Handhabbarkeit bedeutet hier nicht die Beleuchtung der Gänze der Selbstentwürfe in Sozialen Medien, sondern das bewusste Eingrenzen und Schlagen von Schneisen in das Phänomen anhand von paradigmatischen Beispielen. Das Leseerlebnis gestaltet sich produktiv, weil Dörre seine Gegenstände nicht trivialisiert und seine Analysen dementsprechend zu zahlreichen Verbindungslinien mit weiteren Phänomenen audiovisueller Selbstdokumentation und eigenen Querverweisen zwischen Konzepten und Artefakten führen.

Das Buch strukturiert sich in fünf Kapitel, in denen Dörre sich anhand des Fluchtpunktes des ‚Selbst‘ den analytischen Dimensionen der Authentizität, der Sozialität, der Ökonomisierung und der Serialität widmet. Das letzte Kapitel bietet gleichzeitig sowohl mediengeschichtliche als auch theoretische Anknüpfungspunkte für die Erweiterung der Studie, die Dörre selbst als „Zugang, kein[en] Abschluss“ (S.48) bezeichnet.

Der zentrale Begriff im ersten Kapitel ist Authentizität. Dessen aktuelle Konjunktur figuriert Dörre als an mediale Umbrüche gebunden, was bereits die mögliche Funktionsstelle des Authentischen in diesem Kontext andeutet. Das Authentische fungiert als eine erlebbare Qualität der Rezeption (vgl. S.72) und Attribut, das performative Selbst(s) für sich reklamieren. Daraus ergibt sich ein Begriffsverständnis, das als eine prozessuale und jeweils milieuspezifische Rezeptionsästhetik gedacht ist.

Im zweiten Kapitel löst sich Dörre von einer sozialromantischen Konzeption von Sozialität, um anhand eines deskriptiven soziologischen Verständnisses des Begriffs auch „antidemokratische [...] Gemeinschaften in ihrer Funktionslogik“ (S.294) analysieren zu können. Er thematisiert hier Funktionsmechanismen der Vergemein-

schaftung anhand digitaler Personae, die viele Prinzipien der sozialmedialen Milieus anhand der Achsen von Ökonomisierung und sozialer Prekarität invertieren. Dörres Analysen sind dabei eindrücklich, sie hätten jedoch von einer zuvor erfolgten Akzentuierung der ökonomischen Wirkkräfte auf das sozialmediale Milieu profitiert, die im Buch erst später erfolgt.

Das dritte Kapitel thematisiert genau diese Dimension: Markenförmigkeit fungiert als „integraler Bestandteil medialer Selbstentwürfe“ (S.356), sowohl in Bezug auf eine markenförmige Kommunikation seitens der Influencer\_innen als auch auf die in diesem Prozess der Kommunikation entstehenden rezeptiven Markengemeinschaften. Die zentrale kritische Wendung des Kapitels besteht jedoch in der Identifikation eines kritischen Umgangs mit den vermeintlich untrennbaren Verbindungen zwischen Werbung und Unterhaltung im Diskurs.

Das vierte Kapitel widmet sich dem Selbst in Serie, für das Dörre die Operation der „variablen Rekursion“ (S.367) als grundlegend verortet. Es geht hier also weniger um ein

der traditionellen Fernsehforschung entnommenes Verständnis von Serialität als Wiederholung, sondern um die Formierung eines hypertextuellen Netzes der Selbstentwürfe, um ein „allgemeines Formprinzip, das sich in Gestalt von übergreifenden seriellen Formaten und personenbezogenen Video-Serien manifestiert“ (S.390).

Seine überzeugenden, von einer rezeptionsästhetischen Perspektive geleiteten Analysen funktionieren nicht nur als produktive Beiträge zum Forschungsfeld digitaler Medien. Es gelingt Dörre ebenfalls, fruchtbare metatheoretische Überlegungen zu Begriffen wie ‚Authentizität‘, ‚Format‘ oder ‚Serialität‘ zu entwickeln, die wichtige kritische Ergänzungen zu grundlegenden analytischen Begriffen der Medienkulturwissenschaft darstellen. Seine Analysen funktionieren damit im Sinne Mieke Bals *Kulturanalyse*: „While groping to define, provisionally and partly, what a particular concept may mean, we gain insight into what it can do. It is in the groping that the valuable work lies“ (Frankfurt: Suhrkamp, 2002, S.11).

*Julia Willms (Köln)*

**Paul R. Brewer, Barbara Ley: Science in the Media: Popular Images and Public Perceptions**

New York/London: Routledge 2022, 276 S., ISBN 9781032033990, GBP 104,-

In *Science in the Media* untersuchen die Geschlechterforscherin und Kommunikationswissenschaftlerin Barbara Ley und der Kommunikations- und Politikwissenschaftler Paul R. Brewer, welche Zusammenhänge es zwischen medialen Darstellungen von Wissenschaft und Wissenschaftler\_innen auf der einen und ihrer öffentlichen Wahrnehmung auf der anderen Seite gibt (vgl. S.4). Ziel ist es, zu verstehen, „why and how the media might shape public perceptions of science“ (ebd.).

Dass der Zusammenhang zwischen Medienkonsum und Einstellungen der Befragten dabei immer eine relativ vage Annahme bleibt, ist der Methodik geschuldet, hier wird viel mit Korrelationen gearbeitet, die nicht notwendigerweise Kausalität implizieren müssen (Person X hat Serie Y gesehen und eine Z-Einstellung zu Wissenschaftler\_innen, die nicht notwendigerweise auf den Konsum von Y zurückgehen muss). Dies machen die Autor\_innen auch transparent und versuchen diese Schieflage durch die Verwendung eigener und fremder randomisierter Experimentalstudien auszugleichen (vgl. S.17). Allerdings verliert man während des Lesens leicht den Überblick darüber, wie viele und wie umfangreiche Studien beide tatsächlich selbst durchgeführt haben.

Unterteilt ist das Buch in 11 Kapitel, von denen das erste „Images of Science

and Scientists“ als Einleitung und das abschließende „Reshaping Popular Images and Public Perceptions“ als wegweisendes Fazit zu verstehen sind. Die inhaltlichen Schwerpunkte liegen dazwischen auf „Movie Science“, „Prime-Time Science“, „Documentary Science“, „Science News“, „Late-Night Science“, „Social Media Science“, „Forensic Science“ – womit vor allem CSI-Narrative gemeint sind, „Fringe Science“ – Shows zu übernatürlichen Phänomenen und „Kid Science“. Diese Kartierung medialer Repräsentationen von Wissenschaft lädt dazu ein, infrage gestellt zu werden – weshalb bedeutet „in the Media“ in sieben von zehn Kapiteln Fernsehen? Weshalb sind die fernsehspezifischen Formate in Genres unterteilt und sowohl Film als auch soziale Medien werden nur mit einem Einzelkapitel abgehandelt? Die implizite Annahme, dass Wissenschaftsdarstellungen vor allem im linearen Fernsehen von Bedeutung seien, könnte einen interessanten Diskussionsanlass darstellen, der jedoch übergangen wird.

Produktionsbedingt (die eigenen Studien stammen aus den Jahren 2016, 2018 und 2020) fließt die Pandemie als Treiber von problematischen Verhandlungen von Wissenschaft und höchst eigenen Mediendiskursen in die Analyse nur in kurzen, offenbar zum Schluss hinzugefügten Passagen

ein. Während Ley und Brewer für ihr US-zentriertes Sample durchaus bemerken, dass Wissenschaftler\_innen von Internettrollen attackiert werden, erkennen sie zwar die diskriminierende und sexistische Dimension solcher Attacken an, nicht aber die zugrunde liegenden politischen Implikationen und etwa die Bedeutung der Trump-Regierung und des Erstarkens rechter politischer Strömungen für eine grundlegende Wertschätzung von Wissenschaft (bzw. deren Ausbleiben). Insofern fällt aus Perspektive des Jahres 2023 das Resümee der Studie fast unglaublich positiv aus: „[C]ontemporary media portrayals of science and scientists tend to be favorable, even glowing“ (S.237); „portrayals of heroic fictional scientists in hit movies and television dramas [...] parallel the positive depictions of real-world scientists in popular documentary programs, late-night comedy shows, and children’s educational programs. In recent decades, ‘mad’ or sinister scientists have been the exception, rather than the rule, in media portrayals of the profession“ (ebd.). Allerdings sei laut den Autor\_innen kritisch zu bemerken, dass insbesondere im Kinderfernsehen und in Sitcoms das Stereotyp des/der sozial inkompatiblen Wissenschaftler\_in weiter floriere und Wissenschaft in Science Fiction meist als überaus gefährliche Profession dargestellt werde, was jeweils entmutigende Effekte auf Wissenschafts-aspirant\_innen zeitigen könne.

Das Buch ist dahingehend insbesondere für die kommunikationswissenschaftliche Forschung und Lehre

verdienstvoll, dass es die Ergebnisse zahlreicher vor allem quantitativer Einzelstudien zur Wirkung bestimmter Filme und TV-Serien zusammenträgt, um eigene Studien ergänzt und anhand eines eingängigen Gegenstands vier klassische Theorieansätze des Fachs gut verständlich exemplarisch aufbereitet: *cultivation theory*, *priming theory*, *framing theory* und *social cognitive theory* (vgl. S.13f.). Immer wieder gerät das Buch jedoch redundant, da es in jedem Kapitel erneut die gleiche Frage nach dem Zusammenhang zwischen Rezeption und Einstellung stellt und mit anderen Beispielen, Parametern oder Studien zu beantworten sucht, sich die Resultate aber kaum voneinander unterscheiden.

Das Thema der Wissenschaftskommunikation wird fast komplett ausgeklammert; es kommt am Rande innerhalb des Social-Media-Kapitels vor, in dem wenige prominente Beispiele von Wissenschaftskanälen sowie Hashtags vorgestellt werden, individuelle Alltagspraktiken von Wissenschaftler\_innen jedoch außen vor bleiben.

Medienkulturwissenschaftler\_innen wird die Tiefe in der Medienanalyse fehlen, die besprochenen Einzelmedien werden oftmals in wenigen Sätzen inhaltlich zusammengefasst.

Aufgrund dieses Verbleibens an der medialen Oberfläche bleibt man nach der Lektüre mit dem merkwürdigen Gefühl zurück, nach so vielen Beispielen und Kapiteln nicht wirklich schlauer geworden zu sein.

*Sophie Einwächter (Marburg)*

## Miguel F. Santos Silva, Scott A. Eldridge II: The Ethics of Photojournalism in the Digital Age

London/New York: Routledge 2020, 166 S., ISBN 978138586307, GBP 34,99

Mit ihrem Buch *The Ethics of Photojournalism in the Digital Age* tragen Miguel F. Santos Silva und Scott Eldridge II dazu bei, ein überaus wichtiges und weithin vernachlässigtes Thema zu fokussieren. In neun Kapiteln diskutieren sie auf Basis der Geschichte des Fotojournalismus (vgl. S.26ff. und S.49ff.) und der Moralphilosophie, wie die digitale Transformation traditionelle pressefotografische Konzepte herausfordert (vgl. S.78ff.), mithin Fragen der Nähe und Distanz und wie eine zukunftsgegenwärtige fotojournalistische Ethik aussehen und gelebt werden könnte (vgl. S.149ff.). Die Autoren gehen von einer grundsätzlichen Spannung zwischen Journalismus und Fotojournalismus aus und stellen die Frage, ob Text und Bild dieselbe Mission teilen.

Als relevante Kreuzung definieren sie herkömmliche Vorstellungen von journalistischer und künstlerischer Fotografie und deren normativer Aufgeladenheit sowie technischer Verfahren. Santos Silva und Eldridge sichten als Grundlage ihres Buches diverse „codes of ethics, stylebooks, internal guidelines, and academic books concerning photojournalism“ (S.4). Ihr Ziel ist es, „to thread the needle between uncritical standardization, which would be problematic, and reflection on principles and values, which can be empowering“ (ebd.). Fundamental-

prinzipien sind Freiheit, Wahrheit und der Respekt vor der Menschenwürde (vgl. S.32); auf dieser Basis eruieren die Autoren, wie gut verschriftlichte ethische Prinzipien neuen Herausforderungen gewachsen sind oder ob sie neu formuliert werden müssten.

Sie analysieren vergleichend Pressekodizes, Fallstudien und Praxisforschung, wie Ethik in Redaktionen gelebt wird. Ihre Haltung geht davon aus, dass Fotojournalismus ethisch und gesellschaftlich relevant ist, auch als journalistische Praxis (vgl. S.4) – und schon allein mit dieser Haltung unterscheidet sich ihr Werk von kanonischen Texten, die medien-, foto- und journalismuskritisch argumentieren, damit aber nicht unbedingt auf der digitalen Höhe unserer Zeit sind – Klassiker wie Susan Sontag (*Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2003) oder Roland Barthes (*Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Noonday Press, 1981). In den Kapiteln beziehen Santos Silva und Eldridge sich auf praktische Beispiele, die in jüngerer Vergangenheit nicht nur zu Kontroversen innerhalb von Redaktionen und Wettbewerbsjournals führten, sondern auch in der breiteren fotointeressierten Öffentlichkeit wahrgenommen und diskutiert wurden, etwa das World Press Photo 2013 von Paul Hansen, dem Manipulation vorgeworfen wurde (vgl. S.80ff.), und

die Aufnahmen des toten syrischen Flüchtlingskindes Alan Kurdi aus dem Jahr 2015 (vgl. S.128ff.) und seine Verwendungen in internationalen Medien. Anders als die allgemeine Tendenz, ikonische Fotos isoliert zu betrachten, betonen Santos Silva und Eldridge, dass „the complex flow of other media content“ (S.2, vgl. u.a. auch S.27) berücksichtigt werden sollte, und diese Haltung ist als roter Faden und Mehrwert im Buch wiederzuerkennen.

Die Herausforderung eines solchen Buches liegt genau in dem, was Santos Silva und Eldridge für die Fotografie postulieren: Mit der Geschwindigkeit, in der digitale Technologien viele Ankerpunkte der Profession verändern – Kameratechnik, Distribution, Co-Autor\_innenschaft der Amateur\_innen und vieles mehr –, kommen akademische Denk-, Recherche- und Schreibzeiten nicht mit. Einerseits erscheinen die Beispiele von Hansen (2013) und Kurdi (2015) schon so lange her zu sein, denn in der Zwischenzeit gab es viele andere, auch global prominente Bildbeispiele mit ähnlichem Diskussionspotenzial – zuletzt prominent im Frühjahr 2023 in der Diskussion über künstliche Intelligenz als Urheber\_in scheinbar fotografischer Werke. Andererseits zeigen die Autoren vorbildlich, wie anhand dieser praktischen Beispiele jedes Buchkapitel sich einer, dem Fotojournalismus über die Zeiten hinweg gültigen Fragestellung nähern und diese aktualisieren kann. So passt gerade auch in Bezug auf die Berichterstattung über den russischen Angriffskrieg gegen die Ukraine, die von Santos Silva und

Scott aufgeworfene Fragen nach der Abbildung Leidender: Wie balancieren (Foto-) Journalist\_innen die Notwendigkeit, über Leid und machtsstrukturelle Ursachen zu berichten, ohne Privatsphären der Leidenden zu verletzen (vgl. u.a. S.71 und S.111ff.). Die Autoren stützen sich auf eine Vielzahl theoretischer Schriften, unter anderem von John Merrill (*The Imperative of Freedom: A Philosophy of Journalistic Autonomy*. New York: Freedom House, 1974), Paul Ricoeur (*Soi-même comme un autre*. Paris: Édition du Seuil, 1990), Emmanuel Levinas (verschiedene Werke, vgl. S.103ff.), Barbie Zelizer (*About to Die: How News Images Move the Public*. Oxford/New York: Oxford UP, 2010) und Ariella Azoulay (*The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books, 2008; „Getting Rid of the Distinction Between the Aesthetic and the Political.“ In: *Theory, Culture and Society* 27 [7-8], 2010, S.239-262).

Jedes der Kapitel wendet unterschiedliche Methodologien an und schließt mit einer eigenen Zusammenfassung, weiterführenden Anmerkungen sowie separater Bibliografie. Santos Silva und Eldridge betonen, dass sie die unterschiedlichen Perspektiven als einen Dialog sehen „between different voices interested in pursuing the best version of photojournalism“ (S.149). Die Befragung der Fotografie, was Ethik ist und was sie leisten kann, ist damit nicht beendet: Die komplexen Beziehungen zwischen Fotograf\_in, Kamera, (digitalem) Bild und fotografiertem Subjekt „have also undergone change as it takes up new positions in a

digital environment, something we can see when we look at the ethics of citizen witnessing. It is, in some ways, a wonderful mess we have made“ (S.161). Diese Offenheit der Diskussion und

die fortwährende Neugier tragen bei zum großen Lesegewinn dieses empfehlenswerten Buches.

*Evelyn Runge (Köln)*

*Reihenrezension: Digitale Bildkulturen*

**Thomas Hermann: Überwachungsbilder: Kontrolle und Zufall in der Cam Era**

Berlin: Wagenbach 2022 (Digitale Bildkulturen), 75 S., ISBN 9783803137234, EUR 10,-

**Roland Meyer: Gesichtserkennung: Vernetzte Bilder, körperlose Masken**

Berlin: Wagenbach 2021 (Digitale Bildkulturen), 76 S., ISBN 9783803137050, EUR 10,-

**Katja Müller-Helle: Bildzensur: Infrastrukturen der Löschung**

Berlin: Wagenbach 2022 (Digitale Bildkulturen), 74 S., ISBN 9783803137142, EUR 10,-

**Jörg Scheller: Body-Bilder: Körperkultur, Digitalisierung und Soziale Netzwerke**

Berlin: Wagenbach 2021 (Digitale Bildkulturen), 75 S., ISBN 9783803137043, EUR 10,-

Derzeit verändert sich unser Verständnis von Bildern und Bildlichkeit radikal. Das Einzelbild versinkt angesichts der schier Menge an Bildern, die ständig aufgenommen, geteilt und gespeichert werden, mittlerweile in der

Bedeutungslosigkeit; stattdessen rückt das Bildermachen, Sehen und Verteilen in den Blick. Digitale Bilder sind streng genommen binär kodierte Daten, die auf Bildschirmen als Bilder erscheinen. Ihr Datencharakter bleibt dem mensch-

lichen Auge meist verborgen, während er für das maschinelle Erkennen und Auswerten (vulgo: ‚Sehen‘) allerdings entscheidend ist. Wer digitale Bilder untersucht, hat es sowohl mit menschlichen als auch nicht-menschlichen Praktiken des Bildermachens, Sehens und Verteilens zu tun, die in komplexe technische Infrastrukturen eingebettet sind, und muss völlig neu darüber nachdenken, was das Bildliche ist und wie sich seine gegenwärtigen Verwandlungen beschreiben lassen.

Dieser Herausforderung stellen sich die Autor\_innen der großartigen Reihe „Digitale Bildkulturen“, die Wolfgang Ullrich und Annkathrin Kohout im Wagenbach Verlag seit 2019 herausgeben. In den vier hier vorliegenden Bändchen interessiert sich Medienpädagoge Thomas Hermann für die automatisierte Beobachtung der Welt durch Web- und Smartcams (*Überwachungsbilder*), der Kunsthistoriker Roland Meyer behandelt das Thema maschineller Lesbarkeit unseres Antlitzes (*Gesichtserkennung*), die Bildwissenschaftlerin Katja Müller-Helle diskutiert die fortschreitende Automatisierung von Praktiken des Löschens (*Bildzensur*) und der Kunsthistoriker Jörg Scheller die Gestaltung und öffentliche Ausstellung unserer Körper (*Body-Bilder*). Dies sind alles gegenwärtig äußerst drängende Fragen, vom Wagenbach Verlag in ein intellektuelles Pixibuch-Format gegossen, das seinesgleichen sucht. Mein Serviervorschlag für Buchhandlungen: Einfach einen Korb aufstellen, aus dem man sich an der Kasse bei jedem Besuch ein neues, buntes Bändchen herausklauben und

sich auf einen Nachmittag voller geistreicher Lektüre freuen darf.

Die allerersten beiden Bände der Reihe (*Netzfeminismus* von Annkathrin Kohout und *Selfies* von Wolfgang Ullrich) sind von Evelyn Runge bereits besprochen worden (In: *MEDIENwissenschaft* 36 [3], 2019, S.335-338). Das Prinzip hat sich bewährt: Auch diese vier Bändchen (von derzeit insgesamt 18) picken sich jeweils einen Aspekt der ‚digitalen Bildkulturen‘ heraus und fächern diesen auf knapp 80 Seiten so material- wie kenntnisreich auf. Die Autor\_innen haben in der Regel bereits einschlägige Beiträge zum Thema vorgelegt, konzentrieren sich für die Wagenbach-Reihe nun aufs Wesentliche, argumentieren an zahlreichen Beispielen entlang und regen in vielerlei Hinsicht zum Weiterlesen, Nachdenken und Diskutieren an. Trotz ihrer absoluten Aktualität sind sie nicht vollkommen geschichtsvergessen, sondern zeigen die Gewordenheit der gegenwärtigen Bilder-Praktiken mit Rückblicken immerhin bis ins 19. Jahrhundert hinein auf.

Der Körper – „dieses blutende, eiternde, alternde Ding“ (S.30) – steht in Schellers *Body-Bilder* im Zentrum. Der Kunsthistoriker hat am Graduiertenkolleg „Bild – Medium – Körper“ an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe über Arnold Schwarzenegger promoviert und nebenbei eine Monografie über die Ästhetik des Bodybuildings vorgelegt (*No Sports! Stuttgart*: Franz Steiner, 2010; *Arnold Schwarzenegger oder Die Kunst, ein Leben zu stemmen*. Stuttgart: Franz Steiner, 2012). Bodybuilding ist für

Scheller, der auch selbst ‚pumpt‘, weniger ein sportlicher oder gesundheitsbewusster, als vielmehr ein ästhetischer Selbstentwurf, bei dem der eigene Körper zur Skulptur – und damit zum Bild – geformt wird. Diese enge Verknüpfung, die im titelgebenden Sprachspiel *Body-Bilder* bereits formuliert ist, verfolgt Scheller bis ins 19. Jahrhundert zurück: „Schon in den ersten Gyms des 19. Jahrhunderts zierten Bilder oder Büsten von Athleten sowie anatomische Darstellungen die Wände, etwa in Eugen Sandows Sandow Institute in London oder im 1853 gegründeten Sozialistischen Turnverein in Milwaukee, Wisconsin“ (S.11). Bilder waren und sind, so Scheller, „Sparringspartner“ (ebd.) – egal ob an der Wand, im Spiegel, auf Fernseh- oder nun auf Smartphonebildschirmen.

Die permanent praktizierte und technologisch gestützte Selbsttechnologie habe sich während der Coronapandemie noch einmal intensiviert – allerdings werde der Mainstream-Körper nun weniger als „Formfleisch“ denn als „Funktionsfleisch“ (S.44) begriffen. So bezeichnet Scheller einen Paradigmenwechsel vom gerätebasierten Bodybuilding, bei dem Muskelpartien isoliert voneinander trainiert werden, zum freien Körpergewichtstraining, das auf Kraft, Beweglichkeit und Koordination setze und damit den social-media-gerechten Fitnesskörper hervorbringe (vgl. S.42ff.). Exemplarisch vergleicht Scheller die bildnerischen Strategien von Pamela Reif und Squatilia auf Instagram. Die eine gehört zu den populärsten Fitness-Influencer\_innen Deutschlands

und repräsentiert das heteronormative Weiblichkeitsideal im „Kardashiozän“ (S.61), während Scheller die andere stärker in der ästhetischen und immer auch widerständigen Körperformungstradition von Kraftathletin Katharina Brumbach bis Arnold Schwarzenegger verortet, die mittlerweile nur noch ein Nischenpublikum fände.

Um einen Teil unseres Körpers, der sich gerade nicht beliebig formen, sondern Ausdruck unserer Identität sein soll, geht es Roland Meyer: das Gesicht. Sein Bändchen zur *Gesichtserkennung* beruht ebenfalls auf einer Dissertation an der HfG in Karlsruhe (*Operative Porträts: Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook*. Konstanz: Konstanz UP, 2019). Es befasst sich mit digital erfassten Gesichtern als „Interface[s] zwischen der physischen Welt, die wir mit unseren Körpern bewohnen, und den Plattformen, die unsere digitalen Identitäten verwalten“ (S.10). Unter Gesichtserkennung werde heute zumeist keine biometrische Vermessung mehr verstanden, sondern ein „automatisierter Bildvergleich, der Ähnlichkeiten statistisch auswertet“ (S.9). Dies bedeutet, dass es keineswegs um die eindeutige Identifizierung einer einzigartigen Kombination von Merkmalen geht, sondern um eine statistische Annäherung, die richtig, aber auch falsch liegen kann.

Ungeheure Mengen an Trainingsdaten, gigantische Rechnerkapazitäten und KI-gestützte Modelle führen mittlerweile zu erstaunlich guten Ergebnissen. Die Technologie ist jedoch keinesfalls risikolos. Meyer zeigt an

einer großen Zahl an Beispielen auf, welche rassistischen und sexistischen Diskriminierungen sich in Gesichtserkennungssoftware einschreiben können und wie „längst überwunden geglaubte physiognomische Traditionen eine Renaissance“ (S.34f.) erleben – so etwa die irrige Annahme, man könne sexuelle oder kriminelle Neigungen am Gesicht eines Menschen ablesen. Die Coronapandemie hat auch für Meyer – nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 – eine wichtige Katalysatorfunktion, sowohl was den Einsatz der Software betrifft als auch bezüglich unseres Wissens um die zunehmende Überwachung und das Bedürfnis, das Gesicht aus diesem Grund zu bedecken. Die Maske, so Meyer, habe zwei Seiten: „Ihre Innenseite verhüllt das Gesicht, und ihre Außenseite setzt an dessen Stelle ein Bild, das sich an die Blicke der Außenwelt wendet“ (S.58). In diesem Sinne sind digitale Bilder unseres Gesichts körperlose Masken, die auch ganz losgelöst von unseren Gesichtern zirkulieren können. Meyer führt die vielfältigen Möglichkeiten, den Nutzen, besonders aber auch die Risiken von automatisierter, KI-gestützter Gesichtserkennung theoriegesättigt und kenntnisreich vor Augen, bevor er im Schlusskapitel eindringlich vor dieser „hochriskanten Technologie“ (S.68) warnt und von den Softwareentwickler\_innen mehr Transparenz fordert (vgl. S.68f.).

Als hochproblematisch lässt sich auch das Bildgenre verstehen, in das sich Thomas Hermann offensichtlich extra für die Wagenbach-Reihe eingearbeitet hat: die *Überwachungs-*

*bilder*. Darunter versteht der Anglist und Medienpädagoge alle Bilder, „die von öffentlich zugänglichen Webcams, geschlossenen Überwachungssystemen [...], Satellitenkameras, Fotofallen, an Windschutzscheiben montierten *Dashcams* oder anderen sogenannten *Smartcams* generiert werden“ (S.7). Sie würden für eine bestimmte Zeit gespeichert, gelöscht und überschrieben und „kaum einmal von einem menschlichen Auge gesehen“ (ebd.). Den *Acheiropoieten*, also scheinbar ohne menschliches Zutun entstandenen Bildern, werde eine besondere Authentizität und Beweiskraft zugeschrieben, auch wenn ihr Beitrag zur Aufklärung von Delikten durchaus umstritten sei. Dies ist zu Genüge bekannt, weswegen sich Hermann stärker auf die Freude an der Beobachtung, die Gegenüberwachung von unten (*Sousveillance*) und den künstlerischen Umgang mit dem Genre konzentriert.

Mit Zygmunt Bauman (und David Lyon: *Daten, Drohnen, Disziplin: Ein Gespräch über flüchtige Überwachung*. Berlin: Suhrkamp, 2013) konstatiert er einen Haltungswechsel von der Angst hin zur Lust, gesehen zu werden. Der „Wunsch, wahrgenommen zu werden, und damit verbundene Aufgaben wie Identitätsarbeit, Selbstoptimierung, Selbstdarstellung, Selbstoffenbarung, Selbstfürsorge oder Überwachungskritik“ hätten sich durch die sozialen Netzwerke intensiviert und zu einem „komplexen Wechselspiel von *sich zeigen, sich finden* oder *gefunden/gesehen werden*“ (S.40) geführt. Hier erinnert Hermann an die Faszinationskraft von Webcams aus der Frühphase des Inter-

nets, die noch gar nicht live streamten, sondern alle drei Minuten ein neues Still generierten: so etwa die Coffee Pot Cam an der Universität Cambridge (vgl. S.26f.), aber auch Tierbeobachtungs- oder Wetterkameras. Hier schreibt sich eindeutig die televisuelle Logik von Liveness und Monitoring (vgl. Cavell, Stanley: „The Fact of Television.“ In: *Daedalus* 111 [4], 1982, S.75-96) ins Internet ein – das lässt Hermann jedoch unerwähnt. Künstler\_innen fühlten sich von den automatisch generierten Überwachungsbildern in ihrem Selbstverständnis als Bildproduzent\_innen besonders herausgefordert (vgl. S.45). Hermann erkennt fünf verschiedene künstlerische Herangehensweisen an Überwachungsbilder und illustriert diese mit zahlreichen, höchst anregenden Beispielen: Erstens würden sie als Ready-mades eingesetzt, zweitens bearbeitet (etwa in der ‚Glitch Art‘), drittens dienten bereits existierende Webcams als Dispositive für die künstlerische Inszenierung, viertens werde mit formalen oder ästhetischen Aspekten des Themas gespielt und fünftens böten museale Installationen die Möglichkeit, Überwachung selbst zu erfahren (vgl. S.45-56). Nach einem kurzen Kapitel zur wissenschaftlichen Nutzung von Überwachungsbildern schließt Hermann mit Verweis auf Meyers *Gesichtserkennung* durchaus nachdenklich und fordert die Herausbildung eines kritischen Überwachungsbewusstseins (vgl. S.64).

Ein häufig benanntes Problem ist die Verschiebung des Machtmonopols vom Staat hin zu Unternehmen, die weit weniger transparent agie-

ren und schwerer zu regulieren sind. Wenn diese täglich unzählige Bilder und Nutzer\_innen-Accounts löschen – sollte das nicht ebenso wie beim Staat als Zensur bezeichnet werden? Das ist eine der zentralen Fragen im Bändchen *Bildzensur* der Bildwissenschaftlerin Katja Müller-Helle, die das Thema bereits in Aufsätzen und einem Themenheft beleuchtet hat (*Bildzensur: Löschung technischer Bilder*. Berlin: de Gruyter, 2020 = Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Bd.16). Das Dilemma: Der klassische Zensurbegriff ist zu eng für Praktiken der Moderation oder des ‚Editing‘, wie sie für Plattformen wie YouTube, Facebook oder TikTok typisch und etwa aus Jugendschutzgründen durchaus auch notwendig sind. Eine Ausweitung des Zensurbegriffs sei jedoch mit eigenen Risiken verbunden, dürfe dieser doch weder verwässert noch zum reinen Kampfbegriff werden.

Müller-Helle spricht daher mit Bezug auf Friedrich Balke („Zensieren.“ In: Christians, Heiko/Bickenbach, Matthias/Wegmann, Nikolaus [Hg.]: *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*, Bd.3. Köln: Böhlau, 2022, S.695-724) von einem „Formwandel der Zensur“ (S.17). Die großen Digitalkonzerne übernahmen, so Müller-Helle, „Rituale von Zensur, die in jahrhundertalten Praktiken durch Kirche, Staat und Zensurbehörden eingeübt wurden“, verdeckten diese Ähnlichkeiten zur Zensur jedoch durch eine „Rhetorik der Neutralität“ (ebd.). Daraus ergebe sich ein Problem der Sichtbarkeit: Während Kirche und Staat sowohl ihre Machtstel-

lung als auch die Kriterien der Zensur offen deutlich gemacht hätten, blieben die Löschroutinen der Digitalkonzerne vergleichsweise intransparent (vgl. Kap. „Gatekeeper der Neutralität“). Wer bei TikTok zensuriert wird, weil er sie beispielsweise den Begriff ‚schwul‘ benutzt, bekommt unter Umständen gar nicht mit, dass die eigenen Posts niemandem angezeigt werden (vgl. S.42). Insgesamt ergebe sich daraus eine „neue Ästhetik der Zensur“, die sich durch „Zwischensichtbarkeiten“ (S.55) auszeichne. Dazu gehören nach Müller-Helle nicht nur Schwärzungen und Balken, sondern auch Verpixelungen, Unschärfen und Rasterungen sowie die Kennzeichnung von blockierten Accounts. Manche Zensursymboliken erhielten sogar memetischen Status, etwa der zugeklebte Mund, die abgeklebte weibliche Brustwarze oder der zensurbedingte Austausch von Bildelementen. Am Jahrestag des Tiananmen-Massakers in China konnte eine ikonisch gewordene Protestfotografie beispielsweise zirkulieren, nachdem die vier Panzer, denen ein einzelner Mann entgegentritt, durch riesige gelbe Gummienten ersetzt worden waren.

Die schiere Quantität der zu prüfenden Bilddaten kann von menschlichen Content-Moderator\_innen allein nicht mehr bewältigt werden, daher macht Müller-Helle den Begriff der Infrastrukturen stark, die sowohl die Automatisierung des Löschs als auch die Operationalisierung des Sehens bedingten. Letztere spielen auch in Meyers *Gesichtserkennung* und Hermanns *Überwachungsbildern* eine zentrale Rolle; zudem geht es in

allen besprochenen Bändchen um die Ablösung oder zumindest Herausforderung staatlicher Akteure durch die Großkonzerne der Digitalisierung und ihre Tendenz, die technische Basis der eigenen Praktiken so intransparent wie möglich zu halten. Besonderer Wert wird in den vier Bändchen daher auf Interventionen von Aktivist\_innen und Künstler\_innen gelegt, welche das Zusammenwirken von Praktiken und Infrastrukturen kreativ und kritisch reflektieren.

Auch wenn die zentralen Begriffe der Reihe (Bild, Digitalisierung, Kultur) nicht in jedem der Essays konzeptuell scharf gefasst werden, schält sich in der Gesamtbetrachtung ein medienkulturwissenschaftlicher Ansatz als gemeinsamer Nenner heraus. Es scheint fast so, als müsse die aus der Kunstgeschichte hervorgegangene Bildwissenschaft nun zur Medienwissenschaft werden, um der ‚Fahrzeughaftigkeit‘ der digitalen Bilder und der gespenstischen (Un-)Sichtbarkeit ihrer Umlaufbahnen Herr zu werden. Dass die intensive Betrachtung des Einzelbilds ausgedient hat, macht sich in den Bändchen auch performativ über die Kleinformatigkeit und schlechte Druckqualität der Abbildungen bemerkbar. Dies ist ein bedauerlicher, aber konsequenter Kollateralschaden, der allerdings niemanden davon abhalten sollte, diese überaus anregenden Bücher zu lesen – ein Mobiltelefon, auf dem die Bilder in besserer Qualität aufgerufen werden können, ist ja meist ohnehin zur Hand.

Anne Ulrich (Tübingen)

*Reihenrezension: Digitale Bildkulturen*

### **Gala Rebane: Emojis: Geschichte, Gegenwart und Zukunft einer digitalen Bilderschrift**

Berlin: Wagenbach 2021 (Digitale Bildkulturen), 77 S.,  
ISBN 9783803137098, EUR 10,-

### **Thomas Dreier: Copyright: Urheberrecht versus Netzkultur**

Berlin: Wagenbach 2022 (Digitale Bildkulturen), 77 S.,  
ISBN 9783803137173, EUR 10,-

### **Jacob Birken: Videospiele**

Berlin: Wagenbach 2022 (Digitale Bildkulturen), 77 S.,  
ISBN 9783803137180, EUR 10,-

Seit dem Erscheinen der ersten Ausgaben 2019 dieser „hypermodernen Reclam-Hefte“, wie Evelyn Runge die handlichen Text-Bändchen der Schriftenreihe „Digitale Bildkulturen“ in ihrer Rezension von Wolfgang Ullrichs *Selfies* und Annekathrin Kohouts *Netzfeminismus* bezeichnete (vgl. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews* 36 [3], 2019, S.335-338), hat sich einiges getan: Mittlerweile zählt die Reihe insgesamt 16 Beiträge und deckt ein breites Spektrum an Phänomenen wie GIF, Meme, Screenshot und weitere ab. Für 2023 sind noch die Beiträge *Filter* von Berit Glanz und *Metabilder* von Estelle Blaschke angekündigt. Unverändert geblieben ist der Umfang der Beiträge, der weiterhin bei knapp 80 Seiten liegt.

Verändert hat sich jedoch eine Personalie. Denn anders als noch in Runges Rezension angekündigt, hat sich nicht Joachim Bessing dem Thema ‚Emojis‘ gewidmet, sondern Gala

Rebane. Ihr Beitrag *Emojis: Geschichte, Gegenwart und Zukunft einer digitalen Bilderschrift* ist kulturhistorisch angetrieben und überrascht zunächst damit, dass der erste Satz von 176 (Proto-) Emojis bereits 1998 vom japanischen Grafikdesigner Shigetaka Kurita für die auf Mobiltelefone ausgerichtete Internetplattform i-mode gestaltet wurde und Emojis bis Ende der 2000er Jahre nahezu ausschließlich in Japan geläufig waren (vgl. S.15-20) – also einer Zeitspanne, während der in der westlichen Mobiltelefonie wohl eher noch Emoticons fleißig in SMS und MMS getippt wurden.

Emoticons sind es auch, die nach Rebane zwar der Emojis technologischer, da auch in der digitalen Kommunikation angesiedelte, Vorgänger waren, jedoch kulturpraktisch nur ein nachrangiges Verwandtschaftsverhältnis haben. Zwar mögen sowohl Emoji als auch Emoticon zuvorderst als an Mimik und Gestik angelehnte Reprä-

sentationsmöglichkeiten in der digitalen Kommunikation gedacht sein. Doch während sich Kurita für seine Emojis von den Pikto- und Ideogrammen der Tokioter Olympischen Spiele von 1964 und vom visuellen Register emotionaler Ausdrucksformen von Mangas explizit hat inspirieren lassen und latent auch Einflüsse der Kalligrafie und e-moji der Edo-Epoche einfließen (vgl. S.15-17), sieht Rebane bei Emoticons eine andere Entwicklungslinie, die vor allem aus der alphabetischen gedruckten Schrift entspringt. So haben bereits Experimente des Satiremagazins *Puck* im Jahre 1881 mit den Möglichkeiten der Typografie gespielt, um mittels unterschiedlicher Satzzeichen-Kombinationen Mimik nachzubilden (vgl. S.21f.). Auch wurden 1966 Vorschläge geäußert, die französische Rechtschreibung mit emotiven Satzzeichen anzureichern, bevor schließlich 1982 an der Mellon Carnegie University Pittsburgh mit dem fröhlichen :- ) und dem traurigen :-( Deutungshilfen von Konnotationen schriftlicher Aussagen in der digitalen Kommunikation vorgeschlagen wurden (vgl. S.22f.). Während sich zu diesen Ur-Emoticons weitere ‚liegende‘ Gesichter gesellten, bereicherten japanische Nutzer\_innen die Ausdrucksspannweite digital-schriftlicher Kommunikation mit ‚aufrechten‘ und noch komplexeren Kaomojis wie (\*\_\*) für leuchtende Augen oder (-\_-) für einen genervten Gesichtsausdruck (vgl. S.21f.). Rebane möchte daher Emojis als eigenständige Bilder, Emoticons hingegen als bloße Kombination von Satzzeichen hervorgehoben wissen (vgl. S.21).

Schließlich geht Rebane auf diverse kulturelle Praktiken ein, die sich in variierte Form auch im Gebrauch von Emojis niederschlagen: Als Bilderrätsel und Rebus-artige Codierung von Popsongs und weltliterarischen Texten (vgl. S.29-33) und als an Briefbilder/ Bildbriefe angelehnte Bild-Schrift-Konstellationen zur Individualisierung der Kommunikation und zur Förderung einer empfundenen Nähe bei räumlicher Distanz (vgl. S.33-36), wobei die Bildelemente geeigneter auf die Soziabilität der Autor\_innen verweisen als floskelhafte Formulierungen (vgl. S.37), so dass Emojis als symbolische Gaben betrachtet werden können, denen nach Marcel Mauss‘ Überlegungen (vgl. *Die Gabe: Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Frankfurt: Suhrkamp, 2009) zu einem animistischen Glauben der Geist der Schenkenden innewohne (vgl. S.38f.).

Doch nicht nur der Geist will im Emoji übermittelt, sondern auch der Körper repräsentiert werden. So führt Rebane aus, dass sich Abbildungen identitätsstiftender körperlicher Merkmale in Emojis im Laufe der Zeit diversifiziert haben (vgl. S.41-46), so dass sich hieraus ein Markt für Produkte der Über-Individualisierung und Affektökonomie eröffnet hat, der beispielsweise die grafische Personalisierung von Emojis in Form von Avataren ermöglicht – der Mensch also zum Emoji wird –, während umgekehrt auf Videoplattformen zur Imitation von Emojis aufgerufen wird – das Emoji also Mensch wird (vgl. S.47-52). Dies stellt latent die kritische Frage an

Anthropologie und Konstruktivismus, was zuerst da war: ein instinktiv-körperlicher oder ein gelernt-imitierender Gefühlsausdruck?

Die abschließende These Rebanes, dass Emojis „ein eigenständiges Kommunikationssystem mit einem neuartigen emanzipatorischen Potenzial [...], das alternative Formen des Denkens sowie des Selbst- und Weltzugriffs anzubahnen vermag“ (S.62) darstellten, erweist sich ob gelegentlich eingestreuter Beispiele für eine subversive Nutzung von Emojis dann doch als bemüht optimistisch und generell dünn verargumentiert, zumal sie selbst die durch kulturelle Unterschiede (und teils Widersprüche) oder uneindeutige Bedeutungen hervorgebrachten sprachlichen Hürden beschreibt (vgl. S.52f. und S.58f.); sie bleibt außerdem eine konkrete Ausformulierung, wie besagtes ‚alternative Denken‘ aussehen möge, schuldig. Vielmehr wirkt ihr Abschluss wie eine trotzig Anti-These zur sehr logozentrischen Kritik diverser Autor\_innen, die in der Verbreitung der Emoji-Nutzung den Untergang der heutigen westlichen Zivilisation angekündigt sehen (vgl. S.8ff.) – eine Kritik, auf die ob ihrer Polemik und fehlender Datenlage überhaupt nicht eingegangen werden müsste. Daher scheint es plausibler, dass Emojis weiterhin ganz im Sinne der von Rebane zitierten Studien ihre „Existenzberechtigung vor allem in der Überwindung kommunikativer Unzulänglichkeiten und der Erweiterung emotionaler Ausdrucksmöglichkeiten in den neuen Medien“ (S.57) finden, was dadurch untermauert wird, dass

Emojis im großen Teil für den emotionalen Ausdruck gebraucht werden (vgl. S.21).

Auf kein konkretes Bildphänomen, sondern auf die rechtlichen Grundlagen der Verwendung von visuellem Material in der digitalen Kommunikation fokussiert Thomas Dreier in seinem Band *Copyright: Urheberrecht versus Netzkultur*. In den Jahren 2018 und 2019 äußerte sich das öffentliche Interesse an diesen rechtlichen Grundlagen, als sich Proteste gegen den geplanten Artikel 13 (bzw. 17 in der endgültigen Fassung) der Richtlinie Urheberrechte im digitalen Binnenmarkt erhoben: Das neue Gesetz sollte Online-Plattformbetreiber verpflichten, Rechte am hochgeladenen Material zu lizenzieren, damit eine entsprechende Vergütung der Verwerter (Verlage, Medienhäuser etc.) und Künstler\_innen gewährleistet werden kann (vgl. S.6). Auch wenn das Gesetz zwar nicht wörtlich die technische Realisation in Form von Upload-Filtern thematisiert, ist die Kontrolle von Lizenzen und notfalls die Entfernung von nicht-lizenziertem Material ob der Menge an Uploads nur automatisiert zu bewerkstelligen (vgl. S.58f.).

Diese Proteste sind Ausgangspunkt für Dreiers Darstellung zweier diskursiver Sphären, die ob ihres eigenen Selbstverständnisses ein gegenseitiges Verstehen kaum zu ermöglichen scheinen: Die Seite der Verwerter und Werkschaffenden argumentieren aus einer rechtlichen, wirklichkeitsstrukturierenden Sphäre, in der das Verständnis von Eigentumslogik herrscht; die Seite der Nutzer\_innen protestie-

ren aus einer medienpraktischen und netzkulturellen diskursiven Sphäre, in der urheberrechtliche Begriffe wie ‚Autor\_in‘ oder ‚Werk‘ Fremdwörter sind (vgl. S.12), wobei auf den Demonstrationen das neue Gesetz als „nicht weniger als das Ende des freien Internets“ (S.6) angekündigt wird.

Dreier gelingt es, für den Justizlaien die rechtlichen Grundlagen verständlich zu beschreiben und deren historische Entwicklungen und auch nationale Unterschiede zu verdeutlichen: Das Urheberrecht ist dem Eigentum an körperlichen Sachen (vgl. S.12f.) nachempfunden, wobei sich im US-amerikanischen Copyright nicht die Werkschaffenden, sondern die Verwerter im Zentrum befinden (vgl. S.18), während beispielsweise im kontinentaleuropäischen Urheberrecht die Werkschaffenden zentral sind – und sich dies durchaus kultursoziologisch als von der Persönlichkeit der Werkschaffenden abgeleitet als Unterfütterung nationaler Identitäten im 18. Jahrhundert erklären lässt (vgl. S.19f.). Unter einer solchen Prämisse ließe sich ein Kunstwerk nicht lediglich als Eigentum eines Individuums, sondern eines nationalen Kollektivs verstehen.

Das Urheberrecht regelt vor allem die öffentliche Nutzung geschützter Werke. Die private Nutzung in der analogen Welt ist ob der Herausforderung zur urheberrechtlichen Kontrolle ohnehin eine schwierige Angelegenheit für Verwerter und Werkschaffende – Rezeption, Tausch und Kopieren von Werken lassen sich kaum überwachen. Mit der Digitalisierung rückt aber selbst die private

(und legale) Handlung der Rezeption in einen quasi-öffentlichen Raum, da diese nun technisch nachvollzieh- und überwachbar sein kann (vgl. S.32-34). Hier verschränken sich Urheberrecht und Datenschutz und berühren damit auch das Thema der Vorratsdatenspeicherung (vgl. S.48).

Nach Dreiers Ansicht haben sich mit der Digitalisierung von Werken und damit ihrer Unabhängigkeit von materiellen Trägermedien eben jene Werke für die Nutzer\_innen und Prosumer\_innen zu einer Art Allmende entwickelt (vgl. S.22), die eine Mentalität der unkontrollierten Praxis der Aneignung, Umformung und Weitergabe dieser Werke noch stärker ausgeprägt Bahn bricht (vgl. S.23). Hier weht freilich neben einem leichten Hauch von Walter Benjamin auch ein stärkerer Wind von Kritik an Eigentumsverhältnissen: Wenn Eigentum als Produktionsmittel verwendet wird, diese Produktionsmittel aber lizenziert werden müssen, dann liegt eine Kapitalismuskritik nicht fern – welche allerdings zugunsten der Verwerter als scheinbar zementiertem Feindbild den Blick auf die Eigentümer der Distributionsmittel – also die Plattformbetreiber – verstellt.

Damit sei gesagt, dass Dreier das für ein nicht Jura-affines Publikum vermeintlich fad anmutende Thema verständlich machen und durch die Verstrickungen zu kulturellen Realitäten jenseits des Juristischen spannend aufarbeiten kann. Aufschlussreich wären allerdings noch Betrachtungen zu Urteilen von Nutzungen urheberrechtlich geschützten Materials

gewesen. Denn diese Nutzung stellt bei weitem kein homogenes Phänomen dar: Neben dem Anbieten von Downloads beispielsweise ganzer Filme – was anmahnbare ist und zu hohen Kosten der den Download-Anbietenden führen kann (vgl. S.45-47) – und der Verwendung von einzelnen Bildern als Memes – was wiederum nur in Fällen der Rufschädigung der Urheber\_innen zu juristischen Konsequenzen führt (vgl. S.23) – wäre unter anderem der Komplex der *Reaction-Videos* interessant, also Videos, in denen andere Werke durchaus extensiv kommentiert rezipiert werden. Doch – und hier schließt die neue juristische Richtlinie eben keine bestehenden Freiräume – im Zweifelsfall muss die Wiederverwendung von Material als Einzelfall der Kunstfreiheit juristisch geprüft werden (vgl. S.51).

Wieder näher an digitalen Bildphänomenen arbeitet Jakob Birken, der mit seinem Beitrag *Videospiele* eine Bestandsaufnahme von Videospielbildern liefern möchte, welche sich einerseits um die Klärung simulativer sowie ästhetischer Belange und dem damit verbundenen Steigerungsgestus des „oft naiv technikgläubige[n] Wetteifern[s] um eine immer überzeugendere, aber immer unzulänglich bleibende Wirklichkeitstreue des 3D-Bilds“ (S.8) und andererseits um eine Aufhellung des Wechselspiels von Videospielen und anderen Medieninformationen bemüht, um hieraus eine Antwort auf die Frage nach einer genuin digitalen Bildkultur destillieren zu können. Dieses allzu breit angelegte Forschungsvorhaben ver-

spricht eine überambitionierte Arbeit, deren Scheitern am eigenen Anspruch bereits eine Seite später mit der Frage danach, inwiefern es sich bei Videospielen eigentlich um ein Medium handeln mag, untermauert wird (vgl. S.9). Damit zieht Birken nämlich drei Erkenntnishorizonte auf – Medientheorie, Mediengeschichte und Medientechnik –, die sich im vorgegebenen Umfang der Arbeit nicht befriedigend abarbeiten lassen können. Dass angesichts der Erwähnung des Microsoft Flight Simulator die zwingende Frage danach, was Videospiele eigentlich zu Spielen macht, unbeantwortet bleibt, scheint daher naheliegend.

Ebenso naheliegend erscheint es, dass Birken's Arbeit lediglich mit einem Minimal-Fazit aufwarten kann, das aus nichtssagenden Floskeln wie „Ästhetik von Videospielen ist bis heute stark technisch geprägt“ (S.71) – was wenig erstaunlich sein sollte, da Videospielbilder nach Birken selbst ontologisch ja ins „Zeitalter technischer Bilder“ (S.72) gehören – oder dass es keine einheitliche Ästhetik von Videospielbildern gibt, da sowohl hyperrealistische als auch stark vereinfachende Abbildungen in den unterschiedlichen Spielen zu finden sind (vgl. S.71). Auch dass Spieler\_innen dem Theater-Performance-Diskurs entsprechend eine doppelte Funktion sowohl als Darsteller\_innen als auch Publikum des Spiels besitzen, ist eine mittlerweile 25 Jahre alte Binsenweisheit. Videospielbilder als inaktiv zu beobachtende Phänomene beispielsweise in Form eines *Let's plays* werden leider völlig außen vor gelassen,

obwohl diese im Ankündigungstext zum Band auf der Homepage der Schriftenreihe explizit genannt werden.

Dass dieses schwache Fazit so naheliegend erscheint, kommt nicht von ungefähr. Denn Birken weiß zu keinem Zeitpunkt wirklich, wohin er mit seinem Text möchte. So irrlichtert er beispielsweise von Gedanken über die Ästhetik der *Unreal Engine* replizierenden künstlichen Intelligenz hin zum popularisierenden *Wolfenstein 3D* (1992), um von dort aus die grafischen Beschränkungen von damals mit den grafischen Freiheiten heutiger Hardware zu kontrastieren versucht, um von hier aus auf die Praxis des Teilens von Spiel-Schnappschüssen in sozialen Medien zu sprechen zu kommen (vgl. S.15-21).

Neben dem Fehlen einer Argumentationslinie oder einer echten Chronologie lassen sich auch noch fragwürdige Aussagen entdecken. Beispielsweise ergötzt sich der Autor nach einer Darstellung der Diversifizierung und Individualisierung von Spiel-Avataren am Fantasma eines digitalen Klons, der eine Person nicht im Spiel, sondern bei Gelegenheit im öffentlichen Leben repräsentieren könnte (vgl. S.59): Der Vermutung, dass eine pragmatische Akzeptanz entstehen mag, ist zuzustimmen, doch wenn sich Birken ob der Gefahren eines solchen digital simulierten Zwillings zur Aussage „[u]mgekehrt – aber weniger wahrscheinlich – könnte ein Übermaß an Simulation zu einem radikalen Verlust an Vertrauen in Bilder führen“ (ebd.) hinreißen lässt, scheint er selbst

im Jahre 2022 noch nichts von *Deep Fakes* gehört zu haben, die durchaus ein beträchtliches Potenzial haben, die Glaubwürdigkeit digitaler und in Echtzeit generierter Bilder anzugreifen. Ergänzend sei angemerkt, dass die Zweifelhaftigkeit digitaler Bilder bereits vor über 20 Jahren unter anderem von Peter Lunenfeld (vgl. „Digitale Fotografie: Das dubitative Bild.“ In: Wolf, Herta [Hg.]: *Paradigma Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002, S.158-177) angeprangert wurde.

Nicht fragwürdig, sondern schlicht verkehrt hingegen ist es, wenn Birken die Feedbackschleife von Videospiel und Eingaben der Spieler\_innen referiert und dies mit der Aussage abschließt: „Wenn dies noch in Echtzeit abläuft, geschieht etwas ganz Erstaunliches: Das Spiel stellt unser Handeln dar“ (S.72). Da diese Aussage ihren Richtigkeitsanspruch aus der Bedingung der Echtzeit ableitet, handelt es sich um eine Falschaussage, denn tatsächlich stellt das Spiel in diesem Fall lediglich das Handeln – oder präziser: das in Symbole transformierte Handeln – der Spieler\_innen in Echtzeit dar. Doch auch ein verzögertes Darstellen ist möglich, sei es durch eine langsame Datenübertragungsrate im Online-Spiel oder durch die Spielmechanik selbst beabsichtigt – letztere beschreibt Birken übrigens selbst anhand der Abspielphasen längerer Animationen nach Eingabe komplexerer Tastenkombinationen (vgl. S.31f.), hat dies aber bis zum Ende seiner Arbeit wieder vergessen.

Birkens Studie krankt an der Unentschiedenheit gegenüber dem Forschungsgegenstand. Es wird zwar akzentuiert, dass Videospielbilder vor allem Bilder des Wettbewerbs seien (vgl. S.54), dieser Aspekt wird aber lediglich im Vorbeigehen abgehakt und nicht tiefergehend behandelt. In Anbetracht dessen, dass dem Text eine kritische Haltung gegenüber Begriffen und Konzepten wie Meritokratie, Spätkapitalismus und Leistungsgesellschaft anzumerken ist (vgl. S.57), wird die Gelegenheit verpasst, an Claus Pias' Überlegungen in *Computer Spiel Welten* (München: Sequenzia, 2002) zu den Verbindungen von Videospielen und arbeitstechnischer Handlungsoptimierung anknüpfend die zentrale (Ideologie-)Kritik an Videospielspielbildern als Leistungsbilder fortzuführen, in denen gesellschaftliche Vorstellungen von der Belohnung für Leistung und der Erwartung von Konkurrenz und Konkurrenzfähigkeit reproduziert beziehungsweise vorformiert werden.

Damit wird der Band zu Videospielen nicht ansatzweise dem auf der Homepage zur Schriftenreihe formulierten Anspruch gerecht, sich systematisch mit dem selbst gewählten Phänomen zu beschäftigen. Hier wäre es wünschenswert gewesen, wenn das Lektorat einen roten Faden eingefordert oder Herausgeber\_innen und/oder Verlag klarere Vorgaben gemacht

hätten. Letztere sind schließlich auch die Stichwörter für eine abschließende, von den eigentlichen Texten zu trennende Kritik.

Es ist zwar lobenswert, dass eine eigene Schriftenreihe über digitale Bildphänomene und die sie umgebenden Kulturen veröffentlicht wird. Dass sich die Herausgeber\_innen und der Verlag trotz des zentralen Aspekts der Digitalisierung für eine allzu analoge Veröffentlichungspolitik entschieden haben, die lediglich mit einer eigenen, aber bis auf das Glossar inhaltlich mageren Homepage und der dürftigen Bespielung diverser sozialer Medien lediglich digital flankiert ist, bleibt unverständlich. Die Beiträge als gedruckte Werke zu veröffentlichen, spiegelt offensichtliche, noch immer besonders in den Kulturwissenschaften tief eingetragene Vorbehalte gegen (ausschließlich) digital verfügbare wissenschaftliche Artikel wider. Dass jedoch mit der analogen Veröffentlichung einzelner Beiträge und einer entsprechenden Preisgestaltung genau die Verkaufspraktiken von Verlagen repliziert werden, die neben den gedruckten (und in der Summe kostengünstigeren) Sammelbänden zusätzlich einzelne (teurere) Kapitel digital verkaufen, gibt dem Ganzen einen unangenehmen Beigeschmack.

*Martin Janda (Marburg)*

## Medien und Bildung

### **Sissi Kaiser, Juliana Neuhuber (Hg.): Und bitte los! Einfach gemeinsam Filme machen. Das Filme-Machen-Mutmach-Buch!**

München: kopaed 2022, 168 S., ISBN 9783968480572, EUR 18,-

Die Erstellung von audiovisuellen Medien stellt in Bildungsinstitutionen häufig eine Herausforderung dar. So verfügen Lehrende mitunter nicht über das technische Know-how; manche fürchten auch die Planung, weil ihnen das Vorhaben zu komplex erscheint. Zum produktionsorientierten Umgang mit Filmen liegt indessen eine ganze Fülle an – mal mehr, mal weniger – gelungenen Publikationen vor, die sich an ganz unterschiedliche Ziel- und Berufsgruppen richten. Einen sorgsam Rundumschlag durch die Filmproduktion haben Thomas Strauch und Carsten Engelke mit *Filme machen: Denken und produzieren in filmischen Einstellungen* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2019) zusammengestellt; für die handlungs- und produktionsorientierte Filmarbeit sei auf den lesenswerten Artikel „Handlungs- und produktionsorientiertes Arbeiten mit (Spiel-) Filmen“ von Matthias Kepser (In: ders. [Hg.]: *Fächer der schulischen Filmbildung: Deutsch, Englisch, Geschichte u.a.* München: kopaed, 2010, S.187-240) verwiesen. Mit *Und bitte los!* liegt nun im pädagogisch ausgerichteten kopaed-Verlag eine weitere Veröffentlichung vor, die „sich an Gruppenleitungen und Gruppenmitglieder aller Altersstu-

fen“ (S.15) richtet und somit neben der Schule auch weitere Mitarbeiter\_innen aus verwandten Bildungseinrichtungen adressiert. Die Herausgeberinnen stellen sich im Vorwort als enthusiastische Filmemacherinnen vor und können aus mehrjähriger Erfahrung sowohl in der Medienarbeit als auch in der Jugendarbeit schöpfen. Auch die weiteren Autor\_innen lassen die praktische Ausrichtung von *Und bitte los!* erahnen.

Im „Vorspann“ wird das als „FAME\* Filmen Als METHode“ betitelte pädagogische Konzept vorgestellt. Der in den Fachdidaktiken etablierte Methodenbegriff wird dabei unscharf gebraucht, handelt es sich doch vielmehr um eine didaktische Konzeption, welche sich der Produktion von (Kurz-)Filmen verschrieben hat. Wenn die Autor\_innen von „Möglichkeiten zur Persönlichkeits- und Kompetenzbildung der Teilnehmer\*innen“ (S.8) sprechen, werden hier vornehmlich überfachliche Kompetenzen berücksichtigt. Der Transfer zu filmdidaktischen Diskursen sowie im Besonderen zu aktuellen Filmkompetenzmodellen findet nicht statt.

Das Kapitel „Anleitungen“ umfasst verschiedene Übungen für die filmpädagogische Arbeit. Von „Filme deine Impressionen“ (S.25), über eine

„Filmszene nachdrehen“ (S.31) bis zu einem „Semester-Projekt“ (S.46) werden produktionsorientierte Zugänge vorgestellt und sinnvoll nach dem zeitlichen Aufwand sortiert. Hierzu werden jeweils eine übersichtliche Übungsanleitung sowie Beispiele genannt. Eine „Toolbox“ mit Hinweisen zur benötigten technischen Ausstattung, weiterführende Tipps und eine Vielzahl an Abbildungen ergänzen die Anleitungen. Ein erster „Rahmen“ fasst die verschiedenen Phasen der Filmproduktion zusammen und unterscheidet zwei Vorgehen: „Ergebnisorientiertes Arbeiten“ und „Prozessorientiertes Arbeiten“ (S.54). Da Zielvereinbarungen am Beginn von didaktischen Lehr-Lern-Prozessen stehen sollten, wäre dieser Hinweis im didaktischen Konzept FAME zielführender. Die Kapitel „Geschichte“, „Departments“ und „Postproduktion“ informieren über die bereichsspezifischen Inhalte. Ein zweiter „Rahmen“ informiert über Möglichkeiten der Distribution eigener Filmprodukte.

Die Inhalte der einzelnen Kapitel sind übersichtlich gestaltet und richten sich durch die konstante Du-Anrede nicht nur an Lehrende, sondern scheinen ebenso für Lernende ab der Sekundarstufe I angemessen. Während die durchgehend vierfarbigen Abbildungen die Erläuterungen meist sinnvoll unterstützen, kommen einzelne Abbildungen nicht über eine illustrative Funktion hinaus. Erwähnenswert ist zudem der Einsatz einer eingebundenen Website (<https://www.fame-filmen-als-methode.com>), auf welcher über im Buch befindliche QR-Codes beschriebene Filmszenen eingesehen

oder Arbeitsblätter abgerufen werden können. Das Kapitel „Check & Copy“ umfasst darüber hinaus einige Informations- und Arbeitsblätter, die durch das DIN A4-Buchformat leicht zu reproduzieren sind.

Wenngleich die einzelnen Inhalte durch die didaktische Reduktion keine umfassende Definition erfahren – eingangs wird auf das online zugängliche *Lexikon der Filmbegriffe* (<https://filmlexikon.uni-kiel.de>) verwiesen – bleibt die Verwendung fachspezifischer Filmtermini problematisch: So ist beispielweise die Abgrenzung zwischen Teaser und Trailer (vgl. S.39) unzureichend oder etablierte Begriffe wie ‚Subgenre‘ oder ‚Genrehybridität‘ werden als „Unter-Genres“ beziehungsweise „Misch-Genres“ (S.91) simplifiziert. Ein Verzicht auf weiterführende Literatur oder die Nennung von Autor\_innen lässt keine vertiefende Auseinandersetzung zu.

*Und bitte los!* schließt mit einem „Abspann“, in welchem auf weiterführende Aktivitäten und Angebote der Methode FAME verwiesen wird, womit sich die Herausgeberinnen vornehmlich auf ihre eigene filmpädagogische Arbeit beschränken. Nach einer didaktischen Planung auf Seiten der Lehrenden kann ergänzend auf *Und bitte los!* zurückgegriffen werden; durch die fehlende Auseinandersetzung mit dem aktuellen Stand der Filmbildung verpasst die vorliegende Publikation jedoch die Möglichkeit, als Schnittstelle zwischen theoretischen und praktischen Überlegungen der FilmDidaktik zu fungieren.

*Julian Körner (Bremen)*

**Jessica Rehse, Nathanael Riemer (Hg.): Wir alle treffen Entscheidungen im Leben, aber letztendlich treffen unsere Entscheidungen uns: Didaktische Potenziale digitaler Spielwelten**

Potsdam: Universitätsverlag Potsdam 2020, 424 S.,  
ISBN 9783869564890, EUR 52,50 (OA)

Der Sammelband *Wir alle treffen Entscheidungen im Leben, aber letztendlich treffen unsere Entscheidungen uns* setzt sich mit der Frage auseinander, wie sich digitale Welten in Computer- und Videospielen für didaktische Zwecke nutzen lassen. Die Beiträge wurden von den Autor\_innen aus verschiedenen akademischen Disziplinen beigesteuert. Die Publikation zeigt durch ihre Bandbreite verschiedene Zugänge zum digitalen Spiel. Der einleitende Teil thematisiert die Wichtigkeit des Spiels für die menschliche Kultur. Theoretischer Hintergrund ist wie in vielen Veröffentlichungen zu digitalen Spielen das Konzept vom *homo ludens* (vgl. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. London: Routledge, 1955 [1938]) des Kulturhistorikers Johan Huizinga (vgl. S.14). Neben Erläuterungen zu Aspekten der menschlichen Wissensaneignung aus dem Bereich der Entwicklungspsychologie setzt sich die Einleitung auch mit den möglichen negativen Aspekten der digitalen Spiele auseinander. So befindet sich das digitale Spiel in einem Spannungsverhältnis zwischen Freizeitaktivität und zunehmender Kommerzialisierung (vgl. S.53).

Da das digitale Spiel im deutschsprachigen Raum ein immer relevanteres Thema unterschiedlicher

wissenschaftlicher Disziplinen ist, mehren sich Veröffentlichungen unterschiedlicher Disziplinen zum Thema. Die Didaktik benutzt schon länger spielerische Elemente zur Aneignung von Wissen. Im Zuge der Digitalisierung erhalten digitale Spiele von Seiten der Didaktik erhöhte Aufmerksamkeit. Bisher veröffentlichte Arbeiten zu diesem Thema decken in der Regel einzelne Spiele ab (vgl. Hancl, Mirek: „Minecraft als Lernumgebung.“ In: *Computer + Unterricht* 26, 2016, S.28-31) oder eine Anzahl von Spielen ähnlicher Art (vgl. Zirpel, Thimo: *Computerspiele im Religionsunterricht als Beitrag zum Dialog mit jugendlichen Lebenswelten*. Münster: Westfälische Wilhelms-Universität Münster, 2016). Die Stärke der vorliegenden Publikation ist, dass verschiedene Titel unterschiedlicher Art auf ihr didaktisches Potenzial hin analysiert werden.

Die einzelnen Beiträge sind einheitlich strukturiert. Ein Steckbrief am Beginn jedes Beitrages fasst die wichtigsten Informationen zum Spiel zusammen. Unter anderen wird auch deren möglicher Einsatzzweck in Form eines Schulfachs benannt. Es folgt als erster Punkt eine Zusammenfassung der Handlung des Spiels. Wichtige Figuren werden im zweiten Abschnitt vorgestellt. Anschließend wird das

Spielkonzept vorgestellt. Hier werden die grundlegenden Mechaniken des Spiels erklärt. Quellenkritisch wird sich nachfolgend mit den Intentionen des Entwicklungsstudios befasst. Der vorletzte Punkt zur Rezeption befasst sich dann mit der Wirkung des Spiels nach außen. Schwerpunkte sind insbesondere die Wirkung auf die Spielegemeinschaft und die Auswertung durch die Fachpresse. Das Kernanliegen der Publikation wird jeweils im letzten Punkt der einzelnen Beiträge besprochen. Anhand von Fallbeispielen wird das didaktische Potenzial der einzelnen Spiele vorgestellt. In Form von Rollenspielen, Diskussionen zu bestimmten Aspekten der Spiele oder auch in Gestalt eines aktiven Spielens seitens der Schulklassen sollen Lehrinhalte in spielerischer Form vermittelt werden.

Trotz der formal einheitlichen Gestaltung der Beiträge ist ihre inhaltliche Ausrichtung sehr unterschiedlich. Ein Spiel mit größeren narrativen Anteilen benötigt mehr Erläuterungen zum Inhalt und den darin dargestellten Figuren. Spielen mit einer komplexen Spielmechanik wird mehr Raum zur Erklärung der Funktionsweise eingeräumt. Die Reihenfolge der einzelnen Beiträge ist alphabetisch nach Titel der Spiele strukturiert. In der Regel umfasst jeder der insgesamt 18 Beiträge ungefähr 20 Seiten. Die darge-

stellten Spiele bestehen zum Großteil aus bekannteren Titeln unterschiedlicher Genres. Es dominieren dabei die Spiele der großen Herstellerfirmen der elektronischen Unterhaltungsindustrie. Kleinere Produktionen sind deutlich in der Minderheit.

Als wichtige These der Publikation gilt, dass sich die unterschiedlichen Arten von Spielen in ihrer ganzen Bandbreite zur didaktischen Nutzung eignen. Jedes Genre hat eigene Stärken und Schwächen. Die einzelnen Beiträge sind schwankend in der Analyse ihrer Potenziale für die Didaktik. Der Einsatz der besprochenen Spiele im Unterricht ist rein theoretischer Natur (vgl. S.63). Strenge Jugendschutzaufgaben setzen der Verwendung insbesondere in Deutschland im Schulkontext Grenzen. Die vorliegende Publikation hat auch explorativen Charakter. Mit der zunehmenden Digitalisierung der Schulwelt bildet diese Veröffentlichung aktuelle Trends ab. Jenseits der besprochenen Spiele kann die inhaltliche Analyse als beispielhaft gelten. Das didaktische Potenzial lässt sich mit den verwendeten Methoden auch aus anderen Spielen erschließen. Damit leistet die Publikation einen außerordentlichen Beitrag zur innovativen Verwendung digitaler Lerninhalte.

*Angelo E. Wiesel (Braunschweig)*

## **Herbert Kubicek: Digitale Teilhabe im Alter: Bedarfsermittlung und Koordination im Rahmen der kommunalen Altenhilfe**

Bremen: Klaus Kellner 2022, 207 S., ISBN 9783956513589, EUR 16,90

Dass ältere, besonders hochbetagte Menschen die digitalen Medien nicht gleichermaßen wie jüngere nutzen (können) und damit ihre gesellschaftliche Teilhabe, die zunehmend über Netzwerke, Plattformen, Streamingdienste und so weiter funktionieren, immer mehr beschränkt wird, ist durch etliche Studien, die Herbert Kubicek in seiner Publikation *Digitale Teilhabe im Alter* aufführt, hinreichend belegt. Auch wenn sich immer wieder Veränderungen ergeben, da bereits mit digitalen Medien umgehende Bevölkerungsgruppen in höheres Alter hineinwachsen, bleibt auf absehbare Zeit ein *digital divide* oder eine Alterslücke, insbesondere bei älteren Frauen. Zusammen mit dem anhaltenden demografischen Wandel, der wachsenden Überalterung der Industriegesellschaften, zählt diese Kluft zu einer der gravierenden Herausforderungen, die es zu beachten und zu bearbeiten gilt. Diesem Problem widmete sich dieses in Bremen und Bremerhaven angesiedelte Forschungs- und Beratungsprojekt des bekannten Informatikers Kubicek, der nach seiner Pensionierung von der Universität Bremen das Institut für Informationsmanagement (ifib) leitet, im Auftrag des Bundesinnenministeriums und des Bremer Senats mit außergewöhnlicher Intensität und großem Engagement. Eine bis dato unerreichte detaillierte Umfrage bei über 11.000 Menschen im Alter ab 60 Jahren zu ihrer Internetnutzung und

vor allem zu ihrem Unterstützungsbedarf wurde durchgeführt und auf die gesamte ältere Bevölkerung in den beiden Städten hochgerechnet. Auf dieser immensen empirischen Grundlage sind Empfehlungen formuliert worden, die sich an die Altenhilfe beziehungsweise Seniorenpolitik von Kommunal- und Landesverwaltungen richten und im Sinne einer „responsiven Digitalisierungspolitik“ (S.16) finanzielle, institutionelle und pädagogische Konzepte wie Hilffssysteme aufführen, um jener Alterslücke in der Digitalisierung zu begegnen. Diese Publikation bettet die Auftragsarbeit in einen größeren Zusammenhang ein und veranschaulicht ihre Ergebnisse nicht zuletzt mit vielen Tabellen und Grafiken. Deshalb sind der Berichterstattung über besagte empirische Studie zwei allgemeine Kapitel – „Digitale und soziale Teilhabe in Zeiten der Digitalisierung und des demografischen Wandels“ und „Digitale Daseinsvorsorge: Anforderungen, Leistungen und Beispiele“ – vorgeschaltet. Nach der ausführlichen Darstellung der Studie in sieben Kapiteln folgen dann „Schlussfolgerungen und Empfehlungen für die kommunale Altenhilfe“. Ein Sachregister schließt den Band ab.

Sehr ausführlich, strukturiert und detailliert behandelt Kubicek in den beiden einführenden Kapiteln die beiden zentralen Paradigmen, die ‚digitale Teilhabe‘ und die ‚digitale Daseins-

vorsorge‘ als jeweilige Erweiterung der institutionalisierten Zustände, indem er die wichtigsten Studien und offiziellen Verlautbarungen (z.B. die einschlägigen Altersberichte) intensiv aufarbeitet, die zugehörigen empirischen Daten darstellt und vergleicht sowie sie in anschauliche Grafiken umsetzt, um jeweils am Ende feststellen zu müssen, dass weder die Begriffe eindeutig und konsensuell geteilt noch die erforderlichen Kontextbedingungen und -anforderungen hinreichend berücksichtigt und verwirklicht werden. Größtenteils bleiben diesbezügliche Maßnahmen und Projekte ohne Evaluation. Die eigene Studie in Bremen und Bremerhaven soll deshalb die erforderliche empirische Nah- und Einsicht liefern.

Mit besagten über 11.000 Befragten ab 60 Jahren ist diese Erhebung ungewöhnlich breit und dicht angelegt, wie sie einschlägige repräsentative Studien nicht erreichen können. Ihre Anlage, Methode und Auswertungen füllen daher den zweiten Teil des Bandes, um abschließend Schlussfolgerungen und Empfehlungen für die kommunale Altenhilfe zu formulieren. Wie schon von anderen empirischen Erhebungen eruiert, verschieben sich die Online-Nutzung und die sich verbreiternde Nutzungskompetenz weiter ins höhere Alter ab Mitte der 70er Jahre hinein. Bis zu diesem Einschnitt bekundet jeweils mehr als die Hälfte, alle Angebote selbständig und ohne Hilfe zu nutzen, und fragt auch wenig nach Unterstützung (vgl. S.135). Mehrheitlich haben Verwandte und Nachbarn informell beim Erwerb von Nutzungs-

fähigkeiten geholfen und tun es weiterhin, immerhin hat fast ein Drittel der Befragten sie sich selbst beigebracht (vgl. S.140). Unterstützung wird vor allem bei gründlicheren technischen Fragen wie bei der Einstellung des Geräts, bei Problemen, beim Internet- und WLAN-Zugang oder beim Registrieren oder Login gewünscht. Deshalb müssten institutionelle, kommunale Unterstützungsangebote sehr differenziert und flexibel gestaltet werden, aber auch ständig verfügbar sein (und nicht nur als befristete Projekte, wie sie derzeit großenteils üblich sind) und vor allem die individuellen Möglichkeiten und Bedürfnisse der Adressaten berücksichtigen. Kubicek plädiert daher für stadtteilillozierte ‚Digitalambulanzen‘ mit unterschiedlichen Unterstützungsmaßnahmen: vom formellen, terminierten Kurs bis hin zur formlosen Individualberatung, die auch ins Haus kommt. Doch diese Vision scheint auch in Bremen und Bremerhaven keine Realisierungschancen gehabt zu haben. Aber entgegen Kubiceks Technikoptimismus, der immer wieder durchblicken lässt, dass digitale Technologien analoge Probleme und Defizite (auch bei Behinderung, Krankheit, Pflege, Migration) kompensieren können, bleibt zu fragen, ob bei kumulativen Einschränkungen und Belastungen, wie sie im höheren Alter anfallen, persönliche Zuwendungen und direkte, auch emotionale Hilfen nicht vorrangiger als technische Substitute sind. Als zusätzliche Potenziale mögen sie angebracht sein, nicht aber als Ersatz.

*Hans-Dieter Kübler (Werther)*

## Mediengeschichten: *Wiedergelesen*

### Wolfgang Matz (Hg.): Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Fotografie. Mit einem Essay von Wolfgang Matz

Berlin: Alexander 2023, 120 S., ISBN 9783895815874, EUR 18,-

Siebzig Jahre nachdem sich Walter Benjamin auf der Flucht vor den Nazis im spanischen Grenzort Port Bou das Leben nahm, verlor Suhrkamp 2010 nach geltendem Urheberrecht die alleinigen Verwertungsrechte an seinem Werk. Während Suhrkamp 2008 unter dem Titel *Werke und Nachlass* eine bisher unabgeschlossene kritische Werkausgabe initiierte, erschienen Benjamins populärsten Texte, darunter vor allem der Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in zahlreichen Neuauflagen und Übersetzungen.

Dem Herausgeber Wolfgang Matz des vorliegenden Benjamin-Bandes kommt der Verdienst zu, die *Kleine Geschichte der Fotografie* im gegenwärtigen Zeitalter der digitalen Medien als eigenständigen Text verfügbar zu machen. 1931 in der Zeitschrift *Die literarische Welt* erschienen, zählt der Aufsatz zweifelsohne zu den Gründertexten der Fotogeschichte. Die von Matz besorgte Neuausgabe folgt dem Text der *Gesammelten Schriften* Benjamins (vgl. Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann [Hg.], Frankfurt: Suhrkamp, 1972-1989, Bd.II.1, S.368-385), allerdings mit

dem Vorzug, dass die Abbildungen der Originalveröffentlichung folgen. Mit seinem Hinweis, dass die Bilder in den *Gesammelten Schriften* lediglich „am Ende zusammengefasst“ (S.115) waren, scheint Matz jedoch zu übersehen, dass es bereits 1977 eine bebilderte Suhrkamp/Insel-Ausgabe der „Kleinen Geschichte der Photographie“ gab (vgl. Benjamin, Walter: *Aussichten: Illustrierte Aufsätze*. Frankfurt: Suhrkamp/Insel, 1977, S.71-106), in der die Bilder an denselben Textstellen wiedergegeben werden, wie in der Literarischen Welt. Auch andere Ausgaben folgten bereits der ursprünglichen Bebilderung, so zum Beispiel die von André Gunthert herausgegebene französische Übersetzung (vgl. Benjamin, Walter: „Petite histoire de la photographie.“ In: *Études photographiques* 1, 1996). Insgesamt erinnert Matz' Ausgabe in ihrem Erscheinen an diese mittlerweile Referenzübersetzung, denn hier wie dort findet sich im Klappenumschlag die Reproduktion der ersten Seite von der „Kleinen Geschichte“ in der *Literarischen Welt*. Mit der Bebilderung betritt Matz daher sicherlich kein Neuland und auch sein kommentierender Essay, der mehr als die

Hälfte des Bändchens ausmacht, wird Benjaminkenner\_innen nur begrenzt Neues vermitteln. In sechs Abschnitten greift Matz auf ausgewählte Aspekte aus Benjamins Text zurück, um sie teils kommentierend einzuordnen, teils in sowohl historischer als auch zeitgenössischer Richtung weiterzudenken. Neben einer Kontextualisierung der „Kleinen Geschichte der Photographie“ in Benjamins Werk, das heißt vor allem dem *Passagen-Werk* und seinem „Kunstwerk“-Aufsatz, greift Matz erhellend das alte Thema des Verhältnisses von Fotografie und Kunst auf. Anhand des Beispiels von Gustave Caillebottes Gemälde *Le Pont de l'Europe* (1876) weist er mit Bezug auf die abgebildeten Farbillustrationen darauf hin, wie eine fotografische Ästhetik der Perspektivierung und Ausschnitthaftigkeit auch die Malerei zu affizieren begann und veranschaulicht so die historische Zeitgebundenheit von Benjamins Thesen, die dominant mit der Frage des ‚Aurazerfalls‘ beschäftigt waren. Anknüpfend daran entwickelt Matz seinen Kommentar weiter, indem er über Benjamins Verständnis einer Konkurrenz von verschiedenen Bildmedien hinaus fragt, „wie die verschiedenen Bildtechniken die Wirklichkeit selbst verändern“ (S.88). Ohne auf das durch Benjamins Text berühmt gewordene Kinderporträt Kafkas ein-

zugehen, nutzt Matz Schriftstellerporträts als Beispiel für seine These zum Ineinanderwirken von Technik und „historischer Wirklichkeit“ (S.93), wodurch sich eine Epochenteilung in die „gemalte und die fotografierte Welt“ (S.92) ergebe. Aufschlussreich sind schließlich auch die Hinweise auf die digitalen Bilder und die anhaltende „Wirklichkeitssuggestion“ (S.97) von fotorealistischen Bildern, auch wenn die damit verknüpfte Verlustthematik – Matz schreibt, dass die „Entwertung der Fotografie“ im aktuellen Zeitalter „extrem“ (S.99) sei – aus medienwissenschaftlicher Perspektive etwas kurz greift. Das Argument zeigt vielmehr, dass Matz dem Benjamin'schen Blütezeit- und Verfallmodell folgt, als diejenigen Spuren in der „Kleinen Geschichte der Photographie“ aufzugreifen, die das Potenzial haben, zu unserer gegenwärtigen Bilderwelt zu sprechen. Nicht nur aufgrund des zu entdeckenden Potenzials im digitalen Zeitalter ist es wünschenswert, dass Benjamins Text sowohl neue als auch erfahrene Leser\_innen erreicht. Insbesondere für erstere bietet die kommentierte Neuauflage von Matz einen guten Ausgangspunkt, um die sich gegenwärtig eröffnenden Anschlussmöglichkeiten und weitere Lektüren zu erkunden.

Kathrin Yacavone (Marburg)

## Autorinnen und Autoren

**Christian Benesch**, Dr., Lehrer; Studium der Germanistik in Wien; Dissertation zum Thema *Erzählweisen der Roman-dramatisierung* (Wien/Münster: LIT, 2023); Forschungsschwerpunkte: transgenerische Narratologie, Erzähl- und Dramentheorie.

**Benjamin Bigl**, Dr. phil., wissenschaftlicher Koordinator im DFG-Projekt „Kommunikative Mittel für eine barrierefreie Umfrageforschung“ am Institut für Kommunikationswissenschaft der Universität Münster; davor Projektleiter des Medienpädagogischen Zentrums des Landkreises Nordsachsen für die Sächsische Landesanstalt für privaten Rundfunk und Neue Medien; Dissertation über *Virtuelle Computerspielwelten* (Köln: Herbert von Halem, 2016); Forschungsschwerpunkte: Empirische Medien- und Kommunikationsforschung, Game Studies, Umweltkommunikation, Journalismusforschung und Medienbildung.

**Heinz Bonfadelli**, Prof. em., Studium der Sozialpsychologie, Soziologie und Kommunikationswissenschaft; Promotion 1980 zur Sozialisationsperspektive in der Kommunikationswissenschaft; Habilitation 1992 zur Wissenskluft-Forschung; 2000-2015 Ordinarius für Kommunikationswissenschaft an der Universität Zürich; Forschungsschwerpunkte: Nutzung und Wirkung von Medien, Kommunikationskampagnen, Medien und Migration, Wissenschafts-, Gesundheits- und Umweltkommunikation.

**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.

**Jakob Cyrkel**, M.A., wiss. Mitarbeiter am Arbeitsbereich Fernsehen und digitale Medien am Institut für Medienwissenschaften der Universität Paderborn; Studium der Germanistik, Geschichte und Komparatistik in Paderborn; laufendes Dissertationsprojekt zu Psychotherapien mit VR und ihren Mikropolitiken; Forschungsschwerpunkte: Medien und politische Theorie, Medien-/Kulturtheorien, VR/AR.

**Sophie G. Einwächter**, Dr., wiss. Mitarbeiterin und Verantwortliche des DFG-Projekts „Medienwissenschaftliche Formate und Praktiken im Kontext sozialer und digitaler Vernetzung“ (2021-2024) am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg; Initiatorin des Arbeitskreises „Gewaltprävention online“ innerhalb des Forum Antirassismus (FAM).

**Florian Fuchs**, M.A., Pädagoge/Studienrat; Medien-, Literatur und Politikwissenschaftler.

**Timo Güdemann**, M.A., Studium der Filmwissenschaft, Mediendramaturgie sowie Englischen Literatur- und Kulturwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz; geplantes Dissertationsprojekt zur existenziell-surrealistischen Ästhetik einer narrativen Komplexität im Werk von Quentin

- Dupieux; Forschungsschwerpunkte: (Komplexe und kognitive) Narratologie, Film- und Medientheorie, Mediendramaturgie, Rezeptionsästhetik, Emotions- und Affektevokation, Montagetheorie, Fantastik und Surrealismus.
- David Höwelkröger**, M.A., wissenschaftlicher Mitarbeiter im Fachbereich Medienwissenschaft der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel; Studium der Medienwissenschaften und Englischsprachigen Literatur und Kultur in Paderborn; geplante Dissertation *Populärkulturelle Video-Essays auf YouTube: Potenziale zur Filmbildung und -vermittlung* (AT); Forschungsschwerpunkte: Videographic Criticism, Fandom Studies, Animation transmedial, audiovisuelle Wissenschaftskommunikation in den Kulturwissenschaften.
- Martin Janda**, M.A., Studium der Medienwissenschaft und Psychologie an der Philipps-Universität Marburg; Forschungsinteressen: Darstellungen künstlicher Intelligenzen/Menschen, Game Studies, Medienpsychologie.
- Christian Kaiser**, Dr. phil., Studium der Deutschen Literaturwissenschaft und Philosophie in Hannover; filmwissenschaftliche Promotion in Mainz; Dissertation zum Thema *Die lange Einstellung: Dauer, Kontinuität und Mystik* (Marburg: Schüren, 2019).
- 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).
- Lars Klinnert**, Dr. theol., Professor für Ethik an der Evangelischen Hochschule Rheinland-Westfalen-Lippe in Bochum.
- Julian Körner**, M.Ed., Doktorand und wissenschaftlicher Mitarbeiter im Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaften an der Universität Bremen; Lehramtsstudium in Bremen; Dissertationsprojekt zum Thema *Was Sie schon immer über Filmbildung wissen wollten und in der Schule nie zu fragen wagten* (AT).
- 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.
- Matthias Kuzina**, Dr. phil., M.A., Amerikanist und freier Autor; Veröffentlichungen zu medien- und filmwissenschaftlichen Themen.
- Sabine Lenk**, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg und DFG-Stipendiatin für ihr Forschungsprojekt „Screen History - Rekonstruktion der Medienverbindung von Projektionskunst und Kinematographie (1880-1930)“; zuvor wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität

Antwerpen und der Université libre de Bruxelles für das Exzellenz-Wissenschaftsprojekt „B-Magic. Die Laterna Magica und ihr kultureller Einfluss als visuelles Massenmedium in Belgien (1830-1940)“; Tätigkeiten für Filmarchive in Belgien, Frankreich, Deutschland, Luxemburg, Großbritannien und den Niederlanden; zusammen mit Frank Kessler und Martin Loiperdinger ist sie Mitbegründerin und Mitherausgeberin von *KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, *KINtop Schriften* und *KINtop. Studien zum frühen Kino*.

**Rolf Löchel**, freier Autor; schreibt seit 1999 für das Rezensionenforum 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.

**Martin Loiperdinger**, Dr. phil., war Professor für Medienwissenschaft an der Universität Trier, mit Forschungsprojekten zu Projektionskunst und frühem Kino, derzeit zum Filmstar Asta Nielsen; Mitbegründer und Mitherausgeber von *KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* (1992-2006), *KINtop Schriften* (seit 1992) und *KINtop – Studies in Early Cinema* (seit 2011); Fernsehfilme, Ausstellungen, DVDs, Bücher und Aufsätze zur Film- und Kinogeschichte.

**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&u unipress, 2011, Hg.), *Weltkrieg mit Worten: Kriegsprosa im Dritten Reich 1933 bis 1940* (Wiesbaden: J.B. Metzler, 2016, zugl. Dissertation).

**Salvatore Martinelli**, M.A., Doktorand am Fachbereich für Mittelalterliche Geschichte an der Universität Kassel; Studium der Geschichte und Politikwissenschaft an der Universität Kassel, Università degli Studi di Firenze und Università degli Studi di Napoli Federico II; laufendes Dissertationsprojekt zu *Die kosmologische figura des Antonino Saliba* (AT); Forschungsschwerpunkte: Mittelalterliche Kartografie, Diagrammatik und mediale Formen der Wissensvermittlung im Bild-Text-Zusammenspiel.

**Victoria-Katharina Martinelli**, M.A., Doktorandin am Fachbereich für Theoretische Philosophie im Forschungsschwerpunkt Integrative Biophilosophie an der Universität Kassel; Studium der Philosophie und Geschichte an der Universität Kassel und Università degli Studi di Firenze; laufendes Dissertationsprojekt zu *Erkenntnis als lebendige Versammlung: Goethes Morphologie als epistemologisches Leitbild für Ernst Cassirer und Kurt Goldstein* (AT); Forschungsschwerpunkte: Konnex von Epistemologie und Naturphilosophie, Philosophie der Romantik und Goethe-Rezeption im 20. Jahrhundert.

- Jonas Nesselhauf**, Dr., Juniorprofessor an der Universität des Saarlandes; davor PostDoc an der Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften der Universität Vechta; Studium der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft sowie der Kunstgeschichte in Saarbrücken und London; komparatistische Dissertation zum Thema *Der ewige Albtraum: Zur Figur des Kriegsheimkehrers in der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts* (Paderborn: Fink, 2017); Forschungsschwerpunkte: Literatur und Ökonomie, serielles Erzählen und Fernsehserien sowie literarische, künstlerische und mediale Darstellungen und Inszenierungen des menschlichen Körpers.
- Aysel Özdilek**, M.A., Hilfskraft in wissenschaftlichen Diensten im DFG-Projekt „Ästhetik des Okzidentalismus“ (2020-2024); Studium der Turkologie, Erziehungswissenschaft und Evangelischen Theologie an der Universität Hamburg; derzeit Doktorandin zum Thema *Ästhetik, Trends und Diskurse der türkischen Fernsehserienkultur zwischen 2005 – 2021* (AT) an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz; Forschungsschwerpunkte: Audiovisuelle Medien- und Populärkultur der Türkei.
- Luca Oprea-Calin**, Student an der Freien Universität Berlin, Seminar für Filmwissenschaft und Seminar für Geschichte; Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes; Interessenschwerpunkte: Bild-, Film- und Medientheorie, Realismustheorien, Erkenntnistheorie, Medienanthropologie.
- 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.
- Hanna Rompf**, M.A., Doktorandin am Lehrstuhl für Germanistik am Mary Immaculate College Limerick; Studium der Germanistik und der Mittleren und Neueren Geschichte an der Justus Liebig Universität Gießen; Dissertationsprojekt zu textuellen und medialen Inszenierungsstrategien von Autoren deutsch-jüdischer Gegenwartsliteratur; Forschungsschwerpunkte: Gegenwartsliteratur, Inszenierung, Paratexte.
- 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*.
- Lioba Schlösser**, Dr., Promotion in Filmwissenschaft an der Johannes Gutenberg-

Universität Mainz mit einem Projekt zum Thema *Perspektiven filmischer Überwindung der bipolaren Geschlechternorm*; Koordinatorin für Gleichstellung und Diversity an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf; Forschungsschwerpunkte: Gender- und Queer Studies, Mythen- und Körpertheorie, körperpolitische Diskurse um Normativität im Spielfilm.

**Wieland Schwanebeck**, Dr. phil. habil., war u.a. an der TU Dresden und der Universität Mannheim tätig; Promotion 2013 mit einer Arbeit zum Hochstaplermotiv im Werk von Patricia Highsmith: *Der flexible Mr. Ripley: Männlichkeit und Hochstapelei in Literatur und Film* (Köln: Böhlau, 2014); Habilitation 2018 mit einer Literaturgeschichte des Zwillings: *Literary Twinship from Shakespeare to the Age of Cloning* (New York: Routledge, 2020); zuletzt sind u.a. *British Comedy on Stage and Screen* (Tübingen: Narr, 2022), *James Bond: 100 Seiten* (Ditzingen: Reclam, 2021) und *Loriot: 100 Seiten* (Ditzingen: Reclam, 2023) erschienen.

**Charlotte Silbermann**, M.A., seit 2019 wissenschaftliche Mitarbeiterin für Kunstgeschichte an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle und Promotionsprojekt zum Thema *Neuer Materialismus und zeitgenössische Installationskunst* (AT); Studium der Vergleichenden Literatur- und Kunstwissenschaft an der Universität Potsdam; seit 2014 Tätigkeiten als freie Autorin u.a. für *Der Freitag* und das Kunstmagazin *Monopol*; Forschungsschwerpunkte: Raumtheorie, Feministische Kunst und Neuer Materialismus.

**Anne Ulrich**, Dr. phil., Akademische Rätin am Institut für Medienwissenschaft der Universität Tübingen; Forschungsschwerpunkte zu Medientheorie, Fernsehtheorie, Rhetorik und politischer Kommunikation; Mitherausgeberin des Sammelbands *Trump und das Fernsehen: Medien – Realität – Affekt – Politik* (Köln:

Halem, 2020), Mitautorin der Monografie *Medienrhetorik des Fernsehens: Begriffe und Konzepte* (Bielefeld: transcript, 2015), Promotion zum Thema *Umkämpfte Glaubwürdigkeit: Visuelle Strategien des Fernsehjournalismus im Irakkrieg 2003* (Berlin: Weidler, 2012).

**Hanna Walsdorf**, Prof. Dr., Assistenzprofessorin für Musikwissenschaft (Ältere Musikgeschichte) an der Universität Basel; Studium der Musik- und Tanzwissenschaft, Politischen Wissenschaft sowie der Historischen Hilfswissenschaften und Archivkunde in Salzburg, Bonn und Bern; Habilitation zum Thema *Für Gott und die Welt: Musik zu den Statuspassagen Ludwigs XIV. (1638–1662)* (Beeskow: ortus musikverlag, 2023); Forschungsschwerpunkte: europäische Musik- und Tanzgeschichte des 16.-18. Jahrhunderts, Schauspielmusik, Filmmusik.

**Daniel Wiegand**, Dr., Assistenzprofessor am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich, forscht zum frühen Tonfilm um 1930; Postdoktorand an den Universitäten Stockholm und Lyon 2; seine Dissertation *Gebannte Bewegung: Tableaux vivants und früher Film in der Kultur der Moderne* erschien 2016 bei Schüren, ebenso wie der Sammelband *Film Bild Kunst: Visuelle Ästhetik im vor-klassischen Stummfilm* (Hg. zus. mit J. Schweinitz); zahlreiche Publikationen zur Filmgeschichte und Filmästhetik.

**Angelo E. Wiesel**, externer Promotionsstudierender am Institut für Geschichtswissenschaft der TU Braunschweig; Dissertationsprojekt im Bereich des digitalen Spiels; Studium der Geschichte und Politikwissenschaft an der Universität Kassel sowie der Kulturwissenschaft an der TU Braunschweig.

**Julia Willms**, wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Graduiertenkolleg 2661 „anschießen – ausschließen. Kulturelle Praktiken jenseits globaler Vernetzung“ an der Universität zu Köln; Studium der

Kultur-, Theater-, Film- und Medienwissenschaften in Dortmund und Frankfurt; laufendes Promotionsprojekt zu *Töten Zeigen: Medienarchäologische Zugänge zur Situierung intentionaler Tötungsdarstellungen in Bildmedien des 20. und 21. Jahrhunderts* (AT); Forschungsschwerpunkte: visuelle Bildmedien, Genrefilm, Dokumentarismus, Mediengewalt.

**Kathrin Yacavone**, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medien-

wissenschaft der Philipps-Universität Marburg; Publikationen u.a.: *Benjamin, Barthes and the Singularity of Photography* (New York/London: Continuum, 2012) und (im Erscheinen) *Photography, Portraiture, and Intermedial Authorship in Nineteenth-Century France* sowie zahlreiche Herausgeberschaften und Aufsätze; Forschungsschwerpunkte: Theorie und Geschichte der Fotografie, Intermedialität und Autorschaft.