

Redaktion MEDIENWissenschaft (Hg.)

MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews (2022, 2) 2022

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18539>

Veröffentlichungsversion / published version
Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Redaktion MEDIENWissenschaft (Hg.): *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews* (2022, 2), Jg. 39 (2022), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18539>.

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

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

in Verbindung mit

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

MEDIEN*wissenschaft*

Rezensionen | Reviews

- Begründet von Thomas Koebner und Karl Riha
- Herausgeber_innen: Malte Hagener (Marburg), Angela Krewani (Marburg), Karl Riha (Siegen), Burkhard Röwekamp (Marburg), Jens Ruchatz (Marburg), Yvonne Zimmermann (Marburg)
- Redaktion: Vera Cuntz-Leng (verantwortlich), Lydia Korte, Dennis Herold
- Mitarbeit: Elisabeth Faulstich
- Beirat: Andreas Dörner (Marburg), Thomas Elsaesser (Amsterdam), Jürgen Felix (Blieskastel), Andrzej Gwózdź (Katowice), Knut Hieckethier (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: <http://www.medienwissenschaft-rezensionen.de>

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
Das Einzelheft kostet € 18,00, das Jahresabonnement € 60,00.
Anzeigenverwaltung: Katrin Ahnemann.

ISSN 1431-5262

© Schüren Verlag GmbH, Marburg 2022

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen.

Gemäß § 10 des hessischen Pressegesetzes sind wir zum Abdruck von Gegendarstellungen – unabhängig von ihrem Wahrheitsgehalt – verpflichtet.
Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion wieder.

Printed in Germany.



Editorial

Liebe Leser_innen,

Orte, Wege, Verbindungen - um die Verbindung zwischen Film und Kartographie geht es in der Perspektive von Elisabeth Sommerlad und Roman Mauer, die in ihrem Aufsatz selbst zahlreiche Wege aufzeigen, die sich lohnen, beschriftet und erkundet zu werden.

Über die Nachricht, dass unser langjähriger Rezensent und Mitglied des Beirates, der Medienwissenschaftler Friedrich Knilli, im Februar im Alter von 91 Jahren verstorben ist, sind wir sehr betroffen. Knillis Arbeiten zum Hörspiel und zur Darstellung des Holocaust in den Medien waren wegweisend, und wir behalten ihn als humorvollen und kreativen Gesprächspartner in Erinnerung.

Ihre Herausgeber_innen

Inhalt

Perspektiven

- Filmkartographie: Ein Forschungsfeld an der Schnittstelle von
Filmwissenschaft und Geographie
Elisabeth Sommerlad & Roman Mauer 94

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

- Chris Piallat (Hg.): Der Wert der Digitalisierung: Gemeinwohl in der
digitalen Welt
Eric Karstens 120

Medien / Kultur

- Nicky van Es, Stijn Reijnders, Leonike Bolderman, Abby Waysdorf (Hg.):
Locating Imagination in Popular Culture: Place, Tourism and Belonging
Vera Cuntz-Leng 123
- Anna Schober-de Graaf, Brigitte Hipfl (Hg.): Wir und die Anderen:
Visuelle Kultur(en) zwischen Aneignung und Ausgrenzung
Magdalena Mayr 125
- Janina Jacke: Systematik unzuverlässigen Erzählens: Analytische
Aufarbeitung und Explikation einer problematischen Kategorie
Martin Janda 127
- Ralf Adelman: Listen und Rankings: Über Taxonomien des Populären
Hektor Haarkötter 129
- Anders Blok, Ignacio Farias, Celia Roberts (Hg.): The Routledge
Companion to Actor-Network Theory
Sven Grampp 131

Buch, Presse, Druckmedien

- Daniel Biltereyst, Lies van de Vijver (Hg.): Mapping Movie Magazines:
Digitization, Periodicals and Cinema History
Imme Klages 134

Sammelrezension: Holocaust & Comic

- Ole Frahm, Hans-Joachim Hahn, Markus Streb (Hg.): Beyond MAUS:
The Legacy of Holocaust Comics
Thomas Merten: Die Shoah im Comic seit 2000: Erinnern zeichnen
Mario Faust-Scalisi 136

Szenische Medien

- Antoine Hennion, Christophe Levaux (Hg.): Rethinking Music Through Science and Technology Studies
Alan van Keeken 139
- Matej Santi, Elias Berner (Hg.): Music – Media – History: Re-Thinking Musicology in an Age of Digital Media
Martina Kalser-Gruber 141
- Jasmin Degeling: Medien der Sorge, Techniken des Selbst: Praktiken des Über-sich-selbst-Schreibens bei Christoph Schlingensief und Elfriede Jelinek
Vera Mader 143
- Sammelrezension: Faust und die Medien*
- Carsten Rohde, Thorsten Valk, Matthias Mayer (Hg.): Faust-Handbuch: Konstellationen – Diskurse – Medien
- Carsten Rohde (Hg.): Faust-Sammlungen: Genealogien – Medien – Musealität
- Carsten Rohde: Faust-Ikonologie: Stoff und Figur in der Bildkultur des 19. Jahrhunderts
Michael Wedel 145

Fotografie und Film

- Martin Jehle: Ungeschnitten: Zu Geschichte, Ästhetik und Theorie der Sequenzeinstellung im narrativen Kino
Sebastian Stoppe 149
- Natascha Frankenberg: Queere Zeitlichkeiten in dokumentarischen Filmen: Untersuchungen an der Schnittstelle von Filmwissenschaft und Queer Studies
Yvonne Sobotka 151
- Michael Bertl: Das richtige Bild: Gedanken zur Gestaltung von bewegten Bildern
Norbert M. Schmitz 153
- Kristina Lemke: Neu Sehen: Die Fotografie der 20er und 30er Jahre
Sophie Mayr 154
- Heike Klapdor: Mit anderen Augen: Exil und Film
Jan-Christopher Horak 156
- Stephanie Pridgeon: Revolutionary Visions: Jewish Life and Politics in Latin American Film
Mario Faust-Scalisi 158
- Philippa Gates, Katherine Spring (Hg.): Resetting The Scene: Classical Hollywood Revisited
Michael Wedel 160
- Desirée J. Garcia: The Movie Musical
Drew Bassett 162

Hans Ulrich Reck (Hg.): Pasolini: Der apokalyptische Anarchist The Apocalyptic Anarchist <i>Wolfgang Schlott</i>	164
Ralf Forster, Jeanpaul Goergen: Heimkino auf Ozaphan: Mediengeschichte eines vergessenen Filmmaterials <i>Günter Helmes</i>	166
Detlef Kannapin (Hg.): Im Maschinenraum der Filmkunst: Erinnerungen des DEFA-Chefdramaturgen Rudolf Jürschik <i>Irmela Schneider</i>	168
Steffi Ebert, Bettina Kümmerling-Meibauer (Hg.): Von Pionieren und Piraten: Der DEFA-Kinderfilm in seinen kulturhistorischen, filmästhetischen und ideologischen Dimensionen <i>Sabine Planka</i>	170

Sammelrezension: Nazifilme

Joseph Garncarz: Begeisterte Zuschauer: Die Macht des Kinopublikums in der NS-Diktatur	
Johanne Hoppe: Von Kanonen und Spatzen: Die Diskursgeschichte der nach 1945 verbotenen NS-Filme <i>Jan-Christopher Horak</i>	172

Bereichsrezension: Medien und Klassenfragen

Drehli Robnik (Hg.): Klassen sehen: Soziale Konflikte und ihre Szenarien	
Sarah Attfield: Class on Screen: The Global Working Class in Contemporary Cinema	
Stephan Gregory: Class Trouble: Eine Mediengeschichte der Klassengesellschaft <i>Guido Kirsten</i>	176

Hörfunk und Fernsehen

Christian Richter: Fernsehen – Netflix – YouTube: Zur Fernsehhaftigkeit von On-Demand-Angeboten <i>Sebastian Stoppe</i>	182
Luca Barra, Massimo Scaglioni (Hg.): A European Television Fiction Renaissance: Premium Production Models and Transnational Circulation <i>Florian Krauß</i>	184
Susanne van den Berg: „Aber Liebe ... ist nur eine Geschichte“: Neurobiologische und psychologische Aspekte der Paarbeziehung im seriellen Erzählen am Beispiel der Krankenhausserien <i>Grey's Anatomy</i> und <i>In aller Freundschaft</i> <i>Moritz Stock</i>	186

Joe Sutcliff Sanders: Batman: The Animated Series <i>Gerrit Lungershausen</i>	188
Sandra Danneil: Trick, Treat, Transgress: The Simpsons' Treehouse of Horror as a Popular-Culture History of the Digital Age <i>Anna-Lena Weise</i>	190

Digitale Medien

Andreas Hepp: Auf dem Weg zur digitalen Gesellschaft: Über die tiefgreifende Mediatisierung der sozialen Welt <i>Hans-Dieter Kübler</i>	192
Murray Shanahan: Die technologische Singularität <i>Lucas Curstädt</i>	194

Medien und Bildung

Valentin Dander, Patrick Bettinger, Estella Ferraro, Christian Leineweber, Klaus Rummler (Hg.): Digitalisierung – Subjekt – Bildung: Kritische Betrachtung der digitalen Transformation <i>Benjamin Bigl</i>	197
---	-----

Mediengeschichten

<i>Panorama</i>	
Nina Gladitz: Leni Riefenstahl: Karriere einer Täterin <i>Christian Kaiser</i>	199
Hansa Wadkar: Hört zu, ich erzähle! Aus dem Leben einer indischen Schauspielerin <i>Michael Eckardt</i>	201
Andreas Beitin, Holger Broeker, Fritz Emslander (Hg.): Referenz Räume: Mischa Kuball <i>Norbert M. Schmitz</i>	203
Sassan Niasseri: A Lifetime Full of Fantasy: Das phantastische Kino. Aufstieg, Fall und Comeback <i>Rolf Löchel</i>	205

Autorinnen und Autoren	207
-------------------------------------	-----

Perspektiven

Elisabeth Sommerlad & Roman Mauer

Filmkartographie: Ein Forschungsfeld an der Schnittstelle von Filmwissenschaft und Geographie

„[C]artography is one of the oldest forms of media and [...] media is a type of cartography“

Lukinbeal/Sharp 2019, S.13

Das *mapping* kultureller und sozialer Phänomene taucht derzeit in diversen Forschungskontexten auf. Begünstigt durch die wachsende Bedeutung von Geoinformationssystemen (GIS), aber auch den *Spatial Turn* und die Digitalisierungsprozesse in den *Humanities*, entwickelt sich die Beschäftigung mit Karten und Kartographie¹ zum Anliegen verschiedener sozial-, kultur- und medienwissenschaftlicher Fächer. Eine Auseinandersetzung mit dem Medium der Karte und der Praxis der Kartographie findet bereits seit Langem in der Geographie statt. Dabei werden Karten längst nicht mehr ausschließlich als neutrale Visualisierungen einer etwaigen geographischen Realität, sondern als komplexe und einflussreiche Konstruktionen verstanden. *Medien-*

geographische Forschung berücksichtigt dabei ebenso multimediale *mapping*-Phänomene. Um zu verstehen, warum auch Film als moderne Kartographie oder kartographisches Kunstwerk (vgl. Bruno 2002; Conley 2007) betrachtet wird, gilt es, den alltagsweltlich zirkulierenden Begriff der Karte zu erweitern und einzubeziehen, was als kartenverwandte Darstellung ein wichtiger Bestandteil der Kartographie ausmacht (vgl. Caquard/Taylor 2009; Joliveau 2009; Lukinbeal 2004 und 2018; Lukinbeal/Sharp 2019).

Als kartenverwandte Darstellung betrachten wir in diesem Beitrag Filme. Sie sind multimodale Vermessungsinstrumente unserer Welt, die Raum und Zeit neu ordnen. Das narrative Kino ist davon nicht ausgenommen, da es ein räumliches Ensemble einrahmt, synthetisiert und mit der Publikumserfahrung verknüpft (vgl. Bruno 2002, S.71).

Der folgende Beitrag zeigt Möglichkeiten auf, wie die Film- und Medienwissenschaft die Zusammenarbeit mit der Geographie und Kartographie suchen kann. Wir sehen in diesem Schritt Potenzial, um disziplinübergrei-

1 Aufgrund der disziplinären Konventionen verwenden wir für die Begriffe ‚Kartographie‘ und ‚Geographie‘ die alte Rechtschreibung.

fende Perspektiven zu öffnen. Gerade in Zeiten, in denen Karten omnipräsent scheinen, sollte im Blick behalten werden, dass mit diesem Medium Narrative, Ideologien und Macht über die Organisation des Raums konstituiert werden. Die vielschichtigen Verbindungen werden hierfür unter dem Begriff ‚Filmkartographie‘ als noch junger Position für eine medienwissenschaftliche Diskussion vorgestellt und sollen als Ausgangspunkt für weitere Forschungsarbeiten dienen.

Filmgeographie, *Cinematic Cartography* und *Media's Mapping Impulse*

Um die zunehmende Unübersichtlichkeit globaler Ereignisse und Bilder zu ordnen, wenden wir uns im Alltag häufig der Blickordnung der Kartographie zu. Diese beruht, zumindest aus westlicher Sicht, auf einer Kombination skopischer Ordnungen der Moderne – dem Cartesianischen Perspektivismus, der Kunst des Beschreibens und der barocken Vernunft (vgl. Jay 1993 und 2008) – beziehungsweise einer komplexen Wechselwirkung von Perspektivismus und Projektionismus (vgl. Lukinbeal/Sharp 2019). Dabei ist es zentral, Karten (wie auch generell mediale Formen) keinesfalls als objektive Repräsentationen zu verstehen, sondern als interessengeleitete Darstellungen, die Wissen über Zeit und Raum konstituieren. Um sie auf einer Karte abzubilden, werden Informationen gefiltert und abstrahiert, sodass zwischen Karte und Wirklich-

keit immer eine Differenz besteht. „Die Karte zerrt die Welt auf eine Oberfläche, klemmt sie ein in einen geographischen Raum, der von Koordinaten definiert wird“ (Heyer 2001, S.14). Die Karte suggeriert Überzeitlichkeit, obwohl sie im doppelten Sinne altert. Denn sie müht sich um die Fixierung einer Welt, die sich stetig verändert, und sie hofft auf die ewig gültigen Gesetze der Mathematik, obwohl sie kulturgeschichtlich sich wandelnden Epistemen und Darstellungskonventionen unterliegt. Folglich sind Karten und kartenähnliche Formen Wirklichkeitsbehauptungen und politische Interventionen, die mit Narrativen und Herrschaftsdiskursen besetzt sind und deshalb stets kritisch kontextualisiert werden müssen (vgl. Crampton 2014, S.192f.; Harley 1988; Crampton 2001). Nach John Krygiar und Denis Wood stellen Karten Propositionen in grafischer Form dar: „Technically a proposition is a statement in which the subject is affirmed or denied by its predicate, but this is precisely what a map does, affirms the existence of location of its subject. This is there, the map affirms, again and again and again“ (2009, S.198).

Neben Karten stehen im Fokus kartographischer, geographischer und medienwissenschaftlicher Analysen vielfältige mediale Repräsentationen, denen nach Castro (2009) ein *mapping impulse* innewohnt. Dieser historisch begründbare und vielschichtig diskutierte kartographische Impuls verweist auf die Eigenschaft eines Mediums,

einen Prozess zu initiieren, durch den wir unsere Beziehung zur Welt ordnen. Zugleich bestimmen die spezifischen Charakteristika eines jeden Mediums diesen Prozess maßgeblich mit. Der *mapping impulse* forciert eine dynamische Wechselbeziehung zwischen visuellen Traditionen, kartographischen Techniken und medialen Imaginationen, welche unsere Vorstellungen von der Welt gestaltet (vgl. Alpers 1983; Castro 2009). Hierzu finden häufig räumliche und kartographische Metaphern von Topologien, Netzwerken und *Flows* Einsatz (vgl. Lukinbeal/Sharp 2019). Die Ursache für diesen medialen *mapping impulse* liege, so Lukinbeal und Sharp (vgl. 2019, S.13f.), in einer *cartographic anxiety* begründet – ein historisch verankertes und bis heute persistentes Streben danach, die Unordnung der Welt in den Griff zu bekommen und weiße Flecken auf der Landkarte (*horror vacui*) zu füllen. Selbst wenn in unserer Welt kaum noch unbekannte Orte existieren, bleibt dieser Impuls bestehen: auch im Kino, das bekannte und unbekannte Räume fortwährend neu kartographiert und erfahrbar macht. Darin liegt auch das jüngste Interesse der Filmwissenschaft an Kartographie, *mental maps* und GIS-Technologien begründet (vgl. Lukinbeal/Sharp 2019, S.17).

Das bestehende Interesse an der Anwendung kartographischer Theorien und Methoden in Film- und Medienwissenschaft wird unter dem Schlagwort *cinematic cartography*

gefasst (vgl. u.a. Castro 2009 und 2011; Caquard/Taylor 2009; Conley 2007; Joliveau 2009; Caquard/Cartwright 2014; Penz/Koeck 2017; Lukinbeal 2004, 2010 und 2018; Sharp 2018a und 2018b; Lukinbeal et al. 2019; Yiğit 2020). Diese Strömung widmet sich vornehmlich fünf Bereichen: „(1) maps and mapping in films; (2) mapping of film production and consumption; (3) movie mapping and place marketing; (4) cognitive and emotional mapping; and (5) film as spatial critique“ (Roberts/Hallam 2014, S.8). Die *cinematic cartography* wiederum bildet ein zentrales Themenfeld der Filmgeographie. Diese junge Disziplin an der Schnittstelle von Humangeographie und Filmwissenschaft fragt nach den geographischen Imaginationen, die Filmen eingeschrieben sind, und ihren Auswirkungen auf die außerfilmische Welt. Gerade zu Beginn ihrer Disziplingeschichte fokussierte sich die Filmgeographie auf die Analyse filmischer Inhalte (vgl. Lukinbeal/Zimmermann 2008; Sharp/Lukinbeal 2015). Mittlerweile hat sich ihr Interesse aufgefächert, so dass Bedeutungen jenseits des filmischen Textes erforscht, Narrationen kritisch kontextualisiert und Filme als soziale Praxis gedeutet werden (vgl. Roberts 2020; Lukinbeal/Sommerlad 2022). Filmgeographie fragt danach, was filmische Repräsentationen bewirken, und wie sie dies tun – mit Blick auf Filmlandschaften, -wirtschaft, -produktion, -rezeption und Filmtourismus (vgl. Sommerlad 2021a und 2022; Escher/Sommer-

lad/Karner 2017). Methodisch wird die Textanalyse durch Geographische Informationssysteme (GIS) ergänzt und somit Möglichkeiten der digitalisierten Georeferenzierung, Vernetzung und Navigation genutzt. Mit GIS lassen sich Räumlichkeiten einzelner Filme oder regionale Komposita einer Filmlandschaft untersuchen, indem sie sich auf Filmproduktions- oder Konsumdaten konzentrieren (vgl. Lukinbeal 2012 und 2018; Lukinbeal/Sharp 2022; Avezzù 2022). Geographie und Kartographie interessieren sich auch für den Film als Mittel zur Re-Humanisierung und Re-Narrativierung der Karte. Zudem erkennen sie in der Filmsprache ein Potenzial, um die Erstellung animierter Karten und Geovisualisierungen zu optimieren (vgl. Caquard/Taylor 2009; Caquard/Fiset 2014; Aitken/Craigne 2006; Lukinbeal 2018). Nicht zuletzt wird untersucht, inwieweit Filme selbst als Karten gelesen werden können (vgl. Roberts 2012) und wie Filmkarten und Filmkartierungen zur geographischen Wissensproduktion beitragen (vgl. Caquard 2009a, 2009b und 2011; Caquard/Cartwright 2014). Diese Gedanken aufgreifend schlagen wir im Folgenden vor, den Zusammenhang interdisziplinär weiterzudenken. Vor dem Hintergrund unserer eigenen Position an der Schnittstelle von Filmwissenschaft und Humangeographie widmen wir uns drei Perspektiven: Karten im Film und filmische Karten, Film als kartenverwandte Darstellung sowie Kartographie im und durch Film.

Karten im Film und filmische Karten

Karten haben im Film vielfältige Funktionen. Vordringlich werden sie dazu genutzt, Geschichten und Geschehnisse für Zuschauende zu verorten und darüber Orientierung in filmischen Welten zu stiften.² Dabei können Karten auf eine reale oder auf eine fiktionale Welt referieren und in beiden Fällen eine adäquate oder modifizierte Darstellung liefern. So bildet die Karte im Vorspann von *The Man in the High Castle* (2015-2019) zwar Nordamerika ab, allerdings kontrafaktisch unter Okkupation von NS-Deutschland und Japan.

Unterscheiden lassen sich zwei Formen: (1) Karten im Film, die als Objekte (Papierkarte, Globus, Modell, etc.) gezeigt und verwendet werden, sei es von den Figuren oder nur von der Kamera, und (2) filmische Karten (*cinemaps*), bei denen Stilmittel des Films, wie Kamera-, Ton- und Montageverfahren (Zoom, Doppelbelichtung, Splitscreen etc.) sowie die Animation, selbst zu einem dynamischen Bestandteil der kartographischen Vermittlungsmethoden werden. So zergliedert eine Animation im Origami-Stil die Weltkarte zu einer neuen geopolitischen Weltordnung in *Bunraku* (2010); ein Zoom führt in *Underwater* (2020) in die Tiefenkarte des Marianengrabens und eine

2 Der nachfolgende Abschnitt beruht auf unseren Ausführungen zur Funktion, Materialität und Typologie von Karten im Film, die bereits an anderer Stelle publiziert wurden (Mauer/Sommerlad 2022).

Animation lässt dort 3D-Konstruktionszeichnungen der Forschungsbasis rotieren; und in *Déetectives* (2013) werden Google-Street-View-Aufnahmen mit diagrammatischen Elementen zu einer Spurensuche durch Paris montiert. Tatsächlich haben Techniken filmischer Karten die aktuellen Funktionen der digitalen Kartographie (u.a. die Navigations- und Zoomfunktionen von Google Earth und Google Maps) maßgeblich beeinflusst, wie Sébastien Caquard aufdeckt (vgl. 2009a). Als Meilenstein betrachtet Caquard dabei die Karten-Sequenz in Fritz Langs *M – eine Stadt sucht einen Mörder* (1931). Um den Kindermörder aufzuspüren, zieht die Polizei auf einer Karte konzentrische Kreise um den Tatort. Dabei liegt die Karte auf dem Tisch als Bestandteil der Handlungswelt, doch die ausgeführten Kreise und Beschriftungen werden auf extradiegetischer Ebene hinzugefügt. Darüber hinaus verschränkt die Kamera den Perspektivismus des Bildes mit dem kartographischen Projektionismus. Caquard interpretiert die Sequenz als Signum des Übergangs zwischen manueller und mechanischer, klassischer und moderner Kartographie, die verschiedene Zeichensysteme (Fotografie, Film und Ton) integriert und somit als eine der ersten audiovisuellen Karten überhaupt gelten kann (vgl. Caquard 2009a, S.48ff.).

Wie hier bereits angeklungen ist, sind Karten im Film auf verschiedenen Erzählebenen situiert. Extradiegetische Karten tauchen im Vor- oder

Abspann auf und gleichen einem *Establishing Shot* (vgl. Böhnke 2007, S.153-158), wie die multifunktionale Karte im Intro von *Game of Thrones* (2011-2019), die sich im Verlauf der Staffeln mit der Ausweitung und Veränderung der Handlungsräume dynamisch weiterentwickelt. Als extradiegetisch können auch Karten innerhalb der Erzählung gelten, die auf einer Vermittlungsebene für Zuschauende arrangiert werden. Wenn in *Crazy Rich Asians* (2018) die Neuigkeiten über Nick Chus Liebesleben global via Textmessages zirkulieren, wird dies anhand einer Karte visualisiert. Einschlägig sind animierte Reiserouten, die in einer Doppelbelichtung mit Realaufnahmen der durchquerten Orte (*Casablanca* [1942]) oder dem Fortbewegungsmittel (*Indiana Jones: Raiders of the Lost Ark* [1981]) verknüpft werden und als Standardsituation mittlerweile zu Parodien oder originell-verspielten Variationen herausfordern (z.B. *Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan* [2006] und *The Pirates! – In an Adventure with Scientists* [2012]). In *Casablanca* kommt eine Erzähltechnik zum Einsatz, die das Publikum, wie bei einer literarischen Eröffnung, deduktiv in den Handlungsraum einführt (vgl. Hartmann 2009, S.296). Dass dieser Film und später auch *Night on Earth* (1991) dafür einen Globus nutzen, verweist auf Trademarks von Filmstudios (z.B. Universal), die als Zeichen der Universalität des Kinos ein beliebtes peritextuelles Element

am Filmanfang darstellen. Sie sind ein technischer Hinweis auf die Produktion, der über das Motiv des Globus zum einen die Dimensionen der Distribution anspricht und zum anderen für die Rezipierenden den Übergang in die filmische Welt modelliert. Hingegen erlaubt die Digitalisierung nun jüngeren Filmen intradiegetisch mit dem kosmischen Blick auf die Erde zu beginnen und einen Sturzflug der Kamera in die Atmosphäre bis zum Ort des Geschehens zu simulieren (*Stranger than Fiction* [2006]), der sich als postapokalyptische Wüste aus Staub und Müll entpuppen kann (*WALL·E* [2008]). Eine Karte zu zeichnen, ist ein faszinierender Vorgang, weil in der Sichtbarmachung auch ein Akt der Welterschaffung (*worldbuilding*, vgl. Wolf 2012) mitschwingt – und damit eventuell auch ein Besitzanspruch, wie bei dem Bodengemälde des Kontinents Westeros, welches die Königin Cersei Lannister malen lässt und mit den Füßen betritt (*Game of Thrones* [S7E1]).

Intradiegetische Karten sind Objekte innerhalb der Handlungswelt, die dort materiell auftauchen können oder immateriell im Bewusstsein der Figuren in Erscheinung treten. Letztere mentalen Karten finden sich bereits im frühen Film: Doppelbelichtungen lassen Karten durchlässig und zu einem Spiegel der Psyche werden, um Größenwahn (*Napoléon vu par Abel Gance* [1927]) oder Erinnerungen (*The 39 Steps* [1935]) zu vermitteln. In der Serie *Sherlock* (2010–2017) fährt die Kamera rasant auf den Kopf des

Detektivs zu und dringt in ein synaptisches Netzwerk vor, das sich als kognitive Straßenkarte Londons entpuppt. Mentale Karten können fantasievoll mit den Erzählebenen spielen, Grenzen verwischen und persönliche Visionen ausdrücken (z.B. *Inception* [2010]). Im Gegenzug übernehmen materielle Karten dekorative und/oder handlungssteuernde Funktionen. Beide Aspekte erfüllen großformatige Karten an den Wänden der Machtzentren, überdimensionale Globen oder plastische Modelle auf Tischen, denn sie repräsentieren nicht nur die geopolitische Dominanz der Herrschenden (z.B. *Der Untergang* [2004], *The Young Pope* [2016]), mit ihnen wird oftmals auch interagiert: minimal, indem Globen angestoßen, gedreht oder in der Hand gehalten werden, um die eigene Macht zu demonstrieren (z.B. *The Great Dictator* [1940], *Iron Man 2* [2010], *Prometheus* [2012]); maximal handlungssteuernd, wenn die Karten in der Standardsituation des Planungstreffens (Missionsbriefing) für strategische Entscheidungen genutzt werden, und zwar nicht nur von Autokrat_innen, sondern auch von Generäl_innen, Politiker_innen, Polizist_innen oder Gauner_innen. Dabei ist die Karte – ihrer operativen Bedeutung entsprechend – im Zentrum der Szene situiert. Während ältere Filme hier auf klassische Papierkarten zurückgreifen, kommen in jüngeren Filmen Computeranimationen zum Einsatz (z.B. *Ocean's Thirteen* [2007]) oder plastische Modelle (z.B. *La Casa*

de Papel [2017-]). Überwachungskarten beziehungsweise kartenähnliche Darstellungen mit Echtzeitortung können den panoptischen Blick einer Obrigkeit über eine räumliche Einheit veranschaulichen (z.B. *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* [1964]). Als solche lassen sich unter anderem die Bildschirme im Kontrollraum von Bruce Waynes Imperium in *The Dark Knight* (2008) deuten, mit denen die Bürger_innen von Gotham City anhand ihrer Mobilfunkdaten überwacht werden. In den jüngeren James-Bond-Filmen bringt Q mit seinen hochtechnisierten Programmierfähigkeiten immer wieder neue Kartenmodelle hervor, die mit einer Orientierungs- und Kontrollfunktion belegt sind – von einem Nachverfolgen der Subjekte durch das Underground-System Londons (z.B. in *Skyfall* [2012]) bis hin zur Simulation von globalen Infektionen über Nanobots (*No Time to Die* [2021]).

Die bekannteste Form einer handlungssteuernden Karte ist die Schatzkarte. Sie orientiert das Publikum nicht nur räumlich, sondern auch dramaturgisch über den weiteren Erzählverlauf (*foreshadowing*) durch eingezeichnete Routen, Stationen und Hindernisse. Mehr noch: Sie stiftet selbst den narrativen Konflikt, wird gesucht und umkämpft, ist zum Schutz ihrer wertvollen Informationen verrätselt und war sogar der eigentliche Anlass für den Schriftsteller Robert Louis Stevenson seinen berühmten Roman *Treasure Island* (1883) zu verfassen (vgl. Stock-

hammer 2007, S.62). Ein originelles Beispiel ist die allegorische Weltkarte in *Pirates of the Caribbean – End of the World* (2007). Angelehnt an die chinesische *Mao-Kun*-Karte muss diese in Ringen rotierbare Karte entschlüsselt werden und übertrifft die gewöhnliche Navigations- oder Schatzkarte dadurch, dass sie eine mit Historie und Mythologie angefüllte und ästhetisierte Textur aufweist, anhand derer unwirkliche Orte jenseits der bekannten Welt (wie bspw. die Unterwelt) aufgespürt werden können.

Es deutet sich bereits an, wie unterschiedlich Materialität, Qualität und Ästhetik von Karten im Film sein können. Sie kommen sowohl als Gravuren in Eis oder Gestein vor (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* [2008]), als auf den Körper eingeschriebene Tätowierung (*Blindspot* [2015]) oder gar als verkörperte Wegweiser in Form tierischer Lebewesen (*Finding Nemo* [2003]) und des menschlichen Leibes (*The Da Vinci Code* [2006]), durch dessen verzweigtes Netz an Blutbahnen die Körperreisenden nur mit anatomischen Karten den Weg finden (*Fantastic Voyage* [1966]). Nicht selten entscheidet das jeweilige Filmgenre über die Art der Karten und offeriert somit eine generische Kategorisierung. Holografische Karten sind im Science-Fiction-Film anzutreffen (*Prometheus* [2012]), Wetter- und Pandemiekarten im Katastrophenfilm (*The Day After Tomorrow* [2004], *Contagion* [2011]), magische Karten im fantastischen Film (die Wasserkarte in *Shang-*

Chi and the Legend of the Ten Rings [2021]). Harry Potters *Marauder's Map* stellt als kalligrafische Karte die architektonischen Strukturen mit Wörtern dar und offenbart mit animierten Fußspuren die Positionen und Wege der Personen in Hogwarts (*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* [2004]). So wird die Karte hier zugleich zu einem kartographischen Instrument, wie auch der magische Kompass in *The Golden Compass* (2019). Aber auch ohne Magie bestimmen Karten im Film Positionen: Es werden einfache Lokalisationspunkte auf Papier oder digitalen Karten gesetzt (*Moonrise Kingdom* [2012], *Captain America – The First Avenger* [2011], *IT* [2017]), Liniennetzpläne in öffentlichen Verkehrsmitteln genutzt (*James Bond – Skyfall* [2012]) und über holografische Modelle unbekannte Topografien simuliert (*Avatar* [2009]). Die Trennung zwischen extra- und intradiegetischen Ebenen lässt sich metaleptisch durchbrechen: So können auf der Karte Figuren zum Leben erweckt (*The Many Adventures of Winnie the Pooh* [1977]) oder auf einer Dorfkarte ganze Spielhandlungen inszeniert (*Dogville* [2003]), Luftbilder mit einer kartographischen Rasterung überzogen (*Narcos* [2015-2017]) oder mit Mikroaufnahmen der Haut zu analogen Oberflächenstrukturen verbunden werden (*Ófærð* [2015-]).

Abseits der bisher vorgestellten Karten im filmischen Text gibt es zudem Karten über Filme, die das Ergebnis filmwissenschaftlicher und

filmgeographischer Analysen darstellen: wie filmtouristische Karten, die Locations oder Inspirationsorte verzeichnen, oder Sequenzgrafiken, welche komplexe filmische Plots und Handlungsorte *mappen* (vgl. Mauer 2006, S.199; Sommerlad 2021b).

Film als kartenverwandte Darstellung

Nähern wir uns Filmen mit kartographischem Blick, fallen jene Aufnahmen ins Auge, die in ihrer Fernsicht einen weiten räumlichen Rahmen spannen und somit die Qualität kartenverwandter Darstellungen erzielen, wie Panorama-Einstellungen und Luftbilder (*aerial shot*). Castro meint, aus der Luft betrachtet ähnele die Erde ihren Karten, einer Planisphäre, in der Vorsprünge und Vertiefungen verschwinden, um die ‚Reinheit der Linien‘ und die ‚Klarheit der Formen‘ entstehen zu lassen (vgl. 2011, S.101). Im Unterschied zur Karte ist Filmbildern allerdings eine Perspektive eingeprägt, die zur verkürzenden oder krümmenden Ausrichtung der Objekte auf den Blickpunkt führt. Der Projektionismus der Karte hingegen, der auf einer Äquivalenzberechnung beruht und ohne singulären Beobachterstandpunkt auskommt, lässt uns bei einer Gebirgskarte auf jeden Berg lotrecht hinabblicken. So beeindruckend, detailreich oder erhaben Panoramen und Luftaufnahmen als Pathosformeln im Film sein mögen, so marginal ist ihre Bedeutung in der filmwissenschaftlichen Theoriebildung. Bereits die

Unterscheidung zwischen Panorama-Einstellung (horizontale Sichtachse) und Luftbild (vertikale Sichtachse) ist unscharf, da sich beide in den Bereich der Geneigttaufnahmen (schräge Sichtachse) erweitern lassen. Abseits des Sichtwinkels liegt die eigentliche theoretische Unschärfe in der Erfassung der Nähe-Distanz-Relation von Kamera und abgebildetem Objekt. Beim Film hat das dominierende anthropozentrische Interesse zu einer Skalierung geführt, die den menschlichen Körper als Maßstab genommen (vgl. Lukinbeal/Sharp 2019, S.27) und für die Relationen der Nähe ein ausgefeiltes Differenzierungssystem entwickelt hat (Detail, Großaufnahme, Nahe, Halbnahe, Amerikanische, Halbtotale, Totale). Im Gegenzug kennt sie aber keine Skalierung für die Relationen der Ferne (vgl. Ellis 2021, S.21). So undenkbar diese Verallgemeinerung für Kartograf_innen wäre, deren wichtigstes Instrument zur Berechnung der Maßstab darstellt (z.B. 1 cm = 1 km), so wenig brauchbar ist wiederum die mathematische Skalierung der Kartographie für die Filmanalyse. Beispielfhaft führt der Experimentalfilm *Powers of Ten* (1977) von Charles und Ray Eames eine logarithmische Skalierung vor: In Vogelperspektive zeigt die Kamera das Picknick eines Paares und entfernt sich in Zehnerpotenzen von der Erde bis zum entferntesten Punkt des Weltalls, um danach zurück bis in subatomare Dimensionen zu zoomen – eine visuelle ‚Tour de Force‘, welche an den Endpunkten von Makro- und

Mikrokosmos die gleiche dominierende Leere entdeckt.

Statt einer mathematischen halten wir eine qualitative Abstufung für sinnvoller. Man stelle sich den Aufstieg im Heißluftballon vor (vgl. *The Aeronauts* [2019]): Sind zunächst noch Personen erkennbar, einzelne Fahrzeuge oder Häuser (Ebene des Individuellen), schrumpfen und verschmelzen diese zu Massen, Plätzen, Vierteln und Verkehrsadern der Stadt (Ebene des Kollektivs), bis sich die Stadt selbst als geometrische Figur mit anderen Städten vernetzt und in Landschaftsformationen einordnet (geofaktoriale Ebene). Ohne diese Abstufung weiter fortzuführen, wird deutlich, dass im skalaren Repräsentationsraum auf jeder Stufe andere soziale, historische, geographische Beziehungen und Themen von Bedeutung sind.

Wie groß die politische Tragweite dieser skalaren Abstufung ist, die das Konkrete, Substanzielle und Individuelle in die Abstraktion transformiert, lässt sich an einem Beispiel verdeutlichen. Wenn ab einer bestimmten Höhe keine Menschen mehr erkennbar sind, sondern nur noch die Geometrie der Häuser und Straßen, so lässt dies den Abwurf von Bomben zu einem Akt struktureller Zerstörung werden, in dem das menschliche Leid unsichtbar bleibt. In dem Moment, wenn die Atombombe auf Hiroshima abgeworfen wird, wechselt der Animationsfilm *Hadashi no Gen* (1983) nicht nur von der Bodenperspektive des Jungen zur Vogelperspektive der Piloten, sondern

auch von dem farbenfrohen Anime-Bild in einen monochrom-harten Zeichenstil, um den Bewusstseinszustand der Täter zu kennzeichnen, deren Gewissenlosigkeit auch der abstrakten Vogelperspektive geschuldet ist. Im Gegensatz dazu stehen die nachfolgenden Nahaufnahmen, welche die groteske Vernichtung einzelner Menschen zeigen (vgl. Mauer 2009). Auch Aeroaufnahmen aus noch größerer Höhe und sogar extraterrestrischer Perspektive können soziopolitische Wirkung erzielen, denken wir nur an die legendäre erste Fotografie der vollständigen Erdkugel ‚Blue Marble‘, die am 7.12.1972 von der Besatzung der NASA-Mission Apollo 17 aus einer Entfernung von ca. 45.000 Kilometern aufgenommen wurde. Diese ikonische Fotografie zeigte der damaligen Öffentlichkeit die einsame Position der Biosphäre im unwirtlichen Weltall. „So besehen entwirft ‚Blue Marble‘ ein Bild von der Verletzlichkeit des blauen Planeten und von der Sorge um den Gesamtorganismus der Erde. Auf der anderen Seite verweist die Überschaubarkeit respektive Kleinheit der Erde auf ein Moment der Kontrolle und die Vorstellung potenzieller Gestaltbarkeit der (Ordnung der) Welt“ (Hoggenmüller 2016, S.15).

Die Luftaufnahme, die aus der Konvergenz von zwei Erfindungen des 19. Jahrhunderts resultierte (Fluggerät und Film), ist heute allgegenwärtig durch Satelliten-, Google Earth-, Drohnenbilder, „Der Blick von oben“-Bildbände und -Filme. Ihre Besonder-

heit fällt kaum noch auf (vgl. Kaplan 2018, S.8ff.). Dabei ermöglicht sie dem Menschen als irdische Kreatur eine nicht-terrestrische Art des Sehens, der, so Castro, eine doppelte Tendenz zur Abstraktion innewohnt: Die formale Abstraktion, die das Dreidimensionale abflacht, ornamentalisiert und geometrisiert, und die intellektuelle Abstraktion, die eine andere Sicht der Welt und ein anderes Denken aus der ‚Ontologie der Oberflächen‘ (vgl. Castro 2011, S.97f.) entwickelt.

Die frühen Ballonfahrenden haben das Singuläre der Aeroperspektive in ihren Schriften noch bewusst wahrgenommen. Ihre Beobachtungen fasst Patrick Ellis in fünf Grundsätzen zusammen (vgl. 2021, S.4-9): (1) Opazität: Luftbilder sind oft nicht auf Anhieb lesbar und erfordern Erklärungen, da die Verschiebung in die Vertikalsicht das Vertraute verfremdet; (2) Plastizität: Der Kontext einer Luftaufnahme (Wer sieht? Was? Von wo? Wofür?) hat Einfluss auf deren Qualität und Bedeutung; (3) Langsamkeit: Der Effekt der Bewegungsparallaxe führt zu einer ‚terrestrischen Zeitlupe‘, denn er verlangsamt Objekte in weiter Entfernung; (4) Rauschhaftigkeit: Die Vogelperspektive kann mit einer somatischen Wirkung (Schwindel, Übelkeit) die Wahrnehmung trüben; (5) Parallaxe: Winkel und Abstand der Luftaufnahme bestimmen Aussagekraft und Erkennbarkeit. Diese fünf Grundsätze sind anschlussfähig für die filmtheoretische und filmanalytische Auseinandersetzung mit der Aeroper-

spektive in Spiel- und Dokumentarfilmen.

Zweck und ideologische Rahmung einer Luftaufnahme waren und sind vielfach militärischer Natur. Der Blick von oben als Signum der Macht bot bereits vom Wachturm oder Feldherrenhügel Übersicht über das Territorium, Kontrolle über feindliche Akteure und vorausschauende Planbarkeit. Einen Paradigmenwechsel in der visuellen Kultur der Moderne erkennt Paul Virilio, als sich der Blick in die Luft erhob und Fernerkundung mit dem Flugzeug erfolgte, was den Ersten Weltkrieg (zugleich der erste Luftkrieg) zu einem ‚Krieg des Sehens‘ werden ließ und über das foto-/kinematografische Luftbild den Modus der Kriegsbeobachtung in die öffentliche Wahrnehmung einschrieb (vgl. Virilio 1998). Trotz des Dilemmas, dass das Gewirr aus Formen und Linien schwer zu lesen und deuten war, stellte sich die Sicht aus der Luft in den Kriegen und Kriegsfilmern des 20. Jahrhunderts als ein panoptisches Paradigma von Herrschaft, Kontrolle und Sieg dar, welches die Landschaft auf eine Dichotomie von Freund und Feind, von Verteidigung und Zerstörung reduziert (vgl. Roeder 2006, S.70). Giorgio Avezzi (2011) weist nach, dass das Vertrauen in dieses Paradigma in Folge der militärischen Drohneneinsätze erschüttert wurde und einige US-amerikanische Filme, wie unter anderem *Lions for Lambs* (2007) oder *Body of Lies* (2008), nun die Ohnmacht der Luftbilder thematisieren: Sie erweisen sich als unzu-

verlässig, manipulativ und unmoralisch. Das Essentielle kann unsichtbar sein im Luftbild, das bereits zu Unrecht für die Legitimation von Gewaltanwendungen herangezogen wird. Man denke auch an die Luftbilder, mit denen Colin Powell im März 2003 die Existenz von Massenvernichtungswaffen im Irak beweisen wollte. Demgegenüber haben die Satellitenbilder der russischen Aufrüstung an der Grenze zur Ukraine Wladimir Putins brutalen Angriffskrieg im Februar 2022 angekündigt. Das Luftbild als menschliches Pendant zum ‚apollinischen Auge‘ oder ‚Gottesblick‘ scheint per se von einer unauflösbaren Spannung zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Kontrolle und Ohnmacht bestimmt zu sein (vgl. Kaplan 2018, S.25).

In der Vertikalperspektive teilt sich die Raumtheorie des Films das Feld nicht nur mit der Kartographie, sondern auch mit der Architektur- und Bauzeichnung, die Grundriss und Aufsicht kennen. Der Grundriss (Ichnographie) als abstrahiertes Senkrechtbild des Gebäudeinneren zählt zu den Schnittdarstellungen, wie der Längs- und Querschnitt. Gebäudeschnitte im Film entstehen künstlich als anti-illusionistische Offenlegung der Studiokonstruktion (vgl. Zettl 2020, S.136ff.) oder sind reale Effekte zerstörter Architekturen (wie Ruinen) beziehungsweise transparenter Gebäudehüllen (wie Glasdächer oder Glasböden). Während die Aufsicht – sie bildet das opake Bauwerk von oben ab – auch als filmanalytische Kategorie existiert,

entspricht dem Grundriss noch am ehesten der *Overhead-Shot*. Über den Köpfen und an der Decke positioniert zeigt die Kamera die Figuren in Aufzügen und Treppenhäusern, in Badewanne und Bett (*Overhead-Bed-Shot*) oder in Empfangshallen repräsentativer Bauten. Neben dem visuellen Reiz (z.B. die Geometrie der Wendeltreppe oder Ornamentik der Bodenkacheln) erfüllen diese Perspektiven unterschiedliche narrative Funktionen: So kommt der Blick von Figuren in Badewanne oder Betten hinauf zur Decke/Kamera oftmals einer Selbstspiegelung und Konfrontation mit inneren Wahrheiten gleich. Was das Luftbild für Darstellungen der Ferne ist, ist der *Overhead-Shot* für Relationen der Nähe, und auch ihm wohnt ein kartographischer Charakter inne: Er kartiert sozusagen den Mikrokosmos. Wes Anderson zum Beispiel, der Objekte wie Protagonisten behandelt, filmt das Innere eines Koffers oder das Sammelsurium auf einem Tisch wie eine Landschaft aus der Vertikalperspektive, die somit eine introspektive Qualität erzielt (vgl. Browning 2011, S.111 und S.166; *Beyond the Frame* [2019]). Es wirkt, als würde der Blick von oben lotrecht in die Psyche der Figur führen, deren Eigenschaften sich in den Dingen und ihrer relationalen Anordnung materialisiert haben. Ob es sich um Dinge im Koffer oder Möbel in einem Zimmer handelt: Das Senkrechtbild konstituiert auf der Mikroebene eine eigene metaphorische Form der mentalen Karte.

Kartographie im und durch Film

Der Film verfügt über bemerkenswerte Techniken, um audiovisuelle Räume zu konstruieren, was die französischen Begriffe für Kameraarbeit (*mise-en-image*), Inszenierung (*mise-en-scène*) und Schnittgestaltung (*montage*) mit ihrer Betonung der ‚Setzung‘ und des ‚Aufbaus‘ unterstreichen. Diese Strategien lassen sich, im erweiterten Sinne, als Teil einer kartographischen Praxis des Films betrachten. Sie transferiert einerseits außerfilmische Realität in filmische Wirklichkeit und ist andererseits auch für eine Rückwirkung dieser filmischen Konstruktionen auf die lebensweltliche Ebene verantwortlich. Der wechselseitige Prozess verbindet sich im Begriff der filmischen Landschaft (*cinematic landscape*). Die Filmgeographie betrachtet filmische Landschaften als Repräsentationen „einer materiellen, lebensweltlichen und subjektiv organisierten Szenerie auf der Erdoberfläche, die durch kulturelle Zuschreibungen aufgeladen“ (Escher/Zimmermann 2006, S.255) sind. Filmische Landschaften strukturieren und ästhetisieren den filmischen Raum, formen die Diegese, interagieren als Agenten mit der Narration und sind Träger von Atmosphären, Mythen und Symbolen (vgl. Mauer 2010, S.11ff.), nehmen also unterschiedliche Rollen und Funktionen ein (vgl. Escher 2006, S.309; Higson 1987; Escher/Zimmermann 2001; Lukinbeal 2005; Harper/Rayner 2010). Mit Blick auf die komplexen Interrelationen zwischen der Produktion, Repräsentation

und Rezeption der *cinematic landscapes* unterscheidet Lukinbeal (2012) die beiden Modi der Inskription und der Inkorporation. Der inskriptive Modus fragt danach, wie lebensweltliche Orte überzeugend in entsprechende filmische Landschaften übersetzt werden. Geographischer Realismus resultiert dabei aus der glaubhaften Verknüpfung der Bedeutung eines filmischen Ortes mit dem *sense of place* seines alltagsweltlichen Pendant. „Eine ‚reale‘, d.h. lebensweltlich wahrgenommene Landschaft und ihr wiedergegebenes Bild in einem Film sind ontologisch identisch, wenn der Zuschauer sein Mißtrauen gegenüber der filmischen Landschaft ablegen und diese als lebensweltlich existent ansehen kann“ (Escher/Zimmermann 2001, S.230). Der Abgleich wird vom Publikum mitunter unbewusst vorgenommen. Auf größtmögliche Deckungsgleichheit zielt ein Film wie *Victoria* (2015) ab, der sich in einem einzigen *Take* linienförmig durch die Stadtlandschaft Berlins bewegt, so dass sich der filmische Weg in der Alltagswelt ablaufen oder abfahren lässt (vgl. grimo auf reisen 2015). Orientierungspunkte auf der Route ermöglichen den Zuschauenden die Verortung. Es sind im Sinne von Kevin Lynchs' *The Image of the City* (1960) zentrale Elemente der visuellen Ordnung einer Stadt, welche die mentale Repräsentation sowie Wahrnehmung ebendieser ausmachen: Wege (*path*), Begrenzungen (*edge*), Bezirke (*district*), Knotenpunkt und Kreuzungen (*node*) sowie Landmarken

(*landmark*) (vgl. S.47f.). Die inskriptive Logik verlangt nicht, dass die Bedeutung aller Orte im Film mit der Alltagsfunktion der Drehorte übereinstimmen muss (vgl. Lukinbeal 2012, S.175). So stört den geographischen Realismus in *Victoria* kaum, dass der Club in Wirklichkeit ein Lagerraum und das Gebäude in der Zimmerstraße keine Bank ist.

Filmische Landschaften sind stets mehr als das, was auf dem *Screen* sichtbar ist. Denn sie sind eingebettet in eine Geographie des Unsichtbaren (vgl. Sharp 2018b), zugrunde liegende Strukturen, die durch die Dynamiken und Praktiken der Filmproduktion geschaffen wurden: „Cinematic landscapes are made up of the sites where filmmaking occurs, the tasks involved in filmmaking, and the business practices of the film production industry that lead to the formation of cultural products“ (Lukinbeal 2012, S.172). Damit verbundene Prozesse bezeichnet Lukinbeal als Modus der Inkorporation. Hierbei wird ein Drehort bei der Übersetzung in den Film mit einer anderen Bedeutung versehen und kann außerdem durch die Verknüpfung mit einem anderswo gelegenen Drehort zu einer neuen filmischen Landschaft synthetisiert werden. Dies wird insbesondere an Studio-Settings nachvollziehbar, die für mehrere Produktionen als Drehort genutzt werden, zum Beispiel die große Außenkulisse der ‚Neuen Berliner Straße/Metropolitan Backlot‘ im Filmstudio Babelsberg, die mit unterschiedlichen Architektur-

stilen und flexiblen Modulen so konzipiert ist, dass sie diverse Metropolen und Epochen repräsentieren kann. Aber auch Orte der Alltagswelt, wie die marokkanische Stadt Marrakesch, werden in filmischen Inszenierungen zu immer neuen Geographien gestaltet (vgl. Sommerlad 2019) und stehen dabei für andere Städte ein – wie Abu Dhabi in *Sex and the City 2* (2010). Selbstredend wird hier keine Deckungsgleichheit zwischen filmischer Imagination und Alltagswelt hergestellt, wenn auch durch *Establishing Shots* Orientierungsoptionen angeboten werden. Im größeren Stil nutzen Hollywoodproduktionen aus ökonomischen und pragmatischen Gründen diese Möglichkeit (*Runaway Productions*). So bringen Städte wie Vancouver, die für ihre Filmproduktionscluster bekannt sind, unzählige filmische Geographien hervor (vgl. Every Frame a Painting 2015), deren kinästhetisch erfahrbaren Bedeutungsebenen und emotionalen Zuschreibungen maßgeblich mit Produktionsanforderungen verknüpft sind. Im Sinne Ingolds (1993) sind *taskscape*s Räume, die durch soziale und ökonomische Praktiken entstehen, also Aufgabenlandschaften, die sich aus miteinander korrelierenden Aktivitäten zusammensetzen und somit direkt die Entstehung filmischer Landschaften bedingen: „Where taskscape of location production transform sites into narrative places, these tasks are always stretched and pulled into new social and spatial contexts, producing new meanings that exceed the process

that calls the form of the cinematic landscape into existence“ (Lukinbeal 2012, S.175).

Die Vorstellung von einer Erzählwelt (Diegese), die sich entsprechend kartographieren ließe, suggeriert, dass es im Film eine vollständig ausgestaltete Welt gäbe. Dies mag bei Spielhandlungen auf engen, eingeschlossenen Räumen (wie dem Rettungsboot in *Lifeboat* [1944]) oder Filmen ohne Schnitt, *One-Shot-* oder *One-Cut-*Filme (vgl. Kaiser 2020) der Fall sein, weil sie von der Einheit des Raums und/oder Zeit bestimmt werden. So inszenieren *Utøya 22. juli* (2018) und *1917* (2019) in Echtzeit einen Weg über Schauplätze des Terrors und Krieges. Die Äquivalenz von Zeit und Weg zielt auf eine intensiv-immersive Raumerfahrung ab und kartographiert dabei die Insel Utøya (als tatsächlichen Tatort) und im Falle von *1917* eine Repräsentation der historischen Kriegslandschaft im Ersten Weltkrieg. In *1917* führt uns die Kamera scheinbar ohne Schnitt aus der labyrinthischen Linearität der Schützengräben hinaus in die beklemmende Weite eines verwüsteten, von Stacheldraht und Bombenkratern zersetzten Niemandslandes. Wo der sicherste Gang über die Frontlinie verläuft, wird den beiden Soldaten nicht auf der mitgegebenen Karte, sondern anhand der Leichen erklärt, die als Wegmarken dienen. Dass Soldatenkörper zur Kartierung von Kriegslandschaften in Filmen genutzt werden, erfasst Eileen Rositzka (2018) mit dem Begriff *cine-*

matic corpography und macht damit für die Filmwissenschaft den Diskurs der Körper-Kartographie (vgl. Gregory 2015a, 2015b) produktiv, indem sie Theorien der kartographischen Filmerzählung mit Ansätzen der phänomenologischen Filmerfahrung verknüpft. Allerdings ist anzumerken, dass im Gegensatz zu *Utøya 22. juli* sowohl die Echtzeit als auch der Schauplatz in 1917 nur simuliert wurden. Was in Nordfrankreich spielen soll, haben der Regisseur Sam Mendes und sein Kameramann Roger Deakins an Orten in England und Schottland gedreht und mithilfe von VFX-Effekten zusammenfügen lassen (vgl. Leu 2020).

Abgesehen von der raum/zeitlichen Einheit in Kammerspiel- oder *One-Shot*-Filmen ist die Diegese im Film in der Regel ein narratives Konstrukt, das auf generischen Prämissen beruht. In diesem unsichtbaren Möglichkeitsfeld sind es die Handlungsinteressen der Figuren und die Wege, die sie sich kreuz und quer bahnen, welche die Erzählwelt erst ins Dasein rufen und sukzessive ausdehnen (wie in der Karte der *Jumanji*-Filme [2017, 2019], die nur Level für Level sichtbar wird).

„Die filmtheoretische Rede von der Diegese ist im Kern figurenbezogen“ (Hartmann 2009, S.139). Daraus folgt, dass die Filmkartographie vor allem den Wegen der Figuren (und der Kamera), welche die Erzählwelt entfalten, besondere Beachtung schenken muss. Eine Theorie des Raums, der aus Wegen besteht und entsteht, hat Kurt Lewin – auf der Basis seiner Front-

erfahrungen im Grabenkrieg (vgl. Günzel 2010, S.86) – bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelt und in Abgrenzung zum Euklidischen Raum als ‚Hodologischen Raum‘ (‚hodos‘, der Weg) bezeichnet (vgl. Lewin 1934, S.265ff.). Lewin erfasst mit der hodologischen Raumtheorie die Lebensrealität unserer subjektiven Wahrnehmung von Welt, die wir nicht als Ganzes überblicken, sondern in Wegen erleben, aus denen sich unser Vorstellungsnetz zum Beispiel einer Stadt ergibt. Methodisch sind für die Analyse sowohl Lewins Begriffe nützlich (‚Weg‘, ‚Richtung‘, ‚Umweg‘, ‚Abwendung‘, ‚Zuwendung‘, vgl. ebd., S.251ff.), als auch seine Frage nach dem ‚ausgezeichneten Weg‘, welcher nicht der kürzeste oder schnellste sein muss, sondern derjenige ist, der spezifische Interessen erfüllt (vgl. ebd., S.264ff.). Diese Frage können wir sowohl intratextuell aus der Handlungslogik der Figurenperspektive heraus stellen (Warum wählt Figur A diesen Weg?), als auch extratextuell aus der Produktionsperspektive (Welche Zwänge oder Ziele führen bei Dreharbeiten zu der Wahl dieses Weges?). Ausweiten lässt sich die hodologische Raumtheorie auf die Rezeptionsebene, da sich bei Zuschauenden aus den gelaufenen Wegen im Film sukzessive eine kognitive Karte aufbaut. Dieser Aspekt kommt auch in der *mental-map*-Forschung in Stadtplanung und Geographie zum Tragen und findet zunehmend auch Berücksichtigung in konzeptionellen Diskursen und methodischen Auseinandersetzungen

mit *geonarrative mapping* beziehungsweise *storymaps* (vgl. Kwan/Ding 2008; Mukherjee 2019; Carroll 2020; Palis 2022). Günzel hat die hodologische Raumtheorie für die *First-Person*-Perspektive in audiovisuellen Medien fruchtbar gemacht, zum Beispiel für den Ego-Shooter im Computerspiel (vgl. Günzel 2008, S.126ff.). Mit Blick auf die filmischen Wege kommt dem *Establishing Shot* eine zentrale Funktion zu. Ähnlich den Reisenden, die sich in Momenten der Desorientierung einer Landkarte zuwenden, dient der *Establishing Shot* im Film den Zuschauenden als Möglichkeit zur (Wieder-)Verortung, wie Sharp in Anlehnung an *Bruno* (2002) darlegt: „As editing and narrative flow continually displace and disorient the viewer, the reoccurring establishing shot assuages this discomfort, or [cartographic] anxiety, by setting them firmly back in place in the realm of the knowable“ (Sharp 2018a, S.90). *Establishing Shots* sind somit zentrale Dreh- und Angelpunkte der filmischen (Landschafts-) Karte, anhand derer sich Filmreisende auf ihren narrativen Reisen orientieren können.

Perspektiven der Filmkartographie – ein Ausblick

Neben den drei Perspektiven, die in diesem Beitrag vorgestellt wurden, lassen sich weitere Zugänge zum jungen Themenfeld der Filmkartographie öffnen, von denen im Folgenden eine Auswahl kurz angesprochen wird.

Wer aktuell verfolgt, wie erfolgreich die Kamera als prothetische Erweiterung des Blicks den Radius unseres Sichtfeldes im Weltall ausdehnt, sodass gestochen scharfe Bilder vom Pluto, detailreiche Rundblicke vom Mars und bald womöglich Fotografien der Anfangszeit unseres Universums mit dem James-Webb-Weltraumteleskop entstehen, der kommt nicht umhin, diese Expansion des Blicks in eine Tradition einzuordnen, die in der Neuzeit beginnt – mit dem Bestreben, die natürlichen Grenzen menschlicher Wahrnehmung zu überschreiten. Dieser Prozess weist nicht nur eine technische Genese auf (angefangen bei Erfindungen wie Tele- und Mikroskop), sondern auch eine geographische (beginnend beim Zeitalter der Entdeckungen) (vgl. Comolli 1980, S.122f.). Das moderne Projekt der vollständigen Sichtbarmachung der Welt im Bild teilen Fotografie und Kino mit der Geographie von Anfang an (vgl. Avezzi 2011). Die Vorstellung, mit dem Medium Film einen Atlas der Welt zu schaffen, ist im Keim bereits in den Momentaufnahmen der Gebrüder Lumière angelegt und wird von Albert Kahn zwischen 1912-1931 in *Les Archives de la Planète* erstmals zu realisieren versucht: einer umfangreichen ethnografischen Foto- und Filmsammlung aus 48 Ländern. „Aiming to collect (by surveying the planet), to organize (through the accumulation of images), and to present both geographical and historical information on the represented countries, Kahn’s

archives are a sequenced inventory of the world where History and Geography peacefully coexist“ (Castro 2009, S.12). Dieser Menschheitsschatz aus Filmaufnahmen der Kulturen aus den entferntesten Winkeln des Planeten bringt nicht nur die Welt in Reichweite („The Whole World Within Reach“, vgl. Gunning 2006), sondern er konserviert auch eine vergangene Zeit und mittlerweile verschwundene Welt. Inwiefern ließe sich die dokumentarische und ethnografische Filmgeschichte als eine (allerdings nicht kuratierte) Fortführung dieser visuellen Enzyklopädie betrachten? Wie ließe sich vor diesem Hintergrund auch der Beitrag von YouTube und seinen Amateuraufnahmen aus der ganzen Welt – wie auch andere digitale Archive und Webdokumentationen, die soziokulturelle Einblicke geben – als kollektives, digitales Gedächtnis diskutieren?

Ein weiterer, komplexer Bereich liegt in der raumsemantischen Ebene von Filmen. Sie legt nahe, Filme als ‚thematische Karten‘ zu lesen. Filmische Räume stecken ‚Grenzen‘ ab und markieren so verschiedene ‚Felder‘, die sie mit Bedeutungen aufladen, knüpfen zudem ‚Relationen‘ und ‚Netzwerke‘ zwischen Aktanten. Filme initiieren Ereignisse, Handlungsverläufe und Spannungsdramaturgien, indem sie antagonistische Felder, klassifikatorische Grenzen und figurale Grenzgänger_innen kombinieren. Letztere dynamisieren als mobile Bedeutungsträger_innen die raumsemantische Aufteilung und führen

zur Konfrontation, Vermischung oder Überlagerung (vgl. Lotmann 1993, S.300-347; Renner 2004; Frank 2012). Ein Feld kann aufgeladen sein mit ethnischen, kulturellen, sozialen, religiösen und politischen Bedeutungen, die sich in Wertvorstellungen, Mythen, Institutionen, Architekturen, Praktiken, Ritualen, Rollen, Sprach- und Kleidercodes (u.a.) äußern können. Auf diese Weise lassen sich zum Beispiel die Darstellung und Inszenierung interkultureller Begegnungen in filmischen Städten untersuchen, wie beispielsweise für die marokkanische Stadt Tanger oder New York City (vgl. Sommerlad 2019, 2021b und 2022). Die Kartographie der raumsemantischen Ebene ist anschlussfähig für zahlreiche Perspektiven der Gender-, Queer-, Ecocinema- und Postcolonial Studies (um nur einige zu nennen), aber auch für Fragen nach geopolitischen Implikationen. So untersucht die Strömung der *critical geopolitics*, wie populärkulturelle Medien Menschen und Orte in geopolitische Narrative einbinden (vgl. Dittmer 2005; Hughes 2007; Harby 2019; Sharp 2014). Die Rolle von Karten in geopolitischen Kontexten, welche die Geographie bereits lange Zeit diskutiert (vgl. Boria 2008), wird in literatur-, medien- und filmgeographischen Ansätzen aufgegriffen (vgl. Sharp 1998; Werber 2007; Pinkerton/Dodds 2009; Dittmer/Bos 2019). Anschlussfähig ist hier außerdem der Ansatz der poststrukturalistischen Philosophie (vgl. Deleuze/Guattari 1992) und der post-

modernen Literatur, welche die Karte als Metapher und die Kartographie als Praktik für ein non-lineares, non-binäres Denken und Organisieren von Wissenssystemen etabliert (vgl. Mitchell 2008). Alle diese Perspektiven können wir nicht nur auf den filmischen Text, sondern auch auf den Produktionskontext beziehen. So lassen sich zum Beispiel die Reisebewegungen im Werk des US-amerikanischen Regisseurs Jim Jarmusch nachvollziehen, der die (pop-)kulturellen Mythen von Metropolen (u.a. New York, New Orleans, Memphis) aufruft und neu codiert, dabei die Raumsemantik in multiplen Schichten und achsensymmetrischen Spiegelungen organisiert (vgl. Mauer 2019) und ein feingliedriges Netz aus popkulturellen Referenzen spinnt, das sich in *Plateaus* (vgl. Deleuze/Guattari 1992, S.37) *mappen* lässt (vgl. Glasl 2014, S.30).

Ein weiterer Ansatz, der in der Filmgeographie diskutiert wird, möchte Film nicht nur als Gegenstand der Forschung betrachten, sondern ‚mit dem Medium‘ Film forschen und Studien als Filme publizieren (vgl. Jacobs 2016; Thieme/Eyer/Vorbrugg 2019; Lukinbeal/Sommerlad 2022). Dabei eröffnet sich die Möglichkeit, mit Filmen auch alternative Blicke auf die Welt einzunehmen und in Forschungsprojekte einzubinden. Produktiv wäre hier der Anschluss an die postkoloniale Filmtheorie und die Tradition des Dritten Kinos (vgl. Foerster/Perneckzy/Tietke/Valenti 2013). So könnte ein wechselseitiger Prozess

der Bewusstwerdung von eurozentrischen Mustern angeregt werden, um sowohl die Filmwissenschaft als auch die Kartographie als Praktik zu dekolonisieren (vgl. Akerman 2017). In diesem Kontext gibt es unter anderem Online-Mapping-Initiativen, die beispielsweise indigene Kartographien sichtbar machen (vgl. McGurk/Caquard 2020) oder umfangreichere Projekte, wie das *Atlascine*-Projekt der Concordia University Montréal (<http://geomedialab.org/atlascine.html>), welches ermöglichen soll, Geschichten auf Basis ihrer räumlichen Beziehungen in Karten zu visualisieren und zu vernetzen. Diese und andere Projekte knüpfen an die bereits länger bestehende Strömung des *counter-mapping* beziehungsweise der *counter cartography* an. Sie integrieren zunehmend auch konzeptionelle und methodische Überlegungen zum *geonarrative mapping*, das als besondere Form des multimedialen *place writing* begriffen werden kann. Es geht dabei im Sinne einer kartographierten Auto-/Biografie um die Frage, wie subjektive Geschichten einen Ort definieren, porträtieren, eingrenzen, herausheben und imaginieren: „It is world making that is grounded on realities and emotions specific to the individual in relation to class and other identity politics and markers. Geonarratives employ the act and process of storytelling to depict, portray, represent, and unthink spaces of habitation“ (Palis 2022, S.700f.).

Dass starke Emotionen die Beziehungen zwischen Menschen und ihren

Umgebungen bestimmen und sogar dazu führen können, dass Personen bereit sind, sich für ihre Heimat zu opfern, interessiert die *emotional geographies* (vgl. Davidson/Bondi/Smith 2007; Parr 2014). Welche wichtige Bedeutung dabei auch dem Film als moderner Form der Kartographie zukommt, hat Guiliana Bruno in ihrem einschlägigen *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* (2002) herausgearbeitet. Hier kann die Filmwissenschaft mit ihrer

Tradition, die emotionale Wirkung und Bedeutung filmischer Wahrnehmungsästhetik zu analysieren, einen wichtigen Beitrag leisten. Karten, kartenverwandte Darstellungen und kartographische Praktiken in Filmen sind überwiegend atmosphärisch und emotional grundiert. Allein diese Perspektive zeigt beispielhaft auf, wie der Dialog zwischen Geographie und Filmwissenschaft im Bereich der Filmkartographie von wechselseitigem Nutzen sein kann.

Literatur

Aitken, Stuart/Craine, James: „Guest Editorial: Affective Geovisualizations“ (2006). <https://www.directionsmag.com/article/3015> (10.05.2022).

Akerman, James R.: *Decolonizing the Map: Cartography from Colony to Nation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2017.

Alpers, Svetlana: *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

Avezzi, Giorgio: „The Market for Foreign Cinema in Contemporary Italy: A Geography of Film Consumption.“ In: *GeoJournal* 87 (2), 2022.

Avezzi, Giorgio: „La diserzione dello sguardo: Appunti sulla sorte dell'immagine aerea nel cinema contemporaneo.“ In: *Annali Online Lettere – Ferrara* VI (1-2), 2011, S.262-295.

Beyond the Frame: „All Wes Anderson's God's Eye View Shots in Chronological Order“ (2019). <https://www.youtube.com/watch?v=kpuCUnx4Ojw&t=281s> (28.02.2022).

Böhnke, Alexander: *Paratexte des Films: Über die Grenzen des filmischen Universums*. Bielefeld: transcript, 2007.

Boria, Edoardo: „Geopolitical Maps: A Sketch History of a Neglected Trend in Cartography.“ In: *Geopolitics* 13 (2), 2008, S.278-308.

Browning, Mark: *Wes Anderson: Why His Movies Matter*. Santa Barbara: Praeger, 2011.

- Bruno, Giuliana: *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso, 2002.
- Caquard, Sébastien: „Foreshadowing Contemporary Digital Cartography: A Historical Review of Cinematic Maps in Films.“ In: *The Cartographic Journal* 46 (1), 2009a, S.46-55.
- Caquard, Sébastien: „Editorial: What is Cinematic Cartography?“ In: *The Cartographic Journal* 46 (1), 2009b, S.5-8.
- Caquard, Sébastien: „Cartography I: Mapping Narrative Cartography.“ In: *Progress in Human Geography* 37 (1), 2011, S.135-144.
- Caquard, Sébastien/Cartwright, William: „Narrative Cartography: From Mapping Stories to the Narrative of Maps and Mapping.“ In: *The Cartographic Journal* 51 (2), 2014, S.101-106.
- Caquard, Sébastien/Fiset, Jean-Pierre: „How Can We Map Stories? A Cybercartographic Application for Narrative Cartography.“ In: *Journal of Maps* 10 (1), 2014, S.18-25.
- Caquard, Sébastien/Taylor, D.R. Fraser: „Editorial: What is Cinematic Cartography?“ In: *The Cartographic Journal* 46 (1), 2009, S.5-8.
- Carroll, Allen: „Story Maps.“ In: Richardson, Douglas/Castree, Noel/Goodchild, Michael F./Kobayashi, Audrey/Liu, Weidong/Marston, Richard A. (Hg.): *The International Encyclopedia of Geography*. Hoboken: Wiley, 2020, S.1-6.
- Castro, Teresa: „Cinema’s Mapping Impulse: Questioning Visual Culture.“ In: *The Cartographic Journal* 46 (1), 2009, S.9-15.
- Castro, Teresa: *La pensée cartographique des images: Cinéma et culture visuelle*. Lyon: Aléas, 2011.
- Comolli, Jean-Louis: „Machines of the Visible.“ In: De Lauretis, Teresa/Heath, Stephen (Hg.): *The Cinematic Apparatus*. New York: St. Martin’s Press, 1980, S.121-142.
- Conley, Tom: *Cartographic Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota, 2007.
- Crampton, Jeremy W.: „Maps as Social Constructions: Power, Communication and Visualization.“ In: *Progress in Human Geography* 25 (2), 2001, S.235-252.
- Crampton, Jeremy W.: „The Power of Maps.“ In: Cloke, Paul/Crang, Philip/Goodwin, Mark (Hg.): *Introducing Human Geographies*. London/New York: Routledge, 2014, S.192-202.
- Davidson, Joyce/Bondi, Liz/Smith, Mick (Hg.): *Emotional Geographies*. Aldershot: Routledge, 2007.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve, 1992.

- Dittmer, Jason: „Captain America’s Empire: Reflections on Identity, Popular Culture, and Post-9/11 Geopolitics.“ In: *Annals of the Association of American Geographers* 95 (3), 2005, S.626-643.
- Dittmer, Jason/Bos, Daniel: *Popular Culture, Geopolitics, and Identity*. London: Rowman & Littlefield, 2019.
- Ellis, Patrick: *Aeroscopies: Media of the Bird’s-Eye View*. Oakland: University of California Press, 2021.
- Escher, Anton: „The Geography of Cinema: A Cinematic World.“ In: *Erdkunde* 60 (4), 2006, S.307-314.
- Escher, Anton/Zimmermann, Stefan: „Geography meets Hollywood: Die Rolle der Landschaft im Spielfilm.“ In: *Geographische Zeitschrift* 89 (4), 2001, S.227-236.
- Escher, Anton/Zimmermann, Stefan: „Visualisierungen der Landschaft im Spielfilm.“ In: Franzen, Brigitte/Krebs, Stefanie (Hg.): *Mikrolandschaften: Landscape Culture on the Move = Microlandscapes*. Münster: /eins, 2006, S.254-264.
- Escher, Anton/Sommerlad, Elisabeth/Karner, Marie: „King’s Landing gibt es wirklich!‘: Filminduzierte Reisen in imaginierte Welten.“ In: Vorstand der Marburger Geographischen Gesellschaft e.V. in Verbindung mit dem Dekan des Fachbereichs Geographie der Philipps-Universität: *Jahrbuch 2016*. Marburg: Selbstverlag der Marburger Geographischen Gesellschaft, 2017, S.157-163.
- Every Frame a Painting: „Vancouver Never Plays Itself“ (2015).
<https://www.youtube.com/watch?v=ojm74VGsZBU> (08.03.2022).
- Frank, Michael C.: „Sphären, Grenzen und Kontaktzonen: Jurij Lotmans räumliche Kultursemiotik am Beispiel von Rudyard Kiplings Plain Tales from the Hills.“ In: Frank, Susi K./Ruhe, Cornelia/Schmitz, Alexander (Hg.): *Explosion und Peripherie: Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Bielefeld: transcript, 2012, S. 217-246.
- Foerster, Lukas/Perneczky, Nikolaus/Tietke, Fabian/Valenti, Cecilia (Hg.): *Spuren eines Dritten Kinos: Zu Ästhetik, Politik und Ökonomie des World Cinema*. Bielefeld: transcript, 2013.
- Glas, Sofia: *Mind the Map: Jim Jarmusch als Kartograph von Popkultur*. Marburg: Schüren, 2014.
- Gregory, Derek: „Gabriel’s Map: Cartography and Corpography in Modern War.“ In: Meusburger, Peter/Gregory, Derek/Suarsana, Laura (Hg.): *Geographies of Knowledge and Power*. Dordrecht: Springer, 2015a, S.89-121.
- Gregory, Derek: „Corpographies: Making Sense of Modern War.“ In: Lambert, Léopold (Hg.): *The Funambulist Papers, Volume 2*. New York: punctum, 2015b, S.36-45.

- grimo auf reisen: „Auf der Spur von Victoria“ (2015). <https://reisen.grimo.info/tag/victoria/> (07.03.2022).
- Gunning, Tom: „The Whole World Within Reach’: Travel Images without Borders.“ In: Ruoff, Jeffrey (Hg.): *Virtual Voyages: Cinema and Travel*. Durham: Duke UP, 2006, S.25-41.
- Günzel, Stephan: „Raum, Karte und Weg im Computerspiel.“ In: Distelmeyer, Jan/Hanke, Christine/Mersch, Dieter (Hg.): *Game Over!?! Perspektiven des Computerspiels*. Bielefeld: transcript, 2008, S.113-132.
- Günzel, Stephan (Hg.): *Raum: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2010.
- Harby, Alexander J.: „Historicising Popular Geopolitics.“ In: *Geography Compass* 13 (1), 2019, S.1-11.
- Harley, J.B.: „Maps, Knowledge, and Power.“ In: Cosgrove, Denis/Daniels, Stephen (Hg.): *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*. Cambridge: University of Cambridge Press, 1988, S.277-312.
- Harper, Graeme/Rayner, Jonathan: *Cinema and Landscape*. Bristol: Intellect, 2010.
- Hartmann, Britta: *Aller Anfang: Zur Initialphase des Spielfilms*. Marburg: Schüren, 2009.
- Heyer, Stefan: *Deleuzes & Guattaris Kunstkonzept: Ein Wegweiser durch tausend Plateaus*. Wien: Passagen, 2001.
- Higson, Andrew: „The Landscapes of Television.“ In: *Landscape Research* 12 (3), 1987, S.8-13.
- Hoggenmüller, Sebastian W.: „Die Welt im (Außen-)Blick: Überlegungen zu einer ästhetischen Re/Konstruktionsanalyse am Beispiel der Weltraumfotografie ‚Blue Marble‘.“ In: *ZQF* 17 (1-2), 2016, S.11-40.
- Hughes, Rachel: „Through the Looking Blast: Geopolitics and Visual Culture.“ In: *Geography Compass* 1 (5), 2007, S.976-994.
- Ingold, Tim: „The Temporality of the Landscape.“ In: *World Archaeology* 25 (2), 1993, S.152-174.
- Jacobs, Jessica: „Filmic Geographies: The Rise of Digital Film as a Research Method and Output.“ In: *Area* 48 (4), 2016, S.452-454.
- Jay, Martin: „Scopic Regime.“ In: Donsbach, Wolfgang/Bryant, Jennings/Craig, Robert T. (Hg.): *The International Encyclopedia of Communication*. Hoboken: Wiley, 2008, S.1-3.
- Jay, Martin: *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique*. New York: Routledge, 1993.

- Joliveau, Thierry: „Connecting Real and Imaginary Places through Geospatial Technologies: Examples from Set-jetting and Art-oriented Tourism.“ In: *The Cartographic Journal* 46 (1), 2009, 36-45.
- Kaiser, Christian: *Die lange Einstellung: Dauer, Kontinuität und Mystik*. Marburg: Schüren, 2020.
- Kaplan, Caren: *Aerial Aftermaths: Wartime from Above*. Durham: Duke UP, 2018.
- Krygier, John/Wood, Denis: „Ce n'est pas le monde (This is not the world).“ In: Dodge, Martin/Kitchin, Rob/Perkins Chris (Hg.): *Rethinking Maps: New Frontiers in Cartographic Theory*. London/New York: Routledge, 2009, S.189-219.
- Kwan, Mei-Po/Ding, Guoxiang: „Geo-Narrative: Extending Geographic Information Systems for Narrative Analysis in Qualitative and Mixed-Method Research.“ In: *The Professional Geographer* 60 (4), 2008, S.443-465.
- Leu, Jeff: „The Cinematography of Roger Deakins: How His Visual Storytelling Reflects His Philosophies.“ In: *Elon Journal of Undergraduate Research in Communications* 11 (1), 2020, S.93-107.
- Lewin, Kurt: „Der Richtungsbegriff in der Psychologie: Der spezielle und allgemeine Hodologische Raum.“ In: *Psychologische Forschung* 19 (1), 1934, S.249-299.
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink, 1993.
- Lukinbeal, Chris: „The Map that Precedes the Territory: An Introduction to Essays in Cinematic Cartography.“ In: *GeoJournal* 59 (4), 2004, S.247-251.
- Lukinbeal, Chris: „Cinematic Landscapes.“ In: *Journal of Cultural Geography* 23 (1), 2005, S.3-22.
- Lukinbeal, Chris: „Runaway Hollywood: Cold Mountain, Romania.“ In: *Erdkunde* 60 (4), 2006, S.337-345.
- Lukinbeal, Chris: „Mobilizing the Cartographic Paradox: Tracing the Aspect of Cartography and Prospect of Cinema.“ In: *Educação Temática Digital* 11 (2), 2010, S.1-32.
- Lukinbeal, Chris: „'On location' Filming in San Diego County from 1985-2005: How a Cinematic Landscape is formed through Incorporative Tasks and Represented through Mapped Inscriptions.“ In: *Annals of the Association of American Geographers* 102 (1), 2012, S.171-190.
- Lukinbeal, Chris: „The Mapping of ‚500 Days of Summer‘: A Processual Approach to Cinematic Cartography.“ (2018). <https://necsus-ejms.org/the-mapping-of-500-days-of-summer-a-processual-approach-to-cinematic-cartography/> (10.05.2022).
- Lukinbeal, Chris/Sommerlad, Elisabeth: „Doing Film Geography.“ In: *GeoJournal* 87 (2), 2022.

- Lukinbeal, Chris/Sharp, Laura: „No Life Here:’ The Effects of Motion Picture Incentive on Below the Line Labor in Hollywood South.“ In: *GeoJournal* 87 (2), 2022.
- Lukinbeal, Chris/Sharp, Laura: „Introducing Media’s Mapping Impulse.“ In: dies./Sommerlad, Elisabeth/Escher, Anton (Hg.): *Media’s Mapping Impulse*. Stuttgart: Franz Steiner, 2019, S.9-29.
- Lukinbeal, Chris/Zimmermann, Stefan: *The Geography of Cinema: A Cinematic World*. Stuttgart: Franz Steiner, 2008.
- Lukinbeal, Chris/Sharp, Laura/Sommerlad, Elisabeth/Escher, Anton (Hg.): *Media’s Mapping Impulse*. Stuttgart: Franz Steiner, 2019.
- Lynch, Kevin: *The Image of the City*. Cambridge: MIT Press, 1960.
- Mauer, Roman: *Jim Jarmusch: Filme zum anderen Amerika*. Mainz: Bender, 2006.
- Mauer, Roman: „Heldentum im nuklearen Holocaust: „Barfuß durch Hiroshima“ von Keiji Nakazawa.“ In: Kainz, Barbara (Hg.): *Comic. Film. Helden: Heldenkonzepte und medienwissenschaftliche Analysen*. Wien: Löcker, 2009, S.213-234.
- Mauer, Roman: *Das Meer im Film: Grenze, Spiegel, Übergang*. München: edition text+kritik, 2010.
- Mauer, Roman: „Topographische Spiegelung und intertextueller Echoraum: Tanger und Detroit in Jarmuschs „Only lovers left alive“ (2013).“ In: Stiglegger, Marcus/Escher, Anton (Hg.): *Mediale Topographien: Beiträge zur Medienkultur-geographie*. Wiesbaden: Springer, 2019, S.289-307.
- Mauer, Roman/Sommerlad, Elisabeth: „Die Karte im Film.“ In: Bulgakowa, Oksana/Mauer, Roman (Hg.): *Dinge im Film: Stummer Monolog, verborgenes Gedächtnis*. Wiesbaden: Springer, 2022, S.259-284.
- McGurk, Thomas J./Caquard, Sébastien: „To What Extent can Online Mapping be Decolonial? A Journey throughout Indigenous Cartography in Canada.“ In: *The Canadian Geographer* 64 (1), 2020, S.49-64.
- Mitchell, Peter: *Cartographic Strategies of Postmodernity: The Figure of the Map in Contemporary Theory and Fiction*. London: Routledge, 2008.
- Mukherjee, Falguni: „Exploring Cultural Geography Field Course Using Story Maps.“ In: *Journal of Geography in Higher Education* 43 (2), 2019, S.201-223.
- Palis, Joseph: „Geonarratives and Countermapped Storytelling.“ In: Sims, Kearrin/Banks, Nicola/Engel, Susan/Hodge, Paul/Makuwira, Jonathan/Nakamura, Naohiro/Rigg, Jonathan/Salamanca, Albert/Yeophantong, Pichamon (Hg.): *The Routledge Handbook of Global Development*. New York: Routledge, 2022, S.700-712.
- Parr, Hester: „Emotional Geographies.“ In: Cloke, Paul/Crang, Philip/Goodwin,

- Mark (Hg.): *Introducing Human Geographies*. London/New York: Routledge, 2014, S.746-759.
- Penz, François/Koeck, Richard (Hg.): *Cinematic Urban Geographies*. New York: Palgrave Macmillan, 2017.
- Pinkerton, Alasdair/Dodds, Klaus: „Radio Geopolitics: Broadcasting, Listening and the Struggle for Acoustic Space.“ In: *Progress in Human Geography* 33 (1), 2009, S.10-27.
- Renner, Karl N.: „Grenze und Ereignis Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman.“ In: Frank, Gustav/Lukas, Wolfgang (Hg.): *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Festschrift für Michael Titzmann*. Passau: Verlag Karl Stutz, 2004, S.357-381.
- Roberts, Les: „Navigating Cinematic Geographies: Reflections in Film as Spatial Practice.“ In: Edensor, Tim/Kalandides, Ares/Kothari, Uma (Hg.): *The Routledge Handbook of Place*. New York: Routledge, 2020, S.655-663.
- Roberts, Les: „Cinematic Cartography: Projecting Place through Film.“ In: Roberts, Les (Hg.): *Mapping Cultures: Place, Practice, Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012, S.68-84.
- Roeder, George H. Jr.: „War as a Way of Seeing.“ In: Slocum, J. David (Hg.): *Hollywood and War, the Film Reader*. New York: Routledge, 2006, S.69-80.
- Rositzka, Eileen: *Cinematic Corpographies: Re-Mapping the War Film Through the Body*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2018.
- Sharp, Laura/Lukinbeal, Chris: „Film Geography: A Review and Prospectus.“ In: Mains, Susan P./Cupples, Julie/Lukinbeal, Chris (Hg.): *Mediated Geographies and Geographies of Media*. Dordrecht: Springer, 2015, S.21-35.
- Sharp, Laura: „But how do you show that in a film?’ Absence, Cartographic Anxiety, and Geographic Realism through the Landscapes of Akira Kurosawa’s *Dersu Uzala*.“ In: *GeoHumanities* 4 (1), 2018a, S.80-96.
- Sharp, Laura: „Embodied Cartographies of the Unscene: A Feminist Approach to (Geo)visualizing Film and Television Production“ (2018b).
<https://necsus-ejms.org/embodied-cartographies-of-the-unscene-a-feminist-approach-to-geovisualising-film-and-television-production/> (10.05.2022).
- Sharp, Joanne: „Critical Geopolitics.“ In: Cloke, Paul/Crang, Philip/Goodwin, Mark (Hg.): *Introducing Human Geographies*. London: Routledge, 2014, S.530-541.
- Sharp, Joanne: „Reel Geopolitics.“ In: Ó Tuathail, Gearóid/Dalby, Simon (Hg.): *Rethinking Geopolitics*. London: Routledge, 1998, S.152-169.

- Sommerlad, Elisabeth: „Cinematic Faces’ der Stadt Marrakech.“ In: Pelizaeus, Ludolf (Hg.): *Images du Patrimoine Mondial: Changement et persistance des images des sites du patrimoine mondial de l’UNESCO (du Maroc à la vallée du Danube – XVIIIe siècle à nos jours)/ Welterbebilder: Veränderung und Persistenz der Bilder von UNESCO-Welterbestätten von Marokko bis in das Donautal vom 18. Jahrhundert bis heute*. Münster: Aschendorff, 2019, S.319-337.
- Sommerlad, Elisabeth: „Film Geography.“ In: Adams, Paul C./Warf, Barney (Hg.): *Routledge Handbook of Media Geographies*. London: Routledge, 2021a, S.118-131.
- Sommerlad, Elisabeth: *Interkulturelle Räume im Spielfilm: Eine filmgeographische Analyse am Beispiel von New York City*. Wiesbaden: Springer, 2021b.
- Sommerlad, Elisabeth: „Filmgeographie.“ In: Thielmann, Tristan/Kanderske, Max (Hg.): *Mediengeographie: Handbuch für Wissenschaft und Praxis*. Baden-Baden: Nomos, 2022 (im Erscheinen).
- Stockhammer, Robert: *Kartierung der Erde: Macht und Lust in Karten und Literatur*. München: Wilhelm Fink, 2007.
- Thieme, Susan/Eyer, Philipp/Vorbrugg, Alexander: „Film VerORTen: Film als Forschungs- und Kommunikationsmedium in der Geographie.“ In: *Geographica Helvetica* 74 (4), 2019, S.293-297.
- Virilio, Paul: *Krieg und Kino: Logistik der Wahrnehmung*. Frankfurt: Fischer, 1998.
- Werber, Niels: *Die Geopolitik der Literatur: Eine Vermessung der medialen Weltraumordnung*. München: Hanser, 2007.
- Wolf, Marc J.P.: *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*. New York: Routledge, 2012.
- Yiğit, Olgu: „Film Kartografisi: Sinemasal Mekâna Dair Felsefi Düşünceler.“ In: *SineFilozofi*, Özel Sayı 2, 2020, S.628-638.
- Zettl, Nepomuk: *Eingeschlossene Räume: Das Motiv der Box im Film*. Bielefeld: transcript, 2020.

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Chris Piallat (Hg.): Der Wert der Digitalisierung: Gemeinwohl in der digitalen Welt

Bielefeld: transcript 2021 (Digitale Gesellschaft, Bd.26), 437 S., ISBN 9783837656596, EUR 29,50 (OA)

Das Autor_innenverzeichnis des aktuellen Sammelbands *Der Wert der Digitalisierung* liest sich streckenweise wie ein *Who's who* der deutschen Netz- und Digitalpolitik. Von der Gesellschaft für Freiheitsrechte über die Heinrich-Böll-Stiftung reicht das Spektrum bis zum Hans-Bredow-Institut und zum Bundesbeauftragten für Datenschutz und Informationsfreiheit; hinzu kommt eine Auswahl angesehener Vertreter_innen von Wissenschaft, *Think Tanks* und Zivilgesellschaft.

Gleich zum Auftakt setzt Herausgeber Chris Piallat, der im Hauptberuf für die Grünen-Bundestagsfraktion arbeitet, mit seiner erfrischend lakonischen Einführung in den Stand der Dinge einen starken Akzent – allen, die einen kompakten und kenntnisreichen Überblick suchen, sei dieses Kapitel empfohlen. Er spricht unter anderem einen Zwiespalt an, der sich durch die gesamte Debatte zieht: Digitalisierung wird einerseits mit Fortschrittshoffnung

und Visionen einer basisdemokratischen Gesellschaft verbunden, zugleich aber auch mit Ängsten vor Überforderung und Verlust. So erinnert er an die Prägung des frühen Internets durch eine kleine Gruppe von sich selbst regulierenden Wissenschaftler_innen und Techniker_innen, während das heutige Internet als marktgetriebenes und verrechtlichtes Massenkommunikationsmittel beinahe zwangsläufig die utopischen Ideen seiner Frühphase enttäuschen muss. Uploadfilter oder Maßnahmen gegen *Hate Speech* und Online-Kriminalität sind dafür Beispiele: Sie schränken zwangsläufig die individuelle Freiheit ein und sind für Einzelne schwer zu durchschauen oder überprüfen; zugleich hegen sie das Netz im Rahmen geltender Gesetze ein und machen es damit quasi ‚gesellschaftsfähig‘. Mithin gehe es nicht um eine binäre Entscheidung für oder gegen regulatorische Eingriffe; vielmehr komme es darauf an, das „Gemeinwohl

als Kompass für eine konstruktive und progressive Gestaltung der Digitalisierung“ (S.48) einzusetzen. Piallat fordert dabei, das Netz im Rahmen eines erweiterten Verständnisses von Nachhaltigkeit systematisch „nicht lediglich konservativ (bewahrend) und ökologisch (ressourcenschonend), sondern progressiv (ermöglichend)“ (S.47) auszurichten. Treffend vergleicht er den Prozess mit der Umweltbewegung seit den 1970er Jahren – auch dort hat es Jahrzehnte gedauert, bis das Bewusstsein einer aktivistischen Minderheit in den gesellschaftlichen Mainstream übergehen konnte, selbst wenn noch lange nicht in allen Fragen Einigkeit besteht.

Die übrigen Beiträge des Bandes liefern eine Mischung aus aktuellem Basiswissen, Kommentaren zum Zeitgeschehen und wissenschaftlichen Perspektiven. So bietet Petra Grimm im längsten Kapitel eine Art Grundkurs in digitaler Ethik, der sich zunächst der fundamentalen Ansätze vergewissert, diese dann auf illustrative Fallbeispiele anwendet und zwölf konkrete Werte postuliert (vgl. S.78ff.). Diese Werte wenden die Grundregeln der liberalen Demokratie auf die digitale Welt an. Auch Ellen Ueberschär sowie Christiane Woopen und Sebastian Müller verorten Digitalisierung systematisch im Kontext von Grund- und Menschenrechten, Freiheit und Selbstbestimmung, Privatheit und Medienkompetenz; Woopen und Müller tun dies am Beispiel des Gesundheitssystems.

Andere Kapitel fassen die Herausforderungen der europäischen Medienpolitik zusammen (Tyson Barker), die ‚digitale‘ Rechtsprechung in Deutschland und der EU (Ulf Buermeyer und Malte Spitz), die EU-Regulierungsdebatte um ‚künstliche Intelligenz‘ (Eric Hilgendorf), den Reformbedarf der Behörden (Stefan Heumann) oder stellen Geschlechtergerechtigkeit in den Mittelpunkt (Francesca Schmidt und Nicole Shepard). Christian Stöcker widmet sich den Fallstricken der ‚Aufmerksamkeitsökonomie‘ für die Demokratie, während Philipp Staab und Dominik Piétron der Utopie gemeinwohlorientierter Plattformen neues Leben einzuhauchen versuchen. Matthias C. Kettemann positioniert digitale Governance in der Schnittmenge von nationalem Recht und Völkerrecht, Selbstregulierung, Rechten und Werten.

Besonders spannend sind jedoch die Beiträge, in denen sich ein neuer Konsenshorizont abzeichnet. So erteilt Nils Leopold der Auffassung eine kategorische Absage, Datenschutz und Privatheit lägen in individueller Verantwortung; wenn Nutzer_innen, wie bei Cookie-Bannern und Allgemeinen Geschäftsbedingungen, keine andere Wahl hätten als zuzustimmen, werde ihre Einwilligung absurd. Stattdessen müsse man sie stets im größeren Kontext verhandeln und entsprechend regulieren, insbesondere „wo gravierende und multiple Risiken nicht nur für einzelne Betroffene und deren Rechte, sondern auch für die Kommunikation

und Privatheit der Gesellschaft insgesamt drohen“ (S.186). In die gleiche Richtung argumentiert Lorena Jaume-Palasi. Diskriminierung durch ‚künstliche Intelligenz‘ sei nicht beizukommen, indem man statisch definiert, was nicht gewollt ist, sondern nur durch ständige Analyse des sozialen Machtgefüges: „Inklusion ist [...] eine Art Barometer, an dem der Grad der Legitimität innerhalb der Gesellschaft gemessen werden kann“ (S.222).

Zwei weitere Kapitel widmen sich der Grauzone zwischen libertären und sozialen Ideen vom digitalen Raum. Timo Rademacher und Erik Schilling fragen, wie im Digitalen ein „Recht zum Rechtsverstoß“ (S.161) und damit Autonomie und Freiwilligkeit erhalten werden können. Ähnlich weisen Julia Pohle und Thorsten Thiel auf die Ambivalenz ‚digitaler Souveränität‘ hin: „Dass der Begriff von staatlichen Akteur*innen propagiert wird, ist wenig überraschend. Aber dass er auch offensiv von Wirtschaft und Zivilgesellschaft umarmt wird, sollte schon etwas mehr stutzig machen“ (S.320), denn „wer sich für eine demokratische und offene Digitalisierung einsetzt, sollte nicht zu sehr auf einen Begriff setzen,

der Zentralisierung und Machtdurchsetzung prämiert“ (S.340). Dementsprechend warnen auch Julia Kloiber und Elisa Lindinger, dass Souveränität ohne Zivilgesellschaft zu kurz greift, und sie wünschen sich, dass zivilgesellschaftliche Akteur_innen konstruktiv arbeiten könnten, statt sich als Korrektiv immer neuer Fehlentwicklungen zu verschleifen.

Insgesamt ist der Band gut geeignet, die Kompetenzen aller Beteiligten an der digital- und netzpolitischen Arbeit zu stärken – umso besser und wichtiger, dass er in digitaler Form frei und kostenlos verfügbar ist. Zwar stellt er eine Momentaufnahme dar und zielt vor allem auf die aktuelle digitalpolitische Debatte ab. Zugleich beleuchtet er jedoch geradezu prototypisch die Schnittstellen zwischen Wissenschaft und Praxis sowie die interdisziplinäre Dimension der Digitalisierung. Das Buch ist damit auch eine Aufforderung an die wissenschaftlich Forschenden, die Digitalisierungsdebatte weiterhin mit ihren Methoden und Erkenntnissen zu unterfüttern und damit konsensfähig(er) zu machen.

Eric Karstens (Krefeld)

Medien/Kultur

Nicky van Es, Stijn Reijnders, Leonike Bolderman, Abby Waysdorf (Hg.): Locating Imagination in Popular Culture: Place, Tourism and Belonging

New York: Routledge 2021, 319 S., ISBN 9780367492625, GBP 120,- (0A)

Die Tourismusbranche weiß es längst und reagiert auf diese Entwicklung mit vielgestaltigen Angeboten: Viele Menschen pilgern zu den Drehorten von *Game of Thrones* (2011-2019) in Nordirland oder reisen nach Dubrovnik, erkunden Neuseeland als sei es Mitteleuropa oder räumen bei ihrem London-Trip einem Besuch von Gleis 9¾ oder der Baker Street 221b ebenso viel Wichtigkeit ein wie der Besichtigung vom Buckingham Palace.

Im Sammelband *Locating Imagination in Popular Culture: Place, Tourism and Belonging* geht es dem Herausgeber_innen-Team Nicky van Es, Stijn Reijnders, Leonieke Bolderman und Abby Waysdorf darum, die „multifaceted relations between imagination, place, and popular culture in the context of contemporary society“ (S.2) zu untersuchen. Die zentrale Grundannahme, von der im Band ausgegangen wird, ist, dass durch ein stetiges Anwachsen mediatisierter Geschichten und Bilder an den einst verlässlichen Grenzen von Realität und Fiktion gerüttelt werde, woraus sich Konsequenzen für die Erfahrung bestimmter Räume und Orte ergeben.

Insbesondere durch Film und Fernsehen lassen sich weit entfernte oder fantastische Orte gemütlich von der heimischen Couch aus besuchen, und die Zuschauer_innen können zu ihnen eine intensive Bindung aufbauen („sense of belonging“ [S.7]). Evident wird diese Beobachtung laut den Herausgeber_innen etwa in Gestalt des Fantourismus zu Drehorten und fiktionalen Plätzen, aber auch durch Festivalerfahrungen, Reisen auf dem Kreuzfahrtschiff und in der Aufbereitung von Sehenswürdigkeiten.

Die Vielgestaltigkeit des Phänomens schlägt sich entsprechend auch in der Diversität der achtzehn Beiträge des Sammelbandes nieder. Gemein ist ihnen der Aspekt der Imagination, dem eine enorme Relevanz bei der Erfahrung von Orten zukommt. Die Herausgeber_innen nennen Imagination gar den „missing link between media studies, cultural geography, cultural studies, and tourism studies. After all, it is the imagination that connects the consumption of mediated landscapes and the act of visiting actual places in physical reality. Imagination is the device to both process media content;

to integrate those media narratives into existing geographies; and to move individuals around the world in search of validation, authenticity, belonging, or whatever it is that may drive them“ (S.3).

Auf die informationsreiche und spannend zu lesende Einleitung folgen die einzelnen Beiträge, gruppiert in vier Bereiche, wobei der erste Teil „Theorizing the imagination“ eher theoretische Grundierungen bietet, während die anderen drei Abschnitte „Mediating place“, „Being there“ und „Returning home: memory and belonging“ aus Fallstudien bestehen, die grob den Stationen einer Reise (vor, während und nach dem Besuch eines bestimmten Ortes) nach organisiert sind. Die Aufsätze behandeln teilweise sehr eng umrissene und spezielle Phänomene, wodurch eine allgemeingültigere Übertragbarkeit der Beobachtungen und Überlegungen nicht immer gegeben ist – das heißt, die konkreten Fallbeispiele sind mitunter

nicht gut abstrahierbar.

Die Sehnsuchtsorte der Populärkultur – das zeigt die Bandbreite der Aufsätze im Buch eindeutig – sind auf der ganzen Welt verteilt: von London und Birmingham über Orlando in Florida bis nach Gambia und ins japanische Yamagata, auf den Spuren des *Nordic Noir* an der Westküste Dänemarks entlang oder in den Fußstapfen des *Bergdoktors* in Tirol, aber auch die virtuellen Welten von etwa Computerspielen fehlen in der Sammlung nicht. In *Locating Imagination in Popular Culture* werden an so vielfältige Orte auf der Forschungslandkarte Reißzwecken gepinnt, dass allein ihre Aufzählung kurios anmutet. Aber auf den zweiten Blick verdeutlicht sie eindrücklich, dass wir es mit einer allgegenwärtigen Verzahnung von Medien, Orten und Imagination zu tun haben, deren Erforschung keineswegs nur für die Fan Studies von Interesse ist.

Vera Cuntz-Leng (Marburg)

Anna Schober-de Graaf, Brigitte Hipfl (Hg.): Wir und die Anderen: Visuelle Kultur(en) zwischen Aneignung und Ausgrenzung

Köln: Herbert von Halem 2021 (Klagenfurter Beiträge zur visuellen Kultur, Bd.7), 287 S., ISBN 9783869623955, EUR 29,-

Anna Schober und Brigitte Hipfl legen mit *Wir und die Anderen* einen Sammelband vor, der sich damit beschäftigt, wie Anders- oder Fremdsein konstituiert wird. Bedeutungsgebungsprozesse sowie die Rezeption und Aneignung von Bildern und daraus entstehende Formen von Subjektivität und Kollektivität werden in Bezug auf konkrete Fallstudien aufgeschlüsselt. Die Konstitution von Identität ist ohne Anderes nicht möglich. Die Herausgeberinnen beziehen sich auf Judith Butler, Ernesto Laclau und Chantal Mouffe sowie auf das ‚konstitutive Außen‘, welches Identität erst ermöglicht, ohne dass hierbei ein ‚Wir‘ und ein ‚Anderes‘ stabil oder natürlich wären (vgl. S.16). Dabei wird in mehreren Mustern unterschieden, in denen über die visuelle Kultur auf Andere Bezug genommen wird. Anhand von visuellen Beispielen wird gezeigt: Praktiken fremder Kulturen können angeeignet werden und fungieren als Transformation oder Selbstpositionierung. Bilder können Andere als außerhalb des (westlichen) zivilisierten Lebens befindlich konstituieren, woraus ein aufgewertetes Selbstbild resultiert. Das Andere kann aber auch als Spiegel fungieren, der zum Nachdenken über sich selbst anregt. Andersheit wird manchmal auch so sehr betont und aufgeladen, dass eine Fetischisierung

entsteht. Vor allem in der Kunst sind Übersteigerungen, Einsprüche und abweichende Sichtweisen in Bezug auf die Konstituierung des Anderen anzutreffen, das Andere wird hier gefeiert und zugespitzt (vgl. S.10ff.). Der Band beschäftigt sich mit den Genealogien dieser Muster (vgl. S.17).

So etwa widmet sich Alice Pechriggl der Frage, „wie sich die Konstruktion von anderen Menschen als projektive Andere im Sinne einer radikal heteronomen Instanz im politischen Verhältnis zwischen Autonomie und Heteronomie [...] niederschlägt“ (S.54). Simone Egger bezieht sich auf Claude Lévi-Strauss und seine Problematisierung der ethnografischen Feldforschung, insbesondere mit der Unmöglichkeit, die Gleichzeitigkeit und Vielfalt von Kultur und Differenz in der Gegenwart zu erschließen. Was ist also das Erkenntnisinteresse ethnografischer Analysen (vgl. S.63f.)? Denn bei Aussagen über andere Kulturen geht es auch immer um eine Reflexion der eigenen Position, die ja im Verhältnis zur anderen steht (vgl. S.65).

Hipfl schlüsselt den Sextourismus als ein wechselseitiges *othering* auf. Diese Form von Tourismus basiert einerseits auf einer kolonialen und rassistischen Exotisierung des Anderen und andererseits auf dem globalen

Kapitalismus (vgl. S.126). Hipfl bezieht sich unter anderem auf bell hooks, die festhält, dass Wünsche nach Intimität rassistische Dominierungen nicht aufheben. Nur wenn beide Seiten erkennen, inwiefern sich diese rassistische Dominierung auf konkrete Weise auswirkt, kann eine Begegnung stattfinden (vgl. S.144). Isabell Koinig arbeitet heraus, inwiefern das Werbejahr 2017 das ‚Anders-Sein‘ durch *storytelling* aufarbeitet (vgl. S.171ff.). Hier wären noch Aspekte des *diversity washings* interessant gewesen, also inwiefern Diversität nur zu Werbezwecken angeeignet wird, oder wie tatsächlich etwa Unternehmensstrukturen neu gedacht werden. Vaia Doudaki und Nico Carpentier machen in ihrem Kapitel die Artikulation des obdachlosen Subjekts als subalternen Anderer zum Thema. Die Autoren stellen den Bezug zu Laclaus und Mouffes Diskurstheorie her – es werden zwei Komponenten im hegemonialen Diskurs über obdachlose Menschen aufgezeigt: Erstens wird ein disziplinierender und bestrafender

Ansatz artikuliert, zweitens ein sympathisierender, welcher die Menschen als Geschädigte und Leidtragende herstellt. Ersterer legitimiert die Ausgrenzung dieses Anderen, weil hier eine Gefahr für das bürgerliche Leben und die Zivilisation gesehen wird, der zweite stellt sie innerhalb unserer Logik von Normalität als Opfer her (vgl. S.222ff.).

Aus dem Sammelband ergibt sich eine vielseitige Zusammenstellung aus Interviews, theoretischen Analysen sowie bildlichen Untersuchungen aus Werbung, Fotografie, Film sowie Fernsehen, aus Literatur und Kunst. Sie alle leisten einen Beitrag, um das Spektrum des konstituierten ‚Wir-Seins‘ und ‚Anders- oder Fremd-Seins‘ zu beleuchten. Mit theoretischen Fundierungen, die unter anderem aus dem Feld der Cultural Studies stammen, liefert das Buch einen gelungenen Anschluss an poststrukturalistische Theorien und macht an konkreten Beispielen deutlich, wie *othering* aussehen kann.

Magdalena Mayr (Wien)

Janina Jacke: Systematik unzuverlässigen Erzählens: Analytische Aufarbeitung und Explikation einer problematischen Kategorie

Berlin/Boston: De Gruyter 2020 (Narratologia, Bd.66), 330 S., ISBN 9783110659689, EUR 99,95

(Zugl. Dissertation an der Universität Hamburg, 2018)

Als Anfang der 1960er Jahre Wayne C. Booth den Begriff des *unreliable narrator* prägte, schien ein erster Schritt gemacht zu sein, dem Phänomen des unzuverlässigen Erzählens in der Literaturwissenschaft theoretisch Herr zu werden und dieses präzise analysieren zu können (vgl. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961). Wie Janina Jacke in ihrer Einleitung zu *Systematik unzuverlässigen Erzählens* schreibt, hat sich aber in den darauffolgenden 60 Jahren der Forschung keine standardisierte Definition des Phänomens ergeben. Dem Problem, dass hierdurch der Begriff des unzuverlässigen Erzählens selbst nicht mehr zuverlässig über die verschiedenen literaturwissenschaftlichen Schulen hinweg nutzbar ist, möchte Jacke mit ihrer systematischen Aufarbeitung des Forschungsdiskurses und einer abschließenden normativen Definition des Begriffs beugen.

Nach der kurzen, die Fragestellung und Zielsetzung vorstellenden Einleitung widmet sich Jacke im zweiten und mit knapp 180 Seiten deutlich längsten Kapitel des Buchs definitorischen Herausforderungen des unzuverlässigen Erzählens, die sich im Diskurs erkennen lassen. Am ausführlichsten werden hier die Annahmen über und Argumente zu zentralen

Aspekten einer Unzuverlässigkeitsdiagnose herangezogen und diskutiert: die potenziell unzuverlässig ausgeführten Tätigkeiten einer Erzählinstanz (Sprechen, Denken, Handeln), die Kriterien für Unzuverlässigkeit (Inkorrektheit, Unvollständigkeit) sowie der Einfluss von auf Bezugsinstanzen (implizierte_r Autor_in, reale_r Autor_in, Leser_in) ausgerichtete Interpretationstheorien. Im dritten Kapitel befasst sich Jacke mit Typologien des unzuverlässigen Erzählens, um weitere betreffende Phänomene noch besser kennenzulernen und hierarchisieren zu können. Das vierte Kapitel greift zum einen den wichtigen Bereich der Quelle des unzuverlässigen Erzählens auf: die Erzählinstanz. Überzeugend argumentiert Jacke, dass selbst die vermeintlich über jede Fehlerhaftigkeit erhabenen, allwissenden heterodiegetischen Erzählinstanzen als potenziell unzuverlässig betrachtet werden können. Zum anderen stellt sich Jacke in diesem Kapitel gegen die Interpretation des narrativen Phänomens erzählerischer Unzuverlässigkeit anhand rein textexterner Quellen. Damit hat Jacke schließlich alle Argumente in Stellung gebracht, um nach ihrer Explikation im fünften Kapitel eine komplexitätsreduzierte Definition unzuverlässigen Erzählens zu präsentieren.

Da sich Jackes Arbeit auf das literarische Erzählen bezieht und sich entsprechend in ihrer Definition eine gewisse medienspezifische Vermittlung andeutet – so weist ihre Bezeichnung der faktenbezogenen Tätigkeit einer Erzählinstanz als „Äußern von Assertionen“ (S.307) auf verbale Kommunikation hin –, stellt sich einem nicht-literaturwissenschaftlichen Publikum die Frage, ob und inwiefern die präsentierten Ergebnisse auch für das Beforschen von nicht-literarischem Erzählen nützlich sind. Jacke selbst hebt in ihrem abschließenden Ausblick die Problematik der zusätzlichen Vermittlungsinstanz in Form des (audio-)visuellen Kanals in Bewegtbildmedien hervor, der als potenziell anfällig für Unzuverlässigkeit betrachtet werden kann. Ob diese audiovisuelle Instanz schließlich wirklich, wie Jacke offenlassen muss, ein eigener definitionsrelevanter Typ für unzuverlässiges Erzählen ist, muss noch geklärt werden. Mit ihrer Studie legt Jacke eine sehr strukturierte Analyse eines Diskurses

vor, der von Implikationen, Widersprüchlichkeiten und Voreingenommenheiten durchzogen ist. Darüber hinaus nutzt Jacke die Auseinandersetzung mit den verschiedenen theoretischen Standpunkten, um diese zu synthetisieren, wo es möglich ist, und argumentativ schwache Punkte abzuweisen, um hieraus schließlich den schillernden Begriff des unzuverlässigen Erzählens geerdet und mit dem höchsten Wert auf klare Kriterien innerhalb des Textmaterials zu verstehen, der erst bei unschlüssiger Datenlage mittels Informationsquellen jenseits des Texts angewendet werden sollte. Trotz der literaturwissenschaftlichen Ausrichtung der Arbeit lassen sich auch für ein nicht-literaturwissenschaftliches Publikum wichtige narratologische Anknüpfungspunkte finden, die für eine zukünftige, systematische Forschung am unzuverlässigen Erzählen in anderen Mediengattungen dienlich sein werden.

Martin Janda (Marburg)

Ralf Adelman: Listen und Rankings: Über Taxonomien des Populären

Bielefeld: transcript 2021 (Edition Medienwissenschaft, Bd.194), 206 S., ISBN 9783837643114, EUR 30,- (OA)

Mit der Monografie *Listen und Rankings*, die auf seiner Habilitationsschrift aus dem Jahr 2016 basiert, legt Ralf Adelman ein Buch vor, das sich der *Taxonomien des Populären* – so auch der Untertitel – widmen soll. Gleich im Vorwort bekennt der Autor, dass es ihm nicht um eine „kohärente Mediengeschichte oder eine umfassende Medientheorie zu Listen und Rankings“ (S.7) ginge. Stattdessen möchte er „Perspektiven für eine medienwissenschaftliche Betrachtung von Ordnungs- und Wissenssystemen der Populärkultur“ liefern oder auch „Denkanstöße für weitreichend veränderte Medienlandschaften“ (ebd.). Listen und Rankings sind für Adelman „zentrale mediale Formen der Populärkultur“ (S.21). Umgekehrt entwickle die Populärkultur eine „eigene Wissenskultur“ mit einer eigenen „Taxonomie des Populären“, und darin würden „Listen und Rankings mediale Ordnungs- und Wissenssysteme“ (S.23) darstellen.

Eine deutliche definitorische Begriffsarbeit leistet das Buch nicht. So erfahren die Leser_innen nicht wirklich, was sie genau unter ‚Listen und Rankings‘ zu verstehen haben und wie sich diese beiden Ordnungssysteme voneinander abgrenzen. Hier wäre ein bisschen mehr eigene taxonomische Arbeit hilfreich gewesen. Stattdessen zieht sich Adelman gerne auf seine subjektiven Einschätzungen und per-

sönlichen Positionen zurück („in meiner Argumentation“ [S.28], „Aus meiner Sicht“ [S.38]; „Für meinen Fokus“ [S.69]) – selbst da, wo er sehr allgemeine Thesen aufstellt und ein Beleg der Argumentation sicher besser getan hätte als eine persönliche Befindlichkeit.

Ansonsten zieht Adelman sich gerne auf Referenztexte und fachliche Autoritäten zurück, ohne dass immer klar würde, ob und warum genau diese zitierte Aussage jetzt richtig sein soll und nicht vielmehr das Gegenteil. Ein Beispiel hierfür ist im Abschnitt über „Listen und Rankings in der Mediengeschichte“ zu finden (nebenbei bemerkt der Abschnitt des Buchs, der am ehesten seinem Titel gerecht wird): „Die Liste selbst erreicht als Artefakt den Status eines ‚immutable mobile‘, wie es Bruno Latour beschreibt. Die Liste und das Listen-Machen sind Beispiele für ein ‚immutable mobile‘ bei Latour, weil sie – ähnlich wie Karten oder Fotografien – leicht zu transportieren sind und beim Transport sich nicht verändern“ (S.28).

Von der sprachlichen Holprigkeit durch die Wiederholung abgesehen, hängt die vorgeblich leichte Transportierbarkeit doch ausschließlich am Beschreibmaterial. Ein Götterkatalog auf einer Steinstele oder einem Obelisken ist auch eine Liste, aber vermutlich ziemlich schwierig zu transportieren.

Wie eine Tätigkeit wie das „Listen-Machen“ zu einem Objekt, dem „immutable mobile“, werden kann, erschließt sich gar nicht. Und mit seiner These von der Nichtveränderbarkeit der Liste widerspricht Adelman sich gar selbst, denn andernorts behauptet er (recht kontraintuitiv), dass Listen als Taxonomien des Populären „prozesshaft, instabil, emergent“ (S.143) seien.

Adelmans Behauptung, Listen seien instabil, hängt mit seiner Annahme zusammen, Listen passten „deshalb hervorragend als mediale Form in die populärkulturelle Wissenskultur, weil sie keine Regeln der Zusammenstellung“ (S.141) brauchten. Auch diese These erscheint, jedenfalls dem Rezensenten, ziemlich kontraintuitiv. Denn wo die Liste eine sprachliche Hervorbringung ist, basiert sie ohnehin schon auf Regeln. Und nicht jede zufällige sprachliche Unter- oder Nebeneinanderkonstellation von Begriffen (oder Icons, Piktogrammen etc.) ist eine Liste. Sonst wäre nämlich schlechterdings alles eine Liste, und dann würde es nicht mehr für eine Taxonomie taugen. Das Ranking als mathematisierte Form der Liste als Wertesystem (vgl. S.25) ist der augenscheinlichste Beleg für das Vorhandensein einer Regel beim Zustandekommen der Liste: Denn wären die Positionen des Rankings beliebig austauschbar, wäre es kein Ranking mehr.

Adelman hält seine „Taxonomien des Populären“ den Taxonomien in der Naturwissenschaft „und insbesondere in der Biologie“ (S.9) entgegen. Damit konstruiert er scheinbar einen scharfen Gegensatz zwischen dem Populären

hier und dem Wissenschaftlichen dort. Dass es eine Populärwissenschaft gibt, dass etwa an Volkssternwarten erstzunehmende wissenschaftliche Entdeckungen gemacht werden oder dass Wissensformate im TV und auf YouTube stark zur Popularisierung von Wissenschaft beitragen, zieht der Autor nicht in Betracht. Die Altertumswissenschaften und die Schriftforschung haben deutlich gemacht, wie stark gerade Listen zur Entstehung von Wissenskulturen beigetragen haben. Der Paläontologe Wolfram von Soden sprach gar von „Listenwissenschaft“ (vgl. „Leistung und Grenze sumerischer und babylonischer Wissenschaft.“ In: *Die Welt als Geschichte* 2, 1936, S.411-464). Adelman hätte diese Hinweise etwa in der kanonischen Studie zu Listen von Jack Goody *The Domestication of the Savage Mind* (Cambridge: Cambridge UP, 1977) finden können, die er aber leider nur cursorisch abhandelt (vgl. S.26).

Das Auffälligste an Adelmans Buch ist, dass sich weite Teile des Buchs überhaupt nicht um Listen und Rankings drehen. Über einen konstruierten „historischen Zusammenhang von Listen und Datenbanken“ (S.50), der auf einem unterkomplexen Datenbankbegriff zu beruhen scheint, wechselt der Autor das Thema, um in der Folge über die „Subjektivierung in Datenbanken“ und „Plattformen und Mobilisierungen“ zu schreiben, was den größeren Raum im gesamten Buch einnimmt (vgl. S.43-133). Das Kapitel über „Plattformen“ (S.107-134) ist das instruktivste im gesamten Buch, geht aber eben leider am eigentlichen Thema vorbei.

Eine weitere Auffälligkeit ist, dass in dieser Monografie ausgerechnet konkrete Listen und Rankings praktisch nicht vorkommen. Die erste explizit zitierte und gezeigte Liste ist der Screenshot eines iTunes-Chart-Rankings (vgl. S.121). Bei dem Zitat geht es aber nicht um die Liste als solche, sondern nur darum, dass auf Platz 1 dieser Liste ein Track gelandet ist, der nur aus Rauschen besteht. Die erste wirkliche Liste, die tief-

erer Aufmerksamkeit wert ist, ist eine Übersicht über Netflix-Genrebezeichnungen, die auf S.175 dieses insgesamt 188 Seiten starken Buches auftaucht.

Auf einem Ranking der besten Bücher über Listen und Rankings wird dieser Titel wahrscheinlich eher einen der hinteren Plätze belegen. Aber laut dieser Studie ist das ja austauschbar.

Hektor Haarkötter (St. Augustin)

Anders Blok, Ignacio Farias, Celia Roberts (Hg.): The Routledge Companion to Actor-Network Theory

London: Routledge 2020, 421 S., ISBN 9781138084728, GBP 190,-

Bei dem Titel *Routledge Companion to Actor Network Theory* sollten die Leser_innen Vorsicht walten lassen. Es handelt sich nämlich weniger um ein ‚Handbuch‘ in dem Sinne, dass umfassend unterschiedliche Aspekte der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) einführend vorgestellt werden. Weder sind Texte ausgewiesener Autor_innen der ANT darin zu finden, noch eine Umschreibung der ANT für bestimmte disziplinäre Zusammenhänge, etwa der Medienwissenschaft. Vielmehr ist dieses ‚Companion‘ insofern buchstäblich als ‚Begleiter‘ zu verstehen, als hier aus kritischer und gleichzeitig zumeist wohlwollender Halbdistanz über die

Stärken, Schwächen und konkreten Einsatzmöglichkeiten der ANT nach ihrer erfolgreichen Durchsetzung in den Kultur- und Sozialwissenschaften in den letzten beiden Dekaden auf sehr unterschiedliche Art nachgedacht wird. Wer also eine Einführung beziehungsweise ein Nachschlagewerk oder eine Applikation der ANT auf ‚Medien‘ sucht, der sollte sich nicht als erstes diesem Werk zuwenden. Textsammlungen wie die *ANThology: Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie* (Bielefeld: transcript, 2006), herausgegeben von Andrea Belliger und David Krieger, sind dafür viel geeigneter. Dies gilt besonders im

Kontext medienwissenschaftlicher Forschung besonders auch für die von Markus Spöhrer und Beate Ochsner verantwortete Publikation *Applying the Actor-network Theory in Media Studies* (Hershey: IGI Global, 2017) oder die von Erhard Schüttpelz herausgegebene voluminöse Textsammlung *Akteur-Medien-Theorie* (Bielefeld: transcript, 2013).

Die 38 Beiträge des *Routledge Companion* eignen sich indes bestens dafür, die ANT im Zustand ihres Aufstiegs von einer avancierten Forschungsperspektive im Kontext von Labor- und (Medien-)Technikstudien zu einem zentralen Paradigma der Kultur- und Geisteswissenschaft auf ihre Innovativkraft, Anwendbarkeit und Grenzen zu befragen. Der *Companion* umfasst insgesamt sechs Sektionen, die unterschiedliche Zugriffe auf die ANT wählen: In der ersten Sektion werden zentrale Begriffe der ANT, wie etwa nicht-menschliche Akteure oder das Symmetrie-Postulat, kritisch diskutiert. Die zweite Sektion konfrontiert die ANT mit Positionen einiger Nachbardisziplinen, beispielsweise der Semiotik, dem Pragmatismus, Poststrukturalismus oder Posthumanismus. In der dritten und vierten Sektion stehen Desiderate der ANT im Zentrum. So wird dort etwa der Frage nachgegangen, wie so unterschiedliche Phänomene wie Affekte, Queerness, Gesellschaftskritik – und damit Phänomene, mit denen sich die Ansätze der ANT gemeinhin schwer tun – mit Instrumentarien der ANT fassbar gemacht werden könnten oder eben die ANT an Grenzen stößt. Ska-

lierungsfragen wird sich in der fünften Sektion gewidmet und damit einerseits der Frage, wie lokale und globale Elemente nicht nur auf theoretisch-hypothetischer Ebene zusammenzudenken sind, sondern wie solche Phänomene konkret empirisch zu untersuchen sein könnten. Andererseits wird hier der Weg der ANT von einer ‚lokalen‘ Wissenschaft (im Labor) zu (globalen) Existenzweisen und kampfbereiter Großmythologie (etwa Bruno Latours Thesen zu Gaia) diskutiert. Die Beiträge der sechsten und letzten Sektion gehen der Praxisdimension der ANT nach. Damit ist nicht eine praxeologische Konturierung der ANT gemeint, sondern deren Anwendung in der und für die Praxis, etwa um Protestbewegungen zu organisieren oder wie die konkrete Umsetzung eines ‚Parlaments der Dinge‘ (Latour) auszugestalten sei. Besonders pointiert macht diesen praktischen Aspekt der Titel des letzten Aufsatzes der Publikation deutlich – überschreibt doch Yuri Carvajal Bañados seinen Beitrag mit der Frage: „How to run a hospital with ANT?“

Positiv an diesem *Companion* fällt erst einmal die angenehm wohltemperierte Halbdistanz zur ANT aus. Es findet sich kaum polemische Schärfe bei der Auseinandersetzung mit Ansätzen dieser Forschungsrichtung, ebenso wenig folgen die Leser_innen einer schlichten Feier der ANT. Vielmehr geht es um nachvollziehbare kritische Einschätzungen, gepaart mit produktivem Willen zur Modifikation und Neuperspektivierung. Die Differenzierung in unterschiedliche Sektionen

schaft darüber hinaus Orientierung und erfüllt dementsprechend ein zentrales Merkmal eines Handbuches. Dennoch wird in den einzelnen Sektionen mitunter sehr Heterogenes versammelt. Beispielweise lässt sich mit guten Gründen bezweifeln, ob in einer Sektion zu den Nachbardisziplinen neben der Semiotik auch die chinesische Heilmedizin ihren Platz finden sollte. Zudem sind die Skalierungen in den Sektionen sehr unterschiedlich gestaltet. So geht es in einigen Fällen um sehr allgemeine theoretische Fragen zur ANT, um gleich daneben sehr konkrete Fallstudien zu finden. Selbst wenn die geneigten Leser_innen diesen Ebenenwechsel als performative Kritik an der Skalierung zwischen übergreifender Theoretisierung und empirischer Forschung verstehen mögen, so ist damit doch wieder eine verwirrende Heterogenität eingeführt, der gerade durch die

Sektionsdifferenzierungen entgegengerarbeitet wurde.

Fragen nach der Medialität – und damit etwas, was medienwissenschaftliche Forscher_innen besonders interessieren dürfte – finden sich kaum. Dies ist wohl einerseits dem Umstand geschuldet, dass die Herausgeber_innen und die allermeisten Beiträger_innen aus der Soziologie stammen. Andererseits ist der *Companion* innerhalb der angelsächsischen Forschungstradition situiert, die weniger die prinzipielle Frage nach der Präformationskraft des Medialen umtreibt. Dass sich die Publikation damit kaum beschäftigt, ist auch deshalb schade, weil die Frage nach der Medialität durchaus das mehr oder minder implizite Zentrum der ANT-Ontologie (und der damit einhergehenden Probleme) betrifft.

Sven Grampp (Erlangen-Nürnberg)

Buch, Presse, Druckmedien

Daniel Biltereyst, Lies van de Vijver (Hg.): Mapping Movie Magazines: Digitization, Periodicals and Cinema History

Cham: Palgrave Macmillan 2020, 324 S., ISBN 9783030332761, EUR 93,08

In den letzten Jahren wurden große Digitalisierungsprojekte wie die Media History Digital Library und die Nutzung bisher vernachlässigter Filmzeitschriften als neue zentrale Forschungsquelle entdeckt und gefördert. Die Verfügbarkeit und Zugänglichkeit zu Artikeln der einschlägigen Hollywood Trade Journals und einigen europäischen Filmzeitschriften haben den Zugang und die Recherche des Quellenmaterials erheblich verbessert. Der Sammelband *Mapping Movie Magazines* von Daniel Biltereyst und Lies van de Vijver zeigt vielfältige Ergebnisse der Forschung und Auseinandersetzung mit den Digitalisaten der Magazine auf. Sie werden als kulturelle Vermittler unter die Lupe genommen in 14 vielschichtigen Untersuchungen, die zu den Themen Digitalisierung und Historiografien des Kinos, im zweiten Teil zu Filmindustrie und kulturellen Ökonomien und im dritten Teil zu Autor_innen, Stars und Fans zusammengefasst werden.

Das Buch mit analysierenden Graphen und Abbildungen aus den Magazinen leistet einen Beitrag zur *New Cinema History*, indem es die Vermittlerrolle der Magazine zwischen dem Bereich des Kinos und

der Vorstellungskraft des Publikums beschreibt. Dabei sind die Magazine Teil des Prozesses und sind nicht von ihm entkoppelt. In dem Band werden sie als bedeutende Orte der Intermedialität und als Überlappung zwischen verschiedenen Medien, Formaten und Erzähltypen behandelt, und es wird gezeigt, dass es auch klare Verbindungen zu anderen Medien und Kunstformen wie Literatur, Fotografie, Radio, Fernsehen und Mode gibt. Die einzelnen Erkenntnisse des Bandes tragen zur historischen Recherche und zum Kontextwissen verschiedener Kinoepochen bei.

Wenn hier soziokulturelle und wirtschaftliche Realitäten ausgestellt werden, dann nehmen die Autor_innen gezielt eine Perspektive von den Rändern ein, so entschärft sich der Fokus auf den Untersuchungsgegenstand Film und verbreitert das Spektrum der Fragen und Methoden. Judith Thissen und Paula Eisenstein Baker weisen in ihrer Untersuchung „Who Knew? Using Digital Trade Papers to Explore Ethnic Programming in American Picture Palaces“ warnend darauf hin, dass die digitale Methodik als große Bereicherung und Herausforderung angesehen werden sollte: „The shift

from analog to digital search has huge repercussions. By using search engines we not only outsource the time-consuming browsing and searching for source materials, but we also outsource to large extent the decision what data are relevant in terms of evidence for our particular research question. [...] From an epistemological perspective, then, keyword search affects the very nature of the evidence and this transformation calls for critical reflection“ (S.53).

Kathleen A. Feeley betont im Kapitel „The Great and Important Thing in Her Life’: Depicting Female Labor and Ambition in 1920s and 1930s US Movie Magazines“ den Austausch zwischen den Magazinherausgebern und Artikelschreiber_innen und zum Beispiel der Star-Persönlichkeit von Joan Crawford. An ihrer durch die Magazine mit kreierte Rolle ließen sich verschiedene kritische Debatten über Arbeit, Kinder, sexuelle Vorlieben und Casting-Prozesse diskutieren (vgl. S.123).

María Paz Peirano wiederum untersucht in „Hollywood Imaginaries at the End of the World: *Ecran* and the Construction of the International Industry from the Periphery“ die Rolle der lokalen Schreibweisen eines Fan-Magazins. Eine Textanalyse und der Einbezug des chilenischen Films *Hollywood es asi* (1944) würden das aktive Engagement der peripheren

Zuschauer_innenschaften im Austausch mit dem Zentrum der Industrie in den 1940er Jahren zeigen. „*Ecran* did not just make Hollywood familiar, but kept it exotic and remote, as a conscious and enjoyable, never-ending dream. [...] By recreating, imitating, and assessing Hollywood’s world in a country on the margins of global production, *Ecran* highlights not only the impact of the American industry on national audiences, but also the specific ways in which Hollywood was understood, appropriated, and, even, contested by foreign audiences“ (S.251).

Die Recherche in den historischen Magazinen ist in den jeweiligen Artikeln immer mit der analogen Recherche und dem Gang in das Archiv verbunden. Diese doppelte Perspektive auf die jeweilige film- und medienhistorische Fragestellung – einmal in die Breite (digitale Methodik) und mit dem Kontextwissen der jeweiligen Filmhistoriker_in verbunden – trägt zur Diversifizierung der Geschichtsschreibung nicht nur von Filmmagazinen bei. Der Band hält aber auch seinerseits die noch zu bearbeitenden Themen fest, zum Beispiel das umfangreiche Feld sowohl innerhalb als auch außerhalb des Geltungsbereichs der angelsächsischen Welt zu kartieren.

Imme Klages (Mainz)

Sammelrezension Holocaust & Comic

**Ole Frahm, Hans-Joachim Hahn, Markus Streb (Hg.):
Beyond MAUS: The Legacy of Holocaust Comics**

Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2021 (Schriften des Zentrums für Jüdische Studien, Bd.34), 420 S., ISBN 9783205210658, EUR 55,-

**Thomas Merten: Die Shoah im Comic seit 2000: Erinnern
zeichnen**

Berlin/Boston: De Gruyter 2021 (Medien und kulturelle Erinnerung, Bd.5), 357 S., ISBN 9783110694994, EUR 113,95

Im Rahmen dieser Sammelrezension werden zwei Werke zum Themenkomplex ‚Holocaust und Comics‘ gemeinsam besprochen. Beim ersten Buch handelt es sich um das von Ole Frahm, Hans-Joachim Hahn und Markus Streb herausgegebene englischsprachige *Beyond MAUS: The Legacy of Holocaust Comics*. In diesem sind neben der Einleitung 16 Beiträge in sechs Abschnitten versammelt, die zumeist etwa 20 Seiten lang sind. Die Einleitung sucht diesen Beiträgen einen gemeinsamen Rahmen zu geben und deren Anordnung nachvollziehbar zu machen. Grundlage des Bandes war eine Konferenz unter demselben Titel, die 2019 in Graz stattfand. Einerseits wird in der Einleitung und dem Sammelband insgesamt eine längere Geschichte zwischen Shoah und Comics nachgezeichnet und exemplarisch besprochen, die eben nicht erst mit dem namensgebenden und grundlegenden Comic von Art Spiegelman begann. Zugleich aber stehen das Werk und die damit verbundene Verschiebung des Zusammenhangs von Shoah und Comics im Fokus der Darstellung. In den Blick genommen wird

dabei unter anderem die Frage, welche Spezifik Comics zur Behandlung der Shoah haben, wobei die Wiederholung von Stereotypen, Bildern und Bild-Text-Relationen herausgestellt wird. Zu den verhandelten Thematiken gehört auch eine Darstellung der Publikationsgeschichte von Comics zur Shoah sowie bekannte, aber auch ‚vergessene‘ Comics zur Thematik und internationale Produktionszusammenhänge. Dabei ist es erklärtes Ziel, über den US- und frankobelgischen Comickontext hinauszugehen, so dass in einzelnen Beiträgen auch Comics aus Japan, Israel und Polen in den Blick genommen werden. Ein weiterer Schwerpunkt ist die Analyse von Figuren bei Comics zur Shoah und deren Bedienung von Stereotypen. Verbunden damit wiederum ist die Frage der Grenze von Repräsentationen im Kontext von Destruktion und Vernichtung. Ein letzter Schwerpunkt einzelner Beiträge sind Politiken des Erinnerns, auch entlang der Frage von Hegemonien von Erinnerungskulturen und historischen Lernens. Eine dabei oftmals präsente Perspektive ist die der Zukunft von Comics und Shoah.

All diese Stränge werden in der Einleitung erwähnt und kurz vorgestellt, jedoch wird keine vollständig klare Ordnung der Beiträge ersichtlich, die zu so unterschiedlichen Fragestellungen Positionen beziehen. Grundsätzlich folgt die Ordnung der Beiträge allerdings Fragen der Zeitlichkeit, der Örtlichkeit, zu Figurationen und zu Erinnerung, aber nur bedingt trennscharf. Dies mindert keineswegs die Güte der Beiträge, die in ihrer eigenen Schwerpunktsetzung allesamt höchst überzeugend sind. Jedoch erschwert dies ein selektives Lesen des Sammelbandes, die Nutzung des Buchs für unterschiedliche Fragestellungen und forschende Schwerpunktsetzungen. Die einzelnen Beiträge sind sehr unterschiedlich in ihrem Ansatz, mal bildreich und tief analytisch, mal eher umfassender betrachtend, mal eher monothematisch, mal thematisch breit, mal mit besonderem Fokus auf die Shoah, mal breiter (auch) auf Antisemitismus schauend. Dies erlaubt es, die Breite und Ausdifferenziertheit der Beschäftigung mit Shoah und Comics und unterschiedliche Positionen, Perspektiven und Fragestellungen dazu zu erfassen. All dies ist zudem niederschwellig nachvollziehbar, gerade auch durch die vielen exemplarischen Analysen. Doch die schwerer nachvollziehbare Ordnung verhindert eben eine rasche Zuordnung der Beiträge.

Allerdings nimmt dies auch der Einleitung die Last, theoretische Grundlage zu sein. Vielmehr sind die Beiträge auch einzeln und für sich les- und nutzbar. Insgesamt handelt es sich um einen sehr umfassenden, ausdifferenzierten und breiten Sammelband, der sowohl einen

selektiven, an einer Fragestellung orientierten, als auch einen breiteren Zugang zur Thematik erlaubt. So kann das Werk unterschiedlich genutzt werden.

Anders gestaltet sich die Monografie *Die Shoah im Comic seit 2000: Erinnern zeichnen* von Thomas Merten. Hier gibt es eine deutlich klarere Linie der Analyse und Darstellung bei vergleichbarer Thematik. Insbesondere geht es bei Merten um Entwicklungen von Comics zu und über die Shoah seit 2000 mit besonderer Berücksichtigung von Veränderungen des Erinnerns. Begonnen wird diese Untersuchung mit einer kurzen allgemein gehaltenen Abhandlung zur Verbindung von Shoah und Comic und ihrer Entwicklungslinien. Hierbei werden gerade auch Besonderheiten der Comicforschung und des Mediums ‚Comic‘ in den Blick genommen. Wichtiger Ankerpunkt ist in diesem Rahmen ebenfalls das Werk von Spiegelman, dem ein eigenes Unterkapitel gewidmet ist, um analytisch dessen herausragende Stellung zu erfassen. Doch gehen die Analyse und Hinführung selbst deutlich tiefer, indem diskutiert und nachvollzogen wird, wie einem breiten Korpus an entsprechenden Comics begegnet und zugleich der Spezifik der Thematik Rechnung getragen werden kann. Comics werden dabei als Diskursmedien in den Blick genommen, die mittels einer Sequenzanalyse forschend zu öffnen sind. Vor dieser dann schließlich durchgeführten und im Mittelpunkt des Werkes stehenden Sequenzanalyse – entlang unterschiedlicher Schwerpunktsetzungen – wendet sich Merten als zweite theoretische Vertiefung und Grundlegung der anschließenden Analyse theoretisch tiefergehend

dem Feld der Erinnerung in grafischer Literatur zu. Eine besondere Vertiefung erfährt dabei die Diskussion des Grafischen. Erinnerung und das Grafische werden in einem zweiten Kapitel miteinander in Beziehung gesetzt und darauf aufbauend Untersuchungsparameter für die Sequenzanalyse abgeleitet. Dieses Kapitel hat eine hohe theoretische und reflexive Tiefe und ist doch zugleich sehr zugänglich, da es grundlegende Zusammenhänge nicht schlicht voraussetzt. Zudem wird über diese hinausgegangen und ausführlich werden die Relationen von Zeitlichkeit, Räumlichkeit und Narration im Comic ausgeleuchtet. All dies nimmt mehr als ein Drittel des Gesamtwerkes ein, bis Merten zur Analyse selbst kommt, der Diskussionen von Tendenzen zwischen Comics und Shoah nach 2000.

Die Analyse folgt sechs zentralen Thesen, die unter anderem ein immer populärer werdendes Sujet ausmachen. Diskutiert werden diese Thesen wiederum entlang konkreter Fallanalysen, die in einer Schlussbetrachtung zusammengebracht werden. Darauf aufbauend reflektiert Merten nochmals über Zeichnen und Erinnern und zeigt Anschlussmöglichkeiten an die Erforschung weiterer Adaptionen der Shoah auf. All dies ist analytisch auf höchstem Niveau umgesetzt und zugleich sehr nachvollziehbar. Dabei helfen eine überzeugende Gliederung und eine wenig voraussetzungsstarke Darstellung. Die Monografie kann dabei sowohl bezüglich unterschiedlicher theoretischer Fundierungen (etwa wie grafisch erinnert werden kann) oder auch welche spezifischen Beziehungen es zwischen Comics und der

Shoah gibt, als auch spezifischer Werke oder Themenfelder gelesen werden. Trotz der Tiefe und Differenziertheit, der festen Verankerung in den Comicstudien und deren gleichzeitiger Weiterentwicklung ist die Monografie auch selektiv lesbar, was sie weiteren Gruppen an Interessierten öffnet. Die thematische sowie inhaltliche Breite sind dabei durch die Analyse einzelner Werke sehr hoch.

Werden beide Werke miteinander in Bezug gesetzt, so sind sie zwar in ihrer Thematik vergleichbar, aber keineswegs in ihrem Ansatz, ihrer Tiefe oder ihrem Charakter. Wer ein Werk sucht, welches eine umfassende und ausdifferenzierte Analyse unterschiedlicher Comics zur übergreifenden Thematik bietet und gleichzeitig in Grundlagen einführt, findet im Werk von Merten ein herausragendes Beispiel zeitgenössischer Comicforschung. Wer allerdings unterschiedliche Ansätze der Disziplin und exemplarische Analysen zum Thema sucht (und dabei sowohl zeitlich wie räumlich ein weiteres Feld zu erfassen sucht), der findet mit *Beyond MAUS* einen exzellent dafür geeigneten Sammelband. Wer sich für bestimmte Werke spezifisch interessiert, kann wiederum in beiden fündig werden, und dabei können zugleich noch unterschiedliche Analyseansätze nachvollzogen werden, die auch dem unterschiedlichen Charakter der Werke geschuldet sind. Gerade in ihrer Zusammenschau aber zeigt sich die Breite des Themenfeldes und die hochdynamische Forschung zu Shoah und Comics.

Mario Faust-Scalisi (Bayreuth)

Szenische Medien

Antoine Hennion, Christophe Levaux (Hg.): *Rethinking Music Through Science and Technology Studies*

New York: Routledge 2021, 287 S., ISBN 9780367200541, EUR 167,95

Musikalische Praxis und Theorie sind auf vielfältige Weise mit technischen Artefakten (nicht nur Musikinstrumente) und Wissensproduktion verschränkt. Als Beispiel mag der lange Weg zu einer international verbindlichen Standardstimmung gelten, wie ihn Fanny Gribenski im vorliegenden Band skizziert (vgl. S.26-47). Insofern ist es kaum verwunderlich, dass die *Science and Technology Studies* (STS) sich ab den 2000er Jahren auch der Musik annahmen. Wie bei anderen Gegenständen der STS (und später der Akteur-Netzwerk-Theorie [ANT]) soll eine Art Metaperspektive auf Wissenschaft dazu führen, „[to] break away from the opposition of objectivity vs. subjectivity, facts or machines versus humanity“; Ziel ist es, „[to] mov[e] towards a music study where humans, facts, artifacts, techniques, sounds, repertoires, and discourses all interact together“ (S.3).

Aufgeteilt ist der Sammelband *Rethinking Music Through Science and Technology Studies* in vier Bereiche: Historische Fallstudien, Instrumente, Technologien und zuletzt Praktiken. Präsentiert werden dabei verschiedene wissens- und techniksoziologische Ansätze und wie diese für musikkul-

turelle Forschung nutzbar gemacht werden können. Das reicht von der zurückhaltenden Erklärung der Persistenz ästhetischer Vorstellungen in der Aufführungspraxis klassischer Musik durch psychologische Modelle bei Daniel Leech-Wilkinson (vgl. S.67-88) bis hin zu komplexen medientheoretischen Reflektionen der „obscenity of information“ bei David Trippett (vgl. S.191-213). Trippetts Fallbeispiel – der Vergleich KI-gestützter Sprachsynthese mit Peter Ablingers *Deus Cantando* (2009) – erscheint als ein kaum ausgeführter Vorwand, über zeitkritische Medien und die damit verbundenen Sentenzen der Naturwissenschaften des 19. Jahrhunderts zu theoretisieren. Weitaus fokussierter reflektiert Patrick Valiquet den Eindruck, den die generative Grammatik Ende der 1960er Jahre auf die Musikwissenschaft machte (vgl. S.88-110), die sich bis heute über die Sprachähnlichkeit der Musik streitet. Seine Beschreibung der politischen Implikationen dieses Ansatzes (gegen die Entsubjektivierung des Strukturalismus) sowie der anhaltenden Schwierigkeiten, den Gegenstand ‚Musik‘ damit zu fassen, verdeutlichen die Schwierigkeiten dieses Theorietransfers.

Häufiger (oberflächlicher) Bezugspunkt sind die Arbeiten des Herausgebers Antoine Hennion zur Mediationstheorie, deutlicher ist jedoch der Bezug auf Trevor Pinch. Seine Ideen über das Interface, die mit elektronischer Klangerzeugung verbundenen musikalischen Konzepte sowie die Rolle der *boundary shifters* prägen den zweiten Teil. Pinch selbst entwirft zusammen mit James Mooney den Begriff der „sonic imaginaries“ (S.113-150). Die Autoren versuchen damit die aktive Rolle von Werbung und Vermittlung bei der Transparenz musikalischer Anwendungsgebiete – hier des Live-Einsatzes des Synthesizers – beizukommen. Hervorzuheben ist zudem der Beitrag von Eliot Bates, der ausgehend von Pinch das Verständnis und die Theoretisierung des musikalischen Interfaces anhand des modularen Synthesizers vertieft: Nicht nur Kontrolle stünde hier im Vordergrund, sondern auch das Forschen und das Unvorhergesehene, das aus der Arbeit mit dem Klang resultiere (vgl. S.170-189).

Obgleich damit viele Aspekte zur Sprache kommen, wäre doch ein eigenständiges Resümee der ANT und STS in der Musik, das über eine kurze Einleitung hinausgeht, wünschenswert gewesen. Gerade durch musikalische Dimensionen wie Spiel und Klang erscheint es angebracht, das Instrumentarium zu reflektieren – nicht zuletzt, da sie häufig unvermittelt in Anschlag gebracht wurden. Françoise Debruyne beschreibt dies als „routinization of STS“ (S.256) und vermutet, dass bei der Betrachtung des Technischen

die musikalische Erfahrung außen vor bleibe. Nick Prior verweist auf einen kaum beachteten Aspekt: Wie können sich Wissenschaftler_innen Assemblagen und Netzwerken überhaupt methodisch nähern (vgl. S.217)? Diese Bedenken finden sich verteilt im letzten Drittel des Buches, untermauert mit Forschungsergebnissen, die nicht immer in einem sinnvollen Zusammenhang mit der techniksoziologischen Aufbereitung stehen und den jeweiligen Gebieten selten etwas Neues hinzufügen.

Gerade vor dem Hintergrund, dass die Herausgeber behaupten, ihr Band versammle zum ersten Mal seit Jahren diese techniksoziologische Beschäftigung mit Musik, sieht sich der Rezensent in Teilen enttäuscht. Viele der wissenschaftsgeschichtlich informierten Sammelbände aus dem Bereich der immerhin eng mit den STS verbundenen Sound Studies (z.B. Tkaczyk, Viktoria/Mills, Mara/Hui, Alexandra [Hg.]: *Testing Hearing: The Making of Modern Aurality*. New York: Oxford UP, 2020) und auch der Phonomusikologie (z.B. Frith, Simon/Zagorski-Thomas, Simon [Hg.]: *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*. Farnham: Ashgate, 2012) bleiben dabei größtenteils unbeachtet. Die wenigen guten Beiträge und bekannten Forscher_innen können dabei über das mangelhafte Lektorat, die abfallende Qualität im letzten Drittel und den sehr hohen Preis nicht hinwegtäuschen.

Alan van Keeken (Halle)

**Matej Santi, Elias Berner (Hg.): Music – Media – History:
Re-Thinking Musicology in an Age of Digital Media**

Bielefeld: transcript 2021 (Musik und Klangkultur, Bd.44), 300 S.,
ISBN 9783839451458, EUR 40,- (OA)

Seit mehr als einem Jahrhundert prägen medial vermittelte Klänge unsere Welt, doch insbesondere mit der Möglichkeit, Musik und Sounds digital zu speichern, wuchsen Ausmaß und Formenreichtum des akustischen Repertoires zunehmend. Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive fungieren Musik und Klang als Teil des kulturellen Gedächtnisses. Diesem Themenkomplex ist der vorliegende englischsprachige Sammelband gewidmet, der seinen Ursprung in der internationalen Tagung „Music // Media // History: Re-Thinking Musicology in an Age of Digital Media“, einer Konferenz internationaler Wissenschaftler_innen an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2019, hat.

Hier wie dort ging es darum, audiovisuelle Materialien wie Radio- und TV-Sendungen, Filme, aber auch Amateuraufnahmen als Primärquellen heranzuziehen und zu analysieren, wie Klänge in unterschiedlichen Medienkontexten verwendet wurden und die (Musik-)Geschichtsschreibung steuerten. AV-Dokumente werden in diversen Kontexten diskutiert, methodologische Fragestellungen und deren Auswirkungen auf Forschung, Bildung und Gesellschaft porträtiert. Gleichzeitig zeigen die Beiträge, dass gerade Archive aus der Perspektive der Cultural Studies wesentlich zum kulturellen Gedächtnis beitragen und wie vielfältig

die Auswirkungen von Digitalisierung und digitaler Neuorganisation von Wissen mit Phänomenen wie Open Access und der damit verbundenen Dezentralisierung von Wissen für die Wissenschaft sind und wie sich Methoden in den vermehrt transdisziplinär aufgestellten Teams verändern.

So zeigt beispielsweise Matej Sati in „The Narratological Architecture of Musical lieux de mémoire“, wie die permanente Verfügbarkeit von audiovisuellen Materialien auf *Sharing*-Plattformen wie YouTube unser tägliches Leben beeinflusst, je nach Medium unterschiedliche Narrative und somit Topoi tradiert werden und Erinnerungsorte (*lieux de mémoire*) schaffen.

Die Möglichkeit, anhand historischer Primärquellen neue Erkenntnisse zu vergangenen Dekaden zu gewinnen, führt Julia Jaklin in „Women’s Voices in Radio“ vor, indem sie sich einem kaum erforschten Thema, nämlich der weiblichen Stimme im Radio widmet, und somit medientheoretische Perspektiven mit der Genderthematik kombiniert. In der Analyse der Metadaten zur Ö1-Sendung „Von Tag zu Tag“ stellt sie nicht nur ein Gefälle zulasten weiblicher Redakteurinnen fest, sondern insbesondere, dass frauenrelevante Themen ausschließlich von Frauen moderiert wurden und männliche Hörer mit bewusst veränderter Artikulation angesprochen wer-

den sollten. Wie derartige Metadaten in einen größeren Kontext gestellt werden, präsentiert Elias Berner in „Using Metadata to Capture the Contexts of Film Music“ und zeigt die vielschichtigen Verwendungsweisen von Musikstücken in der Film- und Medientgeschichte und wie Filmmusikkonventionen zur Konstruktion einzelner Charaktere herangezogen werden.

Wie außermusikalische Klänge in der Musik imitiert werden, zeigt Hanns-Werner Heister in „Real Sound‘, Readymade, Handmade: Musical Material and the Medium Between Mechanization, Automation, and Digitalization as an Impression and Expression of Reality“ anhand von Beispielen aus der europäischen Kunstmusik. Weiter demonstriert er, wie Klänge mechanisch oder digital konstruiert und in Medien eingesetzt werden und kombiniert dies mit Einblicken in die Filmmusikgeschichte und musikästhetische Aspekte.

Einen weiteren Schwerpunkt bilden Methoden und Arbeitsprozesse in den Digital Humanities. Einen guten Überblick bringt hier Franziska Diehr mit „Modelling in Digital Humanities“, indem sie nicht nur Definitionen und Modelle aufzählt, sondern diese auch kritisch auf deren Ziel und Zweck hin diskutiert, Anwendungsbeispiele

erläutert und dabei auch zur gehörigen Sensibilität für Fehlerquellen aufruft. Für sie – wie auch für einige andere Autor_innen in diesem Sammelband – schließen die Digital Humanities als interdisziplinäre Bewegung nicht nur eine Brücke zwischen Informatik und traditionellen Geisteswissenschaften, sondern bieten vor allem bisher ungeahnte Möglichkeiten zur Wissensgenerierung.

Wie der Titel „Re-Thinking Musicology in an Age of Digital Media“ vermuten lässt, stellt diese Kompilation an aktuellen empirischen Methoden und Diskursen eine wertvolle Ergänzung für die Musikwissenschaft dar sowie generell für Forscher_innen im Bereich der Digital Humanities, da es die mannigfaltigen Möglichkeiten mediengestützter Erkenntniserreichung präsentiert und zeigt, wie transdisziplinäre Teams innovative Perspektiven und somit wiederum neue Erkenntnisse ermöglichen. Den einzigen Wermutstropfen in der Print-Version dieser Publikation bilden die etwas zu klein geratenen und daher schlecht leserlichen Grafiken. Da der Sammelband aber als Open Access zugänglich ist, können diese wertvollen Zusatzinformationen mühelos online eingesehen werden.

Martina Kalser-Gruber (Wien)

**Jasmin Degeling: Medien der Sorge, Techniken des Selbst:
Praktiken des Über-sich-selbst-Schreibens bei Christoph
Schlingensief und Elfriede Jelinek**

Marburg: BÜCHNER 2021, 422 S., ISBN 9783963172380, EUR 34,- (OA)
(Zugl. Dissertation an der Ruhr-Universität Bochum, 2019)

Gebündelt in einer Monografie untersucht Jasmin Degeling gleich in zwei umfangreichen Studien das Verhältnis von Medialität, Ästhetik und Subjektivierung in den späten Arbeiten von Christoph Schlingensief und in Elfriede Jelineks Onlineroman *Neid (Mein Abfall von allem) – Ein Privatroman* (2007-2008). Ausgangspunkt für die Beschreibung dieser je unterschiedlich situierten Versuche der „ästhetischen Therapeutiken“ (S.9) ist eine medienwissenschaftliche Relektüre der philosophischen Tradition der ‚Sorge um sich‘ bei Michel Foucault (vgl. „Über sich selbst schreiben.“ In: ders.: *Schriften in vier Bänden: Dits et Ecrits*. Band IV, 1980-1988. Frankfurt: Suhrkamp, 2005, S.503-521). Das Buch *Medien der Sorge, Techniken des Selbst* kehrt so zum einen die Geschichtlichkeit zeitgenössischer Sorgepraktiken hervor, sofern diese in abendländische Heilsprogramme und die Kunstreligion der Avantgarden (Schlingensief) oder das emanzipatorische Heilsversprechen des Cyberspace (Jelinek) eingelassen sind. Zum anderen entwickelt Degeling einen bislang kaum beachteten Begriff der Sorge als kritisch-analytische Perspektive für die Gender Media Studies.

Medien der Sorge sind Medien des Über-sich-selbst-Schreibens – von Jelineks Schreibpraxis im (Online-)

Tagebuch *Neid* über die videografische Selbstdokumentation bis hin zu Verfahren der Überblendung und Re-enactments im Bühnenraum bei Schlingensief. Sie dienen der Angstbewältigung, der Therapeutik negativer Affekte, der Selbstvergewisserung oder umgekehrt: dem asketischen (Selbst) Entzug und Verschwindenwollens Jelineks als Verweigerungshaltung gegenüber einem Diskurs moderner Autor_innenschaft, der das ‚Ich-Sagen‘ weiblicher Subjektivität strukturell ausschließt (vgl. S.246ff.). Diese als Übung und Meditation (*epimelea heatou*) begriffenen Lektüre- und Medienpraxen nimmt Degeling in der Tradition der von Foucault aufgearbeiteten antiken und frühchristlichen Lebenskunst als Gegenstand einer ‚Sorge um sich‘ in den Blick, in der Sorge und (Selbst-) Erkenntnis – im Kontrast zur modernen Erkenntnisphilosophie, welche die philosophische Tradition der Sorge ablöste – immer schon aufeinander bezogen und durcheinander bedingt sind. Diese methodische Setzung hat insofern Konsequenzen für die Untersuchung, als sie der Studie erlaubt, sich von der Hermeneutik literaturwissenschaftlicher Autobiografieforschung als Theorien moderner Subjektivität abzusetzen (vgl. S.42ff.). Denn entgegen einiger im Buch kritisch begleiteter

Rezeptionslinien heben die Schriften Foucaults nicht darauf ab, den Verlust des souveränen Subjekts zu beklagen oder dieses als nunmehr liberales Subjekt zu restaurieren. Sie sind, so Degeling, darum bemüht, Konzepte von Subjektivität und Sorge selbst zu historisieren. Die Frage nach der Geschichtlichkeit von Selbst und Sorge bezieht sich damit nicht auf die Feststellung historischer Zäsuren (gemäß einer soziologisch geprägten Medienwissenschaft), wonach verfügbare Modi der Subjektivität im Wechsel medialer Apriori bestimmt liegen und die Selbsttechniken unter den Machttechniken der Regierung, der Disziplinierung und der Normierung subsumiert werden. Vielmehr besteht Degeling im Anschluss an Foucault auf das Nebeneinander von Selbst- und Machttechniken: So habe erst die „Sensibilisierung für die Geschichtlichkeit des Prinzips der Sorge es Foucault ermöglicht, die moderne Gouvernamentalität als historisch spezifische Form der Regierung des Selbst und der anderen beschreibbar zu machen“ (S.14).

Den Einsatz von *Medien der Sorge, Techniken des Selbst* möchte ich als einen mindestens doppelten zusammenfassen: Erstens ist das Selbst als Gegenstand

der Sorge im Anschluss an die Gender Media Studies in der performativen, wechselseitigen Hervorbringung von Weisen der Subjektivierung und ihrer Medien als unbedingt mittelbares zu verstehen. Weiter noch bezieht Degeling in Anbindung an affekttheoretische Debatten die Selbst- und Medienbezüglichkeit ästhetischer Sorgepraxen auf einen Begriff der Aisthesis und bestimmt Praxen der Sorge als transformative Arbeit an sich zugleich als Arbeit an und mit Empfindungsweisen (vgl. S.390). Zweitens gelingt es Degeling in sorgfältiger Auseinandersetzung mit der Entwicklung von Foucaults Denken und in Rückgriff auf einen kritischen Vitalismus nach Georges Canguilhem und Frédéric Worms, die zeitgenössischen Sorgepraxen bei Schlingensiefel und Jelinek in komplexer Verschränkung mit einer Geschichte der Biopolitik zu erzählen (vgl. S.173ff. und S.359ff.). Das Buch bringt damit einen analytisch feingliedrigen Zugriff in Stellung, mit dem es gerade möglich wird, „Modi der Selbst/Regierung, Selbst/Führung, Selbst/Übung unterscheidbar zu machen und zu repolitieren“ (S.14).

Vera Mader (Bochum)

Sammelrezension Faust und die Medien

Carsten Rohde, Thorsten Valk, Matthias Mayer (Hg.): Faust-Handbuch: Konstellationen – Diskurse – Medien

Stuttgart: J.B. Metzler 2018, 616 S., ISBN 9783476022752, EUR 74,99

Carsten Rohde (Hg.): Faust-Sammlungen: Genealogien – Medien – Musealität

Frankfurt: Vittorio Klostermann 2018 (Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie, Sonderband 122), 272 S., ISBN 9783465043614, EUR 79,-

Carsten Rohde: Faust-Ikonologie: Stoff und Figur in der Bildkultur des 19. Jahrhunderts

Stuttgart: J.B. Metzler 2020, 129 S., ISBN 9783476056405, EUR 49,99

„Mythos und Medien“ – so lautete vor über 20 Jahren der Untertitel eines Buches, das an den vielfältigen Medialisierungen des Faust-Mythos‘ dessen „Auflösung zum bloßen Stoff“ verfolgte (Schanze, Helmut: *Faust-Konstellationen: Mythos und Medien*. München: Fink, 1999, S.9). Reichlich verspätet, dafür aber umso entschlossener, vollziehen nun drei Publikationen den damals noch eher tastend unternommenen Schritt nach. Als Handbuch, Monografie und Sammelband gehören sie verschiedenen Gattungen an und verfolgen dementsprechend andersgeartete Zielsetzungen mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung und Reichweite. Gemeinsam ist ihnen jedoch die Frage nach dem Anteil medialer Erscheinungsformen und Wirkungszusammenhänge an der historischen Genese des Faust-Mythos und der kulturellen Überlieferung des Stoffkomplexes rund um den Schwarzkünstler und Teufels-

beschwörer, dessen früheste Spuren ins frühe 16. Jahrhundert zurückreichen und jüngste Bearbeitungen bis in die unmittelbare Gegenwart führen.

In der Bewältigung dieser beträchtlichen Strecke bildet das *Faust-Handbuch* einen massiven Meilenstein. Im ersten Teil bündelt es die zentralen Paradigmen des Faust-Mythos‘, die zwischen Faktizität und Fiktionalität, Individualität und räumlicher Ordnung, Medialität und Materialität, Faust-Forschung und Faust-Philologie verlaufen. Anschließend bietet das Handbuch vier fulminante Epochenüberblicke, die jeweils in einer ersten Sektion gattungs- und mediengeschichtlich konturiert, in einer zweiten problem- und kulturgeschichtlich aufgeschlüsselt werden. In den Zeiträumen von 1500 bis 1750 und von 1750 bis 1850 bleibt das Ensemble der Gattungen stabil und besteht aus Literatur, Theater, Musik und Bildender Kunst. Für den Zeitraum

von 1850 bis 1945 kommen Artikel über Film, Sprache und Ausstellungen hinzu, für die Zeit nach 1945 außerdem noch Radio, Fernsehen und Internet. Der Medienwandel, der sich auf diese Weise ganz allgemein abzeichnet, findet sich am Ende der jeweils ersten Sektionen der vier chronologisch fortschreitenden Teile des Handbuchs noch einmal auf besondere Entwicklungsdynamiken und Werkkonstellationen hin zugespitzt – so am Beispiel der frühen Ausprägungen der Faust-Figur von der *Historia* über Christopher Marlowes Faust-Drama hin zur Tradition des populären Puppenspiel- und Wandertheaters; der Konzentration von Bearbeitungen des Stoffes in verschiedenen literarischen Gattungen und visuellen Medien um 1800; der Faust- beziehungsweise Mephisto-Romane von Klaus und Thomas Mann; schließlich der intermedialen Inszenierungspraxis des Film- und Theatermakers Werner Fritsch.

Indem diese Fallstudien ideengeschichtliche Brennpunkte kritisch perspektivieren, dienen sie auch als Scharnierkapitel im Übergang zu den Sektionen mit den problemgeschichtlichen Aufrissen. Die hier vorgenommenen Betrachtungen fächern ein breites Panorama an Themen auf, die sich im Faust-Stoff wie in einem Prisma brechen. Behandelt werden Figureninterpretationen (Helena, Gretchen, Mephisto, Homunculus sowie Faust als Ingenieur bzw. Übermensch) und -konstellationen (Faust und Don Juan), kulturelle Schlüsselkonzepte (z.B. Wissen und Glaube, Melancholie, Kritik, Genie, Idealismus,

Ökonomie, Moderne, Postmoderne, Posthumanismus und Anthropozän) und politische Begrifflichkeiten (z.B. Revolution, Weltanschauung, Nazifizierung, Nachkriegshumanismus, der sozialistische Faust). Auf diese – dezidiert interdisziplinär und transkulturell argumentierende – Weise arbeitet das *Faust-Handbuch* nicht zuletzt die komplexe Ideologiegeschichte des Stoffes umfassend auf.

Die klug arrangierten Beiträge überzeugen durch fundierte Sachkenntnis und einen souveränen Umgang mit einer ebenso üppigen wie heterogenen Überlieferung an relevanten ästhetischen Objekten und kulturellen Zeugnissen. Das gilt prinzipiell auch für die im engeren Sinne mit der medialen Aufbereitung des Faust-Stoffes in Radio, Film, Fernsehen und Internet befassten Texte, allerdings müssen hier auch Abstriche gemacht werden. So bietet der Artikel über Faust-Verfilmungen vor 1945 zwar einen konzisen Überblick über Motivanleihen in der Frühzeit des Kinos. Sein Umgang mit den ausführlich behandelten Beispielen späterer Jahre wirft jedoch Fragen auf. Die Diskussion von Robert Dinesens *Doctor X* (1915) erschöpft sich in einer reinen Inhaltsangabe, die keinerlei Aufschlüsse über ästhetische Merkmale dieser dänischen Produktion zulässt. In Bezug auf Friedrich Wilhelm Murnaus *Faust – eine deutsche Volkssage* (1926) erscheint in dieser Hinsicht nicht nur die Zuschreibung einer lebensfernen „Puppenästhetik“ (S.323) schwer nachvollziehbar. Schlichtweg unzutreffend ist die an gleicher Stelle aufgestellte Behauptung, Murnau habe in seiner

Darstellung der Gretchen-Tragödie auf die Kerkerzene verzichtet. Tatsächlich bildet sie über mehrere Minuten hinweg einen der emotionalen Höhepunkte gegen Ende des Films. Weitaus treffender erfasst findet sich Murnaus Filmversion im Lemma „Postheroismus“ mit Blick auf die an ihr feststellbaren „De-Maskulinierungstendenzen“ (S.396). Dass die ansonsten äußerst informative und umsichtige Darstellung der Verfilmungsgeschichte nach 1945 mit René Clairs *La beauté du diable* (1949) eine der originellsten Nachkriegsaktualisierungen des Fauststoffes übergeht, ist bedauerlich.

Bedauern kann man auch, dass Ausführungen zu Faust-Anleihen und -Adaptionen im Comic nur über verschiedene Artikel (Literatur nach 1945, Internet, Gender, Pop) verstreut zu finden sind. Vor allem aber ist bedauerlich, dass der gesamte Bereich der digitalen Spiele ausgespart bleibt, dessen konkrete Stoffbezüge immerhin bis *Mr. Mephisto* (1984) und *Faust/Seven Games of the Soul* (1999) zurückreichen. Die stiefmütterliche Behandlung dieser beiden wichtigen Bereiche aktueller (Bewegt-)Bildkultur verwundert umso mehr angesichts der großen Aufmerksamkeit, die das *Faust-Handbuch* auf anderen Gebieten populären Formen der visuellen Überlieferung widmet.

Die Einsicht, dass von Beginn an „Faust als Stoff und Figur nicht nur in der Hochkultur verankert“ (S.399), sondern durch die Popularisierungen von Goethes Adaption spätestens im 19. Jahrhundert zu einem medialen „Masphenomen“ (ebd.) geworden war,

kommt an vielen Stellen des Handbuchs zum Tragen, besonders deutlich in den Beiträgen „Mediale Transformationen: Faust um 1800“ und „Rührung“ aus der Feder des Mitherausgebers Carsten Rohde.

In *Faust-Ikonologie: Stoff und Figur in der Bildkultur des 19. Jahrhunderts* hat Rohde diesen Ansatz zu einer vom Umfang her schmalen, kultur- und mediengeschichtlich jedoch durchaus gewichtigen Studie ausgearbeitet. Mit großer Sorgfalt bettet er hier den „Visualisierungsschub“ (S.4) in der Rezeption des nunmehr hauptsächlich von Goethes Dramatisierung geprägten Stoffes in die Entwicklungsgeschichte der modernen Massenmedien des 19. Jahrhunderts ein. Die einzelnen Facetten werden dabei materialreich ausgeleuchtet, wobei sich Rohde von teils radikalen Tendenzen der Stereotypisierung und Trivialisierung nicht abschrecken lässt, sondern sie im Gegenteil als Dokumente eines signifikanten historischen Funktionswandels im Umgang mit Beständen der kulturellen Überlieferung umso eingehender kontextualisiert und reflektiert. Die Rede von einer „Faust-Bildlichkeit“ dient ihm dabei als Sammelbegriff sowohl für „piktorale Phänomene (äußere Bilder) als auch die Imaginationenprozesse der Rezipienten (innere Bilder)“, womit es um nicht weniger geht als das „Bildbewusstsein einer Epoche [...] am Anfang [...] unserer modernen Medienkultur“ (S.9f.). Entsprechend weit wird der Bogen geschlagen: Er reicht von Einzelillustrationen zu Goethes Drama (Kapitel 4) und seinen illustrierten Prachtausgaben (Kapitel 5) über den

Einsatz von Faust-Bildern in Zeitschriften (Kapitel 6), auf der Bühne und im Rahmen von Ausstellungen (Kapitel 7) bis hin zu Faust-Motiven auf Postkarten und Plakaten, Reklame- und Sammelbildern, Porzellanwaren und frühen Starfotografien (Kapitel 9 und 10). Auch wenn aufgrund des begrenzten Umfangs die intermedialen Verflechtungen der Stoffgeschichte nur exemplarisch adressiert werden können, erfüllen Rohdes Fallstudien doch auf so inspirierte wie inspirierende Weise den ihnen zgedachten Zweck, „eine[r] kulturhistorisch informierte[n] und medial sensibilisierte[n] Literaturwissenschaft“ (S.116) ein reichhaltiges neues Forschungsgebiet aufzuzeigen – was umgekehrt auch für die Kultur- und Medienwissenschaft gilt.

Mit dem Sammelband *Faust-Sammlungen: Genealogien – Medien – Musealität* hat Rohde als Herausgeber parallel zum *Faust-Handbuch* noch eine weitere flankierende Publikation vorgelegt. Die Beiträge zu diesem Band führen die Leser_innen gleichsam in den Maschinenraum der Faust-Forschung, indem sie zum einen – unter der Überschrift „Genealogien“ – unterschiedliche Überlieferungsstränge entlang der Herkunftsgeschichte maßgeblicher Bestände am Beispiel zentraler Sammlungen rekonstruieren: Im Schnittpunkt von biografischer Recherche und (gesellschafts-)kritischer Institutionsgeschichte in den Blick genommen werden Karl Engel, Otto Heuer und

die Faust-Sammlung im Freien Deutschen Hochstift, Anton Kippenberg und die Faust-Sammlung des Goethe-Museums Düsseldorf, Karl Theens und das Faust-Museum und -Archiv Knittlingen sowie die Sammlung Gerhard Stummes der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur Weimar. Unter dem Stichwort „Musealität“ zeichnen die Beiträge zu anderen wichtige Stationen in der Ausstellungsgeschichte des Faust-Stoffes vom 19. Jahrhundert bis heute nach. Nicht zuletzt bieten sie weiteres Material für eine medienhistorische Betrachtung einzelner Spezialsammlungen wie Alexander Tilles Sammlung von Faust-Illustrationen, Wandbildern und Reliquien rund um Auerbachs Keller, den Leipziger Puppentheater-Sammlungen von Arthur Kollmann und Otto Link sowie überlieferten Sammelsurien an Comics, Scherzartikeln, Postkarten, Briefmarken, Souvenirs und Gebrauchsgegenständen.

In der Zusammenschau setzen die drei Bände nicht nur die Faust-Forschung auf einen neuen Stand. Sie führen auch – jeder auf eigene Weise – die Relevanz und Produktivität einer ihre hergebrachten Gegenstände kultur- und medienhistorisch reflektierenden Literaturwissenschaft eindrücklich vor Augen. Und dies geschieht zum Vorteil aller beteiligten Disziplinen.

Michael Wedel (Potsdam)

Fotografie und Film

Martin Jehle: **Ungeschnitten: Zu Geschichte, Ästhetik und Theorie der Sequenzeinstellung im narrativen Kino**

Marburg: Schüren 2021 (Marburger Schriften zur Medienforschung), 323 S., ISBN 9783741003974, EUR 38,-

(Zugl. Dissertation an der Universität Hildesheim, 2020)

Martin Jehles Dissertationsschrift befasst sich mit einem Kuriosum der Filmästhetik: die von André Bazin benannte *plan-séquence*, einer ungeschnittenen (oder ungeschnitten erscheinenden) langen Einstellung mit einer abgeschlossenen Handlung. Der Autor betont, dass das Buch „die erste umfassende und systematische Untersuchung des ästhetischen und konzeptionellen Potenzials der ungeschnittenen Einstellung [...] seit über vierzig Jahren“ (S.15) darstellt. Er bevorzugt in seinem Text den Begriff der ‚Sequenzeinstellung‘, statt die missverständliche Eindeutschung ‚Plansequenz‘ zu verwenden, was sehr begrüßenswert ist. Die Sequenzeinstellung ist insoweit besonders, als dass ihre Herstellung einen im Vergleich zum Ergebnis höchst komplexen Vorgang darstellt. Alle Gewerke der Filmherstellung müssen bei der Aufnahme nahtlos ineinandergreifen und zusammenarbeiten, der kleinste Fehler bedeutet einen völligen Neustart.

Die Arbeit ist in drei Abschnitten strukturiert. Im ersten möchte Jehle die einzelnen Bestandteile der Bildkompo-

sition in Sequenzeinstellungen untersuchen. Dazu gehören für ihn alle Aspekte der Bildgestaltung – also Kadrierung, Kamerabewegungen, innere Montage und Lichtsetzung –, aber auch Szenenbild, Montage und nicht zuletzt die Zusammenarbeit der einzelnen Gewerke. Der zweite Abschnitt setzt sich sodann mit dem filmtheoretischen Diskurs auseinander, der sich aus den von der Sequenzeinstellung konstituierten Raum- und Zeitbezügen ergibt. Schließlich reflektiert Jehle im dritten Kapitel die möglichen Montageverfahren, die bei *One-Shot*-Filmen zum Tragen kommen, die in Wirklichkeit aus mehreren Einstellungen bestehen und nur kontinuierlich erscheinen.

Die Auseinandersetzung mit der Erstellung von Sequenzeinstellungen im ersten Abschnitt ist mit über hundert Seiten sehr detailliert und ausführlich. Der Autor beweist hier ein hohes Maß an Recherchekompetenz, obgleich manche Ausführungen – etwa zu *Citizen Kane* (1941) oder *Rope* (1948) – nicht unbedingt zu wirklich neuen Erkenntnissen beitragen. Andererseits ist die Bandbreite an untersuchten

Filmen in dieser Arbeit generell sehr hoch; Jehle führt in seinem Filmverzeichnis fast 175 Werke auf. Die Arbeit tut zudem sehr gut daran, eben nicht nur Kadrierung und Bildkomposition ins Auge zu fassen, sondern auch das Produktionsdesign und das Teamwork am Set. Der Darstellung der handwerklich-kreativen Herstellung der Sequenzeinstellungen fügt Jehle im nächsten Kapitel seine interpretatorische Diskussion zur „Konstruktion von Raum- und Zeitbezügen“ (S.157) hinzu. Er verweist darauf, dass gerade die Sequenzeinstellung „den Raum immer so [zu] präsentieren [scheint], wie er im Moment der Aufnahme existiert hat“ (S.162) und sie eben deshalb den Zuschauer_innen viel stärker eine räumliche wie auch zeitliche Kontinuität vermittelt, als dies eine Montage im Nachhinein konstruieren könne. Die ungeschnittene Einstellung ist also seiner Meinung nach „dafür prädestiniert, Prozesse abzubilden, also Ereignisse, bei denen die Verknüpfung einzelner räumlicher und temporaler Momente zu einem ununterbrochenen Ablauf entscheidend für die filmische Darstellung ist“ (S.221).

Dass diese Momente jedoch keineswegs einen kohärenten raumzeitlichen Ablauf bilden müssen, untersucht der Autor im abschließenden Abschnitt des Buches. Etwa am Beispiel von *Birdman* (2014) zeigt Jehle, dass auch Brüche im Raum-Zeit-Kontinuum trotzdem

in einer (scheinbar) ungeschnittenen Einstellung zum Zwecke der Inszenierung gezielt eingesetzt werden können. Er nennt dies „Pseudo-Plansequenz“ (S.231). Während also in *Rope* die Einheit von Zeit und Raum trotz der Limitationen der Aufnahmetechnik beibehalten werden sollte und daher die Montage der Sequenzeinstellung kaschiert wurde, geht es in *Birdman* eben gezielt um die Ausstellung der „Unmöglichkeit dieser Konstruktion“ (S.232). Die Digitalisierung ermöglicht es Filmemacher_innen, scheinbar ungeschnittene, aber realistisch unmögliche Einstellungen herzustellen, die trotzdem eine Sequenzeinstellung darstellen – der Autor bringt hier auch das Beispiel von *Panic Room* (2002), wo es etwa Kamerafahrten durch Schlüssellocher gibt (vgl. S.276ff.).

Für Jehle stellt die Renaissance der Sequenzeinstellung vor allem auch ein Ausdruck der „Korrespondenz zwischen den tradierten und den vergleichsweise neuen Schauplätzen des audiovisuellen Bewegungsbilds“ (S.302) dar. Damit weist er auf die begonnene Medienkonvergenz zwischen Kinoleinwand, Fernseh Bildschirm und Computerspiel hin. Insofern legt Jehle mit seinem Buch eine zukunftsweisende Forschungsarbeit zur Sequenzeinstellung vor, welche die nicht gerade zahlreiche Literatur zu diesem Thema willkommen ergänzt.

Sebastian Stoppe (Leipzig)

Natascha Frankenberg: Queere Zeitlichkeiten in dokumentarischen Filmen: Untersuchungen an der Schnittstelle von Filmwissenschaft und Queer Studies

Bielefeld: transcript 2021, 232 S., ISBN 9783837656763, EUR 29,-
(Zugl. Dissertation der Ruhr-Universität Bochum, 2018)

Natascha Frankenbergs Studie erweitert die Auseinandersetzungen mit Zeitlichkeit(en) in den Queer und Feminist Film Studies um dokumentarische Positionen. Zentral ist die Frage nach der (produktiven) Rolle von Dokumentarfilmen hinsichtlich (hetero)normativer Zeitstrukturen und ihrer Durchque(e)rung. Diese betrifft in erster Linie ein lesbisch-queeres Kino zwischen individueller Erfahrung und kollektiver Erinnerung.

Film „als zeitlich basiertes Medium“ (S.13) bietet sich für Fragen nach Zeitlichkeit(en) an. Er (re)produziert Vorstellungen von Zeit, macht sie sicht- und hinterfragbar. Dokumentarfilme haben darüber hinaus einen spezifischen Bezug zur außerfilmischen Vergangenheit und virtuellen Zukunft (vgl. S.68f.).

Frankenbergs Untersuchung umfasst die Re-Lektüre ‚klassischer‘ Texte von Queertheoretiker_innen und feministischen Filmkritiker_innen sowie eine perspektivische Zusammenführung in exemplarischen Filmanalysen. Im zentralen vierten Kapitel der Arbeit erfolgt eine Betrachtung von Dokumentarfilmen unter ausgewählten Aspekten. Die Schwerpunktsetzung soll den Blick für nicht-(nur)-narrative Elemente schärfen (vgl. S.209).

Fréta Ólafsdóttirs und Susan Muskas *Edie and Thea: A Very Long Engagement* (2009) wird im Hinblick auf die Motive Tod und Ehe gesichtet. Der Film ist strukturell auf den Prozess des Sterbens und das Ereignis der (gleichgeschlechtlichen) Ehe ausgerichtet. Das eheliche Versprechen auf ein gemeinsames Leben wird durch erinnerte (lesbische) Geschichte(n) und private Fotografien retrospektiv eingelöst (vgl. S.121f.). Hier werden traditionelle Zeitordnungen (wie das Ehebündnis) für eine Gleichstellungs- und Anerkennungspolitik (um)genutzt (vgl. S.107). Frankenberg verweist auf die generelle Möglichkeit des Films, queere Beziehungsentwürfe medial festzuhalten und „für eine Zukunft bedeutsam zu machen“ (S.123).

Mit der Frage nach einer queeren Historiografie wendet sich Frankenberg ihrem zweiten Schwerpunkt zu: der Produktivität von Filmgeschichte(n) als „Bewegungsgeschichte_n“; der Begriff ‚Bewegungsgeschichte_n‘ ist als „spezifisch quee[r]“ (S.10) ausgewiesen, und er bezieht sich auf „Bewegungen kollektivierender Momente in identitätspolitischen und queeren Zusammenhängen“ (S.48). Am Beispiel von Cheryl Dunyes dokumentarisch-fiktionaler Arbeit *The Owls* (2010) wird durch referenzielle Gesten das Verwobensein

der mitunter homophoben (spiel-)filmgeschichtlichen Vergangenheit und Gegenwart offenbar. Dabei arbeitet der Film gegen ein lineares Fortschrittsbeziehungsweise Befreiungsnarrativ von queeren Figuren.

Ausgehend von einem Verständnis von Queer/ness als „Frage der Form“ (S.186) und der Filmpraxis konzentriert sich die Analyse zuletzt auf das (Film-)Material und seine Abnutzung. Frankenberg zieht die Überlegungen Barbara Hammers zu einer „Politics of Abstraction“ (In: Gevert, Martha/Parma, Pratibha/Greyson, John [Hg.]: *Queer Looks*. London/New York: Routledge 1993, S.70-75) als einem „zeitlich verfasste[n] Konzept“ (S.20) heran: Sie zielt auf die Zerschlagung etablierter, patriarchal determinierter Filmstrukturen und -ästhetiken (vgl. S.173-174). Hammers und Joey Carduccis gemeinsames Filmprojekt *Generations* (2010) setzt sich aus einem analogen und digitalen Teil zusammen. Die Materialität des Films, seine Produktion und (manipulative) Bearbeitung, wird zum zentralen Diskussionsgegenstand queerer Zeitlichkeit (vgl. S.179). Frankenbergs Analysen werden durch das vergleichende Ein-

beziehen weiterer (früherer) Dokumentarfilme bekräftigt. Damit möchte Frankenberg einer chronologisch-geschlossenen Lesart und Erzählung von Filmgeschichte widersprechen (vgl. S.13).

Queere Zeitlichkeiten in dokumentarischen Filmen ist ein gewichtiger Beitrag in den Diskussionen der Queer Cinema Studies und queeren Filmhistoriografie. Die Studie lässt sich als Annäherungsversuch an eine queere Methodik und kritische Wissen(schaft)sproduktion lesen. Frankenbergs Schreiben erfolgt primär vom Standpunkt minoritärer (lesbischer) Positionen, eine breitere Integration afrofeministischer oder -futuristischer Re-Visionen wäre zudem wünschenswert. Die Schwerpunktsetzung auf Motive, Filmgeschichte(n) und Materialitäten dient als möglicher Ausgangspunkt für die Analyse aktueller(er) Dokumentarfilme, die über ein US-amerikanisches Kino und Erfahrungen von ‚Lesbisch-sein‘ hinausgehen. Diese Monografie empfiehlt sich weniger als Einstiegs- und vielmehr Vertiefungslektüre zu Fragen der (medialen) Normierung von Zeit.

Yvonne Sobotka (Wien)

Michael Bertl: Das richtige Bild: Gedanken zur Gestaltung von bewegten Bildern

Marburg: Schüren 2021, 88 S., ISBN 9783741003981, EUR 12,-

Der kleine Band zur Gestaltung von bewegten Bildern ermöglicht einen bemerkenswerten Einblick in die Gedankenwelt eines praktizierenden Kameramanns, Hochschullehrers und heutigen Leiters der Abteilung Bildgestaltung/Kamera an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB). Diese Überlegungen zielen weniger auf eine eigentliche Theorie der Gestaltung von bewegten Bildern und stellen eher einen Gang durch die Gedankenwelt des Filmoperators dar. Das ist aber keine Schwäche, sondern vielmehr eine Stärke. Schon der Oberstitel *Das richtige Bild* zeigt den vielfach sehr normativen Charakter der nur vordergründig leichtfüßig daher kommenden Reflexionen – Wertungen, wie sie sich für einen wissenschaftlich kritischen Diskurs kaum ziemen. Doch für jede Praxis, mit welchem Ziel, welcher Ausrichtung, welcher ästhetischen Auffassung auch immer, ist diese Wertung notwendig, denn praktizieren, hier also: bewegte Bilder mit der Kamera erschaffen, heißt, Entscheidungen für etwas und auch Ausschlüsse von etwas vorzunehmen.

Michael Bertl, Kameramann von nicht wenigen Film- und Fernsehproduktionen, orientiert sich dabei, wenig überraschend für die Hauptarbeitsgebiete dieses Gestalters, ganz und gar an den Konventionen des *Classical Style*. Dabei argumentiert er niemals dogmatisch, sondern offen für ästhetische

Experimente, wie sie mittlerweile auch das avancierte ‚Fernseh-Kino‘ der Gegenwart kennzeichnen – bis hin zu manchem *Tatort*. Und dies führt zur zentralen Kategorie dieser funktionalen Ästhetik, nämlich dem deutlichen Primat der Narration.

Dieses Primat findet eine anthropologische Begründung, die zuletzt auch das Kriterium der Richtigkeit fundiert: „In der Gegenwart der bewegten Bilder wird das individuelle Erleben immer in einem großen emotionalen und narrativen Zusammenhang erkannt, der in der alltäglichen Erfahrung nicht zu bemerken ist. [...] Komposition ist im eigenen Leben nicht zu erkennen und Erzählung im Sinne von Handlung höchstens in Fragmenten. / Daher sehen wir uns die bewegten Bilder an, denn sie liefern uns all das. Sie erzählen uns nicht irgendwelche Geschichten, sie erzählen immer unsere mögliche Geschichte. / Im Kontinuum der Bewegung und der Dauer, mit einem Anfang und einem Ende, durch Perspektivwechsel und Ausschnittsgestaltung, ist das Erleben der Filmwelt so etwas wie der allmächtige Blick auf das Leben und allmächtig heißt hier nichts anderes als mit tiefem, inneren Verständnis. / Die *richtigen* Bilder sprechen mit uns, und wir antworten mit unseren Gedanken und Gefühlen“ (S.20).

Die Prosaik und Rhetorik der Erzählung setzt den Maßstab für die Spielräume des Angemessenen und

Richtigen für ein breites Publikum. Stößt sich der moderne Kritiker vielleicht am etwas anachronistischen Begriff des ‚richtigen Bildes‘, so tut man gut daran, diesen im Sinne eines modernen Dekorums der gehobenen Fernsehkultur zu benutzen, denn tatsächlich benötigt diese Form angewandter Kunst bei allem Bemühen um Variation und Originalität ‚richtige Bilder‘ beziehungsweise gegebenenfalls auch die Vermeidung ‚falscher Bilder‘. Bertls Darstellung führt dies in seiner halbsystematischen Darlegung verschiedener Aspekte des Bewegungsbildes, die es in der Praxis ja immer gleichermaßen und letztlich intuitiv zu berücksichtigen gilt, den Leser_innen vor Augen. Die Qualität des Bandes erschließt sich, wenn wir ihn als Beschreibung eines impliziten Fachwissens der Praxis auffassen. In

diesem Sinne ist die Lektüre, misst man sie also nicht an den theoretischen Entwürfen zur Montage etwa bei Walter Dadek, David Bordwell, Hans Beller oder anderen, unbedingt ein Gewinn. Dies gilt nicht für das Kapitel zur Farbe am Ende des Bandes (vgl. S.61-67), das letztlich nicht von Handlungspraxen ausgeht, sondern sehr unsystematische Hinweise zum Thema von Neurophysiologie und Wahrnehmungspsychologie bis hin zu Johann Wolfgang von Goethes Farbentheorie aneinanderreicht, ohne diese unterschiedlichen Aspekte in einen angemessenen Zusammenhang zu bringen. Doch diese wenigen Seiten sollen die Empfehlung für diesen Band nicht schmälern, versteht man das Ganze als ein Dokument der und als einen Zugang zur Praxis.

Norbert M. Schmitz (Kiel/Wuppertal)

Kristina Lemke: Neu Sehen: Die Fotografie der 20er und 30er Jahre

Bielefeld: Kerber 2021, 256 S., ISBN 9783735607454, EUR 49,90

Das 1815 in Frankfurt am Main gegründete Städel Museum zeigte von 30. Juni bis 24. Oktober 2021 die Ausstellung „Neu Sehen. Die Fotografie der 20er und 30er Jahre“. Der gleichbetitelt Katalog zur Schau umfasst neben einer Auswahl der gezeigten Werke eine Einleitung von Kristina Lemke und sieben Kapitel, die die einzelnen

Themenschwerpunkte der Ausstellung widerspiegeln. Die Texte basieren auf Vorträgen, die im Rahmen eines Symposiums im September 2020 präsentiert wurden und wenden sich an ein an Fotografie interessiertes Publikum ohne spezifisches Vorwissen. Die Themen umfassen die Professionalisierung des Mediums ‚Fotografie‘ durch die

Gründung spezieller Ausbildungsstätten, Sach- und Industriefotografie, die Entstehung der illustrierten Presse, Gesichts- und Werbefotografie. Das letzte Kapitel widmet sich der Propagandafotografie.

Die sieben Kapitel verbindet als roter Faden das Ausstellungsmotto des Neuen Sehens, das Lemke an die, die Zwischenkriegszeit in Deutschland prägende ‚Neue Sachlichkeit‘ anknüpft. Was denn dieses ‚Neue Sehen‘ auszeichnete, bleibt jedoch seltsam unklar. Bekannte Themen – wie eine gewisse Technikaffinität, Großstadt-Motive, nüchterne Darstellungsweisen oder ungewöhnliche Perspektiven und Bildausschnitte – werden von den Autor_innen als Beispiele herangezogen, um diese Merkmale im Hinblick auf ihre Allgemeingültigkeit im nächsten Atemzug bereits wieder zu relativieren. Da die sieben Themenschwerpunkte eine sehr umfangreiche Bandbreite an Spielarten der Fotografie abdecken – von Werbe- über Porträtfotografie bis hin zu Aufnahmen für wissenschaftliche Zwecke – ist es schwierig, diesen roten Faden buchstäblich sichtbar zu machen.

Die Essays unterscheiden sich dabei auch durchaus in ihrer Qualität. So geht zum Beispiel Patrick Rössler in seinem Kapitel „Wo ist... der neue Fotograf? Neues Sehen in der illustrierten Presse“ der Frage nach, wie sich das Neue Sehen in der florierenden illustrierten Presse widerspiegelte. Leider erklärt Rössler aber nicht den Umstand, warum es denn in den 1920er und 30er Jahren plötzlich so viele Illustrierte gab und bleibt Details zu Entwicklungen

im Bereich der Drucktechnik schuldig. Rolf Sachsse greift allerdings diese Entwicklungen in seinem Kapitel zur Werbefotografie auf. Trotzdem sollte die Einführung des Halbtonsiebdruck-Verfahrens in den 1890er Jahren, das es ermöglichte, Fotografien ohne sie nachzuzeichnen oder zu bearbeiten, direkt abzudrucken, als bedeutender Wendepunkt in einem Text über die illustrierte Presse nicht unerwähnt bleiben (vgl. z.B. Rosenblum, Naomi: *A World History of Photography*. New York: Abbeville Press Publishers, 2007, S.463).

Ein weiterer Kritikpunkt ist in Wolfgang Brückles Essay „Millionen Gesichter im Menschentrichter: Zeitgenossenschaft und die deutsche Bildnisfotografie in der Zwischenkriegszeit“ zu finden. Der Autor unterscheidet darin zwischen Porträt (Fotografie einer bekannten Persönlichkeit) und Bildnis (Fotografie einer unbekanntenen Person), ohne diese Begriffswahl theoretisch zu verankern. Die Argumentation, dass Bildnisse Gruppenzugehörigkeit prägen und so das (namenlose) Individuum die Fähigkeit besitzt, eine ganze Generation oder ein bestimmtes Milieu zu personifizieren, ist hingegen schlüssig und nachvollziehbar – die begriffliche Trennung von Bildnis und Porträt nicht.

Positiv hervorzuheben sind die Darstellungen der Professionalisierung der Berufsgruppe der Fotograf_innen in den 1920er und 30er Jahren, wie vor allem das erste Kapitel zu den Ausbildungsstätten und jenes zur Industriefotografie zeigen. Die Autor_innen vermitteln nachdrücklich, wie Foto-

graf_innen in der Praxis ihr Geld verdienten. Damit einhergehend werden die verschiedenen Erscheinungsformen der Fotografie thematisiert: unter anderem Postkarten zum Sammeln, Firmenbroschüren oder Werbeplakate.

Nach jedem Kapitel folgt ein kurzer Bildteil mit ausgewählten Fotografien zum jeweiligen Thema. Die in den Texten dargestellten Beobachtungen hinsichtlich Motiven oder Perspektiven werden so eindringlich veranschaulicht.

Die Bildteile unterscheiden sich von den Essays durch die Wahl der Papierfarbe. Die Kunstwerke sind auf hellgrauem Papier gedruckt, das den durchgehend in schwarz/weiß gehaltenen Fotografien eine zusätzliche Eleganz verleiht. Der letzte Teil des Katalogs besteht aus Kurzbiografien der beteiligten Künstler_innen, gefolgt von englischen Übersetzungen der Essays.

Sophie Mayr (Wien)

Heike Klapdor: Mit anderen Augen: Exil und Film

München: edition text + kritik, 2021, 289 S., ISBN 9783967074727, EUR 34,-

Es sind schon einige Jahre vergangen, seit die letzten philologischen Werke zum deutschen Exilfilm erschienen sind, wenn man von Anthologien absieht, in denen einzelne Exilfilme besprochen werden, wie zum Beispiel in den Tagungsbänden des Hamburger CineGraphs. Umso begrüßenswerter ist es, dass die Filmhistorikerin Heike Klapdor jetzt ein Buch über Film und Exil vorlegt, das nicht nur einzelne Filme deutscher Filmschaffender im Exil behandelt, sondern auch Vorstellungen und Interpretationen der Exilerfahrung im Werk der Nachkriegsgenerationen analysiert. Klapdor lässt in *Mit anderen Augen* ein tiefes und kenntnisreiches Wissen über die deutsche Literatur einfließen, das ihre *close readings* belebt und in einem erzählerischen Bogen gestaltet, der zugleich einen spezifisch

feministischen Blick beinhaltet. So ist der Titel mit dem Silberprint-Foto „Lotte (Auge)“ von Max Burchartz aus dem Jahr 1928 programmatisch.

Klapdor beginnt in ihrer Einführung mit der Krise – mit der Erfahrung des Exils als Negation, als Entfremdung zwischen einer verlorenen Heimat und Sprache und einer nicht vorstellbaren Zukunft, ob in Robert Siodmaks *La crise est finie* (1934), Gustav Machatys *Jealousy* (1945) oder Visar Morenas *Exil* (2020). Dann folgt der „Auf / Bruch“, Exilstation Paris mit G.W. Pabsts *Du haut en bas* (1933). Von den aufkommenden Diskursen zur neuen Frau in der späten Weimarer Republik bei Gabriele Tergit, bei Ellen Richter oder in den Modezeitschriften, die mit Hitler schlagartig zu Ende gehen, fokussiert Klapdor ihren

Blick auf die von Anna Gmeyer mitgestalteten Frauenfiguren in Pabsts Film. Die Autorin resümiert: „Für die Neue Frau erscheint das Exil als eine Fortbeschreibung der Mobilität unter anderen Vorzeichen. Der Koffer, Symbol der Migration schlechthin, gehört zur Ikonografie der Frau und des Exils“ (S.49).

Während der Roman von Salomon Dembitzer *Visum nach Amerika* (1952) die Verzweiflung der in Frankreich des Jahres 1940 in die Enge getriebenen Exilant_innen beschreibt, liest Klapdor im Kapitel „Flucht“ den von Johannes Meyer in Nazi-Deutschland produzierten Film *Die schönen Tage von Aranjuez* (1933) als das ideologische Gegenbild: angeblich dem Tourismus verschriebene Juden, sprich Gauner, machen Lustreisen nach Biarritz. Aber die Sehnsucht nach der verlorenen ‚Heimat‘ bleibt, so auch in der Verfilmung durch Max Ophüls im französischen Exil des deutschen (und franz.) Klassikers *Le Roman de Werther* (1938), in dem der Regisseur die Erfahrung der Literatur als Heimat, als Resonanzraum inszeniert.

Im Kapitel „Der verlorene Sohn“ geht es um Rückkehr und Heimkehr in Filmen wie Fritz Kortners *Der Ruf* (1949) und Peter Lorres *Der Verlorene* (1951), aber auch um die Unmöglichkeit einer Rückkehr, so auch in Christian Petzolds *Phoenix* (2014) und *Der Staat gegen Fritz Bauer* (2015), weil die deutschen Täter und Mitläufer, wie Harald Braun, schon gleich nach dem Krieg die Remigranten in *Zwischen Gestern und Morgen* (1947) denunzieren, ihre Verbrechen mit ihrem Leiden unter Bomben legitimieren.

Kinder stehen im Mittelpunkt des 6. Kapitels, die immer wieder als unschul-

dige Opfer des von den Erwachsenen angestifteten Krieges erscheinen, ob in Roberto Rosselinis *Germania anno zero* (1946) oder Gerhardt Lamprechts *Irgendwo in Berlin* (1946) – in beiden Filmen kommt es zum Selbstmord eines Kindes. Die Dystopie des ersten Films, wie auch in Géza von Radványis *Irgendwo in Europa* (1947), wird im zweiten genannten Film, ebenso wie in Fred Zinnemanns *The Search* (1948), instrumentalisiert, um eine politische Utopie zu entwerfen. „Den Regisseuren dient dafür die Figur des Kindes als ‚Vermittler zwischen Vergangenheit und Zukunft‘“ (S.157).

Im abschließenden Kapitel, das zugleich als Zusammenfassung fungiert, verhandelt Klapdor die „Spuren“, welche die Vergangenheit in der Gegenwart hinterlassen, vor allem in den verschiedenen Verfilmungen von Anna Seghers Roman *Transit* (1977, 1990, 2018) aus dem Jahr 1944. In jeder dieser Umsetzungen beziehungsweise in jedem Rezeptionsmoment des Romans – von René Allio, Ingemo Engström/Gerhard Theurig und Petzold – wird die Vergangenheit durch das Prisma der Gegenwart beleuchtet, um über das Heute durch das Gestern zu reflektieren. Die Filme dokumentieren die subjektive Erfahrung des Exils im Gedächtnis und führen so durch Gestaltung zu ihrer Überwindung.

Angeschlossen an den spannenden und fast romanhaft lesbaren Text ist eine Bibliografie und ein detailreicher Anmerkungsapparat, der zu weiteren Forschungen durchaus anregt.

Jan-Christopher Horak (Pasadena)

Stephanie Pridgeon: Revolutionary Visions: Jewish Life and Politics in Latin American Film

Toronto: University of Toronto Press 2021, 194 S., ISBN 9781487508142, EUR 61,50

Stephanie Pridgeon erforscht in ihrem Werk *Revolutionary Visions: Jewish Life and Politics in Latin American Film* filmische Darstellungen jüdischen Lebens in Lateinamerika. Zentral geht es dabei darum, Homogenisierungstendenzen bezüglich jüdischer Menschen zu überkommen und deren Heterogenität mittels ihrer Einbindung in unterschiedliche lateinamerikanische Kontexte anhand von Filmen analytisch zu öffnen. Topos ist die Konstruktion von ‚Jüdischsein‘, untersucht entlang der Teilhabe von jüdischen Menschen an revolutionärer Kultur, wobei Filmen hier die Eigenschaft zugeschrieben wird, der Aushandlung von ‚Jüdischsein‘ zu dienen. Im Fokus stehen acht Filme aus Mexiko, Argentinien, Brasilien, Chile, Uruguay und in Koproduktion mit Deutschland, die zwischen 1993 und 2013 erschienen sind. All diese stammen von sich als jüdische Menschen identifizierenden Personen oder aus einem entsprechenden familiären Kontext. Die Analysen der Filme erfolgen entlang verbindender Fragestellungen zu Identitäten und politischen Verbindungen. Einleitend wird ein sehr knapper Abriss zu jüdischem Leben und jüdischen Gemeinschaften in Lateinamerika geliefert, worauf aufbauend jüdisch-lateinamerikanische Filmstudien als Rahmen abgeleitet werden. Dieses Vorgehen hat eine

große theoretische Tiefe, wobei die Abhandlung in einem Fließtext mit nur begrenzter Untergliederung die Nachvollziehbarkeit nicht fördert. Zudem ist die Darstellung keineswegs voraussetzungslos, so dass der Einstieg ohne Vorwissen, vor allem zu jüdischem Leben in Lateinamerika, mindestens herausfordernd ist. Deutlich einstiegfreundlicher ist die Darstellung entsprechenden Filmschaffens und die Herausarbeitung jüdisch-lateinamerikanischer Filmstudien.

Aufbauend auf diese Einleitung gliedert sich das weitere Werk in vier Kapitel und einen Epilog. Das erste Kapitel folgt der Frage, ob die grundsätzlich katholische Prägung lateinamerikanischer revolutionärer Kultur jüdische Filmschaffende taktisch dazu herausforderte, den Raum jüdischer Menschen im Vermächtnis revolutionärer Bewegungen zu verhandeln. Darauf aufbauend, dem Verhältnis hegemonialer und minoritärer Praktiken folgend, wird im zweiten Kapitel genauer auf jüdische Assimilation im Bereich des *nation building* geschaut. Der Fokus dabei ist jüdische Migration nach Lateinamerika in den 1930er und 1940er Jahren. Diese Migration wiederum legte den Grundstein für Spannungen in revolutionären Bewegungen der 1960er und 1970er Jahre, die im dritten Kapitel im Fokus stehen, entlang der These, dass das Streben

nach Zugehörigkeit und Ankommen stets ein unvollständiger Prozess blieb. Hierbei wird einerseits eine Gender-Perspektive deutlich, mit Fokus auf jüdischen Frauen, andererseits spezifisch auf Körper und Körperpolitiken abgezielt. Der temporalen Logik des zweiten und dritten Kapitels folgend, fokussiert Pridgeon im vierten Kapitel schließlich Menschen, die von ihren Eltern als Kinder für einen revolutionären Kampf verlassen wurden. All diese Stränge werden als Verhandlung von ‚Jüdischsein‘ schließlich im Epilog zusammengeführt.

Es fällt eine Teilung der vier Kapitel ins Auge. Während die letzten drei durch Filmanalysen entlang bestimmter Fragestellungen und ihre zeitliche Rahmung niederschwellig zugänglich und gerade auch filmwissenschaftlich von höchstem Interesse sind, ist das erste Kapitel anders gestrickt. Dieses ist eher eine Verlängerung der Einleitung, indem größere Stränge entlang unterschiedlicher Medien nachvollzogen werden. Dies ist als Analysegrundlage sehr wertvoll, folgt aber einer vergleichbaren Dichte wie die

Einleitung. So ergibt sich letztlich ein anspruchsvolles Werk, welches insbesondere in den Filmanalysen sehr komplexe Zusammenhänge herausstellen kann. Gerade für Lesende mit besonderem Interesse an zeitgenössischem jüdischem Film in Lateinamerika findet sich hier eine große Tiefe und Ausdifferenziertheit. Etwas anders gelagert ist dies bezüglich der Thematik jüdischen Lebens und Politik im Kontext revolutionärer Bewegungen: Hierbei ist der teilweise hohe Voraussetzungsrahmen genauso wie die Dichte der Darstellung herausfordernd, so dass nur ein sehr spezifisches Fachpublikum angesprochen wird. Wünschenswert wäre in Teilen eine Vertiefung herausgearbeiteter Konzepte gewesen, gerade bezogen auf die Fragen nach Geschlecht und Körperlichkeit, die höchste Komplexität und Tiefe erreichen. So sticht das Werk insgesamt vor allem durch seine theoretisch herausragenden Filmanalysen hervor, die jüdisches Leben in ein neues Licht zu rücken vermögen.

Mario Faust-Scalisi (Bayreuth)

Philippa Gates, Katherine Spring (Hg.): **Resetting The Scene: Classical Hollywood Revisited**

Michigan: Wayne State UP 2021, 338 S., ISBN 9780814347799, USD 36,99

Zumindest in der westlichen Welt war das klassische Hollywoodkino als privilegierter Bezugspunkt für die Etablierung der Filmwissenschaft prägend, historiografisch ebenso wie mit Blick auf die Entwicklung filmtheoretischer Modelle und filmanalytischer Methoden. Spätestens David Bordwells, Janet Staigers und Kristin Thompsons Standardwerk *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (New York: Columbia UP, 1985) hat dem Epochenbegriff dann konkrete historische Kontur verliehen und seinen paradigmatischen Status zementiert. Im Zuge einer sich methodisch, kulturell und geografisch zunehmend pluralisierenden Fachdiskussion ist dieses Paradigma immer wieder unter Druck geraten. Dass es sich als durchaus flexibel erweist, wenn es mit konkurrierenden Mediengattungen, Wissensbeständen und Beschreibungsmodellen konfrontiert wird, dokumentiert der Sammelband *Resetting the Scene: Classical Hollywood Revisited*. Er geht auf Beiträge zu einer 2018 an der kanadischen Wilfried Laurier University durchgeführten Tagung mit dem Titel „Classical Hollywood Studies in the 21st Century“ zurück und rekrutiert sich überwiegend aus Mitgliedern der erst vor einigen Jahren unter dem Dach der Society of Cinema and Media Studies (SMCS) gegründeten Scholarly

Interest Group (SIG) „Classical Hollywood“.

Unterteilt in acht Sektionen, vermessen die insgesamt 25 Kapitel des Buches das Gebiet vom argumentativen Kern der Konstruktion einer US-amerikanischen Filmklassik – dem wechselseitigen Bedingungsverhältnis von Filmtechnik, Stilbildung und industrieller Produktionspraxis – bis zu ihren Rändern, an denen Fragen nach den materiellen Arbeitsbedingungen einzelner Gruppen und Akteure, der Rolle von Frauen und ethnischen Minderheiten sowie dem Einfluss externer Interessengruppen ebenso virulent werden wie diejenigen nach der Funktion marginalisierter Genres und Studios oder nach Entwicklungen, die über 1960 hinausreichen.

Bordwell eröffnet den Reigen mit einer rückblickenden Reflexion, die seine eigenen Arbeiten seit *The Classical Hollywood Cinema* auf die von ihm zu diesem Buch beigeordneten Stiluntersuchungen zurückbezieht. Eher implizit reflektiert Staiger ihren Anteil an der Pionierarbeit, wenn sie zu diesem Anlass ihre bahnbrechenden Untersuchungen zur Drehbuchpraxis im industriellen Produktionssystem für die „Package-Unit Era“ (S.254) nach 1970 fortschreibt. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, nutzen auch die anderen Beiträge das Buch von Bordwell, Staiger und Thompson als Sprungbrett, um

zu ihren Themen zu gelangen. Einzelanalysen zur „decorative virtuosity“ (S.39) Vincente Minnellis, zur Praxis des musikalischen Recyclings oder zu manieristischen Stilphänomenen in Hollywoodfilmen der 1940er Jahre bewegen sich dabei im engeren Orbit des vorgegebenen Beschreibungsmodells, ebenso die Fallstudien zu den Umständen der ‚Farbrevolution‘ (vgl. S.118) bei Disney, zum „risk management“ (S.131) der B-Movie-Produktion bei Warner Bros. in den späten 1930er Jahren oder zur Revision klassischer Erzählmuster bei Robert Altman.

Es sind vor allem die Beiträge zu den Sektionen „Rereading Race“ und „Women at Work“, in denen radikalere Perspektivverschiebungen vorgenommen und blinde Flecken der Forschungsagenda aufgezeigt werden. Als Beispiele dienen ihnen etwa die Rolle von Frauen in der Filmpropaganda des Ersten Weltkriegs, der Umgang des *Production Code* mit der Darstellung chinesischer Protagonisten, die Funktion der afro-amerikanischen „specialty number“ (S.169) in MGM-Musicals und die ideologischen Implikationen eines Stardiskurses, der im Fall der psychisch erkrankten Schau-

spielerin Gene Tierney in die Krise gerät.

Von besonderem Interesse für eine kritische Auseinandersetzung mit dem klassischen Paradigma dürften die in der letzten Sektion versammelten Texte sein. Patrick Keating weist hier auf neue Ressourcen wie das Mittel des Video-Essays hin, Eric Hoyt auf online zugängliche Bestände an historischen Fachzeitschriften, deren Erkenntniswert er exemplarisch an drei Lokalblättern aus der Frühzeit Hollywoods vorführt. Paul Monticone diskutiert die Relevanz und Anschlussfähigkeit des Konzepts mit Blick auf aktuelle Ansätze der institutionszentrierten Mediengeschichtsschreibung, Richard Maltby aus der Perspektive der rezeptionsorientierten „New Cinema History“ (S.300).

Trotz der Vielzahl an Gegenständen und Positionen fällt auf, dass zum Beispiel die internationalen Dimensionen des Themas weitgehend ausgeblendet bleiben. Es gibt also durchaus Potenzial zur Weiterarbeit am Konzept des klassischen Kinos, in Bezug auf Hollywood und darüber hinaus.

Michael Wedel (Potsdam)

Desirée J. Garcia: The Movie Musical

New Brunswick: Rutgers UP 2021 (Quick Takes: Movies and Popular Culture), 140 S., ISBN 9781978803787, EUR 18,-

In 1969, my mother took my sister and me to see a re-release of *The Sound of Music* (1965), the third highest ever grossing film in adjusted dollars. It was the third time that week she had taken us, and I remember we had to sit on the floor in the aisle with other patrons – it was that popular even as a re-release, and fire-regulations that lax. That is not bad for a film genre that has been maligned since the advent of sound as the killer of cinema as art, a product of crass commercialism offering only entertainment, whose expensive flops in the 1960s affected the financial viability of several major studios.

According to Desirée J. Garcia's excellent contribution to the „Quick Takes“ series, *The Musical Movie*, this genre not only offers escapism and familiar stereotypes but also, due to its ability to change with the times, cultures, and audiences, offers a space to tell stories about women, immigrants, and people of colour. She believes that musicals can still emulate some of their popularity of the 1930s, when it became the obvious film genre to utilise the innovation of sound, but in my view, it has been kept alive mostly through the intellectual property of Disney (*The Lion King* [1991], *Beauty and the Beast* [1994], *Frozen* [2013], *The Lion King* [2019]).

In contrast to my experience of *The Sound of Music*, just before Christmas last year, I watched Steven Spielberg's

excellent version of *West Side Story* (2021) in a nearly empty cinema. Garcia argues that musicals are as popular as they have ever been, but that they have often metamorphosised into reality contest shows (*American Idol* [2002-]) with their emphasis on the participants' back stories as much as their singing, and even audience participation events, the best example of which is *The Rocky Horror Picture Show* (1975).

Garcia brings some interesting perspectives to how we should view this genre. First, the musical acts as its own archive; it „documents its own history and uses its own historical materials to interpret its present“ (p.8). *La La Land* (2016) is a particularly rich example that quotes from earlier Hollywood musicals starring Fred Astaire and Ginger Rogers. Many musicals are about staging musicals or reconciling entertainment forms associated with other eras like jazz (*The Jazz Singer* [1927]) and ballroom dance – „[t]he musical persistently quotes“ (p.20). Federico Fellini's *Ginger and Fred* (1986) is even named after the famous dancing double act: „But rather than being a rejection of old or new forms, most musical films make an idealistic argument for integration and hybridisation“ (p.40). And because the genre consistently violates the otherwise rigid logic of classic narrative, it „provides performative metacommentary on the musical itself, Hollywood and entertainment“ (p.22).

In the middle section „The Musical as Society“, Garcia takes on the issue of authorship. Musicals can and do tell stories of marginalised groups and address issues of assimilation and intolerance directly (*The Gold Diggers of 1933* [1933]), but „consistently placed the reigns of control in the hands of people who do not share those perspectives“ (p.11). Garcia focuses on musicals produced outside the Hollywood system, such as Sally Potter’s *The Tango Lesson* (1997), and in some cases, in defiance of the Hollywood system, Spike Lee’s *Bamboozled* (2000). These non-escapist stories of ethnicity, race, and gender „demonstrate the musicals elasticity as a form and its ability to grapple with complexities of social relations“ (p.11). However, a mention of Bollywood musicals is conspicuous by its absence in this section.

In her final chapter „The Musical as Mediation“, Garcia assesses the genre’s

relationship to media and technology by focusing on the films of John Carney (*Once* [2007], *Begin Again* [2013], and *Sing Street* [2016]), which explore mediation in their narrative structure and form. Carney’s musicals „rewrite the genre’s conventions by showing how people create, play and listen to music“; he „employs analogue and digital objects as critical devices for human connection in the twenty-first century“ (p.113), strengthening communities and the family rather than weakening them.

The Movie Musical covers the genre’s history and conventions well while offering some interesting new perspectives on what the musical is, what it has done, and what it can do. But the financial failure of *Cats* (2019) and *West Side Story* (2021) indicates that today’s audience may be much less enamoured by the musical compared to its heyday.

Drew Bassett (Köln)

Hans Ulrich Reck (Hg.): Pasolini: Der apokalyptische Anarchist | The Apocalyptic Anarchist

Leipzig: Spector Books 2021, 158 S., ISBN 9783959052351, EUR 26,-

„Je tiefer man in das Werk des Poeten, Philosophen, Cineasten, Politologen, Romanciers und bildenden Künstlers, kurzum: des Autors Pasolini eindringt, je länger man sich mit den unzähligen Facetten seines Werkes und seiner Arbeitsweise beschäftigt, desto subtiler und komplexer, irritierender und faszinierender erweist er sich. [...] Der Kosmos ‚Pasolini‘ ist unerschöpflich und erweist sich für viele theoretische, poetische und politisch-philosophische Debatten nicht nur im Sinne einer Kontinuität oder eines Anhaltenden als aktuell, sondern immer wieder als aktueller denn vieles sonst“ (S.24).

Zehn Jahre nach seiner Monografie (München: Fink, 2010) über die außergewöhnliche Persönlichkeit Pier Paolo Pasolini (1922-1975) unternimmt Hans Ulrich Reck einen erneuten Versuch, dessen Konzept einer „utopische[n] Ungleichzeitigkeit“ in der Vergangenheit „als Kraft einer in der Gegenwart verstellten oder unterdrückten Zukunft“ (S.27) erschien, zu verdeutlichen. Eingeleitet durch 22 fotografische Abbildungen, inklusive einer Farbfotografie, die Pasolini als Persönlichkeit und als Körper in dessen sinnlicher Präsenz in privaten, berufsbezogenen und öffentlichen Kontexten beleuchten, ist der vorliegende Paperback-Band in neun Kapitel gegliedert. Ausgehend von dem Versuch, Pasolinis Aktualität in ihrem vielgestaltigen Facetten argumentativ

zu umreißen, setzt sich Reck im Kapitel II „Gewalt und Metamorphose“ zunächst mit den Hintergründen der Ermordung von Pasolini in der Nacht vom 1. zum 2. November 1975 in der Nähe von Ostia auseinander. Unter Abwägung zahlreicher spekulativer Begründungen für die mysteriösen Begleitumstände der Mordtat weist Reck auch das Motiv der angeblichen Schaffenskrise als Ursache für einen möglicherweise inszenierten Selbstmord als unsinnig zurück, da „Pasolinis Schaffen wie seine Vitalität [...] prinzipiell die üblichen Markierungen einer Grenze zwischen dem Produktiven und dem Destruktiven, der Schöpfung und der Zerstörung, dem Lebendigen und dem Toten dem Scheitern und dem Gelingen“ (S.34f.) überschreitet. Auch eine andere ihm zugewiesene Positionierung als angeblich bekennendem Kommunisten entzieht sich laut Reck ebenso wie die Zuordnung zu ästhetischen, literarischen oder kinematografischen Richtungen im Rahmen seines künstlerischen Schaffens jeglicher Zuweisungen.

Es ist die kategoriale Zuschreibung ‚apokalyptischer Anarchist‘ – zum ersten Mal im Zusammenhang mit dem dialektischen Verhältnis Leben und Werk genannt –, die die außerordentliche Persönlichkeit Pasolinis in ein ‚Flussdiagramm‘ ohne Markierungen bringt. Pasolini sei der Vielfalt mediterraner Sprachen

nachgegangen, seine scharfe Kritik an einer nivellierten und globalisierten Welt sei erst heute in vollem Umfang begriffen worden, die Gewalt der Natur sei dem menschlichen Wirken überlegen, Bewusstsein schwäche die Instinkte (eine Position, die ihn als Anhänger der Gegenmoderne outet), jede Steuerung der Natur erzeuge Unterwerfung, Selbstverblendung und Gewalt, die Konsumgesellschaft bringe einen mörderischen Faschismus hervor. Und die daraus folgende Zuweisung eines Schaffens, das jenseits einer Kategorisierung liegt, formuliert Reck wie folgt: Pasolini eigne sich „trotz einer geradezu mustergültigen Erfahrung des Dissidenten und Marginalisierten weder für die konformistisch gewordene Homosexuellenbewegung noch gar für Gender-Moden und andere zeitgemäße Verharmlosungen am [...] Skandal des Lebens“ (S.41).

Die Fülle der komprimierten Aussagen über das auf rund 25.000 Druckseiten angewachsene Werk von Pasolini erlaubt in der Summe der erkenntnistheoretischen Aussagen von Reck angesichts des eingeschränkten Publikationsraumes nur ein gekürztes

Resümee. Die in neun Kapiteln zusammengetragenen Aussagen erfassen vor allem in den Kapiteln „Zur Wirklichkeit der Kinematografie“, „Film als Semiotik der Wirklichkeit“, „Traum und Kreativität“ und „Der Literat“ medienspezifische Aussagen. Dies soll nicht ausschließen, dass die theoretisch hochaufgeladenen Passagen über Pasolini als Dialektforscher in Kapitel V und als Journalist in Kapitel VIII auch eine Fülle von medienpraktischen Anregungen enthalten. In der Summe der hier vorgelegten Erkenntnisse über das Werk eines Universalgenies ist Recks finale Aussage, dass Pasolinis Werk „zu einem bleibenden Lehrstück der Destruktionspotenziale des Kreativen, aber auch der schöpferischen Anteile in bewusst vollzogenen [...] Umformungsprozessen“ (S.162) werde und sei, als Aufruf an eine globale Forschungsgemeinschaft zu werten. Die handliche Paperback-Ausgabe (Deutsch und Englisch) des Spector Books-Verlags in Leipzig wird aufgrund der komprimierten Erkenntnisse von Reck sicherlich einen bedeutenden Anteil daran haben.

Wolfgang Schlott (Bremen)

Ralf Forster, Jeanpaul Goergen: Heimkino auf Ozaphan: Mediengeschichte eines vergessenen Filmmaterials

Berlin: CineGraph Babelsberg 2020 (Filmblatt-Schriften. Beiträge zur Filmgeschichte, Bd.11), 168 S., ISBN 9783936774139, EUR 16,-

Als im November 1932 durch die Firmen Agfa und Kalle & Co. AG eine „kostengünstige Alternative zum Silberfilm“ (S.7) im 16mm-Format auf den Markt gebracht wird – der nur als Kopierfilm taugliche, tonlose und gelblich eingefärbte schwarz-weiße Ozaphan-Film –, revolutioniert das den deutschen Heimkinomarkt. Den gab es in bescheidenem Umfang auch schon zuvor, hatte die Filmindustrie hier wie anderenorts doch stets ein Interesse daran, mithilfe von Kauf- oder Leihfilmen „ihre Absatzgebiete zu erweitern und Aufnahmen mehrfach zu verwerten“ (ebd.), nicht nur im privaten Bereich, sondern beispielsweise auch in Schulen und „halböffentlichen Bereichen“ (S.8) wie Firmen.

Dieser Ozaphan-Film, in Frankreich zu Beginn der 1920er Jahre „auf der Basis von Cellophan“ entwickelt und danach „in deutsch-französischen Firmenkooperationen zur Marktreife gebracht“, wies zwar einige Mängel „wie Kontrastarmut und eine merklige Unschärfe“ auf, war andererseits aber „schwer entflammbar[.]“ (S.7) und auch sonst robust. So konnte dieser Schmalfilm, der „[h]eute weitgehend vergessen“ (ebd.) ist, mit der kriegsbeziehungsweise nachkriegsbedingten Unterbrechung während der 1940er Jahre bis Ende der 1950er/Anfang der 1960er Jahre Karriere machen und dem schon zur Zeit des Nationalsozialismus

geförderten Heimkino zu einschlägiger Verbreitung verhelfen.

Was Ralf Forster und Jeanpaul Goergen in ihrem schlanken, doch allein aufgrund von Schrifttype und Schriftgröße prall gefüllten und mit einer abwechslungsreichen Vielzahl äußerst informativer Abbildungen versehenen Band alles an mediengeschichtlich Wissenswertem und Abschlussreichem zusammentragen haben, versetzt in Verwunderung und verdient im Grunde genommen uneingeschränkt hohen Respekt und dankbare Anerkennung. Einen ersten ungefähren Eindruck von dieser beachtlichen, genuinen Forschungsleistung mit Standardwerk-Charakter erhält man schon, wenn man sich das Quellen- und Literaturverzeichnis anschaut und dort zur Kenntnis nimmt, welche beträchtliche Anzahl an „Archivalien“, „Kataloge[n] und Werbeschriften“ sowie „Zeitschriften“ („Foto- und Amateurfilmzeitschriften“ [S.13]) die beiden Autoren wohl über weit mehr als ein Jahrzehnt hinweg ausgewertet haben – etwa 70 Aufsätze und Bücher und gut 30 Online-Veröffentlichungen (vgl. S.154-163) kommen noch hinzu.

Wenn es überhaupt etwas kritisch anzumerken gilt, dann dies vielleicht, dass in präsentationstechnischer Hinsicht die Fülle an Fakten und Beobachtungen (unterschiedlichen Gewichts) zuweilen so dicht ausfällt, dass man sich

in Details beziehungsweise den ‚roten Faden‘ zu verlieren droht. Um dem entgegenzuwirken, könnte es hilfreich sein, sich vor der Lektüre die konzentriert verfahrenende „Ozaphan-Zeitleiste“ (9. Abschnitt, S.152f.) anzuschauen, die mit der Entwicklung des Cellophans beginnt, insbesondere angebotsseitige und medienwirtschaftliche Entwicklungen und Ereignisse der 1930er Jahre fokussiert und mit einigen markanten Eckdaten der 1950er Jahre schließt – beispielsweise richtet die Firma Kalle von 1955 bis August 1958 „einen Ozaphan-Filmclub ein“, „[u]m Kinder und Jugendliche an die Marke zu binden“ (S.153).

Das Vorwort der Autoren verweist unter anderem auf ein zentrales Anliegen – die Analyse des Heimkino-Angebots „am Beispiel des Ozaphan Heimatfilm-Archivs“ (S.8) – und auf bisherige „Studien zu Kauffilmen“ (S.11), darunter ein gemeinsam verfasster Beitrag aus dem Jahre 2007. Die dort „kursorisch ausgebreiteten Erkenntnisse“ würden nunmehr, so heißt es völlig zu Recht, weiter ausgeführt und „in den größeren Zusammenhang von Unternehmensgeschichten und des sich ausbreitenden Heimkinos“ (S.13) gestellt: „Insofern verortet sich der Band sowohl innerhalb der Medienarchäologie als auch der ‚Production studies‘ und erhebt den Anspruch, anhand des Fallbeispiels Ozaphan-Film medienökonomische und sozialwissenschaftliche Analysestränge zu verbinden“ (ebd.).

Der erste, wie andere Abschnitte auch auf Verwertbarkeit und wei-

tere technische Neuerungen (bspw. Projektoren; vgl. insb. Abschnitt 4) reflektierende Abschnitt „Von der Verpackungsfolie zum Film“ widmet sich technologischen Aspekten des Ozaphan-Films. In „Kostengünstig, aber mit Mängeln“ geht es dann um die Herstellung und die Eigenschaften dieses Filmmaterials. Marken wie Pathex, Kodascope, Kodagraphs, Ufa, Kinagfa, Gemeinnütziger Kulturfilm-Vertrieb, Degeto oder Heliophan sowie Formate und einzelne Filme stehen im Zentrum des dritten Abschnitts „Heimkino bis 1945“, der auch den Markt in Frankreich und den USA im Blick hat. Der vierte, umfangreichste und passagenweise ebenfalls international ausgerichtete Abschnitt gilt dem zunächst „bildungszentrierten“, dann der „Familien-Unterhaltung“ (S.9), später schließlich auch dem Nationalen und der (Kriegs-)Propaganda verpflichteten Ozaphan Heimatfilm-Archiv. „Auftrags- und Industriefilm[e]“ (S.113) für In- und Ausland sowie Filmdokumente für das Archiv der Firma Kalle werden im fünften und sechsten Abschnitt diskutiert. Vom schwierigen, mit ‚Traditionspflege‘ (Angebot) und Innovation einhergehenden Neuanfang des Ozaphan-Films in der Bundesrepublik berichtet das siebte Kapitel. Schließlich geht es unter den Stichworten „Sichtung, Bearbeitung und [...] Sicherung“ (S.143) um den „Stellenwert des Ozaphan-Films innerhalb der Sammlungs- und Restaurierungspolitik der [europäischen] Archive“ (S.9).

Günter Helmes (Schärding am Inn)

Detlef Kannapin (Hg.): Im Maschinenraum der Filmkunst: Erinnerungen des DEFA-Chefdramaturgen Rudolf Jürschik

Berlin: Bertz + Fischer 2021, 298 S., ISBN 9783865054180, EUR 20,-

Die Publikation beruht auf Interviews, die der Historiker Detlef Kannapin mit Rudolf Jürschik, dem Chefdramaturgen und dann Künstlerischen Leiter der DEFA-Studios für Spielfilme, von August 2018 bis März 2019 geführt hat. Jürschik hat die Spielfilmentwicklung der DDR also maßgeblich geprägt, auch wenn er in letzter Instanz „nur Vorschlagsrecht über die Aufnahme eines Projekts in den Produktionsplan“ (S.98) hatte. Dies erfolgte als „absolute Einzelentscheidung“ (ebd.) durch den Generaldirektor.

Den Schwerpunkt der Interviews bilden Fragen zur Konzeption des DEFA-Spielfilmprogramms sowie Darstellungen ausgewählter Produktionen, die profunde Einblicke in Diskussionen innerhalb der DEFA vermitteln. Jürschik äußert sich an zahlreichen Stellen zu politischen Problemen, die Spielfilm-Produktionen begleitet, die Fertigstellung zum Teil über Jahre hin verzögert oder aber ganz verhindert haben.

Eine Zäsur in der Spielfilmgeschichte der DEFA-Studios bilden die Jahre nach dem 11. Plenum, als etliche DEFA-Spielfilme verboten wurden. Jürschik war damals Doktorand an der Parteihochschule „Karl Marx“ beim ZK der SED. Für ihn belegt das 11. Plenum heute, dass in der SED „jedes Gespür für Demokratie“ (S.81) fehlte. Er realisierte in jenen Jahren, „dass die Partei das, was sie selbst anstrebte, immer

seltener realisierte“ (ebd.). Er bleibt gleichwohl ein „disziplinierter Genosse“ (S.80). Als Chefdramaturg stößt er dann auf ‚Tabuzonen‘ der Spielfilm-Produktion – wie das Thema Deutschland oder die Umweltproblematik. Und es gab für die Spielfilmproduktion „Verpflichtungen“, die den Effekt einer „Schere im Kopf“ haben konnten: „Du bist in einer Zwangslage“ (S.140). Als Bilanz bleibt: „Im Nachhinein ist so einiges schwer zu verstehen“ (S.131).

Zeitgeschichtlich von Interesse sind, abgesehen von den Darstellungen zur Spielfilmentwicklung, drei Themenfelder, die immer wiederkehren. Sie vermitteln Einblicke in Grundsatzfragen zur Geschichte der DDR. Das erste Thema betrifft den, wie Jürschik formuliert, „zusammenfassende[n] Impetus“ des Filmemachens (S.170). Hier reflektiert Jürschik auf der Basis solider Kenntnisse Grundsatzfragen der Kunst im Allgemeinen und des Films im Speziellen.

Das zweite Themenfeld betrifft die ‚schmerzliche Kluft‘ zwischen der Generation, die die DDR als einen sozialistischen Staat nach dem Zweiten Weltkrieg aufbauen wollte und der jüngeren Generation, deren Erfahrungsraum die existierende DDR mit ihren Einschränkungen und Repressionen war. Er zitiert zustimmend den Autor und Dramaturgen Klaus Wischniewski, der 1988 über den Zustand junger Intellektueller in der DDR schrieb,

dass „die Resultate ihrer Arbeit in der Öffentlichkeit zu Recht als im geistigen Ansatz zu klein, ihre Entwürfe aber hinter verschlossenen Türen als staatsfeindlich kritisiert werden“ (S.158). „In diesem Widerspruch“, so Jürschik, „liegt die gesamte Problematik“ (S.158) der Generationenkluft.

Das dritte Themenfeld ist die Entwicklung der SED. Während er über die Erfahrung zur Zeit des Mauerbaus noch sagen kann, dass er ein „großes Vertrauen in die Fürsorge der Partei“ (S.63) hatte, gerät er anlässlich der Anfrage des ZK an ihn, eine Weiterbildung zum Diplom-Gesellschafter an der Parteihochschule zu absolvieren, in eine „Zwickmühle“ (S.69): Er will „auf keinen Fall so ein Parteifunktionär werden“ (S.70), zugleich galt: „Verweigern war nicht möglich, es wäre auch gegen mein Parteiverständnis gewesen“ (S.69). Während für ihn in seiner Zeit an der Parteihochschule „eine gute Atmosphäre“ herrschte, wurde es später „anders, gewissermaßen endzeitlicher“ (S.77). Er beklagt insbesondere, dass die Partei bereits in den frühen Jahren (1961) „das Grundprinzip Selbstkritik schrecklich vernachlässigt“ hat, als „diese blödsinnige theoretische Unterscheidung zwischen konstruktiver Kritik und Kritikasterei“ (S.166) getroffen wurde. Nach dem 11. Plenum entwickelten sich die Parteiversammlungen zunehmend „in Richtung Frage- und Antwortverweigerung“ (S.192). „Und ein Stück dieser Art Parteiauffassung steckte auch in uns selbst, das darf man nicht wegschieben“ (S.192). Es kam zum „Realitätsverlust in der Politik“ und einer zunehmenden „Intelligenz-

feindlichkeit“ (S.193) der Parteienvertreter_innen. Jürschik moniert als „späte Einsicht“, dass manche Unberechenbarkeit der Politik „mit dem intellektuellen Niveau von Politikern zu tun hat, insbesondere von den Oberen“ (S.255).

Jürschik behandelt diese Themenfelder auf differenzierte und zugleich behutsame Weise. Im Verlauf der Lektüre wächst auch das Interesse an Jürschik als einer Person, die nicht nur ihr Leben in der DDR verbracht hat, sondern dort als Intellektueller gelebt hat. Sein beruflicher Weg ist maßgeblich durch die Partei bestimmt worden: Sie hat ihn an die Parteihochschule berufen, dort wurde er Leiter des Lehrstuhls für Kulturpolitik, dann als Chefdramaturg der DEFA berufen und folgte auch hier dem Prinzip: „Wenn die Partei dich auf dieser Ebene ruft, kannst du nicht Nein sagen...“ (S.90). Sein Interesse, das zeigen die Interviews an zahlreichen Stellen, galt und gilt noch heute vor allem wissenschaftlichen Fragen der Ästhetik, Philosophie und Kulturtheorie. Er argumentiert und urteilt auf der Basis profunder Kenntnisse einschlägiger philosophischer und ästhetischer Werke – als ein Intellektueller und nicht als ein Parteikader, als der er nach der Wiedervereinigung galt. Seine Überlegungen nicht nur zu Spielfilmen, sondern allgemein zur Entwicklung der Kultur und Politik in der Gesellschaft der DDR werden ein wichtiger Beitrag sein, wenn irgendwann die Geschichte der Intellektuellen in der DDR geschrieben wird – bislang eine Leerstelle in der gesamtdeutschen Wissenschaft.

Irmela Schneider (Berlin)

Steffi Ebert, Bettina Kümmerling-Meibauer (Hg.): Von Pionieren und Piraten: Der DEFA-Kinderfilm in seinen kulturhistorischen, filmästhetischen und ideologischen Dimensionen

Heidelberg: Winter 2021 (Studien zur europäischen Kinder- und Jugendliteratur/Studies in European Children's and Young Adult Literature), 302 S., ISBN 9783825348373, EUR 40,-

Der vorliegende Sammelband, herausgegeben von Steffi Ebert und Bettina Kümmerling-Meibauer und basierend auf der gleichnamigen Tagung, die im Jahr 2019 an der Universität Halle stattgefunden hat, widmet sich dem DEFA-Kinderfilm und fragt gezielt nach dessen Bedeutung für die DDR, aber auch nach dessen Bedeutung in der und für die Gegenwart. Der Sammelband nimmt sich nach Aussagen der Herausgeberinnen damit eines Desiderates an, da viele theoretische Zugänge bislang kaum erforscht sind. So notieren die Herausgeberinnen in ihrer Einleitung neben einem chronologischen Überblick über die (aktuellen) Forschungen im Hinblick auf den DEFA-Kinderfilm, dass unter anderem mediendidaktische, filmkunsthistorische, kulturhistorische, medienhistorische, philologische und andere Sichtweisen bislang nicht „in der Forschung [...] systematisch aufgegriffen worden [sind], um Eigenschaften, Dimensionen, Leistungen und Bedeutungen des DEFA-Kinderfilms herauszuarbeiten“ (S.7). Dementsprechend sei es Ziel des Sammelbandes, Forschungslücken aus fächerübergreifender Perspektive zu schließen und „die dargelegten Potentiale des DEFA-Kinderfilms für die aktuelle Diskussion um Filme für Kinder genauer zu befragen: hinsichtlich seiner Ästhetik,

Themenwahl und ideologischen Ausrichtung und zugleich auch hinsichtlich seiner Produktions- und Distributionsbedingungen [...], um differenziertere Zugänge zu diesem vielfältigen und noch in vielen Aspekten unerforschten Kinderfilmkorpus“ (S.20) zu erreichen.

Die sich anschließenden Beiträge des Sammelbandes sind nachfolgend vier thematischen Bereichen zugeordnet. Im ersten Bereich, betitelt mit „Kindheit im Wandel: Der DEFA-Kinderfilm der 40er und 50er Jahre“, finden sich die Beiträge von Werner C. Barg („Irgendwo in Berlin: Kindheitsdarstellung im Spiegel gesellschaftlicher Umstände“), Sonja E. Klocke („Teddy Boys in Ost und West. Eine generationen-spezifische Metamorphose in Heiner Carows Sheriff Teddy [1957]“) sowie Christian Rüdiger („Die Affektrhetorik utopistischer Gemeinschaftsbildung in Wolfgang Schleifs Die Störenfriede [1953]“). Der zweite Bereich mit dem Titel „Politische Rahmenbedingungen: zwischen kultureller Bildung und Ideologiekritik“ umfasst die drei Beiträge von Ebert („Starke Tille, phantasievoller Moritz: Der DEFA-Kinderfilm der frühen 1980er Jahre als künstlerische Auseinandersetzung mit dem DDR-Familienalltag“), Sebastian Schmideler („Die DEFA-Kinderfernsehserie Spuk im Hochhaus

[1981/82] zwischen phantastischem Genre, Ästhetik des Komischen und sozialer Alltagskritik“) sowie Kümmerling-Meibauer und Jörg Meibauer („Poetische Propaganda? Daniel und der Weltmeister [1962] in Film und Buch“). Die Beiträge von Michael Brodski („Spannungsfelder zwischen Universalität und kultureller Variation: Der DEFA-Märchenfilm“), Henrike Hahn („Insel der Schwäne – Wohnen im Plattenbau: Identitätssuche und Identitätsstiftung in Benno Pludras Jugendroman und der DEFA-Verfilmung“) sowie Jeanette Toussaint und Ralf Forster („BUMMI – eine multimediale Erfolgsfigur“) finden sich im dritten Bereich „Medientransformationen: Von der Literaturadaption zum Medienverbund“. Im vierten Bereich „Medienrezeption: kultursoziologische und filmdidaktische Perspektiven“ finden sich Beiträge von Andy Räder („Die Spezifik des DEFA-Kinderfilms der frühen 1960er Jahre und seine Wirkung auf das junge Publikum“), Marie Christin Krämer („Kult und Nostalgie – Drei Haselnüsse für Aschenbrödel aus medienkulturwissenschaftlicher Perspektive“) und Carolin Führer („[Kindliche] Filmrezeption zwischen

historischer Unbestimmtheit und filmästhetischer Konkretion: Didaktische Annäherungen am Beispiel des DEFA-Kinderfilms“) sowie das Interview von Ebert und Räder mit Walter Beck.

Alle Beiträge erfüllen in der Summe nicht nur das gesteckte Ziel des Sammelbandes überzeugend und überraschen mit ihren Analyseergebnissen diverser DEFA-Kinderfilme und -serien, indem die einzelnen Beiträge tief in die Materie eintauchen, sondern befruchten durch ihre Vielfältigkeit, die sich in theoretischen Zugängen und der Vielfalt der betrachteten Filme und Serien manifestiert, auch aktuelle Forschungen und setzen neue Impulse für weitere Studien. Somit zeigt sich der vorliegende Sammelband als anschlussfähig an verschiedene Wissenschaftsdisziplinen, die alle zur Erforschung dieses Themenfeldes beitragen können. Gleichzeitig wird deutlich, dass der DEFA-Kinderfilm ein mehr als lohnenswertes Forschungsfeld darstellt, das ausbaufähig ist und sicherlich in der Zukunft noch mehr Beachtung in der Kinder- und Jugendmedienforschung finden wird.

Sabine Planka (Hagen)

Sammelrezension Nazifilme

Joseph Garncarz: Begeisterte Zuschauer: Die Macht des Kinopublikums in der NS-Diktatur

Köln: Herbert von Halem 2021, 356 S., ISBN 9783869625621, EUR 38,-

Johanne Hoppe: Von Kanonen und Spatzen: Die Diskursgeschichte der nach 1945 verbotenen NS-Filme

Marburg: Schüren 2021, 368 S., ISBN 9783741003691, EUR 34,-

(Zugl. Dissertation an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF, 2019)

Wie zwei neue Publikationen zum Kino des Dritten Reichs veranschaulichen, nimmt die wissenschaftliche Auseinandersetzung der letzten vierzig Jahre mit der Frage danach, ob die während der Zeit des deutschen Faschismus produzierten Filme propagandistische Ziele verfolgten oder nicht, kein Ende. Joseph Garncarz untersucht die Popularität des deutschen Films dieser Zeit und kommt zum Ergebnis, nur eine Handvoll Filme seien nicht absolut harmlose Unterhaltungsfilme. Johanne Hoppe legt hingegen eine Studie zur staatlichen Handhabung der von den Alliierten zusammengestellten Verbotslisten im Nachkriegsdeutschland vor und stellt fest, die zuständigen bundesdeutschen Instanzen hätten in ihrer Entscheidung, Verbotsfilme der Öffentlichkeit wieder zugänglich zu machen, stets kommerzielle Erwägungen statt ideologische beziehungsweise pädagogische walten lassen.

Der Kölner Professor Garncarz hat seit 2013 in verschiedenen Buchpublikationen die Zuschauer_innenpräferenzen der Deutschen im Stummfilm,

im Nachkriegsdeutschland und im Vergleich zum europäischen Ausland durch genaue Datenerhebungen untersucht. Im vorliegenden Band *Begeisterte Zuschauer* bestätigt er durch empirische Mittel, die lange von der Forschung vermutete These (vgl. z.B. Lowry, Stephen: *Pathos und Politik: Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen: Niemeyer, 1991), die Filmproduktion des Dritten Reichs hätte die Zuschauermassen angezogen wie kaum davor oder danach. Mehr als 7,6 Milliarden Kinobesucher_innen strömten während der zwölf Jahre der Nazi-Gewaltherrschaft in die deutschen Kinos, so dass offensichtlich die Filmwirtschaft die Erwartungen des Publikums erfolgreich bediente. Der Autor möchte aber wissen, welche Filme und welche Filmgenres am populärsten waren.

Um dies trotz der fragmentarisch überlieferten Dokumente zu erreichen, benutzt Garncarz die in den Tageszeitungen veröffentlichten Kinoinserate, um die Anzahl der Spieltage eines Filmes zu eruieren, welche er dann mit dem Platzangebot des angege-

benen Kinos und der Platzierung des Films im Programm vermengt, um den von John Sedgwick entwickelten POPSTAT-Index zu berechnen (vgl. Sedgwick, John: „Measuring Film Popularity.“ In: Ross, Michael [Hg.]: *Digital Tools in Media Studies, Analysis and Research: An Overview*. Bielefeld: transcript, 2009, S.43-54). Seine Stichprobe ist auf eine Auswahl Kinos im Großraum Berlin fokussiert, da diese die Stadt/Land-Bevölkerung in ganz Deutschland relativ genau widerspiegelt. Indem er die Ergebnisse seiner Probe mit den bekannten Verkaufsziffern der UFA vergleicht, kann er die Gültigkeit seiner Erhebung validieren.

Im Folgenden stellt Garncarz die These auf, die Filmwirtschaft hätte sich trotz zunehmender Verstaatlichung und Zensur am Erfolg im Markt orientiert, um neue Produktionen zu planen, welches er durch seine genaue Analyse der Demografie des Kinopublikums beweist. Er zeigt die überwältigende Vorliebe des Publikums für deutsche gegenüber ausländischen Filmen auf sowie den Wunsch nach gut gemachten Filmen, egal welcher ideologischen Ausrichtung. So gehören zum Beispiel auch die noch immer verachtenswerten Nazi-Propagandafilme *Jud Süß* (1940), *Ich klage an* (1941) und *Die goldene Stadt* (1942) zu den erfolgreichsten Filmen der Zeit, weil filmische Qualität und nicht unbedingt Ideologie ausschlaggebend waren für ihren Erfolg beim Publikum. Andererseits unterstützte eine Mehrheit der Deutschen den Nationalsozialismus voll und ganz, nach Garncarz: „Nationalsozialistische Ideen und Ideale waren in der NS-Zeit

fest in der deutschen Bevölkerung verankert“ (S.222). Daraus leitet Garncarz die These ab, das Publikum hätte weitgehend die freie Wahl gehabt, welchen Filmen sie ihre Gunst schenkten, sogar die begeisterten Zuschauer_innen in Vorführungen des Jüdischen Kulturbundes des Jahres 1939-40 – bevor sie in die Gaskammern abtransportiert wurden.

Mit einer beachtenswerten Akribie präsentiert und analysiert Garncarz die Zuschauer_innendaten, so dass diese Arbeit für lange Zeit ein Standardwerk für die Rezeptionsgeschichte des Films im Dritten Reich werden kann. Weniger überzeugend ist aber seine These, nur wenige Filme hätten faschistisches Gedankengut transportiert, nicht nur aus den obengenannten Gründen, sondern auch weil er sich lediglich auf die immer kleiner werdenden Verbotslisten der Alliierten und die Entscheidungen der FSK beruft (vgl. S.208).

Doch wie Johanne Hoppe in ihrer Dissertation *Von Kanonen und Spatzen: Die Diskursgeschichte der nach 1945 verbotenen NS-Filme* auslegt, waren viele Urteile beider Instanzen mehr als problematisch beziehungsweise trumpten kommerzielle stets ideologische Entscheidungen. Lediglich in der DDR ging man stringenter vor.

Der Titel von Hoppes Buch bezieht sich auf den immer wieder ausgesprochenen bagatellisierenden Satz der Entscheidungsgremien, man schieße auf Spatzen mit Kanonen, wenn man das weitere Verbot eines beliebigen NS-Films aufrechterhalte (vgl. S.328). Dies ist kaum überraschend, wenn man bedenkt, dass nicht nur die

Entscheidungsgremien mit im Dritten Reich geschulten Filmfachleuten besetzt waren, sondern auch weil es im kommerziellen Interesse der niemals entnazifizierten Filmwirtschaft lag, so viele Filmklassiker der ‚guten alten Zeit‘ wie möglich wieder in die Kinos zu bringen. Bedenklich war auch die Entscheidung der Bundesregierung, profilierten Nazis wie Leni Riefenstahl die Rechte an ihren Filmen ohne rechtliche Dokumentation zuzuerkennen: Nicht nur erhielten die betreffenden Personen wieder ein Einkommen, sie konnten auch Filmvorführungen in ihrem Sinne gestalten beziehungsweise verbieten.

Hoppe strukturiert ihre Arbeit chronologisch, indem sie buchstäblich Hunderte von FSK-Entscheidungen und andere Dokumente analysiert: 1.) Von 1945 bis 1955 waren die politischen Entscheidungen der Besatzungsmächte noch maßgebend, die bis zu 433 Titel auf die Verbotslisten setzten, wobei schon ab 1952 die FSK ihre Arbeit aufnahm und sofort einige Verbotsfilme freigab; 2.) In den Jahren 1956 bis 1978 übernahmen zunächst die FSK und der UFI-Liquidationsausschuss die Entscheidungsgewalt über die Verbotsfilme, wobei Unklarheit über Vorgehensweisen herrschte – das heißt bis zur Gründung der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, die 1966 sämtliche Filmrechte zu fast allen Filmen aus dem Dritten Reich (und auch Weimar) übernahm; 3.) Zwischen 1979 und 1996 kamen die Murnau-Stiftung sowie die FSK zunehmend unter Beschuss von Teilen der Öffentlichkeit, weil die unter wirtschaftlichem Zwang

stehende Stiftung immer noch Kapital aus Nazi-Filmen schlug; 4.) Im letzten Abschnitt von 1997 bis 2017 nahm die Murnau-Stiftung Abstand von jeglichen Diskussionen um Verbotsfilme, da sie sich unter den neuen Bedingungen des digitalen Marktes außer Stande sah, diesen Markt zu regulieren.

Im Jahr 1994 standen lediglich 39 Titel noch auf der Liste (vgl. S.198). Obwohl die Handhabung mit Verbotsfilmen in den angegebenen Zeitabschnitten einen anderen Verlauf in der DDR nahm, kam es auch dort zu öffentlichen Vorführungen von Verbotsfilmen, vor allem im Fernsehen.

Nach Hoppe gab es zu keiner Zeit seit dem Ende des Hitler-Faschismus eine ernsthafte Auseinandersetzung mit den im Dritten Reich produzierten Filmen, wobei die Unterscheidung zwischen Propaganda und ‚sauberer‘ Unterhaltung eigentlich nicht haltbar sei, weil – wie die Filmwissenschaft in den letzten vierzig Jahren immer wieder dargestellt hat – auch nicht-offensichtlich politische Filme im Subtext faschistisches Gedankengut transportieren konnten. Schon die Alliierten hätten eine tiefgründige Auseinandersetzung mit den inhaltlichen und institutionellen Strukturen der NS-Filme versäumt. Hoppe zitiert den Bericht Heinrich Fraenkels für die englische Besatzungsmacht, der meinte, nur ein Prozent aller Filme seien vollständig nationalsozialistisch (vgl. S.24). Auch die Entscheidungen der FSK und des UFI-Liquidationsausschusses zielten lediglich auf die Entfernung von Hakenkreuzen und Hitlergruß, als augenscheinlichen Anzeichen der

NS-Ideologie, während „Vorsehung, Ehrpusseligkeit, Schicksalsbedeutung, Schollenmythos, Sexualfeindlichkeit, autoritäre[s] Gebären und Fremdenverachtung“ (S.149) als nicht relevant abgetan wurden. Immer wieder kam es in den folgenden sechzig Jahren zur Freigabe eines Films oder zu einer Herabsetzung auf ein Mindestalter der Zuschauer_innen aus rein finanziellen Gründen, ab 1966 auch aus dem Zwang heraus, die Schulden der Murnau-Stiftung zu tilgen. Auch spätere Versuche in der Murnau-Stiftung, die Verbotsfilme neu zu bewerten, verliefen immer wieder im Sande.

Überraschend ist vor allem die Auflistung der Vorführungen in Deutschland des antisemitischen Hetzfilms *Jud Süß*: Hoppe kann hierfür 824 Vorführungen mit Erlaubnis der Murnau-

Stiftung in den Jahren 2002 bis 2017 dokumentieren (vgl. S.261). Heute ist der Film in Deutschland leicht als DVD über das Internet erhältlich, obwohl antisemitische Hetzschriften nach dem Grundgesetz verboten sind.

Allein durch das Zusammentragen der unglaublichen Datenmengen haben die beide hier besprochenen filmwissenschaftlichen Werke wichtige Beiträge zur Forschung des Films im Dritten Reich geleistet. Inwieweit man dem Fazit der jeweiligen Autor_in Glauben schenkt, hängt ab vom ideologischen Standpunkt der Leser_innen beziehungsweise das Lesen beider Werke erlaubt Studierenden, die ideologischen Pole dieser langjährigen Auseinandersetzung zu erkennen.

Jan-Christopher Horak (Pasadena)

Bereichsrezension Medien und Klassenfragen

Drehli Robnik (Hg.): Klassen sehen: Soziale Konflikte und ihre Szenarien

Münster: Unrast 2021, 152 S., ISBN 9783897710849, EUR 12,80

Sarah Attfield: Class on Screen: The Global Working Class in Contemporary Cinema

Cham: Palgrave Macmillan 2020, 216 S., ISBN 9783030459031, EUR 57,50

Stephan Gregory: Class Trouble: Eine Mediengeschichte der Klassengesellschaft

Paderborn: Brill/Fink 2021, 748 S., ISBN 9783770561520, EUR 99,-

(Zugl. Habilitationsschrift an der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar, 2019)

Seit einigen Jahren erlebt die Kategorie der sozialen Klasse eine Renaissance in der Literatur (vor allem in autobiografischen und autofiktionalen Büchern), in der Soziologie und im Feuilleton. Auch in den Medien- und Kulturwissenschaften ist ein erwachendes Interesse daran zu beobachten, wie die drei hier besprochenen Titel belegen.

Das von Drehli Robnik herausgegebene Buch *Klassen sehen* umfasst sechs Beiträge aus verschiedenen Feldern. Unbedingt lesenswert ist das erste, von Ruth Sonderegger verfasste Kapitel. Es fragt unter anderem danach, wie dem hinreichend dokumentierten Ausschluss von Menschen ohne familiären Hintergrund mit großem kulturellem und ökonomischem Kapital aus dem kunsthochschulischen Betrieb zu begegnen wäre. Die beiden folgenden Kapitel schließen daran auf unterschiedliche Weise an. Markus

Tumeltshamer betrachtet, inwiefern der Klassenhintergrund von Bewerber_innen im akademischen Feld sowie bei Leiharbeitsfirmen (k)eine Rolle in ihren CVs spielt. Jens Kastner geht der Frage nach, „welche Rolle die bildende Kunst als gesellschaftlicher Spezialbereich der Sehverhältnisse [...] zur Unsichtbarkeit und damit auch zur Nicht-Repräsentation von Klasse, speziell der Arbeiter*innenklasse, gespielt hat“ (S.62). Er kommt zu dem Schluss, dass ‚Klasse‘ in doppelter Hinsicht ein ‚Kampfbegriff‘ sei, da er erstens darauf ziele, Ausbeutungs- und Herrschaftsverhältnisse zu benennen und zweites dazu beitragen könne, ein entsprechendes politisches Subjekt zu konstituieren (vgl. S.81). Gabu Heindl bezieht sich in ihrem Kapitel auf Wohnbauprojekte des Roten Wien und plädiert für eine Rehabilitierung des Begriffs der Masse im

Sinne „heterogene[r] Gruppen von Nicht-Besitzenden“, der „Vielen in ihrer Diversität“, für deren Bedürfnisse die Wohnungen „maßgeschneidert“ (S.93) wurden. Bei Robnik stehen zwei Filme von Jordan Peele im Zentrum einer voraussetzungsreichen und normativen politischen Analyse. Im letzten Kapitel des Bandes unterscheidet Renée Winter drei Anordnungen des Verhältnisses von Video und Klasse: 1.) Videos, die in den 1970er Jahren der Selbstermächtigung von Arbeiter_innen dienen; 2.) Trainingsvideos, die eine Selbstoptimierung unter neoliberalen Vorzeichen propagieren; 3.) Amateurvideos, die als Zeugnisse politischer Verbrechen dienen können. Insgesamt bietet das kleine Buch zahlreiche Anregungen und Hinweise, denen sich nachzugehen lohnt, und es zeigt, in wie vielen Bereichen der Klassenbegriff anschließbar und aufschlussreich ist.

Bereits 2020 ist Sarah Attfields *Class on Screen* erschienen. Die Autorin leitet in die Thematik mit einer autobiografischen Anekdote ein. Vor mehr als 30 Jahren sei sie, damals Verkäuferin in einem Kinderspielzeugladen, gemeinsam mit einer Freundin auf der Suche nach kostengünstiger Unterhaltung durch Zufall in eine Kinovorführung von Pedro Almodovars *¿Qué he hecho YO para merecer esto!!* (1984) geraten. Es war nicht nur der erste unvertitelte Film, den sie sah, sondern auch der erste, der Figuren aus der *working class* darstellte, die echt wirkten. Entscheidend für ihre von dieser Begegnung herrührende Begeisterung für Arthouse-Filme war, dass sie sich in solchen Figuren wiedererkennen

konnte – im Unterschied zu jenen auf den Leinwänden der Blockbusterkinos, die sie sonst frequentierte. Daraus leitet sich auch das zentrale Anliegen Attfields her: „My main point is that representation is important – it really does matter, and seeing yourself or others you recognise on screen is powerful when you are marginalised, ignored, demonised or ridiculed“ (S.2).

Leider unterläuft die Autorin jedoch den selbst formulierten Anspruch, die Repräsentationsformen von Klasse eingehender zu analysieren. Um zu bestimmen, inwiefern die arbeitende Klasse nuanciert und sympathisierend dargestellt werde, bedürfe es *close readings*, schreibt sie (vgl. S.16). Das Buch lässt solche *readings* jedoch vermissen und besteht stattdessen vor allem aus Beschreibungen von Filmplots und thematisch gruppierten Sammlungen relevanter Filmtitel. Wer Hinweise zu Filmen zu folgenden Themen sucht, kann hier fündig werden: Arbeit und Arbeitslosigkeit, Kultur der Arbeiter_innenklasse, Immigration und Diaspora, intersektionale Fragen von Gender und Klasse, sowie – scheinbar etwas abseitig – von *race* sowie Klasse in Filmen der indigenen Bevölkerung Australiens. Erkenntnisfördernder wäre es wohl gewesen, einem dieser Themenblöcke ein einzelnes Buch und den besprochenen Filmen begrifflich besser informierte textuelle und kontextuelle Analysen zu widmen. Attfields Arbeit kann für derartige Unternehmungen immerhin wertvolle Elemente liefern, und es finden sich in ihr auch diverse interessante Hinweise, zum Beispiel zum Soziolekt der Lon-

doner *working class*, dem „Multicultural London English“ (S.100f.) in Filmen wie *Bullet Boy* (2004), *My Brother the Devil* (2012) und *Blue Story* (2019) oder zum Missverhältnis von Autorinnenintention und kritischer Rezeption von Andrea Arnolds *Fish Tank* (2009) (vgl. S.136ff.). Allerdings werden derartige Beobachtungen kaum vertieft.

Im Vergleich zu den genannten Titeln ist Stephan Gregorys 800-seitige Monografie *Class Trouble* in jeder Hinsicht gewichtiger. Es handelt sich um eine Geschichte der Frühen Neuzeit in Großbritannien aus der Perspektive der sozialen Klassifizierung, die auf einer Habilitationsschrift an der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar basiert. Gregory fragt danach, wie das starre Gefüge der Ständegesellschaft durch die neue und dynamischere Einteilung in soziale Klassen abgelöst wurde, wobei er Elemente der historiografischen Subdisziplinen der Begriffs-, Wissenschafts- und politischen Ideengeschichte integriert. Vor allem aber will Gregory den Beitrag historischer Medien an dem Prozess der Neueinteilung des Sozialen würdigen. Zu diesen Medien zählen Tabellen (im Rahmen des sozialpolitischen Großprojekts der Politischen Arithmetik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts), diverse Printmedien wie Flugblätter, Zeitungen und Magazine, sowie Kaffeehäuser und Clubs als Orte der Zirkulation von Neuigkeiten und Gerüchten. Gregory ist insofern ein typischer Vertreter seines Faches (der kulturwissenschaftlichen Medienwissenschaft), als er mit seiner Studie zeigen möchte, „dass Medienge-

schichte mehr kann als nur die spezielle Geschichte ‚der Medien‘ zu erzählen: Sie kann auch dazu dienen, die ‚allgemeine‘ Geschichte neu und anders zu schreiben, unter dem Gesichtspunkt der Medien und Techniken, die an der Konstitution von Kultur und Gesellschaft beteiligt sind“ (S.20).

Was Gregory in einer Rezension zu Patrick Eiden-Offes Buch *Die Poesie der Klasse: Romantischer Antikapitalismus und die Erfindung des Proletariats* (Berlin: Matthes und Seitz, 2017) notiert hat – nämlich dass „es wirklich schön geschrieben“ sei (<https://www.hsozkult.de/publication-review/id/reb-26339>) – gilt *a fortiori* für sein eigenes Werk, obwohl oder gerade weil es in der Diktion etwas nüchterner daherkommt als Eiden-Offes Werk. Fast in jedem Kapitel finden sich wunderbare Sätze. Gregory hat die Gabe, gleichermaßen treffend und originell zu formulieren, zu synthetisieren und zuzuspitzen, ohne in hohle Rhetorik oder ins Hyperbole zu driften. Die Lektüre der 800 Seiten bietet neben erheblichem Erkenntnisgewinn auch ästhetischen Genuss.

Nach einem Vorwort folgt ein Theorierteil, der in sieben Kapiteln einen Überblick über verschiedene Ansätze zu Fragen der Einteilung der Gesellschaft in Klassen bietet. Hier diskutiert Gregory sozialtheoretische Klassiker wie Karl Marx, Niklas Luhmann, Pierre Bourdieu, Michel Foucault und Jacques Rancière in Hinblick auf Elemente einer Theorie der Klassifizierung und klärt im Anschluss seine eigene medientheoretisch informierte Methode. Neben dem Fokus auf die

oben erwähnten historischen Medien der Durchsetzung der Klassifikation spielt dabei der Begriff der Mimesis eine wichtige Rolle.

Den Hauptteil des Buchs bildet eine Geschichte der Durchsetzung des modernen Klassenbegriffs, die Gregory in dreizehn Kapiteln erzählt. Sie spielt vor allem im Großbritannien des 17. und 18. Jahrhunderts, setzt aber bei einer Archäologie des Begriffs an, die in die Antike zurückgreift. Die Stärke der Darstellung besteht darin, zwei Diskursstränge in den Blick zu nehmen. Die Rekonstruktion des ersten, die in der Forschung besser etabliert ist, besagt, dass der moderne Klassenbegriff aus einer Übertragung der Klassifikation von Dingen und Pflanzen auf das Soziale, also auf Menschengruppen, entstanden sei. Diesen Diskursstrang greift Gregory auf und fügt seiner Rekonstruktion durch die Lektüre der Schriften der Politischen Arithmetik William Pettys wichtige Elemente hinzu.

Die Rekonstruktion des zweiten Diskursstrangs kann hingegen zeigen, dass es sich dabei nur um die „halbe Wahrheit“ (S.255) handelt. Hinzu kommt ein gezielter Rückgriff auf die bereits in der römischen Antike gängige Einteilung der Bevölkerung in Steuerklassen. Diese Einteilung „überwinterte“ die „1000 Jahre ohne Klassen“ des europäischen Mittelalters und konnte in der Spät- und Postrenaissance reaktiviert werden (S.271ff.). Im Verlauf seiner ausführlichen Beschäftigung mit Petty weist Gregory anschließend nach, wie eng dessen theoretische Schriften mit

politischen Projekten – etwa einer Neuvermessung Irlands zwecks effektiverer Ausbeutung – verbunden waren. Pettys Freund John Graunt steuerte das Instrument der tabellarischen Erfassung bei, also einer neuartigen Datenverarbeitung, einer Abstraktion und Quantifizierung, die „nicht einfach nur einen ideologischen ‚Reflex‘ des Übergangs vom traditionellen Ständesystem zur neuen, kapitalistischen Klassengesellschaft darstellt“, sondern selbst „die Gesellschaft transformiert“ (S.317).

Während der Fokus auf den Anteil historischer Medien an der Durchsetzung des Klassenbegriffs plausibel wirkt, überzeugt der mimesistheoretische Ansatz weniger. Zu unspezifisch erscheint der Begriff, mit dem Gregory letztlich nur sagen will, dass die Einteilung in Klassen durch Wiederholungen reproduziert wurde. Wieso dafür der Mimesis-Begriff nötig ist, erschließt sich nicht, zumal es dem Autor dezidiert nicht um Praktiken der Nachahmung von Verhaltensweisen geht, durch die sich Klassen formieren könnten, sondern „um die Imitation von Verfahren, um die Verkettung von Operationen, um die Fortschreibung einer Unterscheidungsweise“ (S.207). Nicht auf die „Konstitution einer bestimmten Gruppe“ beziehe er sich mit der Frage nach der Klasse, sondern „auf das Prinzip der Unterscheidung, durch das Klassen überhaupt erst hervorgebracht werden“ (ebd.).

Das letzte Zitat deutet auf ein grundlegendes Problem hin, das kurz gesagt in Gregorys Klassennominalismus besteht. Anstatt der Möglichkeit Rechnung zu tragen, dass der Begriff

verfing, weil er tatsächlich eine neuartige gesellschaftliche Spaltung zu fassen in der Lage war, wird für den Autor die Spaltung durch die Einteilung erst erzeugt. Sein Argument gegen den Klassenrealismus ist dürftig: Laut Gregory „stellt die empirische Vielfalt an Einteilungsweisen den wohl schlagendsten Einwand gegen die realistische Position dar“; „wie von selbst“ ergebe sich, „dass die Ordnung der Welt nicht in der Realität hergestellt ist, sondern ein Resultat symbolischer Bedeutungsproduktion darstellt“ (S.65). Überzeugender wäre die gegenteilige Einschätzung: dass nämlich die Vielzahl an möglichen Einteilungen, Klassifizierungen, begrifflichen Fassungen und epistemischen Perspektiven auf die Welt die Möglichkeit von vergleichsweise besseren – im Sinne von: den Strukturen der Welt genauer entsprechenden – Kategorien keineswegs ausschließt. Es ist daher nicht abwegig, einen Klassenrealismus zu vertreten, also etwa anzunehmen, es handele sich bei der Gegenwartsgesellschaft tatsächlich um eine Klassengesellschaft – und nicht nur um eine kontingenterweise in Klassen eingeteilte Gesellschaft, die sich ebenso gut ganz anders betrachten ließe. Gegen Gregory ließe sich zum Beispiel Jens Kastner aus dem oben besprochenen *Klassen sehen* zitieren: „Dass die symbolische Repräsentation von Klasse immer auch Teil ihrer realen Konstitution ist, bedeutet nicht, dass es keine Klassen gäbe, wenn sie nicht repräsentiert würden. Wir leben in einer Klassengesellschaft, auch wenn die Menschen nicht massenhaft im Blau-

mann herumlaufen oder rote Fahnen schwenken und auch wenn sie immer weniger in Gewerkschaften und Parteien organisiert sind“ (S.63).

Mit anderen Worten: Insofern *Class Trouble* nicht die Genese der Klassengesellschaft, sondern die der Klassifizierung untersucht (der als Klassengesellschaft ‚verstandenen‘ Gesellschaft), wird die Frage verschleiert, ob es sich bei der Klassifizierung um eine Form der Erkenntnis oder um eine Form der Erfindung handelt. Oder, um die Kritik genauer und treffender zu formulieren: Wenn es sich nicht nur um eine Erfindung handelt, sondern auch um eine Erkenntnis – eine Erfindung mit Erkenntnisfunktion –, dann hätte diese Perspektive dem Buch an manchen Stellen eine größere epistemologische Tiefenschärfe verliehen. Denn dann würde sich nicht nur die Frage stellen, wie – mittels welcher Strategien, mittels welcher Medien, im Kontext welcher Projekte – das Ordnungsmuster der Klasse historisch durchgesetzt wurde, sondern auch, in welchem Verhältnis die semantische Verschiebung zu Strukturverschiebungen stand. Das fundamentale Problem bestünde nicht darin, dass Menschen klassifiziert (also taxiert, ein- und zugeordnet) werden (vgl. S.681), sondern in der extremen Ungleichverteilung von Ressourcen und deren systemischer Reproduktion.

Tatsächlich scheint Gregory seinen Klassen nominalismus auch nicht konsequent durchzuhalten. So argumentiert er im ersten Kapitel des Schlussteils „Ankunft in der Klassengesellschaft“, „die Prozesse der Klassi-

fizierung und Klassenteilung“ hätten sich „gegenüber den ständischen und grundherrschaftlichen Prinzipien“ ab der Mitte des 18. Jahrhunderts so weit durchgesetzt, „dass eine Rückkehr zur alten Ordnung nicht mehr möglich ist. England kann seitdem als Klassengesellschaft bezeichnet werden“ (S.635). Zeitgenössischen Beobachtungen stimmt er zu, dass „entgegen dem feudalen Anschein [...] im England des frühen 18. Jahrhunderts längst das Geld [herrschte]“, dass also „über die soziale Stellung [...] der Reichtum und nicht das Ansehen [entschied] und dass daher das wesentliche Kriterium der sozialen Einteilung [...] die Klasse und nicht der Stand“ (S.637) war. Gregory spitzt sein nunmehr klassenrealistisches Argument sogar dahingehend zu, dass sich die Klassengesellschaft hinter dem Rücken der Akteur_innen – also ohne deren klassifikatorisches Zutun – ereignet habe: „Die englische Gesellschaft dieser Zeit beginnt, nach den Regeln der Klassenteilung zu funktionieren – auch wenn sie davon noch nichts weiß

und auch wenn die ‚Mittelklasse‘, die damit an Macht gewinnt, noch kein umfassendes ‚Klassenbewusstsein‘ entwickelt hat“ (S.638).

Dieser Widerspruch – vielleicht wäre es besser zu sagen: diese verständliche Unentschiedenheit zwischen Klassen nominalismus und -realismus – schmälert zwar die Gesamtleistung des Buchs. Diese bleibt dennoch beachtlich. *Class Trouble* zeigt, dass medientheoretisch informierte Perspektiven auch für die Geschichte des Entstehens sozialer Klassen und entsprechender Klassifizierungen wichtige Erkenntnisse zu bieten haben. Es zeichnet detailreich die Frühgeschichte des modernen Klassenbegriffs nach und bietet Einblicke in heute weitgehend vergessene Konstellationen. Auch wenn diese Geschichte einseitig bleibt, so ist es Gregory doch gelungen, die eine Seite der Geschichte sehr überzeugend darzustellen. Es lässt sich viel lernen aus diesem klugen Buch.

Guido Kirsten (Potsdam)

Hörfunk und Fernsehen

Christian Richter: Fernsehen – Netflix – YouTube: Zur Fernsehhaftigkeit von On-Demand-Angeboten

Bielefeld: transcript 2020 (Metabasis), 370 S., ISBN 9783837654813,
EUR 45,-

(Zugl. Dissertation an der Universität Potsdam, 2019)

Die Fernsehwissenschaft steht seit geraumer Zeit vor der Herausforderung, dass ihr Untersuchungsgegenstand einer nicht unwesentlichen Transformation unterlegen ist. On-Demand-Angebote wie Netflix oder YouTube treten in Konkurrenz zum althergebrachten linearen Fernsehangebot, gleichzeitig wollen auch jene traditionellen Fernsehanbieter mit webbasierten Angeboten, wie Mediatheken, die Lücke zu On-Demand-Anbietern schließen.

In diesem Gefüge legt nun Christian Richter seine Untersuchung zur Fernsehhaftigkeit von On-Demand-Angeboten vor, die zugleich seine Dissertationsschrift darstellt. Sie widmet sich – das ist keine Überraschung – der Frage: Was macht denn Fernsehen eigentlich aus? Schon hier wird deutlich, dass der Gegenstand der Untersuchung nicht einfach zu fassen ist. Dieser – das macht der Autor in der Einleitung noch einmal deutlich – ist ausdrücklich die On-Demand-Angebote und nicht das Fernsehen an sich (vgl. S.27ff.). Gleichwohl lässt sich das eine nicht ohne das andere, das lineare Fernsehen, untersuchen, sodass dies das Bezugssystem des Autors darstellt.

Fernsehen ist für Richter ein Dispositiv, das zwar mit dem Kino gemein hat, audiovisuelle Bilder zu distribuieren, gleichzeitig jedoch Elemente des Telegrafens und des Radios aufnimmt, nämlich eine zeitliche Unmittelbarkeit (vgl. S.34f.). Jedoch ist Fernsehen nicht auf eine eindeutige Bestimmung zu reduzieren, sondern ist „Technik, Institution, Programm, aber eben auch Seismograph der Gesellschaft [...], Medium der Öffentlichkeit [...], ein Modus der Weltwahrnehmung“ (S.37). Das Problem, dass Fernsehen als Begriff so multidimensional ist, löst der Verfasser dahingehend, dass er auf den fiktionierten Begriff der Fernsehhaftigkeit ausweicht, der für „ein analoges Fernsehen, das ein strikt vorgegebenes Programm ausstrahlt, dem die Zuschauerinnen und Zuschauer weitgehend passiv folgen müssen“ (S.38), steht. Richter benutzt hier fünf übergeordnete Schlagwörter, die diese Fernsehhaftigkeit umschreiben: Programm(ierung), Flow, Serialität, Liveness und Adressierung.

Diese Schlagwörter bilden dann auch den Rahmen für den weiteren Aufbau der Arbeit, in welcher der Autor diesen je ein Kapitel widmet.

Diese leitet Richter mit einem Fallbeispiel ein, um dann die Spezifika der einzelnen Schlagwörter hinsichtlich der Fernsehhaftigkeit zu diskutieren. Hier lässt er eine strikte Systematisierung innerhalb der Kapitel vermissen, was aber der Argumentation keineswegs schädlich ist. Richter macht etwa im Abschnitt zur Programmierung deutlich, wie stark das nach außen getragene Programmangebot – etwa von YouTube – von den darunter liegenden Algorithmen abhängt. Es gibt hier also nicht das tägliche Programm, welches für alle Nutzer_innen gleich wäre (wie beim linearen Fernsehen), sondern eine von Metadaten und Nutzungsdaten individuell abhängige Auswahl, deren Kuratierung ja schon deshalb notwendig ist, weil pro Minute 100 Stunden Material zum Angebot hinzutreten (vgl. S.53). Wenn man sich den Programm-Flow des linearen Fernsehens ansieht, so stellt Richter darauf ab, dass Fernsehen eine „endlose Produktion von Momenten“ (S.81) darstellt und weiterhin „ständig auf künftige, nicht-gegenwärtige Ereignisse“ (S.83) verweist, etwa in Form von Programmhinweisen. Dieser stetige Fluss segmentiert sich bei On-Demand-Angebote in Form von Clips – im Falle von YouTube etwa dezidiert auch in einzelnen Segmenten von linearen Fernsehangeboten, die von Nut-

zer_innen hochgeladen wurden. Diese Plattformen reflektieren also durchaus eine „Idealform eines Archivs“ (S.102). Gleichwohl existiert auch hier ein Mechanismus, etwa in Form von Autoplay, bei dem der Algorithmus wiederum einen nutzer_innenindividuellen Flow herstellt.

Vor allem bei dem Angebot an seriellen Narrativen sieht Richter eine hohe Fernsehhaftigkeit der On-Demand-Angebote. Insbesondere für Netflix konstatiert er eine starke Konzentration auf Fortsetzungsserien (sein Fallbeispiel hier ist *House of Cards* [2013-2018]), wobei diese sich einerseits an zeitliche Ordnungen des linearen Fernsehens orientieren, andererseits aber kaum episodisch und stattdessen stark horizontal erzählt würden (vgl. S.206f.). Er verweist in diesem Zusammenhang auf die literarische Form des Romans mit einer Kapitel-einteilung, die sich in der Netflix-Oberfläche wiederfinde (vgl. S.208).

Richter bestätigt in seinem Fazit, dass On-Demand-Angebote „kein neues Medium dar[stellen], sie zeigen sich vielmehr als eine weitere Variante von Fernsehen“ (S.334). Das Buch ist so gesehen ein wertvoller Beitrag zum Verständnis dieser neuen Version eines alten Mediums.

Sebastian Stoppe (Leipzig)

Luca Barra, Massimo Scaglioni (Hg.): A European Television Fiction Renaissance: Premium Production Models and Transnational Circulation

London: Routledge 2021, 326 S., ISBN 9780367345402, GBP 120,-

In Europa hat sich das Produktionsvolumen fiktionaler Serien im Zuge von Digitalisierungs- und Konvergenzprozessen seit den 2010er Jahren erheblich gesteigert. Abgesehen von skandinavischen, insbesondere dänischen *Nordic-Noir*-Serien ist diese Entwicklung aber relativ selten erforscht worden. Der Sammelband *A European Television Fiction Renaissance* verspricht zumindest für den Bereich des Pay-TV Abhilfe. Mit dem besonderen Augenmerk auf dieser Form des Fernsehens, bei dem die Grenzen zu SVOD (*Subscription Video on Demand*) fließend sind, werden im Band die aktuellen Ausprägungen des „high-quality/high-end fiction genre“ (S.1) in Europa erkundet. Nach dem ersten Teil, der vor allem Forschungsergebnisse italienischer Wissenschaftler_innen zusammenfasst und grundsätzliche europäische Entwicklungen umreißt, sind die Beiträge nach einzelnen Ländern oder Territorien strukturiert.

Zunächst geht es um Großbritannien: Philip Drake ordnet den möglichen „21st-century gold rush“ (S.71) in der dortigen Serienproduktion durch Pay-TV- und Streaminganbieter in die umfassendere Fernsehlandschaft und -geschichte sowie in die Medienpolitik mit zunehmenden Angriffen auf die BBC ein. Er widmet sich auch der Rolle der „UK indies“ (S.82), der (zumindest offiziell) unabhängigen Produktions-

firmen. Roberta Pearson diskutiert die Disruption des britischen Fernsehmarkts durch Netflix am Beispiel *The Crown* (2016-). Die extrem teure Produktion mit einem ‚lokalen Inhalt‘, aber einer deutlich transnationalen Ausrichtung trägt Pearson zufolge zur Erosion des nationalen und speziell öffentlich-rechtlichen Rundfunksystems bei und lasse sich daher letztlich als Kulturimperialismus einstufen.

Eine kritische Sicht auf die transnationalen Streamingunternehmen US-amerikanischen Ursprungs schimmert auch in dem Teil zu Frankreich durch, wenn Christel Taillibert und Bruno Cailler politische Versuche betrachten, Anbieter wie Netflix und ihr mutmaßliches Ziel der internationalen Homogenisierung zu bändigen. Hélène Monnet-Cantagrel und François Jost operieren in ihren Beiträgen zum Produktionsland Frankreich jeweils stark mit dem Begriff ‚Quality TV‘, und sie thematisieren einerseits die Herausbildung neuer, potenziell problematischer Konventionen wie „sex or violence every 15 minutes“ (S.127) und andererseits veränderte Praktiken der Drehbuchentwicklung und Autor_innenarbeit. Wenn Jost die Agentenserie *The Bureau* (2015-2020) aus Perspektive der Autorentheorie untersucht, vernachlässigt er allerdings die kollaborative Verfasstheit der Serienproduktion und übernimmt

unkritisch Marketingstrategien der Pay-TV- und Streaminganbieter.

Solch ein einseitiger Blickwinkel kennzeichnet in dem anschließend Teil zu Italien ebenso Giancarlo Lombardis Beitrag zur Sky-Serie *The Young Pope* (2016), in dem Parallelen zwischen der von Jude Law gespielten Papstfigur und dem Regisseur und ‚Showrunner‘ Paolo Sorrentino behauptet werden. Weit überzeugender als die zweifelhafte Gleichsetzung von dem ‚Autorenfilmer‘ und dem fiktiven Papst, die ihren spezifischen Zielgruppen jeweils viel abverlangten, fällt Luca Barras und Massimo Scaglioni's Analyse von italienischen Sky-Serien vor dem Hintergrund eines veränderten Markt- und Distributionsumfeldes aus.

Für hiesige Leser_innen, aber auch für solche, denen das deutsche Fernsehen wenig vertraut ist, sind die beiden Beiträge zu Deutschland besonders interessant: Lothar Mikos bietet einen fundierten und kompakten Überblick über „TV drama series production in Germany and the digital television landscape“ (S.177), wenngleich er jüngere Veränderungen bei den etablierten öffentlich-rechtlichen und werbefinanzierten Sendern vernachlässigt. Etwas einseitig stellt er Amazon und Netflix als „game changers“ (S.187) in den Vordergrund und schreibt ihnen tendenziell unkritisch und ungenau „creative freedom“ (S.183) zu. Differenzierter wie auch transparenter ist hier der Beitrag von Susanne Eichner geraten, in dem sie veränderte Marktbedingungen an drei zentralen Quality-TV-Versuchen – *Im Angesicht des Verbrechens* (2010), *Deutschland 83* (2015) und *Babylon*

Berlin (2017-) – beleuchtet. Kritisieren lässt sich indes, dass der umfassendere deutschsprachige Raum und speziell die Schweiz und Österreich kaum thematisiert werden, wenngleich sich gerade im letzteren Land ebenso eine Renaissance der Serie und ein Auftrieb des „premium model“ (S.4) zeigen.

In den weiteren Teilen geht es um Spanien – ein Produktionsland, das auch durch die große hispanische Bevölkerungsgruppe in den USA an Relevanz gewonnen hat – und um Osteuropa, wo Länder und ihre Medienmärkte besonders drastischen und hektischen Änderungsprozessen ausgesetzt sind. Petr Szczepanik erweitert mit dem Fokus auf HBO und Tschechien Arbeiten zu einer televisuellen ‚Glokalisierung‘ (bei der Prozesse der Globalisierung und Lokalisierung miteinander einhergehen), und Balázs Varga befruchtet Studien zu Fernsehserien, Adaptionen und ‚kultureller Nähe‘.

Insgesamt gelingt es dem Band, unterschiedliche Perspektiven auf das europäische (Serien-) Fernsehen der Gegenwart aufzuwerfen und nationale Besonderheiten neben transnationalen und transeuropäischen Entwicklungen aufzuzeigen. Besonderes Lob verdient es, dass nicht nur künstlerische und kreative Aspekte, sondern ebenso ökonomische Beachtung finden und die Leser_innen somit auch grundlegende Charakteristika der jeweiligen Fernsehmärkte kennenlernen. Nur am Rande ist zu bemängeln, dass einige wenige Beiträge naiv und beschränkt zur Autorentheorie tendieren und dass die häufige Rede vom Globalen etwas eurozentrisch ausfällt. Neben der

durchaus untersuchenswerten „European television fiction renaissance“ (S.1) gilt es zu bedenken, dass weltweit noch etliche weitere Ausprägungen von ‚Pre-

mium‘- und Pay-TV-Serien wie Fernsehen im Allgemeinen existieren.

Florian Krauß (Siegen)

Susanne van den Berg: „Aber Liebe ... ist nur eine Geschichte“: Neurobiologische und psychologische Aspekte der Paarbeziehung im seriellen Erzählen am Beispiel der Krankenhausserien *Grey's Anatomy* und *In aller Freundschaft*

Marburg: Schüren 2021 (Marburger Schriften zur Medienforschung, Bd.85), 272 S., ISBN 9783741003745, EUR 28,-

(Zugl. Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München)

Mit *Grey's Anatomy* (2005-) und *In aller Freundschaft* (1998-) untersucht die bei Schüren erschienene Dissertationschrift von Susanne van den Berg zwei der langlebigsten Serien des deutschen öffentlich-rechtlichen respektive US-amerikanischen Network-Fernsehens. Die Krankenhaus- und Arztserie ist in beiden Ländern ein Genre mit langer Tradition. Trotzdem „gibt es relativ wenig filmwissenschaftliche Forschungsarbeiten, die sich auf Arzt- und Krankenhausserien fokussieren“ (S.73).

Die Verfasserin wählt für ihre filmanalytische Untersuchung einen interdisziplinären Zugang: Auf inhaltlich-struktureller Ebene soll herausgearbeitet werden, wie Liebesgeschichten in populären Krankenhausserien gestaltet werden. Die serielle Erzählform böte den geeigneten Rahmen für ein „differenziertes prozesshaftes Ver-

ständnis von Liebesbeziehungen über die Anziehungs- oder Auflösungsphase hinaus“ (S.14).

Das theoretische Fundament bilden Theorien und Modelle aus der Soziologie (Kapitel 2) und der Sozial-, Entwicklungs-, und Neuropsychologie (Kapitel 3). Im zweiten Kapitel wird zunächst der Wandel von Ehe, Partnerschaft und Liebesbeziehungen präzise und informiert herausgearbeitet. Im dritten Kapitel geht es um die Liebesbeziehung als Gegenstand psychologischer Forschung. Diskutiert werden sowohl entwicklungs- und sozialpsychologische Studien als auch paartherapeutische Perspektiven. Leider etwas knapp werden im vierten Kapitel Arzt- und Krankenhausserien im Kontext der filmwissenschaftlichen Serienforschung verortet. Dafür werden im zweiten Unterkapitel existierende Forschun-

gen zur Arzt- und Krankenhausserie überblicksartig diskutiert, um anschließend die Forschungsgegenstände *Grey's Anatomy* und *In aller Freundschaft* zu beschreiben. Im fünften Kapitel widmet sich van den Berg zunächst den leitenden Fragestellungen – hier werden zwar sinnvoll Fragestellungen aus dem vorherigen Theorieteil abgeleitet, eine ausführlichere Diskussion der konkreten filmanalytischen Methode bleibt aber aus. Stattdessen wird vage mit einem „explorativen Ansatz“ und der Umsetzung von „qualitativen Einzelfallanalysen“ (S.87) argumentiert. Die Ergebnisse werden im Anschluss nach den jeweiligen Serien gegliedert. Bei den Analysen handelt es sich um ausführliche, teils etwas kleinteilige *close readings*, welche aber sinnvoll die vorgestellten Theorien und Modelle auf die Inhalte der Serien beziehen. Positiv hervorzuheben sind die Genogramme, welche das komplexe Figurengeflecht der beiden Serien anschaulich illustriert.

Im Ergebnisteil wird dargelegt, dass beide Serien kein idealisierendes Bild von romantischen Paarbeziehungen und deren Verlauf zeichnen, sondern es sich bei den geschilderten Paarbeziehungen mehrheitlich um wenig wünschenswerte Verbindungen handelt, „denen es an Sicherheit und Vertrauen, Offenheit, Respekt sowie an gegenseitiger Zuwendung und wesentlichen Gesprächen ganz offensichtlich mangelt“ (S.252). Erklärt wird dies mit der notwendigen Fortsetzbarkeit seriellen Erzählens, bei denen positive und intime Beziehungsmomente aufgrund der Spannungsdramatur-

gie zwangsläufig aufgebrochen werden müssen. Interessant ist auch die Feststellung, dass beide Serien zwar versuchen, langfristige romantische Paarbeziehungen darzustellen, es bei *In aller Freundschaft* aber nicht gelingt, ein kohärentes serielles Gedächtnis und eine kumulative Narration zu entwickeln: Durch wechselnde, nicht eng zusammenarbeitende Autor_innen sind komplex miteinander verknüpfte Figurenentwicklungen nicht realisiert worden (vgl. S.173). Bei *Grey's Anatomy* würden die Figuren hingegen „über ein besseres Gedächtnis“ (S.186) verfügen. Inwiefern dies mit dem amerikanischen Modell des *Writer's Room* zusammenhängt, wird mit Rückgriff auf produktionsanalytische Forschungen nicht weiter erörtert. Durch den Verzicht auf eine ergänzende Rezeptionsstudie kann auch nicht festgestellt werden, wie die tendenziell destruktive Darstellung von Paarbeziehungen von den Zuschauer_innen kognitiv und emotional verarbeitet wird. Spekulationen dazu finden sich aber in der Schlussbetrachtung (vgl. S.254).

Die Studie erkundet Möglichkeiten einer interdisziplinär ausgerichteten Film- und Fernsehforschung, welche psychologische und neurobiologische Konzepte in die filmanalytische Arbeit integriert. Trotz manchen fernsehtheoretischen und methodischen Verkürzungen legt die Arbeit insgesamt eine gute Grundlage zur vertiefenden Beschäftigung mit Liebes- und Partnerschaftsinszenierungen in seriellen Erzählformen.

Moritz Stock (Siegen)

Joe Sutcliff Sanders: *Batman: The Animated Series*

Detroit: Wayne State UP 2021 (TV Milestones Series), 128 S., ISBN 9780814345405, USD 19,99

Die 85 Episoden umfassende TV-Animationsserie *Batman – The Animated Series* (1992–1998) wird als eine der erfolgreichsten TV-Comicadaptionen betrachtet. Der Erfolg der TV-Serie ließe sich anhand einer Zusammenschau positiver Kritiken, gewonnener Filmpreise wie auch anhand der Quoten bei FOX Kids und der aussichtsreichen Sendepätze rekonstruieren, aber auch, und diesen Weg wählt Joe Sutcliff Sanders in seiner Monografie, anhand der Karriereverläufe von Beteiligten – wie etwa dem kanadischen Storyboard-Artist Darwyn Cooke, der später als Comic-Künstler Berühmtheit erlangen sollte. Darüber hinaus hebt er die erfolgreiche Arbeit von Mark Hamill und Kevin Conroy als Synchronsprechern des Jokers beziehungsweise Batmans hervor. Es ließe sich ergänzen, dass *Batman – The Animated Series* zügig eine Reihe von Animationsfilmen wie *Mask of the Phantasm* (1993) und *Batman & Mr. Freeze: SubZero* (1998) nach sich gezogen hat.

In drei Kapiteln nähert Sanders sich dem Phänomen *Batman – The Animated Series*: Zunächst analysiert er in „The Shadow of the World’s Fair“ die visuelle Gestaltung der Serie und folgt der Selbstbezeichnung der Produzenten Alan Burnett, Bruce Timm und Eric Radomski, die als ästhetisches Gestaltungsprinzip die Wortneuschöpfung ‚Dark Deco‘ in Anlehnung an die kunsthistorische Stilbezeichnung *Art*

déco geprägt haben (vgl. S.11). Anhand einer vergleichenden Analyse der Titelsequenz und weiterer ausgewählter Szenen zeigt Sanders die Parallelen zu *Art-déco*-Werbeplakaten der 1930er Jahre, weist aber auch ein Missverständnis nach, weil das selbstgewählte ästhetische Referenzbeispiel des Autors Paul Dini, die Weltausstellung in New York 1939, weniger *Art déco*, sondern vielmehr die verwandte Richtung der ‚Stromlinienmoderne‘ in den Fokus setzte. Indem Sanders die Unterschiede beider Richtungen inhaltlich auf die Serie bezieht und die Selbstwidersprüche der Stromlinienmoderne als essentiell für die Gestaltung von Gotham City behauptet (vgl. S.39), wagt er eine interessante, aber kühne Interpretation.

Das zweite Kapitel „Bruce Wayne vs. The ‚Simping Elite““ widmet Sanders der Figurenkonstellation in *Batman – The Animated Series*. Während die Serie einige Sympathie für manche Schurken wie Mr. Freeze oder den Pinguin erzeugt, wird die gesellschaftliche Elite Gotham Citys durchweg negativ gezeichnet, so dass binäre Moral-Konstellationen sogleich unterlaufen werden und gesellschaftliche Ungleichheit als eine Ursache von Gewalt inszeniert wird: „Society to blame. High Society“ (S.55). Von dieser Elitenkritik ausgenommen ist ausgerechnet der wohlhabendste Bürger der Stadt: Bruce Wayne. Sanders erklärt die positive Konnotation des

konzeptionell aristokratischen Helden, der einen ebensolchen Mangel leide wie die moralisch verkommene High Society, durch dessen Verwundung aufgrund des Todes seiner Eltern: „His life of wealth is secondary to his life of trauma“ (S.61).

Im abschließenden Kapitel „Harley Quinn, Victimhood, and Blame“ steht die Superschurkin Harley Quinn im Fokus, die eigens für *Batman – The Animated Series* von Bruce Timm und Paul Dini erschaffen wurde und heute zu den beliebtesten Figuren im Superheld_innenkosmos zählt, weit vor Wonder Woman. Sanders interpretiert Harley Quinn, die sowohl Täterin (in ihrer Rolle als Schurkin) als auch Opfer (in ihrer Rolle als Frau) ist, als zutiefst feministische Figur und verortet sie im feministischen Diskurs der 1990er Jahre.

Die Monografie analysiert die Serie nicht ansatzweise erschöpfend, indem

sie sich auf die drei genannten Schwerpunkte beschränkt, und dies ist Sanders vollauf bewusst. Wie andere Bände der Publikationsreihe „TV Milestones“, in der auch etwa Matt Yockeys hervorragende Monografie über die TV-Serie *Batman* (1966-1968) mit Adam West und Burt Ward in den Hauptrollen erschienen ist, handelt es sich um eine Veröffentlichung nicht nur für ein akademisches Publikum (vgl. *Batman*. Detroit: Wayne State UP, 2014). Bedauerlich ist aber, dass Sanders seine Argumentation fast völlig losgelöst von Batman-Inszenierungen im Comic führt, zumal die Comics von Paul Dini (etwa *Mad Love* [1993]) oder die visuell an der Serie orientierten *Batman Adventures* (seit 1993) sich geradezu aufdrängen.

Gerrit Lungershausen
(Hamburg-Harburg)

Sandra Danneil: Trick, Treat, Transgress: The Simpsons' Treehouse of Horror as a Popular-Culture History of the Digital Age

Marburg: Schüren 2021, 318 S., ISBN 9783741003899, GBP 40,-

(Zugl. Dissertation an der Ruhr-Universität Bochum, 2020)

The Simpsons (1989-), deren gelbe Charaktere mittlerweile Kultstatus erreicht haben, wird nicht umsonst als spannendste US-amerikanische Fernsehproduktion der 1990er Jahre bezeichnet (vgl. S.9). Die berühmteste fünfköpfige Durchschnittsfamilie der Welt und ihre Nebenfiguren aus der fiktiven US-Stadt Springfield konfrontieren Zuschauer_innen seit über 30 Jahren mit einer Karikatur ihres alltäglichen Lebens sowie aktuellen Ereignissen der amerikanischen Kultur. Unter der Prämisse, dass die Serie unsere Sichtweise durch das Fernsehen auf eben diese und deren Gesellschaft revolutioniert hat (vgl. S.15), entstand der vorliegende Band von Sandra Danneil.

Die Autorin, die zum Themengebiet Horror bereits viel gearbeitet hat, widmet sich in ihrem Dissertationsprojekt *Trick, Treat, Transgress* nicht der Hauptserie, sondern seinem jährlichen Halloween Special *Treehouse of Horror*, welches bisher in der Forschung vernachlässigt blieb. Sie konzentriert sich als erste Forscherin darauf, den Anthologie-Zyklus einer ausführlichen Begutachtung zu unterziehen und es als „cycle with its own history, aesthetic standards, genre parameters, and narrative special effects“ (S.23) zu behandeln, um seinen Einfluss auf unser Erinnern an die westliche Tradition des Horrors zu verdeutlichen (vgl. S.102).

Nachdem zunächst ein Augenmerk auf die Anfänge der *Simpsons* beim TV-Sender Fox sowie der Beitrag zum Forschungsfeld der TV-Studien im akademischen Kontext gelegt wird (Kap.1), geht Danneil kurz auf die wesentlichen Unterschiede zwischen den *Simpsons* und ihrem Horror-Zyklus ein (vgl. S.24), die sie im weiteren Verlauf immer wieder aufgreift.

Anschließend wird die Serie durch vier postmoderne Theorien der zweiten Hälfte des 20. und des frühen 21. Jahrhunderts (Kap.2), die als Rüstzeug der darauffolgenden Analyse dienen, gelesen. Umberto Ecos Begriffe der Fälschung und des Kitsches offenbaren die Komplexität der Cartoon-Serie, die sich zwischen Original und Plagiat bewegt (vgl. S.51). Die Texte der britischen Kulturtheoretikerin Angela McRobbie führen zudem die verschiedenen Charakterkonzepte der einzelnen *Simpsons*-Figuren (vgl. S.56ff.) und ihre Funktion als „mirrors of societal realities“ (S.32) vor Augen. Als besonders ergiebig erweist sich Linda Hutcheons Blick auf die postmoderne Parodie und ein Vergleich der *Simpsons* mit Disney-Schöpfungen, die zeigen, dass „[i]nstead of a melodramatic mode, postmodernism prefers a comedic, parodic mode“ (S.81), der Betrachter_innen zur Reflexion in Bezug auf überholte Moralvorstellungen einlädt.

Wie die Animationsserie Material der Vergangenheit sammelt und für ein zeitgenössisches Publikum zugänglich macht, wird abschließend mithilfe Michel Foucaults Konzept des Archivs beleuchtet (vgl. S.86ff.).

Der umfangreichste Teil widmet sich der *Treehouses*-Analyse vor dem Hintergrund der geschichtlichen und medialen Entwicklung des Horrorgenres (Kap.3). So untersucht die Autorin die verschiedenen Blöcke, aus denen sich eine Episode zusammensetzt – wie zum Beispiel den ‚Couch Gag‘ zu Beginn einer Folge und seine differenzierten Ausführungen durch Gastkonzeptionist_innen (vgl. S.137-169). Daneben betrachtet Danneil die zugrundeliegende Ästhetik und narrative Struktur sowie den Rückgriff auf Objekte, Themen und Motive aus amerikanischen Horrorfilmen der 1970er und 1980er Jahre (vgl. S.197-231) und stellt eindeutig die Beeinflussung durch die EC Comics der 1950er Jahre (vgl. S.120) sowie Rod Serlings *Twilight Zone* (vgl. S.232ff.) unter Beweis.

Besonders gelungen ist die Darstellung der Verarbeitung von Schauerliteratur des späten 19. Jahrhunderts

wie *The Raven* (1845) von Edgar Allen Poe und deren filmische Adaptionen der 1930er Jahre (auch Mary Shelleys *Frankenstein* [1818] und H.G. Wells‘ *The Island of Doctor Moreau* [1896]) in mehreren *close readings* (vgl. S.170-196), deren Zitationen das literarische Wissen der Zuschauer_innen auf die Probe stellen.

Die Anwendung der verschiedenen Theorien, unterfüttert mit zahlreichen detaillierten Analysen, eröffnet tiefere Einblicke in das *Simpsons*-Universum und seinen Halloween-Ableger *Treehouse of Horror*. Für Fans besonders interessant gestaltet sich der umfangreiche Anhang, in dem jede *Treehouse*-Folge inklusive behandeltem Genre, Motivwahl und Referenzen aufgeführt ist. Danneil demonstriert überzeugend, dass *Treehouse of Horror* seine eigenen Strategien, losgelöst von der Hauptserie, verfolgt und sein Publikum durch die Transformation von Horror-Material nicht nur über mediale Praktiken und unbekanntere Horrorfilme, sondern auch darüber, was Monstrosität wirklich bedeutet, nachdenken lässt.

Anna-Lena Weise (Wuppertal/Kiel)

Digitale Medien

Andreas Hepp: Auf dem Weg zur digitalen Gesellschaft: Über die tiefgreifende Mediatisierung der sozialen Welt

Köln: Herbert von Halem 2021, 349 S., ISBN 9783869623997, EUR 29,-

„Wir leben nicht in der digitalen Gesellschaft. Wir sind aber auf dem Weg dahin“ (S.9), konstatiert der Bremer Mediatisierungstheoretiker Andreas Hepp gleich eingangs im Vorwort der deutschen Übersetzung seines Werkes *Deep Mediatization: Key Ideas in Media & Cultural Studies* (London: Routledge, 2020) – ohne dafür hinreichende Kriterien und empirische Belege zu liefern. Denn wie alle anderen Gesellschaftsetiketten ist auch dieses ein mehr oder weniger voluntatives Konstrukt, dessen Entwicklungsstadien und -grade schwer konkret und eindeutig zu fassen sind und sich ständig verändern. Und auch Hepp führt im zweiten Kapitel fünf quantitative Trends seiner nun diagnostizierten „tiefgreifenden Mediatisierung“ (S.12) auf, deren Anfang, Verlauf und Ende niemand eindeutig prognostizieren kann – nämlich erstens die „*Differenzierung* einer großen Zahl digitaler Medien; zweitens eine zunehmende *Konnektivität* von und durch diese Medien [...]; drittens eine zunehmende *Omnipräsenz* dieser Medien [...]; viertens ein zunehmendes *Innovationstempo* [...]; und fünftens die *Datafizierung*, also die Repräsentation des sozialen Lebens in computerisierten

Daten“ (S.71). Diese Mediatisierung postuliert Hepp neben Globalisierung, Individualisierung und Kommerzialisierung als so genannten weltweiten und übergreifenden ‚Metaprozess‘. Zu dieser Setzung scheint nicht ganz zu passen, dass Hepp in seinem zweiten Kapitel eine akteurszentrierte Perspektive für das „Zustandekommen der tiefgreifenden Mediatisierung“ propagiert und dafür kooperative (die Technologiekonzerne), kollektive (die „verschiedenen Pioniergemeinschaften, die die medientechnologische Entwicklung imaginiert und befördert haben“ [S.34]) bis hin zu individuellen Akteuren am Werk sieht. Sie alle wirken in einem „rekursiven Zusammenspiel“ (ebd.) an der Entstehung und Entwicklung der tiefgreifenden Mediatisierung mit, und nicht nur die die großen GAFAM-Konzerne. Mit den Möglichkeiten und Praktiken jener kooperativen und kollektiven Akteure beschäftigt Hepp sich noch einmal im sechsten sowie im letzten Kapitel ausführlich, wobei er auf letztere nach wie vor für alternative Entwicklungen der digitalen Technologien setzt. Dazu gehöre auch ein angemessener Medienbegriff, ohne den sich besagte tiefgreifende Mediatisierung nicht fassen

lässt. Medien müssten nämlich als ein „fortlaufender Prozess der Institutionalisierung und Materialisierung von Kommunikation“ (ebd.) verstanden werden. Dieser These spürt Hepp im dritten Kapitel ausführlich nach: zunächst indem er die (vermeintlich) fixen Annahmen über Medienwirkungen kritisiert, die nur auf Effekte bestimmter ‚Medieninhalte‘ vornehmlich auf der Ebene der Individuen (oder einzelner Gruppen) ausgerichtet seien. Die Mediatisierungsforschung adressiere hingegen ähnlich wie die ‚Mediumtheorie‘ eines Marshall McLuhan eine breitere Perspektive der Wirklichkeitsformung durch Medien, die deren Allgegenwart, aber auch ihre Unsichtbarkeit, was ihre sozialen Funktionen betrifft, postuliere. Dadurch entstehe zwangsläufig ein „Paradoxon“ (S.89), das durch die Vielzahl der paradigmatischen Setzungen jedoch nicht aufgelöst werde. Denn wenn Medien unsichtbar sind, wie können sie dann analysiert werden? Wenn wir ihre „Materialität nur dann adäquat erfassen können, wenn wir auch sie als einen Prozess denken“ (S.90), worin besteht dann ihre Materialität? Und wenn am Ende des Kapitels drei Ebenen der „Mannigfaltigkeit der Medien“ vorgeschlagen werden: nämlich erstens die „Medienumgebung“ als Gesamtheit der Medien, die zu einem bestimmten Zeitpunkt in einer Gesellschaft prinzipiell verfügbar ist; zweitens das „Medienensemble“ als die Gesamtheit, die in einer bestimmten „sozialen Domäne“ genutzt wird, und drittens das „Medienrepertoire“ als die Medien, „die sich ein Individuum

über seine Alltagspraktiken aneignet“ (S.91), dann fragt man sich erneut, welche Grade oder Formen der Institutionalisierung und Materialisierung die Medien jeweils haben (oder nicht haben), um so attribuiert und analysiert zu werden.

Um einen grundlegenden Zugang zur entstehenden digitalen Gesellschaft zu gewinnen, wirbt Hepp sodann für einen figurationsanalytischen Ansatz im Sinne von Norbert Elias. Figurationen seien musterhafte Konstellationen von Menschen wie Familien, Gemeinschaften, Organisationen oder selbst Mediennutzungsgruppen innerhalb verschiedener sozialer Domänen, was wiederum recht beliebig erscheint. Sie müssen in ihrem Handeln und in ihren Praktiken in Bezug auf die digitalen Medien und ihre Infrastrukturen vergleichend betrachtet werden, um so rekursive Transformationen, so genannte „Refigurationen“ (S.25), zu identifizieren. Als Beispiele benennt Hepp den Wandel öffentlicher Debatten und der journalistischen Nachrichtenproduktion. Aber auch in Organisationen, lokalen und transnationalen Familien und bei deren Medienumgang und Plattformaktivitäten, in konnektiven Praxen und globalen Finanzmärkten bilden sich unter dem Einfluss digitaler Medien neue Figurationen.

Am Ende wirft Hepp noch eine normative Frage auf: Wie lässt sich ‚das gute Leben‘ in einer digitalen Gesellschaft gestalten – ob für alle oder nur für manche und wo und wie, bleibt unerklärt. Sicherlich lässt sich die tiefgreifende Mediatisierung nicht

einfach abstellen und die machtvolle Entwicklung umkehren, da macht sich Hepp keine Illusionen, aber eine löbliche Option für Alternativen sucht er gleichwohl – und läge sie auch nur darin, darüber nachzudenken und zu forschen, welcher „Raum [noch] für

eine Gestaltung der zukünftigen Entwicklung besteht“ (S.273). Ob der sich bei einer solch kategorischen Terminologie und rigiden Perspektive überhaupt öffnen kann, sei dahingestellt.

Hans-Dieter Kübler (Werther)

Murray Shanahan: Die technologische Singularität

Berlin: Matthes & Seitz 2021, 253 S., ISBN 9783957573513, EUR 20,-

Wer die seit den Anfängen der Kybernetik in ihren Grundzügen unveränderten technologischen Heilsversprechen des kalifornischen Transhumanismus vor dem Hintergrund der Permanenzkrise des 21. Jahrhunderts betrachtet, könnte auf den Gedanken kommen, dass hier eine gut vernetzte wie exzessiv wohlhabende Elite ihre prometheischen Fantasien in den Laboren ihrer Tech-Unternehmen ausleben, so aber nur unterstreichen, dass sie jeden Kontakt zur Wirklichkeit des digitalen Kapitalismus im 21. Jahrhundert verloren haben. Doch *mind uploading*, Singularitätsfantasien, die philanthropische Rede von der Abschaffung des Todes sowie die Expansion in den Kosmos dank Superintelligenz ist wenig überraschend mit der Gegenwart verstrickt, deren Zukunftsaussicht Rosi Braidotti als die

Skylla der vierten Revolution und die Charybdis der Umweltzerstörung und des sechsten Massensterbens beschreibt (vgl. Braidotti, Rosi: „Posthumanes Wissen.“ In: *Navigationen. Zeitschrift für Medien und Kulturwissenschaften* 21 [1], 2021, S.217-241, S.218).

Vor diesem Hintergrund lässt sich die 2015 veröffentlichte und nun in deutscher Übersetzung vorliegende Einführung *Die technologische Singularität* des KI-Forschers Murray Shanahan als ein konservativer, ja fast vorsichtiger Blick auf die Möglichkeiten und potenziellen Entwicklungslinien der Künstlichen Intelligenz bezeichnen. So lehnt es Shanahan im Unterschied zu Ray Kurzweil beispielsweise ab, zeitlich präzise Vorhersagen über das Eintreffen der Singularität zu tätigen (vgl. S.41), wengleich er nicht in Abrede stellt, dass das Ein-

treffen einer Superintelligenz wohl in diesem Jahrhundert geschehen wird. Shanahans Buch aber gibt sich pragmatisch, er selbst spricht davon, nicht Science-Fiction zu betreiben, sondern einen „neutralen Überblick“ (S.8) zu liefern. Und in der Tat: Wer das epistemologische Problem mit der Ideologie der ‚Neutralität‘ großzügig ausklammert, erhält von Shanahan auf den folgenden zweihundertfünfzig Seiten so etwas wie eine Übersicht über die erwarteten technologischen Möglichkeiten der KI-Forschung und die damit einhergehenden Probleme. Auf der Basis einer von ihm getätigten dichotomen Unterscheidung zwischen einer starken KI, die technisch autonom erzeugt wird und einer, die „auf dem biologisch inspirierten Brute-Force-Ansatz“ (S.30) basiert – also mittels Gehirnemulation gelingen soll – warnt er eindringlich vor den Gefahren der Anthropomorphisierung der Maschine. Gerade ein technisches Designergehirn (die *buzzwords* sind Maschinelles Lernen, Lernalgorithmen, Big Data) darf, sollte es eines Tages menschenähnliches Verhalten an den Tag legen, nicht mit diesem verwechselt werden: „[D]ie Maschine ist nicht durch menschliche Begriffe und Kategorien gebunden, sondern nur durch die Statistik der Daten“ (S.75), so der KI-Forscher. Auf diese Weise gibt Shanahan dem klassischen Searle-Argument, besser bekannt als das Gedankenexperiment vom chinesischen Zimmer, recht, der davon überzeugt ist, dass eine Maschine nur über Syntax, nicht aber über Semantik oder Pragmatik verfügt, also zu keinem

Zeitpunkt mit einem menschlichen Bewusstsein verwechselt werden darf (vgl. Searle, John R.: „Minds, Brains, and Programs.“ In: *Behavioral and Brain Sciences* 3 [3], 1980, S.417-424). Aus diesem Grund muss eine starke KI – die in ihrer schlussendlichen Konstruktion „vollkommen unergründlich“ (S.64) bleibt – nicht menschenähnlich sein. Stattdessen funktioniert sie entsprechend einer ihr innewohnenden Belohnungsfunktion, die für Shanahan wiederum zu Problemen führt. Worin nämlich bestehen die Ziele einer KI und wie lässt sich ihre Belohnungsfunktion ethisch so begrenzen, dass ihre Handlungen nicht notgedrungen in eine Art Skynet-Dystopie mündet?

Obwohl Shanahan besorgniserregende, weil auf den ersten Blick unscheinbare Gedankenexperimente entwirft – er imaginiert sich eine Marketing-KI, die politische Konflikte initiiert, um ein Produkt besser zu bewerben – und mahnend an die politischen Dynamiken während der Entwicklung der Atombombe erinnert (vgl. S.163), reihen sich seine Schlussfolgerungen doch in das ein, was man den unbekümmerten Zeitgeist der KI-Forschung nennen könnte. Im Duktus des Ausgleichs heißt es zunächst, dass sowohl Gegner_innen als auch Befürworter_innen der KI mit ihren Argumenten wohl teilweise recht haben werden (vgl. S.176). Dann folgt die politische wie ethische Absolution, eine Art priesterliche Weltabwendung, die mit all ihrer irritierenden Gelassenheit unterstreicht, dass es der KI-Forschung wie sie Shanahan beschreibt eklatant an einer Gesellschaftstheorie und an

einem Begriff des Politischen mangelt: „Die gesellschaftlichen, rechtlichen und politischen Herausforderungen hochentwickelter spezialisierter KI-Technologie sind beträchtlich. Aber wir werden uns auch durch diese Lage irgendwie durchwurschteln und hoffentlich als eine bessere, erfülltere und mit weniger Problemen belastete Gesellschaft daraus hervorgehen“ (S.210).

Während also die Tech-Unternehmen des digitalen Kapitalismus wissentlich oder gar aktiv an der Aushöhlung der westlichen Demokratie arbeiten, für die Ideologie des Shareholder-Values Sklaverei, Prostitution und Genozide dulden und Regierungsorganisationen Überwachungstechnologien mit ungeahnten Fähigkeiten zur Verfügung stellen (Stichwort Palantir), beharrt die KI-Forschung, wie sie von

Shanahan skizziert wird, auf den generösen (transhumanistischen) Versprechen von einer besseren Gesellschaft. Den Abstand von sieben Jahren zwischen Veröffentlichung und deutscher Übersetzung einbeziehend, ist die KI-Forschung, wie sie Shanahan in dieser Einführung beschreibt, nicht mehr als das liberale Feigenblatt einer libertär-autoritären Technokratie, das längst neues Wasser braucht. Shanahan nämlich reproduziert die im Diskurs um den Transhumanismus seit vierzig Jahren zirkulierenden Tropen (Nietzsches Übermensch) und Mythen (Das menschliche Gehirn ist ein Computer), ohne auf zahlreiche Einwände (z.B. Zimmer, Wolf: *Ansturm der Algorithmen*. Wiesbaden: Springer, 2017) einzugehen oder Neues zu präsentieren.

Lucas Curstädt (Bonn)

Medien und Bildung

Valentin Dander, Patrick Bettinger, Estella Ferraro, Christian Leineweber, Klaus Rummler (Hg.): Digitalisierung – Subjekt – Bildung: Kritische Betrachtung der digitalen Transformation

Opladen: Barbara Budrich 2020, 276 S., ISBN 9783847423508, EUR 31,90 (OA)

Sie ist schnell, unumkehrbar und allumfassend: Die Digitalisierung hat mittlerweile vollumfänglich Einzug gehalten in die Medien – Arbeits- und Alltagswelt der Menschen – auch wenn für einige Verantwortliche in Politik, Verwaltung und Bildung das Internet als eines der sichtbarsten Zeichen der digitalen Transformation immer noch ‚Neuland‘ ist. Die Auswirkungen der Corona-Pandemie auf den Bildungsbereich machen deutlich, dass wir scheinbar immer noch nicht vorbereitet sind – nicht vorbereitet auf das, was digitale Transformation bedeutet und von uns allen verlangt.

Aber wir müssen Chancen und Risiken der Digitalisierung ernst nehmen, das ist das Credo des vorliegenden Sammelbandes. Die Notwendigkeit für eine ernste Auseinandersetzung mit Phänomenen der neuen Welt belegen unzählige Beispiele vor allem aus jüngster Zeit – angefangen bei der Verharmlosung der Corona-Pandemie bis hin zu gezielten Versuchen der Beeinflussung mit Falschinformationen im Zuge des Ukraine-Kriegs auf Social-Media-Plattformen – Phänomene, die unsere Demokratie und unser Zusammenleben gefährden (vgl. „Fake News

als Herausforderung für ein politisches Verständnis von Medienbildung“ von Maximilian Waldmann, S.97-117). Im Kern geht es dabei um Wahrheit und Wahrhaftigkeit in einer globalisierten und sich in Transformation befindlichen (Medien-)Welt aber auch um die Möglichkeiten ihrer kritisch-konstruktiven (Mit-)Gestaltung. Es geht damit auch um die Suche nach Orientierung online, um eigene Stand- und Ankerpunkte, um ihre Veränderung und welche Rolle (digitale) Bildung in diesen Transformationen einnimmt.

Klar erschien den Herausgeber_innen, dass Institutionen zwar in der Bildungsverantwortung stehen, aber informelle Prozesse und Praxen zunehmend an Bedeutung gewinnen. Vor allem die eher bei Jüngeren populären neuen Medienpraxen, wie das aktive Auseinandersetzen mit Videospiele in Form von ‚Let’s Plays‘ (vgl. „Let’s Plays als Szene informeller Bildung? Möglichkeiten und Grenzen partizipativer Medienkulturen im digitalen Zeitalter“ von Johannes Fromme und Tom Hartig, S.159-182), stellen als informelle Art der Aneignung des Digitalen altbekannte, formelle Bildungsinstitutionen teilweise

ganz in Frage. Wie also umgehen mit der Digitalisierung?

Der vorliegende Band, dessen Vorbereitungen schon 2018 auf dem Kongress der Deutschen Gesellschaft für Erziehungswissenschaft begannen, gibt Raum für Beiträge zur Auseinandersetzung mit diesbezüglichen Perspektiven und Positionen, „die bildungspolitisch kaum Gehör finden“ (S.7). Der kritische Diskurs mit dem, was uns alle alltäglich umgibt, ist zentrales Anliegen der Autor_innen und der größte Pfund des Bandes. Dass dieser Diskurs oft wenig regel- oder gar theoriegeleitet abläuft, mag ein Kennzeichen des Digitalen als ein diffuser Gegenstand sein. Die Gefahr eines solchen Diskurses liegt dabei im Diskurs um seiner selbst willen, denn damit geraten Zweck und Ziel, mithin Veränderung (bspw. Erweiterung von Wissen) und Verständigung (bspw. Kraft des Arguments), aus dem Blick. Die Herausgeber_innen machen es sich daher deutlich zu einfach, mit den Beiträgen des Bandes in unsegmentierter, ja beliebiger Reihung, ein Forum für Positionen zu bieten, ohne diese zu kontextualisieren oder zu konturieren – in analoger (Papier-)Form wird der Band damit gerade nicht zu einer Agora der Positionen. Im Gegenteil schwingt in vielen ideologisch angehauchten Beiträgen ein rauer, bisweilen lauter Unterton mit, den wir häufig in unmoderierten Online-Arenen finden, wo der Lauteste den Ton angibt (vgl. „Digitalisierung [mit]gestalten – was wir vom Cyberfeminismus lernen können: Strategien und Ansätze einer aktivierenden Perspektive auf Informations- und Kommunikations-

technologien im 21. Jahrhundert“ von Ann-Kathrin Stoltenhoff und Kerstin Raudonat, S.118-135). Zur Lautstärke passen auch viele unnötige, unbelegte Behauptungen in einigen Beiträgen. Positiv ausgedrückt sind diese meinungsstark.

Dreh- und Angelpunkt der Kritik am vorliegenden Band bleibt damit sein Konzept und seine Beliebbarkeit. Zu diffus bleibt das Beitragsfeld, welches von normativ-anregenden Beiträgen (vgl. „Digitale Bildung und Entfremdung – Versuch einer normativ-kritischen Verhältnisbestimmung“ von Christian Leineweber, S.38-56) über austauschbare Fallbeispiele (vgl. „Plattformökonomie und Entstaatlichung: familienorientiert, ortsunabhängig und freilernend“ von Heidrun Allert, S.183-212) bis hin zu Fragmentarischem (vgl. „Türangawaewae: „Ein Ort zum Stehen“ – Selbstpositionierungen und Kritik im digitalen Zeitalter“ von Estella Ferraro, S.57-76) reicht. Sicher, man möchte mit übergeordneten Positionen keine Richtung vorgeben, Denkrichtungen einschränken, Macht ausüben, – denn auch darum geht es in der gewählten Trias *Digitalisierung – Subjekt – Bildung* als Topos des Bandes, in dessen Zentrum der Einzelne steht. Macht, Herrschaftsstrukturen, Zusammenhänge, (Bildungs-) Positionen und (Forschungs-) Traditionen müssen sich die Leser_innen hier jedoch sprichwörtlich selbst erarbeiten – damit gerät der Band leider zum Spiegelbild des allgegenwärtigen noise in der Online-Welt.

Benjamin Bigl (Münster)

Mediengeschichten: *Panorama*

Nina Gladitz: *Leni Riefenstahl: Karriere einer Täterin*

Zürich: Orell Füssli 2020, 432 S., ISBN 9783280057308, EUR 25,-

Nina Gladitz' letzte und bei aller Angreifbarkeit gewichtige Beschäftigung mit Leni Riefenstahl ist nicht leicht zu kategorisieren. Es ist keine Riefenstahl-Biografie, erst recht keine Analyse ihres Œuvre. Die 2021 verstorbene Regisseurin und Autorin bezeichnet ihr Buch selbst als „ersten Versuch einer Riefenstahlforschung, die einer neuen Generation von Filmhistorikern vielleicht einmal nützlich sein kann“ (S.13). Dieser Versuch gründet letztlich auf drei Biografien: auf derjenigen Riefenstahls, derjenigen ihres Kameramanns wider Willen Willy Zielke und derjenigen Gladitz', gegen die Riefenstahl 1984 einen Prozess anstrebte – infolge von Gladitz' Dokumentarfilm *Zeit des Schweigens und der Dunkelheit* (1982), der die Arbeit von Sinti aus dem Lager Maxglan als Kompars_innen bei *Tief-land* (1940-1944/1954) und ihr vielfaches Ableben in Auschwitz bekannt machte. Zwar bekam Gladitz mit einer Ausnahme in allen Punkten recht, der Prozess bewirkte aber, dass sie keine „Filmideen irgendeiner ARD-Anstalt mehr verkaufen konnte“ (S.45).

Auf dieses persönliche Erlebnis und einen Verdacht des Distanzverlustes (der Autorin gegenüber ihrem Gegenstand) geht Gladitz selbst früh ein:

„Meine innere Distanz zu Riefenstahl war durch Verachtung geprägt. Schon deshalb wären Rachegefühle, die ich nie empfunden habe, bereits viel zu viel Nähe zu ihr gewesen“ (S.15). Das hält sie aber nicht ab, Riefenstahl als „drittklassige[] Hupfdohle“ (S.267) zu titulieren oder als „Teufel“ (S.314) zu umschreiben. Solche Spitzen unterlaufen mit vielfachen Beteuerungen, keinen Rachegefühlen nachzugehen, die erklärten Absichten unnötigerweise.

Gladitz' zentrale Annahme ist im Grunde die Umkehrung von Liam O'Learys Fazit, Riefenstahl sei künstlerisch ein Genie, politisch ein Trottel gewesen: „Riefenstahl war keine begabte Filmemacherin, dafür aber eine geniale politische Intrigantin im Großformat“ (S.67). Diese Annahme bekräftigt Gladitz mit dem Einsatz von Maxglan-Insass_innen bei *Tief-land* und der 1984 noch fehlenden Beweisführung, dass Riefenstahl „über das gesamte Vernichtungsprogramm von der Euthanasie, über die Ausrottung des europäischen Judentums bis hin zum Mordprogramm an den ‚Zigeunern‘ sehr genau informiert war“ (S.313), sowie mit einer Interpretation von *Tief-land* als antisemitisch, vor allem aber mit der Darlegung, dass Riefenstahl als intrigierende Nutznießerin

von der Einweisung ihres früheren Kollegen und späteren Kameramanns Zielke ebenso profitierte wie von seiner Entmündigung. Die Beziehung beider Personen und Gladitz' Recherche dieser Beziehung ergeben mit teils seitenslangen Zitaten aus Zielkes Tagebuch eine umfangreiche Schilderung von Erlebnissen, Perspektiven und Zusammenhängen, die von Spanien bis nach Usbekistan und von den 1870er Jahren bis ins Jahr 2020 führt.

Beachtlich ist Gladitz' Recherchearbeit stets dann, wenn Riefenstahls Aussagen eindeutig der Unwahrheit überführt werden können. Dort, wo Gladitz Lücken zu interpretieren genötigt ist, schleichen sich teils unsaubere Methoden ein: keinesfalls zwingende, wenngleich plausible Schlüsse verdecken etwa über den Einsatz eines Wortes wie „natürlich“ (S.239) ihre Unbeweisbarkeit. So bietet Gladitz erneut unnötige Angriffsfläche, zumal sie selbst mit Filmhistorikern wie Martin Loiperdinger oder Rainer Rother teils hart ins Gericht geht (vgl. S.69, S.179 und S.306). Francis Courtade und Pierre Cadars bleiben indes übrigens unerwähnt, dabei haben sie schon in *Le Cinéma Nazi* (Paris: Losfeld, 1972) etwa auf Riefenstahls Intenti-

onen bei *Olympia* (1938) hingewiesen und den künstlerischen Wert der Filme in der Gegenwart der 1970er Jahre relativiert; auch wenn sie – und mehr noch ihr deutscher Übersetzer Florian Hopf – noch Riefenstahls eigenen Angaben vertrauten.

Dass sich im Anhang detaillierte Kompars_innenlisten zu *Tiefland* finden lassen, rundet den Band beeindruckend ab; auch wenn von den 53 Personen aus dem Lager Maxglan vermutlich zwei der genannten Personen identisch sein dürften.

Mit dem Buch beendet Gladitz ihre 1982 begonnene Kritik an Riefenstahl. Für den Erfolg mag sprechen, dass sie die Ergebnisse zeitnah in Michael Klofts Dokumentarfilm *Leni Riefenstahl – Das Ende eines Mythos* (2020) präsentierte. Dort werden ihre dankenswerten Rechercheergebnisse rekapituliert, es wird aber auch klargestellt, dass sich etwa ihre *Tiefland*-Interpretation nicht „letztgültig beweisen“ (47:22-47:24) lasse. So hat sich bereits angedeutet, dass man künftig nicht um Gladitz' Buch umhin kommt, will man sich mit Riefenstahl befassen.

Christian Kaiser (Hannover)

Hansa Wadkar: Hört zu, ich erzähle! Aus dem Leben einer indischen Schauspielerin. Aus dem Marathi übersetzt, mit einer Filmographie und einem Nachwort von Adele Hennig-Tembe

Heidelberg: Draupadi 2020, 149 S., ISBN 9783945191514, EUR 15,-

Mit *Hört zu, ich erzähle!* legt die Leipziger Indologin Adele Hennig-Tembe in deutscher Übersetzung eine der einflussreichsten Autobiografien indischer Film- und Theaterschauspielerinnen vor. Diese entstand aus einer von Hansa Wadkar (1923-1971) 1966 in der Regionalsprache Marathi publizierten Artikelserie, die 1970 zunächst als unkommentiertes Buch erschien und erst 2014 um eine englische Übersetzung ergänzt wurde.

Das Buch gliedert sich neben dem Vorwort (S.9-12) in Wadkars Autobiografie (S.13-95), ein hilfreiches Glossar (S.96-99), eine Filmografie aller Produktionen Wadkars, in denen sie von 1936 bis 1968 mitwirkte (S.100-104), ein gut recherchiertes Personenverzeichnis (S.105-117) sowie ein die Autobiografie hervorragend kontextualisierendes Nachwort (S.118-146).

In ihren Ausführungen bietet Wadkar Innenansichten einer unfreiwillig zur Filmschauspielerei gelangten Frau, die vor der Aufgabe steht, sowohl den beruflichen Anforderungen des modernen Mediums, als auch dem traditionellen Frauenbild in Indien gerecht zu werden. Entstanden ist eine Geschichte des Scheiterns, da es Wadkar aufgrund der unterschiedlichen Rollenerwartungen an eine Ehefrau und Schauspielerin nicht gelang, ein glückliches Leben zu führen.

Filmhistorisch besonders interessant sind die Einblicke in die lebendige und international bestens vernetzte Filmproduktionsgesellschaft Bombay Talkies von Himanshu Rai, deren Filmteam zu einem großen Teil aus Deutschland stammte und in der von circa 1925 bis 1939 dauernden ‚Ära Himanshu Rai/Franz Osten‘ insgesamt 18 Filme mit vorwiegend religiös-historischem Inhalt entstanden. Darüber hinaus ist zu erfahren, dass man in Indien als Schauspielerin dem verpönten Berufsstand angehörte, weshalb sich die Schauspielerinnen häufig aus Kurtisanen-Familien rekrutierten. Diese wiederum brachten durch ihre Vorbildung in Sachen Musik und Gesang oft die besten Voraussetzungen mit, da genau diese Kombination im indischen Film eine wichtige Rolle spielt. Aufgrund des strengen hinduistischen Sittenkodexes, der für Frauen ein Kontaktverbot zu Männern jenseits von Ehemann oder Familienangehörigen vorschrieb, waren die weiblichen Stars des indischen Kinos vor Wadkar meist Parsinnen, Angloinderinnen oder Eurasierinnen, die außerhalb dieses Sittenkodexes standen.

Wadkar selbst geriet notgedrungen mit den gesellschaftlichen Erwartungen in Konflikt, die Autobiografie wurde ob ihrer sehr offenerzigen Schilderungen zum Skandal,

weil sie über ihre Eheprobleme, Sex, Vergewaltigung, Abtreibungen, ihr Leben mit drei verschiedenen Männern und ihre Alkoholsucht sprach. Genau dadurch erklärt sich jedoch auch der Erfolg des seit 1970 in 15 Auflagen erschienenen Buchs, mit dem Wadkar eine neue Phase weiblicher Selbstdarstellung in Maharashtra einläutete. Dem Vorbild Wadkars folgend, fühlten sich viele Schauspielerinnen ermutigt, selbst Autobiografien zu schreiben. Abschließend bemerkt Hennig-Tembe treffend: „Hansa Wadkars Lebensgeschichte scheint exemplarisch für das Leben der ersten indischen Filmschauspielerinnen zu sein. Die Frauen, die ab den 1930er Jahren bei Theater und Film arbeiteten, gehörten entweder zu höherkastigen Familien, die Beziehungen zur literarischen und kulturellen Szene hatten, oder kamen aus Familien traditioneller Unterhaltungskünstler. Fast alle wurden jedoch von ihren Familien bzw. Ehemännern ausgebeutet und waren den geschlechterspezifischen unterschiedlichen moralischen Maßstäben unterworfen. Trotz ihrer guten Einkünfte wurde ihnen keine individuelle ökonomische Unabhängigkeit, Selbstbestimmung oder glückliches Eheleben zuteil. Die Frauen begannen nicht aus Berufung

beim Film zu arbeiten, sondern um Geld zu verdienen. [...] Keine dieser Schauspielerinnen scheint ihre Filmkarriere als eine erfüllende Erfahrung genossen zu haben. Die Schauspielerei war eine ihnen auferlegte Verpflichtung und allenfalls eine Fluchtmöglichkeit vor der bitteren Realität des Lebens“ (S.146).

Der vorliegende Band gewinnt seine Stärke durch die Verschränkung sozial-, kultur- und filmhistorischer Details am Beispiel der Autobiografie eines frühen Stars des indischen Kinos. Zur besseren Orientierung wäre es sinnvoll gewesen, bei der Erstnennung eines Films das Entstehungsjahr und den Namen des Regisseurs in Klammern hinter dem Filmtitel vorzufinden, anstatt diese Basisangaben in die Filmografie auszulagern. Trotz des tiefgründigen Nachworts bleibt es rätselhaft, warum die Übersetzerin und Herausgeberin keinen Deutungsvorschlag präsentiert, weshalb sich Wadkar ausgerechnet auf dem Höhepunkt ihrer Karriere für drei Jahre aus der Filmbranche und dem Eheleben zurückzog, um als Drittfrau eines anderen Mannes auf dem Land zu leben.

Michael Eckardt (Stellenbosch)

Andreas Beitin, Holger Broecker, Fritz Emslander (Hg.): Referenz Räume: Mischa Kuball

Köln: Walther König, 2021, 381 S., ISBN 9783753300283, EUR 38,-

Künstler, bilde, rede nicht! – Dem mittlerweile international bekannten Lichtkünstler Mischa Kuball ist dies kaum anzuraten, kann man ihn doch einerseits als intellektuell brillanten und sprachgewandten Aufklärer beschreiben und ist doch andererseits sein eigentliches *argumentum* nicht das Wort, sondern seine Installationen, seine Interventionen im öffentlichen Raum, seine Neuinterpretation der Möglichkeiten einer Lichtskulptur. László Moholy-Nagys programmatische Vorstellung eines zukünftigen ‚Lichtners‘ anstelle des traditionellen Künstlers ist hier auf unspektakuläre Art Realität geworden.

Der umfangreiche Band *Referenz Räume* stellt Kuball in der facettenreichen Breite seines Werkes dar. Er bietet einen Durchgang zu den wohl meisten und wichtigsten Arbeiten des Professors an der Kölner Kunsthochschule für Medien, jedoch ohne dabei ein vollständiger Werkskatalog zu sein. Die äußerst umfangreiche visuelle Dokumentation wird ergänzt durch einige kürzere Essays zu unterschiedlichen Aspekten des Werkes. Entscheidend für den Band sind aber vor allem die von Vanessa Joan Müller zusammengetragenen kurzen, recht nüchtern und sachlich gehaltenen Kommentare zu der Vielfalt der vorgestellten Arbeiten. Sie sind keine eigentlichen Interpretationen, sondern korrespondieren als Erläuterung,

Rahmung und Hintergrund mit den vorgestellten Kunstwerken – nicht viel anders, als wäre man mit Kuball vor Ort bei der Präsentation dabei. Diese Korrespondenz von Text und Bild, von Künstler und Kommentaren steht in mancherlei Hinsicht in Arnold Gehlens Tradition des kommentarbedürftigen Kunstwerks der Moderne (vgl. *Zeit-Bilder: Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt am Main/Bonn: Athenäum, 1965), aber ganz anders als die Fremd- und Selbstdeutung der klassischen Avantgarde ist sie eher ein offenes Denken und ein die Wahrnehmung leitendes Gerüst denn eigentliche Interpretation. Dieses Verfahren ist zweifellos nicht universell, denn es ‚funktioniert‘ nur bei einer Kunst, die ebenso offen wie vernünftig strukturiert ist – wie eben die von Kuball. Mag man diesen auch einen Konzeptkünstler nennen, zeigt sein Werk nicht die rationalistischen Reduktionen, welche oft dieser Kunstrichtung eignen, sondern Kuball weiß seinen Inhalt mit dem sinnlichen Schein und gelegentlich auch Vorschein zur Evidenz zu bringen. Juliane Rebentisch hat diesen sinnlichen Überschuss als das Auszeichnende moderner Kunstpraxis gegenüber der Vereinnahmung derselben durch Theorien aus Philosophie und Soziologie herausgestellt (vgl. *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2021). Der grafisch anspruchs-

voll gestaltete Band *Referenz Räume* gleicht so durch sein Bild-Textfeld das Defizit aus, das jedem Kunstband sachbedingt gegenüber der Realpräsenz der Werke beziehungsweise der Präsentation eignet, indem er einen Durchgang durch das Œuvre ermöglicht, der als Ausstellungsrahmen so kaum zu realisieren wäre. Das gilt, obwohl das Buch zugleich der Katalog der gleichnamigen Ausstellung des Kunstmuseums Wolfsburg und des Museums Morsbroich in Leverkusen ist.

Nun ist im Bereich der Lichtkunst die Metapher von der Aufklärung mehr als abgegriffen und doch drängt sie sich bei Kuball so sehr auf, dass sie sich kaum vermeiden lässt. Doch um welche Aufklärung geht es hier und wie unterscheidet sie sich von anderen partizipatorischen Werken, wie sie auf den letzten documentas zur gelegentlich ermüdenden Standardübung einer *art engagé* wurden und die man vor allem als Formvergessen beschrei-

ben muss? Wie unterscheidet sie sich aber auch von der Totalität der entsprechenden Großentwürfe der Moderne, von denen hier die soziale Plastik eines Josef Beuys als der vielleicht prominenteste zu nennen ist und die Daniel Horn in seinem Beitrag als Referenz diskutiert (vgl. S.14)? Es ist eben der Verzicht auf solche Großartigkeit oder gar die Behauptung finalen Wissens zugunsten sehr konkreter, manchmal ästhetisch spektakulärer und dann wieder bescheiden minimaler Lichtoperationen. Der Medienkünstler subsumiert solche Arbeiten seit 2009 unter dem Begriff der *public prepositions*. Es sind also öffentliche Vorschläge eher denn Gewissheiten. Die Arbeiten des Düsseldorfer Lichtners Kuball kennzeichnet so ein gewisses ‚Zurücktreten des Lichtes‘ vor dem, was es sichtbar macht, reflektiert, neu organisiert, nur niemals endgültig definiert.

Norbert M. Schmitz (Kiel/Wuppertal)

Sassan Niasseri: A Lifetime Full of Fantasy: Das phantastische Kino. Aufstieg, Fall und Comeback

Marburg: Schüren 2021, 257 S., ISBN 9783741003697, EUR 28,-

Bei dem fantastische Filme und Fernsehserien behandelnden Buch *A Lifetime Full of Fantasy* handelt es sich nicht um ein medienwissenschaftliches Fachbuch, sondern um ein im Plauderton gehaltenes Sachbuch, in dem Bodybuilder zu „Bizeps-Brüder[n]“ (S.137) und Untote zu „Friedhofsgesellen“ (S.222) werden. Verfasst hat es Sassan Niasseri, ein passionierter Fantasyfan, dem etwa ein „berühmte[r] Satz“ aus dem Film *The Fellowship of the Ring* (2001) der *Lord of the Rings*-Trilogie (2001-2003) „auch zwanzig Jahre später noch Tränen in die Augen treibt“ (S.27).

So wartet der Band zwar mit der ganzen Fülle von Informationen auf, die Fans im Laufe ihres Lebens zusammentragen, doch fügen sie sich nicht zu einem kohärenten Ganzen, sondern bleiben ein bloßes Konglomerat. Auch entwickelt der Autor keine (zentrale) These, die es zu validieren gilt, oder auch nur eine Genredefinition.

Dafür bietet Niasseri ausführliche Nacherzählungen und Interpretationen einzelner Filme, Informationen zu deren Entstehungsgeschichte und ihren (Kassen-)Erfolgen sowie Erörterungen diverser Tricktechniken. Angereichert hat er all dies mit Berichten über Gespräche, die er mit sieben Filmschaffenden führte – etwa im „Lieblingscafé“ (S.111) eines Befragten. Auch teilt er gerne einmal gegen den „ausgeprägte[n] Interpretationsfuror“

und den „Deutungswahn“ von „Redakteuren“ und „Kritikern“ (S.31) aus.

Niasseri hat sein Buch in acht Hauptabschnitte aufgeteilt, von denen der erste kursorisch einige Werke der letzten Jahrzehnte vorstellt und sich die nächsten sechs mit der Zeit vor dem Wiederaufblühen des Genres befassen, das heißt mit Filmen der 1980er Jahre. Frühere Werke sind Niasseri meist nicht der Rede wert oder werden allenfalls beiläufig erwähnt (vgl. S.116).

Seine Entscheidung für die Schwerpunktsetzung auf die 1980er Jahre begründet der Autor damit, dass Ralph Bakshis *The Lord of the Rings* (1978) „das Erblühen des Fantasy-Kinos einleitete“ (S.18). Den „Schusspunkt“ (S.155) dieser Periode habe 1988 der Film *Willow* gesetzt. Niasseri nennt zwar etliche Filme des Jahrzehnts, befasst sich notwendigerweise jedoch nur mit einigen näher – unter ihnen *The Dark Crystal* (1982), *Conan, the Barbarian* (1982), *Dune* (1984), *Die unendliche Geschichte* (1984) und *Legend* (1985).

Erst im letzten Abschnitt blickt der Autor über die 1980er Jahre hinaus. Zwar weist er darauf hin, dass der „revolutionäre[n] Entwicklung der CGI ab den 1990er-Jahren“ eine „Renaissance der Fantasy zu verdanken“ (S.15) ist, doch übergeht er die nächsten beiden Jahrzehnte nahezu vollständig. Denn die rund 30 Seiten des abschließenden Kapitels widmet

er fast ausschließlich der Fernsehserie *Game of Thrones* (2011-2019). Damit wird in Niasseri's Buch kein anderes Werk so ausführlich beleuchtet wie dieses.

Dabei stellt der Autor einige kluge Überlegungen zu der Serie an, die allerdings nicht eben neu sind. So moniert er etwa die „Erzählschwäche, die immer dann die Serie geprägt hat, sobald die Untoten ins Geschehen eingreifen“ (S.222), und lobt, sie sei „immer dann scharfsinnig“, „wenn sich ihre Handlung allein durch politische Motivationen entfaltet“ (S.223). Doch überzeugend sind nicht alle seine Ausführungen. Unzutreffend ist etwa, dass die „verheerende“ Entwicklung von Daenerys „unvorhersehbar“ (S.231) gewesen sei. So hat etwa Thorsten Dietz in seiner Monografie *Gott in Game of Thrones: Was rettet uns, wenn der Winter naht? Überraschende Erkenntnisse über die Religionen von Westeros* (Asslar: adeo, 2020) darauf hingewiesen, dass sie sich im Laufe der Serie mehrfach ankündigt (vgl. S.176f. und S.185f.). Auch die Serien-Figur Tyrion weist in der sechsten Episode der achten Staffel auf frühe Anzei-

chen von Daenerys fataler Entwicklung hin. Niasseri selbst legt nahe, für das „mörderische Treiben“ (S.233) der Drachennutter sei ihre erbliche Vorbelastung verantwortlich (vgl. S.232f.). Dies ist eine denkbar unbefriedigende Erklärung.

Abschließend sind außerdem einige Formalien zu bemängeln. Allzu oft lässt Niasseri Quellen und Belege für Tatsachenbehauptungen und Zitate vermissen. Die Seitenangaben im Inhaltsverzeichnis und die Seiten, auf denen die entsprechenden Kapitel tatsächlich beginnen, klaffen von Abschnitt zu Abschnitt weiter auseinander. So beginnt der „Ausblick“ am Ende des Buches nicht, wie es gemäß dem Inhaltsverzeichnis sein sollte, auf Seite 179, sondern erst auf Seite 243. Ein Ärgernis ist die miserable Bindung, die das Buch während der Lektüre zur losen Blattsammlung zerfleddern lässt.

Abgesehen von diesen Misslichkeiten ist Niasseri's Buch eher für die Fangemeinde des Genres von Interesse als für Forschende.

Rolf Löchel (Marburg)

Autorinnen und Autoren

- Drew Bassett**, Studium der Angewandten Biologie HND, Lehrbeauftragter TH Köln seit 2010; Forschungsschwerpunkte: Science-Fiction, Fantasy, Horror, Comics, Männlichkeit.
- Benjamin Bigl**, Dr. phil., Projektleiter des Medienpädagogischen Zentrums+ des Landkreises Nordsachsen für die Sächsische Landesanstalt für privaten Rundfunk und Neue Medien; Dissertation über *Virtuelle Computerspielwelten* (Köln: Halem, 2016); Publikationen (Auswahl): *100 Jahre Kommunikationswissenschaft in Deutschland* (Hg., Konstanz: UVK, 2017); *Playing with Virtuality* (Hg., Frankfurt: Peter Lang, 2013); Forschungsschwerpunkte: Empirische Medien- und Kommunikationsforschung, Game Studies, Umweltkommunikation und Journalismusforschung.
- Vera Cuntz-Leng**, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg und leitende Redakteurin der Zeitschrift *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*; Studium der Film- und Theaterwissenschaft in Mainz, Wien und Marburg und Forschungsaufenthalt am Berkeley Center for New Media der UC Berkeley; Promotion in Tübingen zum Thema *Harry Potter que(e)r: Eine Filmsaga im Spannungsfeld von Queer Reading, Slash-Fandom und Fantasyfilmgenre* (Bielefeld: transcript, 2015).
- Lucas Curstädt**, M.A., Studium der Filmwissenschaft und Philosophie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz; seit April 2019 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität in Bonn und Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes; Dissertationsprojekt zu *Posthumanismus im Film/Posthumanismus des Films* (AT); Forschungsschwerpunkte: Filmtheorie- und Philosophie, Anthropomedialität, Ideologiekritik.
- Michael Eckardt**, Studium der Medien-, Kultur- und Kommunikationswissenschaft in Weimar, Wien und Durban; 2005 MPhil (Journalism) an der Universität Stellenbosch; 2007 Promotion in Göttingen (Dr. disc. pol.); seit 2009/2016 Lecturer bzw. Senior Lecturer Extraordinary am Journalism Department der Universität Stellenbosch.
- Mario Faust-Scalisi**, Dr., Postdoktoraler Mitarbeiter* im Rahmen der Intersektionalitätsstudien an der Universität Bayreuth; Studium der Geschichte, Politikwissenschaft und Philosophie (Regionalschwerpunkt Lateinamerika) in Berlin, Bremen, Oldenburg und Málaga; Dissertation an der Universität Bremen mit einer Arbeit zu *There is an undercover movement: Zur Bedeutung nicht-staatlicher und transnationaler Akteur_innen bei der Verbreitung von Fertilitätsregulierung in Mexiko (1968–1985)* (2014); Forschungsschwerpunkte: Intersektionelle Diskriminierung, Comics und Globale/Lateinamerikanische Zivilgesellschaft
- Sven Grampp**, Dr., Akademischer Rat am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Alexander-Friedrich-Universität Nürnberg-Erlangen; Studium der Deutschen Literatur, Philosophie, Kunst- und Medienwissenschaft in Konstanz; Dissertation über den Buchdruck in der Medientheorie (2008); Publikationen (Auswahl): *Marshall McLuhan: Eine Einführung* (Konstanz: UVK/UTB, 2011), *Picture Space Race* (Berlin: Avinus, 2015) und *Medienwissenschaft* (Konstanz: UVK/UTB, 2016); Forschungsschwerpunkte: Space Race, Fernsehen, Medientheorie.

- Hektor Haarkötter**, Prof. Dr., lehrt Kommunikationswissenschaft mit Schwerpunkt politische Kommunikation an der Hochschule Bonn-Rhein-Sieg; zuvor war er als Journalist und Fernsehregisseur fast 20 Jahre lang vor allem für den öffentlichen rechtlichen Rundfunk tätig.
- Günter Helmes**, Dr. phil. habil., Univ.-Prof. a.D. für Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Medienwissenschaft und deren Didaktik (Flensburg); Publikationen (Auswahl): *Das soll Herder sein? Herder-Bildnisse als Manifestationen (re-)präsentations- und erinnerungskultureller Praktiken zwischen spätem 18. und frühem 20. Jahrhundert* (Paderborn: Igel, 2020), als (Mit)Herausgeber u.a. *Texte zur Medientheorie* (Leipzig: Reclam, 2002), *Angeschwemmt – Fortgeschrieben: Robinsonaden im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2009), *Biographische Filme der DEFA: Zwischen Rekonstruktion, Dramaturgie und Weltanschauung* (Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2020).
- Jan-Christopher Horak**, Dr. phil., Lehrbeauftragter Film Studies, Chapman University; ehemaliger Leiter mehrerer internationaler Filmarchive und Professor der UCLA (in Ruhestand); Promotion der Universität Münster; Veröffentlichungen zum Exil-Film, Saul Bass, L.A. Rebellion, Film Avant-Garde; Ehrenpreis des Kinemathekenverbundes.
- Martin Janda**, M.A., Studium der Medienwissenschaft und Psychologie an der Philipps-Universität Marburg; wissenschaftliche Hilfskraft des medienwissenschaftlichen Open-Access-Repositorys media/rep/; 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).
- Martina Kalser-Gruber**, Dr., MSc., Promotion Managerin Universal Edition Wien; Studium der Musikwissenschaft, Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien; Dissertation zum Musical in Wien; Studium Kommunikation und Management an der Universität für Weiterbildung Krems; Forschungsschwerpunkte: Musiktheater, Neue Musik, Kulturkommunikation.
- Eric Karstens**, M.A., selbständiger Berater, Analyst und Publizist mit den Schwerpunkten Medienmanagement, Content-Entwicklung, Strategie und Medienpolitik; neben deutschen und internationalen Medienunternehmen aus dem privaten und öffentlich-rechtlichen Sektor arbeitet er auch für das European Journalism Centre (EJC); war langjähriger Leiter der VOX-Programmplanung; Publikationen (Auswahl): *Praxishandbuch Fernsehen* (Wiesbaden: Springer VS, 2010).
- Alan van Keeken**, M.A., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musik-Medien- und Sprechwissenschaften der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg; Studium der Musikwissenschaft, Soziologie und Politikwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen; Publikationen (Auswahl): *Audiowelten: Technologie und Medien in der Musik nach 1945* (Hg. zus. mit Benjamin Burkhart, Laura Niebling, Christofer Jost und Martin Pfeiderer). Münster: Waxmann, 2021. Forschungsschwerpunkte: Musiktechnologie.
- Guido Kirsten**, Dr. phil., seit Oktober 2018 Leiter der Emmy Noether-Forschungsgruppe „Filmische Diskurse des Mangels: Zur Darstellung von Prekarität und Exklusion im europäischen Spiel- und Dokumentarfilm“ (DFG) an der Filmuniversität Babelsberg KON-

- RAD WOLF; Publikationen (Auswahl): *Filmischer Realismus* (Marburg: Schüren, 2013) und als Herausgeber *Etienne Souriau: Das filmische Universum. Schriften zur Ästhetik des Kinos* (Paderborn: Fink, 2020).
- Imme Klages**, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Film-, Theater-, Medien- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz; Studium der Film- und Fernsehwissenschaft und Neueren Geschichte in Bochum und Lissabon; Dissertation zum Thema *I do not get rid of the ghosts. Zur Exilerfahrung in den Filmen Fred Zinnemanns: THE SEARCH (1948), THE NUN'S STORY (1959) und JULIA (1977)* (Marburg: Schüren, 2018); Forschungsschwerpunkte: die Kameramänner und Drehbuchautorinnen des deutschen Filmexils 1933-1945, Remigration und Nachkriegskino in Deutschland, DH und Filmwissenschaft.
- Florian Krauß**, Dr. phil., EU-Forscher (Horizon 2020/Marie Skłodowska Curie) an den Universitäten Siegen, Bologna, Kopenhagen und Utrecht; zuvor Leiter des DFG-Projekts „Qualitätsserie“ als Diskurs und Praxis“, Vertreter der Professur für Medienpädagogik an der Technischen Universität Dresden, Lecturer am Medienwissenschaftlichen Seminar der Universität Siegen und wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF; 2011 Promotion mit der Arbeit *Bollywood Neukölln: MigrantInnen und Hindi-Filme in Deutschland* (Konstanz: UVK, 2012).
- Hans-Dieter Kübler**, Dr. rer. soc., Professor für Publikations-, Medien- und Sozialwissenschaften an der Hochschule für angewandte Wissenschaften Hamburg, Fakultät für Design, Medien, Information, Department Information; Veröffentlichungen zur Medienwissenschaft, -kultur, -geschichte und -pädagogik.
- Rolf Löchel**, seit 1999 Mitarbeiter des an der Philipps-Universität Marburg erscheinenden Rezensionsforums literaturkritik.de; 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.
- 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&v unipress, 2011, Hg.), *Weltkrieg mit Worten: Kriegsprosa im Dritten Reich 1933 bis 1940* (Wiesbaden: J.B. Metzler, 2016, zugl. Dissertation).
- Vera Mader**, M.A., promoviert seit 2019 am Graduiertenkolleg „Das Dokumentarische. Exzess und Entzug“ der Ruhr-Universität-Bochum; Studium der Medienkulturwissenschaft in Freiburg und Amherst; Forschungsschwerpunkte: Schwarze feministische Theorie, Medien der Sorge und Diskurse der Heilung.
- Roman Mauer**, Dr., Akademischer Rat am Institut für Film-, Theater-, Medien- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz; Studium der Filmwissenschaft, Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft und Ethnologie in Mainz; Dissertation zum Thema *Jim Jarmusch: Filme zum anderen Amerika* (Mainz: Bender, 2006); Forschungsschwerpunkte: Filmnarratologie,

- Filmstilistik, Filmgeographie, Visualisierung, Interkulturalität.
- Magdalena Mayr**, B.A., Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft und der Deutschen Philologie an der Universität Wien; 2021 Abschluss des Bachelorstudiums Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien.
- Sophie Mayr**, Assistentin an der Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Wien; Studium der Komparatistik und Gender Studies in Wien; laufendes Dissertationsprojekt zur Funktion von Fotografien und Abbildungen in den Biografien von Autorinnen des 20. Jahrhunderts; Forschungsschwerpunkte: Ikonotexte, Fotografieggeschichte und Autorinnen-Biografie.
- Sabine Planka**, Dr. phil., Studium der Fächer Germanistik, Kunstgeschichte und Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft (Universität Siegen); Magisterarbeit 2005; Promotion 2008; derzeit PostDoc-Stipendiatin an der Universität Siegen; Forschungsschwerpunkte: Kinder- und Jugendliteratur, Kunstgeschichte, Filmwissenschaft.
- Wolfgang Schlott**, Prof. Dr., Kultur- und Literaturwissenschaftler, Publizist und Schriftsteller; apl. Professor der Universität Bremen; seit 2006 Präsident des ExilPEN deutschsprachiger Länder.
- Norbert M. Schmitz**, Dr. phil., Kunst- und Medienwissenschaftler; Professor für Ästhetik an der Muthesius-Kunsthochschule in Kiel; Lehrtätigkeiten an Universitäten und Kunsthochschulen in Wuppertal, Bochum, Linz, Salzburg und Zürich; Arbeit zu Fragen der Intermedialität von bildender Kunst und Film, Ikonologie der alten und neuen Medien, Diskursgeschichte des Kunstsystems und Methodik der modernen Bildwissenschaft.
- Irmela Schneider**, Professorin a.D. für Medienwissenschaft an der Universität zu Köln; von 2004 bis 2008 stellvertretende Geschäftsführende Direktorin des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs „Medien und kulturelle Kommunikation“; Leiterin des Forschungsprojekts „Sondierungen der Mediennutzung“; Veröffentlichungen u.a.: Hg. mit Peter M. Spangenberg: *Diskursgeschichte der Medien nach 1945. Bd.1-3* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 2002-2004); Hg. mit Christina Bartz: *Formationen der Mediennutzung. Bd.1-3* (Bielefeld: transcript, 2007-2008).
- Yvonne Sobotka**, Bakk. BA MA, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theater-, Film und Medienwissenschaft der Universität Wien; Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien; Masterarbeit zum Thema *Un/Sichtbare Geschichten (neu) sehen: Am Beispiel von #BlackoutTuesday*; Forschungsschwerpunkte: (queer)feministische Film- und Medienwissenschaft, intersektionale und postkoloniale Kritik.
- Elisabeth Sommerlad**, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin in der AG Human-geographie, Geographisches Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz; Studium der Geographie, Publizistik und Soziologie in Mainz; Dissertation zum Thema *Interkulturelle Räume im Spielfilm: Eine filmgeographische Analyse am Beispiel von New York City* (Wiesbaden: Springer, 2021); Forschungsschwerpunkte: Medien- und Filmgeographie, Filmische Städte, Immersive Räume, Interkulturalität.
- Moritz Stock**, wissenschaftlicher Mitarbeiter im Arbeitsbereich Medien und Kommunikation / Gender Media Studies der Universität Siegen; Studium der Soziologie, Sozialforschung und Psychologie in Jena und Bremen; promoviert mit einer filmsoziologischen Arbeit zum Filmgenre Coming-of-Age; Forschungsschwerpunkte: Jugendmedienforschung

- (Schwerpunkt: Jugend- und Coming-of-Age-Film), Medien- und Filmsoziologie, Fan- und Partizipationsforschung, Film- und Fernsehanalyse, Filmbildung.
- Sebastian Stoppe**, Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universitätsbibliothek Leipzig; Studium der Kommunikations- und Medienwissenschaft, Politikwissenschaft und Mittlere und Neuere Geschichte an der Universität Leipzig; Promotion an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg; Publikationen (Auswahl): *Unterwegs zu neuen Welten: Star Trek als politische Utopie* (Darmstadt: Büchner, 2014), *Film in Concert: Film Scores and their Relation to Classical Concert Music* (Hg., Glückstadt: Werner Hülsbusch, 2014), *Playing with Virtuality: Theories and Methods of Computer Game Studies* (Hg. mit B. Bigl, Frankfurt: Peter Lang, 2013).
- Michael Wedel**, Dr. phil., Professor für Mediengeschichte im digitalen Zeitalter an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF und zusammen mit Hermann Kappelhoff Sprecher der Kolleg-Forschungsgruppe „Cinopoetics - Poetologien audiovisueller Bilder“ an der Freien Universität Berlin; zuletzt erschienen: *Pictorial Affects, Senses of Rupture: On the Poetics and Culture of Popular German Cinema, 1910-1930* (Berlin/ Boston: De Gruyter, 2019).
- Anna-Lena Weise**, M.A., Studium der Kunstgeschichte und Musikwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel; seit 2020 Arbeit am Dissertationsprojekt zu Todesdarstellungen in der französischen Malerei; Forschungsschwerpunkte: Ästhetik des Comic, Stilllebenmalerei, Darstellungen des Todes.