

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
- Mitarbeit: Elisabeth Faulstich, Dennis Herold
- 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: <https://mediarep.org/handle/doc/4958>

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

ISSN 1431-5262

© Schüren Verlag GmbH, Marburg 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,

es bleibt aufregend bei uns: Aufgrund von Brandschutzvorschriften dürfen die Räumlichkeiten der Redaktion in den nächsten Monaten nur noch beschränkt betreten und nicht mehr wirklich genutzt werden. Wir arbeiten selbstverständlich an einer raschen Lösung des Problems. In der Zwischenzeit kann es aber durchaus zu Verzögerungen (wie etwa der Verschickung von Rezensionsexemplaren) kommen. Hierfür möchten wir Sie bereits vorab um Ihr Verständnis bitten.

Wer einen genauen Blick auf das Impressum wirft, wird feststellen, dass sich die angegebene Website verändert hat. Wir möchten unsere alte Website abschalten und alsbald überarbeiten, da sie zurzeit leider nur mit wenigen und veralteten Informationen aufwarten kann. Umso schöner ist es, dass die *MEDIENwissenschaft* im Open-Access-Repository [media/rep/](https://mediarep.org/) eine dauerhafte Heimat gefunden hat - alle Ausgaben seit 1984 sind unter <https://mediarep.org/handle/doc/4958> aufrufbar.

Aktuelle Nachrichten aus der Redaktion können Sie aber auch über Facebook oder Twitter erhalten. Zudem freuen wir uns immer über Neuanmeldungen für unseren Buchlisten-Mailverteiler - schreiben Sie uns gern eine kurze Email, wenn wir Sie hinzufügen dürfen.

Halten Sie auf [media/rep/](https://mediarep.org/) auch Ausschau nach unseren studentischen Sonderausgaben, die ausschließlich online erscheinen. Aus den Jahren 2015-2018 sind diese aktuell verfügbar - bis Jahresende werden aber noch zwei weitere Ausgaben mit insgesamt mehr als 50 Rezensionen von Marburger Bachelor-Studierenden der Medienwissenschaft hinzukommen, in denen hauptsächlich Publikationen aus dem Jahr 2019 besprochen wurden.

Ihre Herausgeber_innen

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

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

Inhalt

Perspektiven

Dis/Harmonie: Der Film und die d/Deaf Community. Die frühen Jahre (1901-1931) <i>Jörn Glasenapp</i>	218
---	-----

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Petra Missomelius: Bildung – Medien – Mensch: Mündigkeit im Digitalen <i>Thomas Klein</i>	232
--	-----

Medien / Kultur

Cecilia Mareike Carolin Preiß: Kunst mit allen Sinnen: Multimodalität in zeitgenössischer Medienkunst <i>Charlotte Bolwin</i>	236
Matteo Anastasio, Jan Rhein (Hg.): Transitzonen zwischen Literatur und Museum <i>Barbara Margarethe Eggert</i>	238
Johanna Dorer, Roman Horak, Matthias Marschik (Hg.): Cultural Studies revisited: Nordlicht/Revontulet – Aufbruch in Österreich und internationale Entwicklung <i>Hans-Dieter Kübler</i>	240
Jonathan Sterne: Diminished Faculties: A Political Phenomenology of Impairment <i>Robert Stock</i>	242
Niels Brügggen, Marco Dohle, Ole Keim, Eric Müller (Hg.): Flucht als Krise? Flucht, Migration und Integration in den Medien sowie die themenbezogene Aneignung durch Heranwachsende <i>Manuel Föhl</i>	244
Max Liboiron: Pollution is Colonialism <i>Robert Stock</i>	246
Daniel Illger: Kosmische Angst <i>Christian Kaiser</i>	248
<i>Rezension im erweiterten Forschungskontext: Goethe medial</i>	
Margrit Wyder, Barbara Naumann, Georges Felten (Hg.): Goethe medial: Aspekte einer vieldeutigen Beziehung <i>Hamid Tafazoli</i>	250

Buch, Presse, Druckmedien

- Hektor Haarkötter: Notizzettel: Denken und Schreiben im 21. Jahrhundert
Stefan Udelhofen..... 258
- Peter Cullen Bryan: Creation, Translation, and Adaptation in Donald Duck
 Comics: The Dream of Three Lifetimes
Iris Haist..... 260
- Sammelrezension: Zentrale Begriffe der Comicforschung*
- Erin La Cour, Simon Grennan, Rik Spanjers (Hg.): Key Terms in Comics
 Studies: A Guidebook
- Nancy Pedri: A Concise Dictionary of Comics, Illustrated by Chuck Howitt
Barbara Margarethe Eggert 262

Fotografie und Film

- Peter Zimmermann: Dokumentarfilm in Deutschland: Von den Anfängen
 bis zur Gegenwart
Heinz-B. Heller..... 265
- Rebecca Großmann: Moving Memories: Erinnerungsfilm in der Trans-
 Nationalisierung der Erinnerungskulturen in Deutschland und Polen
Tobias Michael Schank..... 267
- Sarah Kordecki: Und ewig ruft die Heimat... Zeitgenössische Diskurse
 und Selbstreflexivität in den Heimatfilmwellen der Nachkriegs- und
 Nachwendzeit
Barbara von der Lühe 269
- Bettina Brandt, Britta Hochkirchen (Hg.): Reinhart Koselleck und das Bild
Christoph A. Büttner 271
- Philip Stiasny, Jürgen Kasten, Frederik Lang (Hg.): UfA international:
 Ein deutscher Filmkonzern mit globalen Ambitionen
Barbara von der Lühe 273
- Volker Wehdeking: Filmadaptionen deutschsprachiger Gegenwartsliteratur:
 Medienästhetische Aufsätze
Timo Rouget..... 276
- Jill Murphy, Laura Rascaroli (Hg.): Theorizing Film Through Contemporary
 Art: Expanding Cinema
Susanne Schwertfeger..... 278
- Alessa K. Paluch: Nicht-ikonische Bilder: Herrschaftskritische Perspektiven
 auf zeitgenössische Bildkulturen
Lena Liebau 280
- Stefanie Kreuzer (Hg.): FilmZeit: Zeitdimensionen des Films
Alina Valjent 282

Tiago de Luca: Planetary Cinema: Film, Media and the Earth <i>Tina Kaiser</i>	283
Anja Laukötter: Sex – richtig! Körperpolitik und Gefühlserziehung im Kino des 20. Jahrhunderts <i>Sabine Planka</i>	285
Katrin Köppert: Queer Pain: Schmerz als Solidarisierung, Fotografie als Affizierung: Zu den Fotografien von Albrecht Becker aus den 1920er bis 1990er Jahren <i>Philipp Hohmann</i>	287
Sarah Keller: Barbara Hammer: Pushing Out of the Frame <i>Dagmar Brunow</i>	289
Tobias Haupts, Christian Pischel (Hg.): Space Agency: Medien und Poetiken des Weltraums <i>Rolf Löchel</i>	291
Irmbert Schenk: Geschichte des italienischen Films: Cinema Paradiso? <i>Timo Rouget</i>	293
Christian Keßler: Hollywood Blackout: Sternstunden des amerikanischen Noir-Kinos 1941-1961 <i>Rolf Löchel</i>	295
<i>Sammelrezension: Pandemiefilm</i>	
Drehli Robnik: Ansteckkino: Eine politische Philosophie und Geschichte des Pandemie-Spielfilms von 1919 bis Covid-19	
Denis Newiak: Alles schon mal dagewesen: Was wir aus Pandemie-Filmen für die Corona-Krise lernen können <i>Angela Krewani</i>	297

Hörfunk und Fernsehen

Daniel Hercenberger: Zombies in der Kirche: Das Zombie-Motiv als Allegorie der Säkularisierung in The Walking Dead und Fear the Walking Dead <i>Christian Kaiser</i>	299
Brian Faucette: Hawaii Five-O <i>Iris Haist</i>	301
Katja Berg: Grenzenlose Unterhaltung: Radio Luxemburg in der Bundesrepublik 1957-1980 <i>Eric Karstens</i>	303

Digitale Medien

Thorben Mämecke: Das quantifizierte Selbst: Zur Genealogie des Self- Trackings <i>David M. Jagella</i>	305
--	-----

Jan Muggenburg (Hg.): Reichweitenangst: Batterien und Akkus als Medien des Digitalen Zeitalters <i>Benjamin Prinz</i>	307
L. Ayu Saraswati: Pain Generation: Social Media, Feminist Activism, and the Neoliberal Selfie <i>Evelyn Runge</i>	309
Miriam Keil, Claudia Stollenwerk: Echokammer: Soziale Kommunikation unserer digitalen Gesellschaft <i>Lydia Isabella Korte</i>	311
Stefan Stumpp, Daniel Michelis, Thomas Schildhauer (Hg.): Social Media Handbuch: Theorien, Methoden, Modelle und Praxis <i>Hans-Dieter Kübler</i>	313
Ingo Irsigler, Dominik Orth (Hg.): Roboter, Künstliche Intelligenz und Transhumanismus in Literatur, Film und anderen Medien <i>Lucas Curstädt</i>	315
Patrick Jagoda: Experimental Games: Critique, Play, and Design in the Age of Gamification <i>Bernhard Runzheimer</i>	317
Rudolf Inderst, Norman Volkmann, Christof Zurschmitt (Hg.): Für eine Handvoll Games: Zehn Jahre Schreiben über das Kulturgut Spiel <i>Kai Matuszkiewicz</i>	319
Jonas Hoppe: 007 Video Games Are Forever: Die virtuellen Abenteuer des James Bond <i>Sebastian Stoppe</i>	321

Medien und Bildung

Elvira Neuendank: Film als pädagogisches Setting: Ein Medium als Vermittlungs- und Vergegenwärtigungsinstanz <i>Thomas Wilke</i>	323
---	-----

Mediengeschichten

Panorama

Thomas Koebner: Inseln: Wunschland, Wildnis, Weltferne. Fundstücke aus Literatur und Film <i>Anne Rügemeier</i>	325
Manfred Krug: Ich sammle mein Leben zusammen: Tagebücher 1996-1997 <i>Dennis Basaldella</i>	327

Autorinnen und Autoren.....	329
-----------------------------	-----

Perspektiven

Jörn Glasenapp

Dis/Harmonie: Der Film und die d/Deaf Community. Die frühen Jahre (1901-1931)

Begegnungen mit Taubheit erfolgen für die meisten Hörenden nicht im realen Leben, sondern auf Bildschirmen und Leinwänden. Dass den Filmproduzierenden aus dieser Tatsache eine besondere Verantwortung bei der Repräsentation von d/Deaf¹ Personen erwächst, versteht sich von selbst; dass man dieser Verantwortung jahrzehntelang eher schlecht als recht nachgekommen ist, indem man dem Publikum mit einem realitätsfernen Stereotypenarsenal gegenübertrat, wurde wiederholt betont – so unter anderem, mit Blick

auf die Situation in den Vereinigten Staaten, von John S. Schuchman, der seine Pionierstudie *Hollywood Speaks: Deafness and the Film Entertainment Industry* aus dem Jahr 1988 gleichermaßen ernüchtert wie ernüchternd schließt: „[F]ilms continue to serve as a major source of public misinformation about deafness and deaf people. The deaf community awaits the next step in the industry’s portrayal of deafness“ (S.105). Glücklicherweise ist dieser ‚nächste Schritt‘ mittlerweile erfolgt, hat sich aus Sicht der Gehörlosengemeinschaft und Deaf Studies Vieles zum Positiven hin verändert, nicht nur in Bezug auf die filmischen Repräsentationen von Gehörlosen, sondern auch was deren Partizipation am Entstehungsprozess der Filme anbelangt. Dies ernsthaft in Frage stellen zu wollen, fiel einigermaßen schwer, zumal angesichts des enormen Booms, den das *d/Deaf cinema* seit den frühen 2000er Jahren erlebt hat (vgl. Durr 2016; Yates 2020) – und zwar sowohl jenes, das sich, von tauben Filmemachenden produziert, vornehmlich an die d/Deaf Community richtet (*cinema for the d/Deaf*), und jenes, das, hauptsächlich verantwortet

1 Während das klein geschriebene *deaf* als „medizinische Kategorie und Sammelbegriff für alle hörbehinderten Menschen unabhängig von ihrer bevorzugten Kommunikationsform“ Verwendung findet, hat sich das groß geschriebene *Deaf* „als Sozialkategorie etabliert, bei der Taubheit in Analogie zu anderen Gruppenidentitäten ein gemeinsam geteiltes Identitätsmerkmal einer sprachlich-kulturellen Minderheit darstellt“ (Rombach/Kellermann 2022, S.419). Zum *empowerment*, das mit der Großschreibung verbunden wird: „Rewriting deaf to Deaf is about disowning an imposed medicalized identity and developing an empowered identity rooted in a community and culture of others who share similar experiences and outlooks on the world“ (Bauman 2008, S.9).

von Hörenden, dominant ein hörendes Publikum anvisiert (*cinema of the d/Deaf*) (vgl. zu dieser Unterscheidung Yates 2020, S.81).

Das *cinema of the d/Deaf* ist seit einigen Jahren in aller Munde. Filme wie *A Quiet Place* (2018), *Sound of Metal* (2019), *A Quiet Place 2* (2020) sowie *Coda* (2021) erreichten ein Millionenpublikum, wurden von der Kritik geschätzt und darüber hinaus mit Preisen und Auszeichnungen bedacht. *Coda* beispielsweise, der stärker noch als sein französisches ‚Original‘ *La famille Bélier* (2014) ob seiner inhaltlichen und gestalterischen Nähe zu Caroline Links Erstling *Jenseits der Stille* (1996) hart an der Grenze zum Plagiat vorbeischrämmt, gewann drei Oscars, darunter jenen in der Kategorie ‚Bester Film‘. Mit Ausnahme von *La famille Bélier* zeigte sich auch die d/Deaf Community grundsätzlich angetan von den genannten Filmen, die, folgt man Lennard J. Davis, einem Hauptvertreter der Disability und der Deaf Studies, „a tourist’s introduction to the Deaf world“ bieten, „one in which viewers don’t even have to learn sign language to ‚hang out with‘ and ‚relate to‘ Deaf people“ (2021). Dies geschieht zu einer Zeit, in der mit Blick auf die Vereinigten Staaten zweierlei zu konstatieren ist: zum einen, dass das Interesse an der Gebärdensprache unter Hörenden ebenso wie deren Gebärdensprachenkompetenz rasant zunehmen; zum anderen, dass sich die gebärdensprachliche Beschulung tauber Kinder auf einem rapiden Sinkflug befindet. „[W]hile hearing individuals become

enamored with the aesthetic and cognitive benefits of signing“, fasst H-Dirksen L. Bauman diesen bereits seit längerem zu beobachtenden, paradox anmutenden Trend zusammen, „deaf children are systematically denied access to sign language, creating the strange message that sign language is good for hearing people but bad for deaf“ (2008, S.18; vgl. auch Bauman/Murray 2014, S.20 und S.3-24).

Dass die Abkehr von einer gebärdensprachlichen Beschulung tauber Kinder kein exklusiv US-amerikanisches Problem ist, zeigt der britische Kurzfilm *The Silent Child* (2017), dessen titelgebendes Kind ob der ihm verweigerten gebärdensprachlichen Ausbildung der im Film prononciert herausgestellten innerfamiliären, sozialen wie pädagogischen Isolation überantwortet wird. „90% of deaf children are born to hearing parents. Over 78% of deaf children attend mainstream school with no specialist support in place.“ Mit diesen per weißem Schriftzug auf schwarzem Grund kommunizierten Worten schließt der ebenfalls Oscar-prämierte Film, mit dem seine Macher_innen gegen die toxische Kombination von Audismus, also der Diskriminierung tauber Menschen und ihrer Kultur², auf der einen und

2 Von Humphries (1975) erstmals definiert, fand der Begriff ‚Audismus‘ insbesondere durch Lane (1994) sowie den Dokumentarfilm *Audism Unveiled* (2008) von Benjamin Bahan, H-Dirksen L. Bauman und Facundo Montenegro Verbreitung; zur Geschichte des Begriffs vgl. auch Bauman (2004).

nach wie vor wirksamen oralistischen, auf die Unterdrückung von Gebärdensprache abzielenden Tendenzen in der Gehörlosenpädagogik auf der anderen Seite zu Felde ziehen. Dass sie damit in einer langen, mittlerweile mehr als ein Jahrhundert währenden Tradition stehen – was wiederum impliziert, dass die Herausforderungen beziehungsweise Gefährdungen, mit denen sich die Gehörlosengemeinschaft heutzutage konfrontiert sieht, zu großen Teilen alte sind –, möchte ich im vorliegenden, Deaf History und Filmgeschichte verbindenden Beitrag zeigen. Zumal auf US-amerikanische Verhältnisse fokussiert und eher sichtlich denn interpretierend ausgelegt, widmet der Aufsatz sich sowohl dem cinema of the d/Deaf als auch dem cinema of the d/Deaf sowie dem Film beziehungsweise Kino als das, was Samuel Yates als „d/Deaf-hearing contact zone“ (2020, S.80) bezeichnet. Der Beitrag blickt weit zurück, und zwar auf den Stummfilm und damit jene Filmära, die aus Sicht der d/Deaf Community bisweilen und, wie wir sehen werden, nicht grundlos als eine goldene erinnert wird (vgl. Schuchman 2004, S.231). Keine Frage: Was Yates für das Medium ‚Film‘ generell reklamiert – dass es „unique in its impact on the d/Deaf community“ (2020, S.80) sei –, gilt in besonderem Maße für die Zeit, bevor die Bilder in audiologischem beziehungsweise lautsprachlichem Sinne zu sprechen lernten.

Mit Celluloid gegen den Oralismus

Davon, dass der Film fast drei Jahrzehnte, bevor er sich vom Stumm- zum Tonfilm wandelte und damit seinem Fluchtpunkt als, wie es bei Rudolf Arnheim verächtlich heißt, „Komplettfilm“ (2002, S.261-268) ein entscheidendes Stück näherkam, bereits gebärdensprachlich zu kommunizieren imstande war, legt der kurze, vom nahezu tauben Filmpionier Thomas Alva Edison verantwortete Streifen *Deaf Mute Girl Reciting ‚Star Spangled Banner‘* (1901) beredtes Zeugnis ab. Es ist der erste Film, der uns Gebärdensprache, genauer: American Sign Language (ASL), präsentiert, und – was möglicherweise noch bemerkenswerter ist – ASL dürfte die erste Sprache überhaupt sein, die auf Celluloid gebannt wurde.

Freilich wurde sie, wie andere Gebärdensprachen auch, jenseits der d/Deaf Community zum damaligen Zeitpunkt gegenüber der Lautsprache gemeinhin als zutiefst minderwertig und defizitär betrachtet, wofür auch und vor allem der unauffhaltsame Siegeszug des Oralismus verantwortlich zeichnete. Dessen Vertreter_innen – ihr bei weitem prominentester war Alexander Graham Bell (vgl. Tabak 2006, S.52-64; Booth 2021), den der Präsident der National Association of the Deaf (NAD) George W. Veditz zum „Feind“ erklärte, „den die amerikanischen Gehörlosen am meisten zu fürchten haben“ (Veditz zit. n. Sacks 1997, S.53) – traten für eine Gehörlosenpädagogik ein, die, im Einklang

mit der in jener Zeit weit verbreiteten, Assimilation fordernden nationalistischen Befindlichkeit und zudem im engen Schulterschluss mit anderen Institutionen der auf Normalisierung abzielenden Biomacht (vgl. Burch 2001, S.216f.; Burch 2002, S.13f.; Viridi 2020)³, das Lehren und Verwenden von Gebärdensprache zugunsten von lautsprachlichen Sprach-, Artikulations- und Lippenlesetraining verbot. Als offizielle, bis Ende der 1960er Jahre unangefochten praktizierte Doktrin festgeschrieben wurde dies 1880 beim zweiten Internationalen Kongress der Gehörlosenlehrer_innen in Mailand, dessen Folgen für die Gehörlosen in aller Welt verheerend waren. Wie andernorts auch hatte das Mailänder Votum in den USA zur Konsequenz, dass die Gebärdensprache mehr und mehr aus den Gehörlosenschulen verschwand und als Signum einer dem Fortschritt im Wege stehenden Rückständigkeit, darüber hinaus aber auch als noch dazu sichtbarer Ausweis einer als suspekt und ‚unamerikanisch‘ wahrgenommenen ‚clannishness‘ diskreditiert wurde (vgl. vor allem Burch 2002; aber auch Sacks 1997, S.50-54; Lane 1994, S.149-157; Baynton 2015, S.50; Viridi 2020, S.12-14 und S.277). Den

3 Nicht unerwähnt bleiben dürfen in diesem Zusammenhang die Eugeniker_innen und deren Fürsprecher_innen, die, wie Bell in seinem berühmten *Memoir upon the Formation of a Deaf Variety of the Human Race* (1884), für eine Unterbindung der Heirat zweier gehörloser Personen eintraten, um das Entstehen einer, so Bell, „defective race of human beings“ (1884, S.41) zu verhindern.

Oralismus, wie wir dies in Davis' viel rezipierten Studie *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body* (1995) lesen, als (Bestandteil eines) zutiefst politischen Versuch(s) zu begreifen, Gehörlose als linguistisch-kulturelle Minderheit regelrecht auszulöschen, liegt folglich keineswegs fern. „Like the ethnic groups who have lost their language and thus their existence as nationalities“, so Davis, „the Deaf were in danger of being wiped out as a linguistically marked community“ (1995, S.84).

Aus Sorge um den Fortbestand der Gebärdensprache, des Zentrums der eigenen Identität, protestierte man seitens der d/Deaf Community vehement gegen die oralistischen Zumutungen (vgl. Lane 1994, S.151-157; Burch 2001 und 2002), sah sich dabei aber vor die Herausforderung gestellt, sich mit der eigenen Stimme Gehör zu verschaffen. „The problem of voice facing Deaf people at the time was how to be heard on their own terms“ (Padden/Humphries 2006, S.59).⁴ Um

4 Wie sehr das *problem of voice* den politischen Aktivismus der d/Deaf Community bestimmt und wie grundsätzlich er sich diesbezüglich vom Aktivismus anderer Minoritäten unterscheidet, gibt Bauman zu bedenken: „While ‚vocal‘ minority groups used the rhetoric of ‚gaining a voice‘ and ‚speaking out‘ without a second thought, the Deaf community faced the fact that the hegemony of the ‚voice‘ and ‚speaking‘ was precisely what they wanted to ‚speak out‘ against. This metaphorical incongruity magnifies the crux of Deaf political activism: how to seize a public voice that commands attention, how to speak out without speaking“ (2008, S.2f.).

diesem Problem zu begegnen, bot sich das neue Medium ‚Film‘ an, durch das sich Gebärdensprache erstmals adäquat festhalten ließ und das deswegen mitunter auch als Buchdruck der – hinsichtlich Tradierung lange Zeit oralen beziehungsweise schriftlosen Kulturen nahestehenden (vgl. Gee/Ong 1983) – Gehörlosengemeinschaft titulierte wurde (vgl. Krentz 2006; Yates 2020, S.80). Bereits 1910 erkannte Veditz: „We possess and jealously guard a language different and apart from any other in common use [...] a language with no fixed form or literature in the past, but which we are now striving to fix and give a distinct literature of its own by means of the moving picture film“ (Veditz zit. n. Burch 2002, S.57). Veditz trat dann auch als Initiator eines bemerkenswerten Projektes auf den Plan, das die NAD 1913 realisierte, um dem Oralismus die Stirn zu bieten. Es wurden insgesamt 18 Filme gedreht, in denen je eine prominente, zudem für ihr meisterliches Gebärden geschätzte Persönlichkeit der d/Deaf Community, darunter Veditz selbst, eine Rede, eine Predigt, Gedichte oder eine allgemein bekannte Geschichte in ASL kommunizierte. Im Schnitt acht bis neun Minuten lang, sind die Streifen in filmischer Hinsicht denkbar einfach gehalten: Auf einen Eingangstitel, der den Gebärdenden und Titel des Gebärden nennt, folgt ein einziger langer *Take* bei statisch bleibender Kamera, die den Gebärdenden, der hier und da direkt in die Kamera blickt und agiert, als richte er sich an ein anwesendes Publikum, in

amerikanischer Einstellung und voller Frontalität einfängt. Zwischen- oder Untertitel – Letztere kamen erst nach dem Übergang zum Tonfilm auf – gibt es keine.

Angesprochen wurde mit den landesweit verliehenen und bis in die 1930er Jahre hinein zirkulierenden Filmen ein d/Deaf Publikum (vgl. Burch 2002, S.60; Schuchman 2004, S.232; Padden/Humphries 2006, S.67-70). Ihm wurde via Celluloid die eigene Sprache in all ihrer Schönheit vor Augen geführt; zudem wurde die unbedingte Erhaltungswürdigkeit der ASL als „linguistic heart of the Deaf community“ (Schuchman 2004, S.233) implizit, darüber hinaus aber auch explizit herausgestrichen. Letzteres tat insbesondere Veditz mit seiner Rede „The Preservation of the Sign Language“, mit der er sich als der aggressive und leidenschaftliche Advokat der Gebärdensprache präsentiert, der er war (Abb. 1). Die Rede mündet in eine scharfe Abrechnung mit den von ihm als „false prophets“ und „[a] new race of pharaos that knew not Joseph“ (Veditz, 2001, S.85) gezeißelten Oralisten, bei gleichzeitigem Lob des neuen Mediums ‚Film‘. „They do not understand signs for they cannot sign. They proclaim that signs are worthless and of no help to the deaf. *Enemies of the sign language, they are enemies of the true welfare of the deaf.* We must use our films to pass on the beauty of the signs we have now. As long as we have deaf people on earth, we will have signs. And as long as we have our films, we can preserve signs in their old *purity*. It is my hope that



Abb. 1: George W. Veditz in *The Preservation of the Sign Language* (1913)

we will all love and guard our beautiful sign language as the *noblest gift* God has given to deaf people“ (ebd.). Mit diesen Worten schließt Veditz' Ansprache, die für die d/Deaf Community mittlerweile einen nachgerade mythischen Stellenwert besitzt, durchaus vergleichbar mit jenem, der Martin Luther Kings „I Have a Dream“-Rede für die Black Community zukommt (vgl. Padden/Humphries 2006, S.64). Zudem stellt sie, wie die Performances und Vorträge in den anderen NAD-Filmen auch, ein regelrechtes Schatzhaus für Gebärdensprachhistoriker_innen dar, die anhand der Filme mannigfaltige Aufschlüsse über die Veränderungen der ASL, ihrer Zeichen und Kommunikationspraxis (besonders auffallend ist das Fehlen der heute üblichen Mundgestik) gewinnen können (vgl. ebd., S.61). Die zentrale Hoffnung, die man seitens der NAD mit dem Drehen der Filme verband – nämlich, dem Durchmarsch des Oralismus durch die Bildungsinstitutionen für Gehörlose Einhalt zu gebieten –, erfüllte sich allerdings nicht.

„Barrierefreiheit“ und neue Barrieren

Dass man aus Sicht der d/Deaf Community die ersten drei Jahrzehnte der Film- und Kinogeschichte als goldene Ära erinnert, hängt mit dem Umstand zusammen, dass die Filme ‚stumm‘ waren. Dies hatte zur Folge, dass das damals demokratischste Medium der Massenunterhaltung die Gehörlosengemeinschaft gleichsam mit offenen Armen empfing, dass die d/Deaf neben den hörenden Zuschauer_innen im Kinossessel sitzen und den jeweils gezeigten Film wie diese hinsichtlich seiner ‚Kanalbreite‘ (vgl. Winkler 2008, S.125) gleichsam ‚vollständig‘ rezipieren konnten.⁵ Zu behaupten, sie hätten das Gezeigte genauso wie die hörenden

⁵ Zurückgestellt bleibt an dieser Stelle die hinlänglich bekannte Tatsache, dass Stummfilme selten wirklich stumm gezeigt, sondern von Musik oder der Stimme eines Erzählers flankiert wurden – im Gegensatz übrigens zu den oben vorgestellten NAD-Filmen, die ob ihrer Publikumsadressierung tatsächlich stumm präsentiert wurden (vgl. Padden/Humphries 2006, S.70).

Zuschauer_innen wahrgenommen, wäre aber natürlich völlig verfehlt. Schließlich begegneten Letztere damals im Kino einer Welt, die sich ob des Fehlens des Tons von ihrer ‚realen‘ tönenden Welt in einer Weise unterschied, wie es für das d/Deaf Publikum nicht galt. Und dass bei einem Rezeptionsvergleich zwischen hörenden und d/Deaf Zuschauer_innen darüber hinaus die Spezifik der sogenannten *deaf vision* zu berücksichtigen wäre – die von den Deaf Studies seit einiger Zeit stark profilierte Tatsache, dass das ‚gehörlose Auge‘ anders sieht als das ‚hörende‘ (und insofern auch Filme anders wahrnimmt)⁶ –, sei in diesem Zusammenhang ebenfalls erwähnt. Und noch ein weiterer Aspekt ist festzuhalten: Die Inklusion

der d/Deaf Zuschauer_innen war von Seiten der Filmindustrie völlig unbeabsichtigt beziehungsweise die bloße Folge eines Noch-nicht-Könnens des jungen Mediums (vgl. Schuchman 1988, S.21-22). Von einer *accomodation* im Sinne der Disability und der Deaf Studies kann insofern nicht wirklich die Rede sein – die nämlich bezeichnet eine Veränderung mit Inklusionsabsicht und -ziel (vgl. Emens 2015).

Vergleichbares ist auch mit Blick auf die d/Deaf Schauspieler_innen zu konstatieren, die Hollywood in der Stummfilmära engagierte und zu denen unter anderem Albert V. Ballin gehörte. Zumeist als Statist eingesetzt, äußerte sich dieser immer wieder recht ausführlich über seine Erfahrungen in der Filmbranche, so beispielsweise in *The Deaf Mute Howls* (1930), seiner autobiografisch angelegten Philippika gegen den Oralismus, sowie in einer Reihe von Artikeln, die er für die von der NAD herausgegebene Zeitung *The Silent Worker* abfasste und die unschätzbare Einblicke in die damalige Kino- und Filmkultur „from a Deaf Man’s Point of View“ (Ballin 1927) geben. Unter anderem erfährt man aus ihnen, dass das frühe Hollywood offenbar keine nennenswerten Berührungspunkte erkennen ließ, mit gehörlosen Schauspieler_innen zusammenzuarbeiten (vgl. Ballin 1928, S.389), was auch mit der damals weit verbreiteten und noch heute anzutreffenden Vorstellung zusammenhängen mag, d/Deaf Personen seien, da sie via Gesten und Gebärden kommunizieren,

6 Baumann konstatiert zur *deaf vision* und deren weitreichenden Implikationen: „Deaf eyes have the uncanny ability to process simultaneous information through enhanced peripheral vision. Whereas hearing people depend on sound for information along the outskirts of their sight, Deaf people’s vision pushes the boundaries of the peripheral, affording them the ability to entertain nuanced sensory input across a wide field of vision. Deaf vision, in other words, disperses the single-point perspective along a spectrum of perception, allowing the viewer to process multilayered, divergent information simultaneously. Such acute visual practices can be extrapolated to deeper ways of seeing the world; it may lead toward a cultural and political vision in which the periphery is not so peripheral, in which the spectrum of focus is widened, becoming less hierarchical and more horizontal and democratic. The ability to bring the peripheral out of the hiding serves as a model for Deaf critical lenses as well“ (2008, S.3f.).

von Natur aus schauspielerisch begabt (vgl. Schuchman 2004, S.233).

Von den gehörlosen Schauspieler_innen jener Zeit war der auch als Landschaftsmaler tätige Granville Redmond gewiss der bedeutendste. Redmond ist unter anderem in der Alexandre-Dumas-Adaption *The Three Musketeers* (1921) mit Douglas Fairbanks sowie der Krimikomödie *You'd Be Surprised* (1926) mit Raymond Griffith zu sehen; in Letzterer spielt er einen nur angeblich tauben Polizisten, der mit seinem Vorgesetzten in ASL kommuniziert. Heute aber wird Redmond als Schauspieler im Allgemeinen ob seiner jahrelangen, von Ballin in einem *Silent Worker*-Artikel (1925) näher beschriebenen Zusammenarbeit mit Charlie Chaplin erinnert, in dessen *A Dog's Life* (1918), *A Day's Pleasure* (1919),

Sunnyside (1919), *The Kid* (1921), *A Woman of Paris* (1923) und *City Lights* (1931) er Auftritte hat. Tradiert wird in diesem Zusammenhang gern ein am Set von *A Dog's Life* entstandenes Foto, das Redmond zusammen mit Chaplin zeigt, der gerade den Buchstaben ‚d‘ in ASL gebärdet (Abb. 2). Dies wiederum hat zu Spekulationen darüber geführt, ob der Starkomiker, wie es Ballin andeutet (vgl. 2001, S.30), Gebärdensprache beherrschte und diese gar von Redmond gelernt habe. Beides gilt als unwahrscheinlich (vgl. Schuchman 1988, S.26). Vielfach belegt ist indes die nahezu grenzenlose Bewunderung, die man seitens der Gehörlosengemeinschaft Chaplin entgegenbrachte, von dem man zunächst glaubte, er selbst oder zumindest Verwandte von ihm seien taub, da er auf der Leinwand



Abb. 2: Granville Redmond (links) und Charlie Chaplin am Set von *A Dog's Life* (1918)

derart leichtfüßig und souverän völlig stumm, das heißt ohne die Lippen zu bewegen, agierte (vgl. ebd., S.25).

Mag Hollywood in den ersten Jahrzehnten auch gehörlose Schauspieler_innen engagiert haben, so geschah dies nicht, um sie d/Deaf Rollen spielen zu lassen. Bis Letzteres geschah, sollten noch Jahrzehnte vergehen; derweil wurden die entsprechenden Rollen mit hörenden Schauspieler_innen besetzt, was beispielsweise einer Jane Wyman den Oscar für die beste weibliche Hauptrolle einbrachte – sie erhielt ihn für ihre Verkörperung der gehörlosen Protagonistin aus Jean Negulescos *Johnny Belinda* (1948)⁷ –, was aber natürlich auch immer wieder Performances zur Folge hatte, die aus Sicht der d/Deaf Community als hölzern und unnatürlich, mit Blick auf die gebärdete ASL bisweilen als schlichtweg katastrophal wahrgenommen wurden – und Veditz' Hoffnung, der Film werde die Schönheit der Gebärdensprache zeigen und bewahren, rundum konterkarierten (vgl. Schuchman 2004, S.235). Dafür dass derlei keineswegs der Vergangenheit angehört, ist der oben bereits genannte *La famille Bélier* ein einschlä-

giges Beispiel. Lartigaus in kommerzieller Hinsicht überaus erfolgreiches *feelgood movie* zog den Zorn der d/Deaf Community unter anderem deswegen auf sich, weil in ihm – anders als sowohl in seiner fast zwei Jahrzehnte vorher entstandenen ‚Vorlage‘ *Jenseits der Stille* als auch im Remake *Coda* – die d/Deaf Rollen konsequent mit hörenden Schauspieler_innen besetzt wurden und diese unsäglich schlecht gebärdeten. „Make no mistake“, echauffiert sich Rebecca Atkinson, „this is like blacking up for the Black and White minstrel show“ (2014).

Doch zurück zum Hollywood der Stummfilmzeit, das gehörlosen Menschen zwar Einlass gebot, bei deren Repräsentation aber tief in die – zu großen Teilen aus der Literatur bestückte – audistische Stereotypen- und Klischeekiste griff, aus der sich, wie *La famille Bélier* zeigt, mitunter noch heute fleißig bedient wird. Schenkt man Filmen wie *The Silent Voice* (1915), *A Voice in the Dark* (1921) oder *The Man Who Played God* (1922) Glauben, so bedeutet Gehörlosigkeit beispielsweise notgedrungen Einsamkeit. „Being alone [...] is the norm for deaf persons in the movies“ (Schuchman 1988, S.35). Misanthropie, Verzweiflung und suizidale Gedanken sind die Folge. Dass wir Gehörlosigkeit nahezu ausschließlich im Genre des Melodrams begegnen, überrascht folglich nicht. Von einer d/Deaf Community fehlt, wie übrigens auch in *La famille Bélier* oder *Coda*, jede Spur. Selbst Ehen, in denen beide Partner gehörlos

7 Der an der Kinokasse äußerst erfolgreiche, von der Presse gut besprochene und auch von Seiten der d/Deaf Community geschätzte Film bewies, dass ein vertiefter Umgang mit dem Thema ‚Gehörlosigkeit‘ keineswegs einen kommerziellen Erfolg ausschloss. Entsprechend kam es in den darauffolgenden Jahren zu einem regelrechten Boom des *cinema of the d/Deaf* mit Titeln wie *Crash of Silence* (1952) oder *Flesh and Fury* (1952) (vgl. Schuchman 1988, S.53-55).

sind, sucht man auf Hollywoods Leinwänden vergebens – und das übrigens bis 1957, als mit Joseph Pevneys *Man of a Thousand Faces* ein Biopic über den Schauspieler Lon Chaney erschien, dessen Eltern taub waren.

Tatsächlich findet sich im US-amerikanischen Stummfilmkino kein einziges Beispiel, in dem mehr als eine gehörlose Person auftritt. Es ist – um einen Begriff Martin F. Nordens zu bemühen – ein *cinema of isolation* reinsten Wassers (vgl. 1994), das somit implizit nicht zuletzt einem Eugeniker und Oralisten wie Bell in die Karten spielte, der die Isolation der Gehörlosen voneinander als probates Mittel erachtete, um deren Assimilation und ‚Normalisierung‘ zu erzwingen (vgl. Tabak 2006, S.61). Auch dies gilt es zu bedenken, wenn – vielleicht etwas zu vorschnell – von der Stummfilmzeit als einer für d/Deaf Personen goldenen Kinoära die Rede ist. Pointiert gesagt: Auf der einen Seite stand der ‚barrierefreie‘ Einlass, auf der anderen der Umstand, dass via Stereotypen und Klischees an neuen Barrieren mitgebaut wurde.

Das Ende oder: ‚Die Talkies‘ kommen

In einem kurzen, „Motion Picture Making as Seen from a Deaf Man’s Point of View“ überschriebenen Artikel spricht sich Albert V. Ballin gegen die vielen, bisweilen langen Zwischentitel in Stummfilmen aus. Zahlreiche Zuschauer_innen, die des Englischen nicht mächtig sind, würden durch sie

vom vollen Verständnis des Gezeigten ausgeschlossen werden, so Ballin. Um auf sie verzichten zu können und damit Sprachbarrieren einzuebnen, fordert er „BETTER GESTURES“ (1927, S.119) und lobt in diesem Zusammenhang nicht umsonst Friedrich Wilhelm Murnaus *Der letzte Mann* (1924), der fast vollständig auf Zwischentitel verzichtet. Ballins Text erschien 1927 in der Dezember-Ausgabe vom *Silent Worker*, also zu einem Zeitpunkt, als sich das Problem der Zwischentitel bereits auf ganz andere Weise gelöst hatte. Schließlich war zwei Monate zuvor, am 6. Oktober 1927, in New York Alan Croslands *The Jazz Singer* mit Al Johnson in der Titelrolle uraufgeführt worden, der erste abendfüllende Tonfilm beziehungsweise ‚Talkie‘, dessen enormer Erfolg das zügige Ende der Stummfilmära einleitete. Bevor das neue Jahrzehnt begann, wurden so gut wie keine Stummfilme mehr produziert. Die Konsequenz: Wer kein Englisch verstand, war nach wie vor ausgeschlossen, und wer (wie Ballin) nicht hören konnte, war es nun auch. Oder anders: Johnsons mit dem Nadeltonverfahren festgehaltener Gesang bildete für die d/Deaf Community und deren Partizipation an einem, wenn nicht dem zentralen Unterhaltungsangebot jener Zeit den Schwanen- und Abgesang.

Gut anderthalb Jahre später, im Juni 1929, wird im *Silent Worker* eine weitere Person zitiert, die oben bereits Erwähnung fand: Thomas Alva Edison. Mit einem kurzen Statement meldet er



Abb. 3: Screenshot aus Chaplins *City Lights* (1931) – links vorn mit weißem Haar: Granville Redmond

sich zum Umbruch vom Stumm- zum Tonfilm zu Wort, und zwar aus Sicht eines Gehörlosen: „Now that they are turning the movies into ‚talkies,‘ it lets me out for I can’t hear a thing. There are 2.500.000 people who are deaf like myself, and some one is going to have to make special pictures for them. I don’t think movie producers have thought of that yet“ (Edison zit. n. O.V. 1929, S.217). Dass die Filmproduzent_innen auch in den nächsten Jahren und Jahrzehnten nicht darüber nachdenken und die Proteste seitens der durch den Filmtun vom Kinobesuch praktisch ausgeschlossenen Gehörlosengemeinschaft (vgl. hierzu

Schuchman 1988, S.43; Schuchman 2004, S.233) konsequent ignorieren sollten, überrascht ebenso wenig wie die Tatsache, dass bis Anfang der 1930er Jahre alle d/Deaf Schauspieler_innen bis auf einen von Hollywoods Gehaltslisten gestrichen worden waren. Dieser eine war Granville Redmond, letztmalig und sehr passenderweise auf der Leinwand in *City Lights* zu sehen, genauer: in dessen grandioser Eingangsszene, die wie wahrscheinlich keine andere in seinem Schaffen Chaplins wohlbekanntem Aufbegehren gegen den Siegeszug der ‚Talkies‘ ein kinematografisches Denkmal setzte (Abb. 3).

Literatur

- Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002 (1932).
- Atkinson, Rebecca: „La famille Béliet is Yet Another Cinematic Insult to the Deaf Community.“ In: *The Guardian* (19.12.2014), <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/dec/19/la-familie-beliet-insult-deaf-community>
- Ballin, Albert V.: „Granville Redmond, Artist.“ In: *The Silent Worker* 38 (2), 1925, S.89-90.
- Ballin, Albert V.: „Motion Picture Making As Seen from a Deaf Man’s Point of View.“ In: *The Silent Worker* 40 (3), 1927), S.119.
- Ballin, Albert V.: „The Life of a Lousy Extra.“ In: *The Silent Worker* 40 (9), 1928, S.388-389.
- Ballin, Albert V.: „Coming to California (1930).“ In: Bragg, Lois (Hg.): *Deaf World: A Historical Reader and Primary Sourcebook*. New York/London: New York UP, 2001, S.27-32.
- Bauman, H-Dirksen L.: „Audism: Exploring the Metaphysics of Oppression.“ In: *Journal of Deaf Studies and Deaf Education* 9 (2), 2004), S.239-246.
- Bauman, H-Dirksen L.: „Introduction: Listening to Deaf Studies.“ In: ders. (Hg.): *Open Your Eyes: Deaf Studies Talking*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2008, S.1-32.
- Bauman, H-Dirksen L./Murray, Joseph J.: „Deaf Studies im 21. Jahrhundert: ‚Deaf-gain‘ und die Zukunft der menschlichen Diversität.“ In: *Das Zeichen: Zeitschrift für Sprache und Kultur Gehörloser* 96, 2014, S.18-41.
- Baynton, Douglas C.: „Deafness.“ In: Adams, Rachel/Reiss, Benjamin/Serlin, David (Hg.): *Keywords for Disability Studies*. New York/London: New York UP, 2015, S.48-51.
- Bell, Alexander Graham: *Memoir upon the Formation of a Deaf Variety of the Human Race*. National Academy of Sciences, 1884.
- Booth, Katie: *The Invention of Miracles: Language, Power, and Alexander Graham Bell’s Quest to End Deafness*. New York: Simon & Schuster, 2021.
- Burch, Susan: „Reading Between the Signs: Defending Deaf Culture in Early Twentieth-Century America.“ In: Longmore, Paul K./Umansky, Lauri (Hg.): *The New Disability History: American Perspectives*. New York/London: New York UP, 2001, S.214-235.
- Burch, Susan: *Signs of Resistance: American Deaf Cultural History, 1900 to World War II*. New York/London: New York UP, 2002.
- Davis, Lennard J.: *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body*. London/ New York: Verso, 1995.

- Davis, Lennard J.: „Screening Deafness.“ In: *Los Angeles Review of Books* (19.9.2021), <https://www.lareviewofbooks.org/article/screening-deafness/>
- Durr, Patti: „Deaf Cinema.“ In: Gertz, Genie/Boudreault, Patrick (Hg.): *The SAGE Deaf Studies Encyclopedia*. Thousand Oaks: SAGE, 2016, S.157-158.
- Emens F, Elizabeth: „Accommodation.“ In: Adams, Rachel/Reiss, Benjamin/Serlin, David (Hg.): *Keywords for Disability Studies*. New York/London: New York UP, 2015, S.18-21.
- Gee, James Paul/Ong, Walter: „An Exchange on American Sign Language and Deaf Culture.“ In: *Language and Style* 16 (2), 1983, S.234-237.
- Humphries, Tom: *Audism: The Making of a Word*. Unveröffentlichtes Manuskript, 1975.
- Krentz, Christopher B.: „The Camera as Printing Press: How Film Has Influenced ASL Literature.“ In: Bauman, H-Dirksen L./Nelson, Jennifer L./Rose, Heid M. (Hg.): *Signing the Body Poetic: Essays on American Sign Language Literature*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2006, S.51-70.
- Lane, Harlan: *Die Maske der Barmherzigkeit: Unterdrückung von Sprache und Kultur der Gehörlosengemeinschaft*. Hamburg: Signum, 1994 (1992).
- Norden, Martin F.: *The Cinema of Isolation: A History of Physical Disability in the Movies*. New Brunswick: Rutgers UP, 1994.
- O.V.: „Edison to Make Talkies for Deaf.“ In: *The Silent Worker* 41 (5), S.217.
- Padden, Carol/Humphries, Tom: *Inside Deaf Culture*. Cambridge/London: Harvard UP, 2006 (2005).
- Rombach, Fabian/Kellermann, Gudrun: „Deaf Studies und Disability Studies.“ In: Waldschmidt, Anne (Hg.): *Handbuch Disability Studies*. Wiesbaden: Springer VS, 2022, S.417-434.
- Sacks, Oliver: *Stumme Stimmen: Reise in die Welt der Gehörlosen*. Reinbek: Rowohlt, 1997 (1989).
- Schuchman, John S.: *Hollywood Speaks: Deafness and the Film Entertainment Industry*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1988.
- Schuchman, John S.: „The Silent Film Era: Silent Films, NAD Films, and the Deaf Community’s Response.“ In: *Sign Language Studies* 4 (3), 2004, S.231-238.
- Tabak, John: *Significant Gestures: A History of American Sign Language*. Westport/London: Praeger, 2006.
- Veditz, George W.: „The Preservation of the Sign Language (1913).“ In: Bragg, Lois (Hg.): *Deaf World: A Historical Reader and Primary Sourcebook*. New York/London: New York UP, 2001, S.83-85.

Viridi, Jaipreet: *Hearing Happiness: Deafness Cures in History*. Chicago/London: University of Chicago Press, 2020.

Winkler, Hartmut: *Basiswissen Medien*. Frankfurt am Main: Fischer, 2008.

Yates, Samuel: „Deafness: Screening Signs in Contemporary Cinema.“ In: Mitchell, David T./Snyder, Sharon L. (Hg.): *A Cultural History of Disability in the Modern Age*. London: Bloomsbury Academic, 2020, S.79-93.

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Petra Missomelius: Bildung – Medien – Mensch: Mündigkeit im Digitalen

Göttingen: V&R unipress 2022 (Eckert. Die Schriftenreihe, Bd.151), 230 S., ISBN 9783847112631, EUR 40,- (OA)

(Zugl. Habilitation an der Universität Innsbruck, 2019)

Während die Digitalisierung für die Medienwissenschaft ein großes Betätigungsfeld darstellt, ist der Zusammenhang von Digitalisierung und Bildung bisher vernachlässigt und weitgehend anderen Disziplinen, wie der Medienpädagogik, überlassen worden. Damit sind Forschungen der Medienwissenschaft zur digitalen Welt zwar außerhalb der Fachdiskurse präsent, bezüglich der seit Jahren laufenden Diskussionen zur Digitalisierung der Bildung in allen Bildungsbereichen (Schule, Hochschule etc.) hält sich die Medienwissenschaft bislang allerdings bedeckt. Es tut sich aber etwas und dies zeigt sich in der vorliegenden Publikation.

Petra Missomelius lehrt und forscht am Institut für Medien, Gesellschaft und Kommunikation der Universität Innsbruck. In der Gesellschaft für Medienwissenschaft hat sie wesentlich

dazu beigetragen, dass das Thema Bildung auf die Agenda gesetzt wurde. An ihrem Buch – so viel vorweg – wird man im Diskurs zur digitalen Bildung in Zukunft nicht vorbeikommen.

Im einführenden, mit „Präliminarien“ übertitelten Kapitel werden die Relevanz des Themas für die Medienkulturwissenschaft dargelegt und die Lücken identifiziert, die es mit entsprechenden Ansätzen zu schließen gilt, sowie die zentralen Begriffe für die Argumentation vorgestellt. Auf der Basis der Diagnose, dass insbesondere im deutschsprachigen Raum ein „unterdimensionierter medien- und Technikbegriff“ (S.7) den Diskurs zur digitalen Bildung bestimme (später ist auch von „Technik-Trance“ [S.164] die Rede), wird die Medienkulturwissenschaft als Disziplin ins Spiel gebracht, um „ein Konzept zur Erlangung medien- und technologie-

bezogener Mündigkeit erstellen zu können“ (S.8).

Terminologisch wird anstelle des in der Öffentlichkeit und Bildungspolitik verbreiteten Begriffes ‚Digitalisierung‘ und des bereits auf kulturelle Kontexte erweiterten Begriffs ‚Digitalität‘ von ‚Kulturen des Binären‘ gesprochen. Damit könne bereits die „Grundlage dieser Medientechnologien“ (S.11) besser erfasst werden. Kennzeichnend für den binären Code sei dessen Inhaltsleere, wofür der Begriff der ‚Vakanz‘ eingesetzt wird. Daran schließt der Begriff der ‚Valenz‘ an, womit die „gesellschaftliche Wertigkeit binärer Technologien“ (ebd.) gemeint ist. Die Vakanz des binären Codes wird also erst mit Valenz gefüllt. Steht bisher vor allem die Machbarkeit im Zentrum der Diskussionen um Digitalisierung, so wird mit der Valenz die gesellschaftliche Relevanz mit einbezogen. Damit könne der „Kongruenz zu Werten von Gesellschaften“ (ebd.) im Diskurs einer Kultur des Binären eine stärkere Bedeutung gegeben werden und die in Deutschland und Österreich geführte Diskussion um ‚Digitale Bildung‘ wesentliche neue Impulse erhalten (vgl. S.25).

Aus einem kursorischen historischen Überblick zum Bildungsbegriff, der von Immanuel Kant und Alexander von Humboldt über Jean-Jacques Rousseau bis in die Gegenwart reicht, werden sodann Ansätze wie Mündigkeit, Selbstbestimmtheit, Reflexions- und Kritikfähigkeit, die als wesentliche Kompetenzen für eine Kultur des Binären

gefasst werden können, entwickelt. Perspektiven der Medienwissenschaft und Medienpädagogik werden konkretisiert. Aus einer filmwissenschaftlichen Perspektive (die im digitalen Bildungsdiskurs komplett zu verschwinden droht) positiv hervorzuheben ist, dass auch der „Film als Bildungsmedium“ (S.62) in die Argumentation mit einbezogen wird. Die argumentationsleitenden Begriffe ‚Vakanz‘ und ‚Valenz‘ finden sich in Folgekapiteln in weitere „theoretische und gedankliche Hintergründe“ (S.88) wie Mathematisierung und Kybernetik eingebunden. Hier wird noch deutlicher, was Vakanz bedeutet: dass der binäre Code nur zwei Zustände zulässt und „an die Stelle des Unentscheidbaren, des Ambivalenten und Unklaren [...] [die] Leere“ (S.121) tritt. Die Valenz schafft die Sinnstiftung, und diese muss massiv durch Kontextualisierung und Analyse erst ergründet werden.

Mit Enkulturation steht ein weiterer Begriff im Zentrum des Buches. Geprägt von Melville J. Herskovits ist damit der „unbewusst verlaufende Prozess“ gemeint, „durch den ein Mensch Mitglied einer Gesellschaft wird“ (S.70). Ohne Medien ist dieser Prozess nicht denkbar, und gerade Umbruchsituationen zeichnen sich dadurch aus, dass „soziale Träger neuer Medien und Technologien [...] mit Enkulturationen traditioneller Ausprägungen in Konflikt treten“ (S.71). Für die Bildung in der digitalen Zukunft hat dies gravierende Auswirkungen: „Der Grad der Enkulturation binärer Medien in

Bildungsprozessen wird schließlich über die Rolle binärer Kultur in einer Gesellschaft entscheiden“ (ebd.).

Enkulturation, Vakanz und Valenz werden in den folgenden Kapiteln konsequent herangezogen, um bestimmte Themen, Aspekte, Phänomene, Diskurse, die sich aus der digitalen Transformation als Medien- und Bildungsumbruch ergeben, zu erörtern. Auf zwei dieser Punkte soll im Folgenden eingegangen werden, um sodann noch auf die bildungspraktischen Inhalte des Buches einzugehen.

1. Wenn in der Welt des Binären der Code (und nicht die Botschaft) das Medium sei, wie Missomelius in Anspielung auf die berühmte Wendung Marshall McLuhans schreibt (vgl. S.135), so lässt sich feststellen, dass die verbreiteten Vorstellungen davon, was Wissen und was Information im Internet bedeutet, zumindest fragwürdig sind. Es sei ein „Fehlschluss von der codebasierten Vernetzung zur wissensgenerierenden Verknüpfung von Informationen“ (S.136). Wieder kommt die Vakanz ins Spiel. Denn „das Binäre und die binärtechnische Vernetzung generieren keinerlei Sinn“ (ebd.). Das hat fatale Konsequenzen: „Wissensgenese [wird] mit reiner Informationsbeschaffung verwechselt“ (ebd.).

Diese Erkenntnis hat wesentliche Auswirkungen auf das Narrativ, wonach (digitale) Daten als Inbegriff einer neuen Wissensgesellschaft behandelt werden. Es sei hier nur angemerkt, dass Daten schon vor mehr als 15 Jahren als das neue Öl bezeichnet wurden (vom

Werbefachmann Michael Palmer 2006, https://ana.blogs.com/maestros/2006/11/data_is_the_new.html) und der Datenjournalismus explizit in diesem Feld von Daten, Information und Wissen operiert. Dies sei auch mit Blick darauf erwähnt, dass Missomelius in ihren weiteren Ausführungen auf Formen der Visualisierung zu sprechen kommt, die auch im Datenjournalismus eine zentrale Rolle spielen (*visual journalism*).

2. In der „berufsbegleitenden Erwachsenen- und Weiterbildung“ (S.167) wird in hohem Maße und zunehmend mit webbasierten Bildungsmaterialien und -angeboten gearbeitet. Die damit oft einhergehende Vorstellung, ein „maßgeschneidertes Bildungsprogramm“ (S.168) angeboten zu bekommen, kann problematisch werden, wenn es letztlich bei leeren Versprechungen bleibt. Wenn den Lernenden nicht die notwendigen pädagogischen Hilfestellungen zuteilwerden, die für die in diesem Zusammenhang oft notwendige Selbstdisziplin und Selbstmotivation erforderlich sind, werden sie im Regen stehen gelassen. Dabei gerne eingesetzte Begriffe wie Freiheit und Offenheit verkommen zu bloßen Floskeln eines Lernmarketings.

Die Qualität des Buches ergibt sich zum einen aus den bisher vorgestellten durchdachten und zwingenden wissenschaftlichen Ausführungen zur Kultur des Binären. Sie kommt zudem in den praxisorientierten bildungspolitischen Empfehlungen zum Ausdruck, die als „Beitrag zur öffentlichen Diskussion und zu bildungspolitischen Konkre-

tionen intendiert sind“ (S.9). Wird die Bildungspolitik bis dahin bereits nachdrücklich in Frage gestellt, so finden sich nun in ihrer Radikalität schillernde Vorschläge für die „Erarbeitung neuer kultureller Strukturen, neuer Formate und neuer Interaktionsmodi“ (S.175). Nachdem „Reflexionsangebote für die Organisationsentwicklung von Bildungsorganisationen“ (S.178f.), Kernkompetenzen für ein „medienbezogenes Curriculum für Lehrkräfte“ (S.180) sowie Kompetenzen für die Lernenden (vgl. S.182) vorgestellt werden, kommt Missomelius auf die Bedeutung von Medienkritik zu sprechen und schlägt im Zuge dessen *cultural hacking* als Methode vor, deren Subversivität und Widerstand gegen Bildungsinstitutionen von diesen „auch aus[ge]halten“ werden müssen. Der in Verruf geratene Begriff des Hacking wird rehabilitiert und als *cultural hacking* zum kreativen Handeln umfunktioniert, das dazu geeignet sei, den „Machthabenden den Spiegel“ (S.185) vorzuhalten.

Missomelius hat ein Buch geschrieben, das allein schon durch die gelungene Verdichtung wesentlicher Diskurse

zur Digitalisierung und digitalen Bildung beeindruckt. Ohne Ausschweifungen und Redundanzen gelingt es ihr, das Wesentliche auf 200 Seiten auszuführen. Dabei gelingt es ihr auch noch – didaktisch geschickt – jedes Großkapitel mit einem Zwischenfazit zu versehen.

Ihre Beobachtungen und Thesen sind durchdacht und wohlbegründet. Es ist zu hoffen, dass sie bildungspolitisch wahrgenommen und berücksichtigt werden. Hierzu wäre es indessen notwendig, dass sich die Medienwissenschaft stärker als bisher in die Bildungspolitik einmischt. Hier bieten sich eventuell Anschlusspotenziale an die Bildung für nachhaltige Entwicklung, wo ja ebenfalls von transformativer Bildung (*transformative literacy*) die Rede ist (siehe auch das Hauptgutachten „Unsere gemeinsame digitale Zukunft“ des Wissenschaftlichen Beirats der Bundesregierung Globale Umweltveränderungen). Damit einher gehen könnte auch eine geografische und kulturelle Erweiterung des Untersuchungsbereichs (globales Lernen).

Thomas Klein (Berlin)

Medien/Kultur

Cecilia Mareike Carolin Preiß: Kunst mit allen Sinnen: Multimodalität in zeitgenössischer Medienkunst

Bielefeld: transcript 2021, 288 S., ISBN 9783837656718, EUR 45,-
(Zugl. Dissertation am Fachbereich Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum, 2020)

Cecilia Preiß' Buch *Kunst mit allen Sinnen: Multimodalität in zeitgenössischer Medienkunst* ist als Dissertationsschrift im Kontext des DFG-Graduiertenkollegs „Das Dokumentarische“ (Ruhr-Universität Bochum) entstanden und schreibt sich erkennbar in diese rezente Szene der deutschsprachigen Medienkulturwissenschaft ein. Davon zeugen einzelne Konzepte und Begriffe wie unter anderem auch der des ‚Dokumentarischen‘ selbst, welcher weitgehend im direkten Anschluss an den genannten Forschungskontext verwendet wird, oder auch der Umstand, dass Preiß ihre Gegenstände aus dem Feld zeitgenössischer Medienkunst wiederholt durch das Prisma einer medientheoretischen Dokumentalitätsdebatte zu brechen sucht (vgl. Kodas am Ende jeder Materialstudie sowie das Kapitel „Das Dokumentarische in zeitgenössischer multimodaler Medienkunst“ [S.225-235]). Als akademische Qualifizierungsarbeit wartet Preiß' Studie naturgemäß mit Schwächen und Stärken auf. Am Ende der knapp 300-seitigen Lektüre steht der Eindruck einer fachkundigen, sprachlich fein geweb-

ten und in sich komplexen Arbeit, die für gegenwärtige medientheoretische Debatten von Relevanz ist, weil sie sich dem heterogenen bis ambivalenten Gegenstand zeitgenössischer Medienkunst annimmt und im Wechselspiel von Materialbetrachtung und Theoriediskurs entfaltet.

Wie der Titel anzeigt, diskutiert Preiß' Studie ihre Gegenstände und Theoreme ausgehend vom Konzept der Multimodalität – einem Term, der ebenso in der Informationswissenschaft wie in der Kunst- und Medientheorie Verwendung findet, um die simultane Nutzung unterschiedlicher (Sinnes-) Kanäle zu beschreiben. Preiß' These lautet, dass sich nicht nur die zeitgenössischen Medienkunstprojekte, sondern auch das Digitale generell über das Theorem von Multimodalität beschreiben lasse (vgl. S.11) – ein Argument, das auch auf die These einer etwaigen Virtualität oder Immaterialität digitaler Medienkulturen Bezug nimmt, die nicht selten in den Vorwurf münde, digitale Formen trügen „zur Distanzierung des Menschen von seinem realweltlichen Körper“ (ebd.) bei.

Obleich der Aufbau des Buches mit seinen zahlreichen, teilweise nur wenige Seiten umfassenden Kapiteln auf den ersten Blick leicht unübersichtlich wirkt, schreibt sich bei genauerer Betrachtung die Komplexität der medienkünstlerischen Beispiele in die Anordnung des Textes ein. Denn die diskutierten Arbeiten fordern die kunst- und medientheoretische Betrachtung dazu heraus, (mindestens) dreierlei zu verhandeln: Erstens werfen sie grundsätzliche und konzeptuelle Fragen danach auf, entlang welcher Leitbegriffe derartige ‚Kunst‘ theoretisch zu qualifizieren sei (vgl. Teil 1: „Grundlagen“, S.27-66). Zweitens – und dies hätte auch der Beginn der Studie sein können – stellen sie konkrete, anschauliche Phänomene für die Medienanalyse bereit (vgl. Teil 2: „Materialien“, S.75-157), die in ihrer Vielschichtigkeit nach detaillierten Beschreibungen verlangen. Drittens rufen die medienkünstlerischen Phänomene als Gegenwartskunst Semantiken, Motive und Topoi auf, die aktuell virulent sind (vgl. Teil 3: „Themen“, S.165-235).

Im dritten Teil werden das VR-Environment *Osmose* (1995), die AR-Installation *In the Eyes of the Animal* (2015), die VR-Installation *Inside Tumucumaque* (2018) und die Installation *Au-delà des limites* (2018) analysiert. Hier fällt auf, dass sich Preiß dafür entschieden hat, die künstlerischen Arbeiten, die zwar alle von „virtuelle[n] Naturszenarien“ (S.14) handeln, nicht primär unter dem Paradigma zeitgenössischer – digitaler – Naturästhetik

zu diskutieren. Gleichwohl findet der „Naturbezug[], welcher allen künstlerischen Beispielen eingeschrieben ist“ (ebd.), immer wieder Beachtung und wird von der Autorin mit knappen Bemerkungen eingeordnet. Diese werden weder kleinteilig, noch suchen sie das Gewicht der aktuellen Debatten um Klimawandel, Naturzerstörung und ‚Anthropozän‘ zu Gunsten einer rein formalistischen Analyse zu entschärfen. So deutet Preiß die digitale Naturästhetik ihrer Beispiele als situierte Ästhetiken in einem „Moment der Krise, mit dem sich Ökologie und Mensch im Zeitalter des Anthropozäns konfrontiert sehen“ (S.18). Wie weit man dabei der von Preiß angebotenen These folgen möchte, dass in den medienkünstlerischen Naturentwürfen oder digitalen Ökologien in diesem Kontext die Möglichkeit speziesübergreifender, polarer Ontologien von Mensch, Natur, Technik und Kunst auflösender Rekonfigurationen von Sinn und Erfahrung liegt, bleibt wie bei aller ‚Kunst‘ schlussendlich weniger von der Entscheidung für eine ethische Rezeption der künstlerischen Formate abhängig, als vom Zutrauen in ihre ästhetische Wirkmächtigkeit. Und gerade aus diesem Grund bleibt ein leichtes Unbehagen angesichts der Zentralität eines leiblichen Körpers, der – als Dreh- und Angelpunkt der multimodalen Arrangements – für Preiß ein immer-schon oder immer-noch exklusiv menschlicher Körper ist. Die perzeptive Verstrickung des Menschen in die technologisch-natürlichen

Medienkunstszenen, für deren kritisches Potenzial Preiß argumentiert, muss somit der Frage standhalten, inwiefern sich in dieser Lesart nicht erneut die Figur eines ästhetischen Subjekts reinstanziiert sieht, die für diverse Anthropozentrismen steht, die für Kunsterfahrung, Theorieproduktion

und ethisches Handeln in einer postnatürlichen Gegenwart jenseits strikter Differenzen zwischen Menschen, Tieren, Pflanzen, Maschinen oder Algorithmen gleichermaßen problematisch scheinen.

Charlotte Bolwin (Weimar)

Matteo Anastasio, Jan Rhein (Hg.): Transitzone zwischen Literatur und Museum

Berlin: De Gruyter 2021, 282 S., ISBN 9783110691511, EUR 99,95

Ausstellungsmodi für die Präsentation von Literatur in Museen und die literarische Ausstellungsreflexion sind die beiden Pole zwischen denen die Aufsätze in der Publikation *Transitzone zwischen Literatur und Museum* oszillieren. Die insgesamt elf Beiträge in dem von den beiden Romanisten Matteo Anastasio und Jan Rhein herausgegebenen Band spüren mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung den Wechselbeziehungen zwischen expositorischer Praxis einerseits sowie Ausstellung und Museum als Motiven und Dispositiven in der Literatur andererseits nach. Sie zeigen, dass „[d]ie Transfers zwischen Literatur und Museum [...] keine in zwei Richtungen verlaufenden Einbahnstraßen“ (S.4), sondern vielfach verflochten sind. Diesen „doppelten Blick“ (Klappentext) findet man im gegenwärtigen Diskurs

eher selten, da die Perspektiven üblicherweise getrennt gedacht werden. Eine weitere Ausnahme von dieser Praxis bildet der von Johanna Stapelfeld, Ulrike Vedder und Klaus Wiehl herausgegebene Sammelband *Museales Erzählen: Dinge, Räume, Narrative* (Paderborn: Brill|Wilhelm Fink, 2020), dessen Beiträge beispielhaft die „Korrespondenz zwischen sprachlichen Operationen und dem Sammeln als musealer Technik“ (S.4) aufzeigen und „den Doppelcharakter des Museums als realer Ort und imaginärer Raum“ (S.9) in den Blick nehmen. Die Herausgeber von *Transitzone zwischen Literatur und Museum* betonen, dass sonst „das Augenmerk bei der Untersuchung des Themenkomplexes Literatur und Ausstellung meist auf der Ausstellungsseite“ (S.3) liegt. Als jüngere Beispiele hierfür wären hier unter anderem der von

Klaus Kastberger, Stefan Maurer und Christian Neuhuber herausgegebene Band *Schauplatz Archiv: Objekt – Narrativ – Performanz* (Berlin: De Gruyter, 2019) und Sandra Potschs Monografie *Literatur sehen: Vom Schau- und Erkenntniswert literarischer Originale im Museum* (Bielefeld: transcript, 2019) zu nennen.

Dass es Anastasio und Rhein hingegen gerade auf die Verschränkung von Ausstellungspraktiken und literarischen Verfahren ankommt, machen bereits die Überschriften sichtbar, die sie für die vier Sektionen des Bandes gewählt haben. Der erste Abschnitt „Ausstellungen schreiben, Ausstellung lesen“ vereint drei Beiträge, die „Literatur und Ausstellung aus produktions- und rezeptionstheoretischer Perspektive betrachten und beide Felder zusammendenken“ (S.4). Jean-Max Collard vom Centre Pompidou in Paris widmet sich dem Ausstellungsvorwort als „diskursive, transmediale Form“ (S.19), während Heike Gfrereis vom Literaturmuseum der Moderne Marbach „Literaturausstellungen als Orte von besonderen literarischen Erfahrungen“ (S.38) neu verhandelt. Cornelia Ilbrig vom Frankfurter Goethe-Haus liefert mit ihrem narrativ-interaktiven Ausstellungsentwurf für die frühromantische Zeitschrift *Athenaeum* (1798-1800) ein weiteres Beispiel für die theoretisch-praktischen Ausführungen von Gfrereis.

Der Abschnitt „Museumsrepräsentation und Repräsentation im Museum“ kombiniert Maria Gregorios Überblick über europäische Literaturmuseen mit einem Aufsatz von Volker Jaeckel über

den Prado in Madrid. Beide verweisen unter anderem auf „die Rolle des Museums als Metapher und Symbol einer Kultur“ und dessen Funktion als „Monument des kollektiven Gedächtnisses“ (S.6).

Im dritten Abschnitt „Medienkonkurrenz und -überschreitung“ gehen Marco Thomas Bosshard, Jan Rhein und Vanessa Zeissig Korrespondenzen und Konkurrenzen von Buch und Ausstellung nach. Besonders von Interesse ist Zeissigs Plädoyer für „ein Bewusstsein für die Autonomie von Literaturausstellungen gegenüber ihrer Wissenschaft und ihrem Ausgangsmedium“ (S.209) durch „Einführung der szenografischen Perspektive“ (S.192).

Die Aufsätze im vierten und letzten Abschnitt „Literaturszenarien und Ausstellungsräume“ fokussieren anhand von Fallstudien den „Dialog zwischen musealen, literarischen und realen Räumen“ (S.8): Sophie Soccad analysiert das in ein Museum transformierte Wohnhaus der Krimiautorin Agatha Christie im Spannungsfeld von „sacralisation and humanisation of the writer“ (S.215), während sich Barbara Schaff am Beispiel von Jane Austen der Narrativierung von Autor_innen und Objekten widmet. Abschließend befasst sich Anastasio mit der Musealisierung Lissabons als Stadt Pessoa.

Mit *Transitzonen zwischen Literatur und Museum* haben Anastasio und Rhein eine anregungsreiche Kompilation von Texten kuratiert, die überzeugend darlegen, wie fruchtbringend das Zusammendenken des Museums als Reflexionsfigur und dem literarischen Reflektieren über Museen sein kann. Es

wäre jedoch wünschenswert gewesen, begrifflich präziser zwischen Ausstellung und Museum und deren unterschiedlich gearteten Funktionsspektren zu differenzieren. Im vorliegenden Band werden die Begriffe bisweilen als Synonyme geführt. Dies mag allerdings dem Umstand geschuldet sein, dass abgesehen von Zeissig und Gregorio alle Beitragenden aus philologischen Disziplinen stammen. Der Terminus ‚Literatur‘ ist hier hingegen sehr eng gefasst und schreibt dessen traditionelle Definition als Lyrik- und Prosawerk kanonisierter europäischer Autor_innen fort. Hier wäre ein mutigeres Beispiel wün-

schenswert gewesen – etwa ein Comic und/oder eine kontrastierende Fallstudie aus einem nicht-europäischen Land. Abgesehen von diesen Kritikpunkten liest man den Sammelband mit großem Gewinn – nicht zuletzt aufgrund der unterschiedlichen Textgattungen, die von den Beitragenden gewählt wurden, darunter das Konzept für eine hypothetische Ausstellung (Ilbrig) und einen kulturpolitischen Beitrag (Gregorio), die zeigen, wie unterschiedlich man das Themenfeld Literatur und Ausstellung präsentieren kann.

Barbara Margarethe Eggert (Linz)

Johanna Dorer, Roman Horak, Matthias Marschik (Hg.): Cultural Studies revisited: Nordlicht/Revontulet – Aufbruch in Österreich und internationale Entwicklung

Wiesbaden: Springer 2021, 342 S., ISBN 9783658320829, EUR 49,99

Cultural Studies sind keine Disziplin oder gar Methode, schrieb Andreas Hepp in seiner viel beachteten Einführung *Cultural Studies und Medienanalyse: Eine Einführung* (Köln: Westdeutscher Verlag, 2. Aufl., 2004), sondern ein „Diskurs“ oder ein „Projekt“, das darauf abzielt, „die komplexen Bedeutungen des Lebens in einer Gesellschaft zu artikulieren“ (S.11ff.). Diese Charakterisierung fällt einem ein, wenn man den Sammelband *Cultural Studies revisited* zur Hand nimmt und die Einleitung „Cultural Studies

at the Crossroads again“ der Wiener Kulturforscher_innen Johanna Dorer, Roman Horak und Matthias Marschik liest. Denn die versammelten 26 Beiträge sind nicht nur analytische Einlassungen über Erträge, Erkenntnisse und Perspektiven, über Theorien und Methoden der Cultural Studies in Österreich und international, sondern auch vielfach persönliche Erinnerungen und Erfahrungen zu den Kongressen in Tampere (1996 und 1998) und Birmingham (2000) bis hin zu dokumentierten Fotografien – getreu den Einladungen

der drei Herausgeber_innen an „alle Forscherinnen und Forscher mit Österreich-Bezug, die [besagte] Kongresse besucht haben“ (S.5), sowie an bedeutende internationale Vertreter_innen, zunächst auf diese wichtigen Kongresse zurückzuschauen und von da aus Neues, Überraschendes und Weiterführendes zu artikulieren. Zweitens sollten sie persönliche wie sachliche Veränderungen seither benennen und begründen und schließlich thematische wie methodische Erwartungen an künftige Entwicklungen der Cultural Studies formulieren. Herausgekommen ist ein überaus breit gefächertes, differenziertes, auch sprachlich buntes Kaleidoskop über mindestens 25 Jahre persönliche und wissenschaftliche Beschäftigungen mit Cultural Studies, das vorliegende Einführungen und Handbücher wunderbar ergänzt, biografisch bereichert und vor allem dem Anspruch der Cultural Studies, nicht nur ein trockenes akademisches Metier zu sein, sondern eine Brücke zwischen *universitas* und Leben zu schlagen, anschaulich verkörpert.

Umso bedauerlicher ist es – auch von den Herausgeber_innen apostrophiert –, dass die Cultural Studies im deutschsprachigen Raum nicht die akademische Anerkennung und Verankerung erfahren haben, die sie eigentlich verdienen, sondern im gegenwärtigen Wissenschaftsbetrieb mit dem Vorrang der quantitativen, zweckorientierten und verwertbaren Forschung, der lizensierenden Drittmitteljagd und des persönlichen Karrieregerangels an den Rand oder in die szientifischen Nischen gedrängt wurden und werden.

Die Beiträge im Einzelnen, die alphabetisch nach Autor_in und nicht thematisch angeordnet sind, vorzustellen und einzuordnen, würde den vorgegebenen Rahmen sprengen. Daher muss eine klassifizierende Übersicht genügen. Zunächst seien die Erinnerungen und Schlussfolgerungen an und aus besagten Tagungen genannt: Der finnische Organisator von Tampere Pertti Alasuutari räsoniert anregend und ideenreich über die Zeitläufte seit damals, die Wiener Literaturwissenschaftlerin Anne Babka erzählt eher anekdotisch vom Kongress in Birmingham, und der südafrikanische Kulturwissenschaftler John Higgins ordnet die Erkenntnisse und Thesen von Tampere ungleich profunder und ausführlicher. Sodann finden sich weitere renommierte, internationale Vertreterinnen: Ien Ang berichtet über die Cultural Studies in Australien, Lawrence Grossberg plädiert just für dichte, auch selbst praktizierte Kombinationen von Forschen, Lehren und Leben als Kontingenzen der Cultural Studies wie ebenso der Amsterdamer Medien- und Kulturwissenschaftler Joke Hermes alte Kontroversen überwinden will und vermittelnde Wege der internationalen, konstruktiven Zusammenarbeit anstrebt. Etliche länder- und kontinentbezogene Sachstandsberichte über Cultural Studies sind zu finden: natürlich österreichische Forschungen, sogar speziell in Graz, aber auch von Kanada aus betrachtet, britische, deutsche und am Ende sogar afrikanische Studien, sie dürften sich jeweils ergänzen und fortschreiben lassen. Noch anregender und analytisch weiterführender dürf-

ten thematische Zugänge sein: Für die Fernsehforschung werden ethnografische, alltagsnahe Rezeptionsstudien vorgeschlagen, die allerdings schon seit den 1970er Jahren vorgenommen werden. Eine feministische Medienforschung unter den Vorzeichen der Cultural Studies will wiederum ähnlich die Perspektive zugleich weiten wie zuspitzen, scheint aber in österreichischen Kontexten nicht gehört zu werden; über „Spektakuläre Schönheit und profane Erotik“, gewissermaßen als Extreme der anhaltenden Sexualisierung von Gesellschaft, denkt Otto Penz nach.

Und am Ende lassen sich Beiträge erwähnen, die disziplinäre, methodische wie subjektive Kritik an den

Cultural Studies üben: Etwa interessiert Christian Lutter, inwieweit nach einer gut 50-jährigen Tradition der Cultural Studies Nostalgie überwiegt oder Verfahren und Methoden routiniert oder gar konserviert werden oder ob sich standardisierte Schulen entwickelt haben. Offenbar entgehen selbst sich als stets offen und veränderlich verstehende analytische Bemühungen nicht gewissen Verkrustungen und Abnutzungsdynamiken, die eigentlich nicht entstehen können, wenn die eingangs attribuierte Diskursivität oberste Maxime bleibt. Aber immerhin trägt dazu dieser originelle, unkonventionelle Reader bei.

Hans-Dieter Kübler (Werther)

Jonathan Sterne: Diminished Faculties: A Political Phenomenology of Impairment

Durham: Duke UP 2021, 304 S., ISBN 9781478022329, USD 26,95

Jonathan Sternes *Diminished Faculties* erarbeitet eine politische Phänomenologie der Einschränkung. An der Schnittstelle von Medienwissenschaft und Disability Studies widmet sich das Buch hauptsächlich drei ‚verminderten‘ Vermögen (*faculties*): Sprach-, Hör- sowie verkörpertes Wahrnehmungsvermögen werden auf der Basis persönlicher Erfahrungen und aus akademischer Perspektive diskutiert. Zu Beginn – und im abschließenden Kapitel – denkt Sterne phänomeno-

logische Ansätze (z.B. von Husserl oder Heidegger) mit feministischen Bezügen weiter, indem er auf der politischen wie auch körperlichen Situiertheit von Subjekten innerhalb von Machtbeziehungen insistiert und so das transzendente Subjekt der Philosophie in seine Grenzen weist (vgl. S.11). Die Kategorie der Einschränkung (*impairment*) konturiert Sterne etwa durch Ansätze der Disability-Forschung, die eine rein medizinische Deutung körperlicher Einschränkung

ablehnen. Wie das Konzept Behinderung (*disability*) kann auch Einschränkung als historisch verortet und durch soziale Deutungen hergestellt begriffen werden. Zudem bilden beide mit der Kategorie ‚Krankheit‘ ein Spektrum, innerhalb dessen sich jede Kategorie durch eine ‚semantische Ambiguität‘ (vgl. S.35) auszeichnet. Doch Einschränkung muss nicht zwangsläufig auf Menschen bezogen sein. Die Mediengeschichte zeige vielmehr, dass das medizinische Konzept der Einschränkung zugleich mit den *transmission impairments* (Übertragung-Einschränkungen) im Bereich der Kommunikationstechnologien und dem Ingenieurswesen geprägt wurde (vgl. S.31).

Im ersten Kapitel „Degrees of Muteness“ beschreibt Sterne die Behandlung seiner eigenen Krebserkrankung und die damit für ihn verbundenen Sprach-Einschränkungen. Eventuelle Stimmveränderungen nach einer Thyroid-Operation und Tracheotomie (vgl. S.39) sind Sterne zufolge variabel. Wichtiger ist jedoch, wie der Forscher seine Blogs und Notizen über diese Erfahrungen als „testimony of disability“ (S.40) einer instabilen Subjektposition (vgl. S.16) entlang der Trias von Behinderung, Einschränkung und Krankheit problematisiert. Im Mittelpunkt des zweiten Kapitels stehen mobile Sprachverstärker, die Sterne wegen der Krebsbehandlung für eine begrenzte Zeit nutzte: In der „weird gray area of voice and techne“ (S.43) changiert der ‚Spokesman‘ zwischen Assistenztechnologie, (vernachlässigtem) Design-Objekt

und Mainstream-Technologie. Das Sprechen mit diesem Gerät distribuiert die Stimme, verortet sie am Mund wie auch am Mini-Lautsprecher, der am Körper getragen wird (vgl. S.47). Besondere Aufmerksamkeit generiert dies im Kontext von wissenschaftlichen Vorträgen, wenn Sternes Sprach-Gerät etwa als Metakommentar zu Fragen der Sound Studies und Medialität der Stimme verstanden wird (vgl. S.55). Das dritte Kapitel entwirft eine imaginäre Ausstellung, durch die ein Audioguide samt Bildbeschreibungen führt. Dabei werden die konventionellen Vorstellungen von Stimme, Fähigkeit (*ability*), Intention und *agency* hinterfragt. Zu den ‚Exponaten‘ gehören Fotos von Sternes Rachen und Stimmbändern, aber auch Videoinstallationen, die Cochlea-Implantat-Hören und Gebärden-Performances thematisieren. Ausgehend vom Begriff „audile scarification“ theoretisiert das vierte Kapitel „the consensual transformation of the capacity to hear“ als „normal impairment“ (S.119). Sterne erkundet die Problematik des kulturell produzierten ‚Hörverlusts‘ an der Schnittstelle von Deaf Studies und Science und Technology Studies. Er setzt sich so mit der Annahme auseinander, dass Hören in vielen kulturellen Kontexten als ‚normal‘ und erstrebenswert vorausgesetzt wird. Neben Hörschädigungen durch laute Musik interessiert ihn hier die Musik- und Waffenkultur Nordamerikas, denn in beiden spielt der Schutz des Gehörs auf spezifische Weise – aus Gründen der Sicherheit, Ästhetik oder des Stigmas – eine große Rolle. Das fünfte Kapitel konzentriert sich auf

Fatigue als verkörpertes Vermögen in Wissenschaftsgeschichte, Medizin und Disability Politics. Sterne kartiert die existentielle Politik des Chronischen Fatigue Syndroms (CFS), indem er auf die ‚Spoon Theory‘ der Bloggerin Christine Miserandino zurückgreift (vgl. S.163). Diese erklärt das Leben mit Lupus über eine Anzahl von Löffeln: Jeder bedeutet eine Alltagshandlung, und der Vorrat ist täglich schnell aufgebraucht. Diese Zeitlichkeit der Erschöpfung verbindet Sterne mit dem Konzept der *crip time* – ein Begriff, der den Mehraufwand behinderter Menschen, aber auch den Widerstand gegen neoliberale Optimierung bezeichnet.

Diminished Faculties stellt ein gelungenes Experiment und somit einen wichtigen Referenzpunkt für Forschende der Medien- und Kulturwissenschaft sowie kritischen Disability-Forschung dar. Es oszilliert zwischen persönlicher Erfahrung, wissenschaftlicher Analyse und kritischer Reflexion. Avancierte Theoretisierungen wechseln sich mit humorvollen oder nachdenklichen Erfahrungsberichten ab. Daraus entsteht eine produktive Spannung, die dem Buch ein hohes Maß an Überzeugungskraft verleiht.

Robert Stock (Berlin)

Niels Brüggem, Marco Dohle, Ole Keim, Eric Müller (Hg.): Flucht als Krise? Flucht, Migration und Integration in den Medien sowie die themenbezogene Aneignung durch Heranwachsende

München: kopaed 2021, 361 S., ISBN 9783968480268, EUR 19,80

Das Thema Flucht und der Umgang der berichterstattenden Medien damit ist spätestens seit der sogenannten Flüchtlingskrise 2015 vielen Beobachter_innen und Medienmacher_innen sehr präsent. Die vorliegende Publikation stellt die Ergebnisse eines Projektes hierzu vor, welches von 2017 bis 2020 durchgeführt wurde. Dabei wird bei den Beobachtungen zwischen Medienangeboten unterschieden, die Heranwachsende ansprechen und von ihnen genutzt werden, und denjenigen, welche

sich eher an Erwachsene richten und von diesen rezipiert werden.

Diese Zweiteilung erklären die Autor_innen damit, dass „in dieser Altersphase [...] überdauernde Einstellung und Handlungsweisen grundgelegt“ werden, und diese „Altersgruppe wächst [...] in die aktuelle Medienumgebung hinein“ (S.16). Somit lohne sich hier der gesonderte Blick, wenn auch diskutiert werden könnte, ob sich junge Menschen nicht erst im Laufe eines Studiums und Loslösung vom

Elternhaus entscheidend entwickeln und eigene Meinungsbilder entwerfen.

Einen Kern des Bandes bietet eine Inhaltsanalyse, welche sich auf der einen Seite auf zwei Zeiträume (vor und bei der sogenannten Flüchtlingskrise) beschränkt und auf der anderen Seite vergleicht, wo es Unterschiede bei der Berichterstattung (in und aus Deutschland) gibt zwischen Medienangeboten für Heranwachsende und Erwachsene, zwischen Medienangeboten nur für Heranwachsende und ausschließlich für Erwachsene. Der Untersuchungszeitpunkt lag dabei im Jahr 2018, als die Asylpolitik der Union kritisch und mit großem Medienecho diskutiert wurde. Diese Zentrierung auf konkrete Ereignisse ist eine wiederkehrende Beobachtung, so wie auch die fokussierte Berichterstattung auf Deutschland und die dort handelnden Akteur_innen und die eher negative Stimmungslage in den Medien. Dazu trage auch bei, dass den ‚Flüchtlings‘ selbst oftmals keine Stimme gegeben wurde. So blieben sie weiterhin „eher Objekt als Subjekt der Berichterstattung“ (S.157). Auch hier falle auf, dass sich vor allen Dingen auf männliche Flüchtlinge aus Syrien, dem Irak und Afghanistan konzentriert würde und sich ansonsten kein diverserer Einblick in den Medien feststellen ließ.

Spannend sind die Unterschiede der verschiedenen Zielgruppen: So konnte herausgearbeitet werden, dass die Berichterstattung für Heranwachsende oftmals Hintergrundinformationen zu Konflikten oder Krisen aus den Heimatländern der geflüchteten Menschen mitlieferte. Entscheidend sind

auch die Unterschiede bei Berichten aus Deutschland: Während bei Erwachsenen die Berichterstattung über kriminelle Flüchtlinge im Vordergrund stehe (vgl. S.158), seien es bei den Jugendlichen generell die Asylpolitik und verschiedene Meinungen zu Flüchtlingen. Für Heranwachsende werden auch häufiger Ursachen für Probleme sowie dafür verantwortliche Akteur_innen im In- wie Ausland benannt. Auch erfahre der umstrittene Begriff des ‚Flüchtlings‘ eine Entwicklung, in dem er zu ‚Migrant_innen‘ (für Erwachsene) oder zu ‚Geflüchteten‘ (für Heranwachsende) wurde. Diese Unterschiede konnten auch in den Untersuchungen herausgearbeitet werden, die sich spezifisch mit den unterschiedlichen Medien für Heranwachsende und für Erwachsene beschäftigt haben. Generell kommen die Autor_innen zu dem Schluss, dass die Berichterstattung aus dem Jahr 2018 die Fluchtthematik nicht als Krise präsentiert, aber die Berichterstattung einen negativen Ton getragen habe.

Den zweiten Kern des Buches bildet eine Aneignungsstudie mit Jugendlichen, die darstellt, wie unterschiedlich sich junge Menschen dem Themenkomplex annähern und sich diesen aneignen.

Was vor allen Dingen als Erkenntnis bleibt, ist, dass Probleme und Besserungsbedarf vor allen Dingen in den Medien beziehungsweise in der Berichterstattung für Erwachsene liegt. Hier werden oftmals unterschiedliche Perspektiven und Meinungen vermisst und eine negative Grundhaltung transportiert. Auch fehlt hier mitunter die Abbildung von Meinungen verschied-

dener Parteien, welche in den Medien für junge Menschen oftmals besser repräsentiert wurde.

Die Ergebnisse dieses Bandes und der Studie generell laden dazu ein, sich auch weiter in der Medienwissenschaft kritisch, aber auch offen mit medialer Berichterstattung zu beschäftigen. Denn wenn mitunter die Form (bspw. YouTube) auf den ersten Blick den klassischen Druckmedien wie einer

Zeitung, nachsteht, so zeigte sich hier, dass gleichzeitig bei Ersterem Stimmen zu Wort kommen, die man bei Zweiterem vergebens sucht. Berichterstattung sollte und muss neben faktischen Leistungen eben auch Vielfalt in Meinungen und Perspektiven anbieten. Eine kritische Reflexion ist dabei beidem von Nöten und inhärent.

Manuel Föhl (Mainz)

Max Liboiron: Pollution is Colonialism

Durham: Duke UP 2021, 216 S., ISBN 9781478014133, USD 24,95

Die Frage nach der Produktion wissenschaftlichen Wissens stellt ein zentrales Thema der Medien- und Kulturwissenschaft wie auch der Wissenschafts- und Technologiestudien dar. Nicht nur die Frage des Kanons, sondern auch die der Zitierpraktiken weist auf Technologien und Epistemologien hin, deren universalistischen Anspruch Max Liboiron mit *Pollution is Colonialism* problematisiert. Liboiron geht es darum, „to do science differently“ (S.ix). Im Dialog mit indigenen Positionen (vgl. S.3f.) diskutiert Liboiron den engen Zusammenhang von Kolonialismus und Szenarien der Verschmutzung vor dem Hintergrund der konfliktreichen Siedlungsgesellschaft Kanadas. Verschmutzung wird hier als „an enactment of ongoing colonial relations to Land“ (S.6) verstanden.

Das erste Kapitel entwickelt eine wissenschaftshistorische Perspektive auf das Problem des Grenzwerts zwischen Verschmutzung und Kontamination. Liboiron argumentiert, dass die Theorie der „assimilative capacity“ (S.39) erst die Voraussetzungen für ein evidenzbasiertes Paradigma der Verschmutzung in kolonial-kapitalistischen Gesellschaften geschaffen hat. Entscheidend sei dafür *A Study of the Pollution and Natural Purification of the Ohio River*, welches 1925 von H.W. Streeter und E.B. Phelps publiziert wurde. Diese Studie zeigte auf, ab welchem Verschmutzungsgrad der Ohio River sich nicht mehr selbst regenerieren kann und verallgemeinerte gewonnene Erkenntnisse zu einem Modell, das sich für die Wasserwissenschaft als zentral erweisen würde. Darin sieht Liboiron

„the foundation of the permission-to-pollute system“ (S.51). Das Entstehen dieses Systems implizierte umfassende Folgen für den Umgang mit indigenen Territorien (*Land*): Letztere wurden als Ressource und Besitz markiert (*land*), um maximal genutzt und bis zum Grenzwert industriell verschmutzt zu werden (vgl. S.71).

Mit der Verknüpfung von Maßstab, Schaden, Gewalt und Land setzt sich Liboiron im zweiten Kapitel auseinander. Plastik und Verschmutzung werden dort auf der Ebene von Chemikalien verhandelt, die keine diskreten oder autonomen Einheiten, sondern komplexe Relationen ausbilden (vgl. S.82). Besonders relevant ist Bisphenol (BPA), eine hormonell wirksame Chemikalie. Einerseits verursacht das Vorkommen von BPA in Wasser und der Umwelt diverse Gesundheitsschäden, andererseits bewirkt die industrielle Plastikproduktion – auf einer größeren Skala – eine Form struktureller beziehungsweise „environmental violence“ (S.87). Liboiron's wissenschaftliche Rekonstruktion von BPA und dessen potenziell gesundheitsschädlichen Effekten weist darauf hin, dass in diesem Fall keine Grenzwerte, sondern bereits das Vorhandensein des Giftstoffes entscheidend ist (vgl. S.92). In der ubiquitär-industriellen Verbreitung von BPA in Lebenswelt und Nahrungsmitteln kristallisiert sich daher „the power to pollute“ (S.96), von der kulturelle, kulinarische und territoriale Praktiken indigener Gruppierungen umfassend betroffen sind.

Das dritte Kapitel befasst sich mit der Ausgestaltung einer „anticolonial pollution science“ (S.113). Ausgangs-

punkt ist die Untersuchung toter Vögel auf Plastikreste und die Frage eines verantwortlichen Umgangs mit diesen Versuchsobjekten. Gegen eine standardisierte Vorgehensweise wenden sich Liboiron und andere mit dem Civic Laboratory for Environmental Action Research (CLEAR). Diese Laborgemeinschaft zielt darauf ab, naturwissenschaftliche Methoden durch antikoniale, feministische und indigene ‚Wissenssysteme‘ (vgl. S.133) zu transformieren. Eigens entwickelte Protokolle zur Untersuchung von Fischinnereien auf Plastikrückstände rahmen etwa wissenschaftliche ‚Zeremonien‘ (vgl. S.123).

Liboiron zufolge hat antikoniale Wissenschaft das Ziel, Konzepte, Wissen und Praktiken des Siedlungskolonialismus nicht zu reproduzieren (vgl. S.132). Die Forschung soll vielmehr die eigene Verantwortlichkeit, ambivalente Kompromisse (vgl. S.135) und ethische Verpflichtungen ins Zentrum stellen. Das wird anhand des CLEAR-Labors demonstriert: Versuchsobjekte für das *sampling* werden als Lebensmittel über lokale Fischmärkte generiert, um die Nahrungssicherheit nicht zu gefährden. Das *peer review* zu Studien über lokalen Fisch und dessen Plastikbelastung machen zuerst die ‚Community‘ und nicht wissenschaftliche Gutachter_innen. Lokal- und ortsbasierte Methoden werden als zentraler Bestandteil einer antikonialen ausgerichteten Wissenschaft angesehen, die sich gerade nicht an universellen Ansprüchen orientiert.

Liboiron zeigt eindrucklich, wie sich wissenschaftliche Diskurse und

Praktiken durch postkoloniale und indigene Szenarien anders lesen, ja verunreinigen und damit verantwortlich ausgestalten lassen. Insofern ist es ein willkommener und wichtiger Beitrag zu einer medienkulturwissenschaftlichen Debatte um Reinigungsarbeit (u.a. Nacim Ghanbari und Marcus Hahn), die etwa an Analysen der Ethnografie (Mary Douglas) und Akteur-Netzwerk-Theorie (Bruno Latour, Michel Serres) anschließt. Das Buch ist aber auch für Forschende der

Science and Technology Studies, Indigener Kulturen und Wissenskulturen von Interesse. Die Konfliktlinien, die Liboiron entlang epistemischer, indigener und anticolonialer Wissenskomplexe sowie anschaulicher Laborberichte skizziert, sind in hohem Maße relevant für einen kritisch-postkolonialen Blick auf eskalierende Müll- und Giftstoffmengen in den Lebenswelten der Ozeane.

Robert Stock (Berlin)

Daniel Illger: Kosmische Angst

Berlin: Matthes & Seitz 2021, 204 S., ISBN 9783751805223, EUR 16,-

Mit der ‚Kosmischen Angst‘ hat Daniel Illger in seinem nach selbiger benannten Essay eine Begrifflichkeit angeboten, die nicht bloß dazu dient, Aspekte der *weird fiction* und des Kosmischen Horrors eines H.P. Lovecraft zu beleuchten, sondern die zudem ein diffuses Gefühl charakterisiert, das mit der Erfahrung des Unheimlichen, des Grotesken, des Numinosen Rudolf Ottos Schnittstellen aufweist. Und auch zu Mark Fishers Begriffen des Seltsamen (*weird*) und des Gespenstischen (*erie*) in *The Weird and the Eerie* (London: Repeater Books, 2017) oder zu Eugene Thackers Überlegungen zum Horror der Philosophie in *In the Dust of this Planet* (Winchester: Zero Books, 2010) weist Illgers *Kosmische Angst* eine Nähe auf.

Aus seinen eigenen Erfahrungen als Schriftsteller schöpfend, bemüht sich der Autor um einen belletristischen Einstieg in sein Thema, der von den Nachtgedanken eines Kindes über den eigenen Tod handelt. Hier kommt er zunächst auf die Problematik, „die Abwesenheit des Selbst *im* Tod zu denken, aus der Binnenperspektive eines solchen toten Selbst“ (S.8), ehe dann die Gegenwart in einen Bezug zur Ewigkeit und zum Nichts gesetzt wird. Es entspinnen sich dann die Abgründe sowohl der Immanenz als auch der Transzendenz, mit denen jeweils die Empfindung eines „ebenso grausigen wie lustvollen, ebenso verstörenden wie rauschhaften Schwindel[s] [...] in der Konfrontation mit dem schwar-

zen Nichts des Todes und dem weißen Nichts der Ewigkeit“ (S.18) einhergeht.

Eine enge Beziehung „des Uneingestehbarsten mit dem Erhabensten“ (Bataille, Georges: *Die Tränen des Eros*. München: Matthes & Seitz, 1993, S.247) war schon für Bataille zentral, den Illger heranzieht, um die Kosmische Angst in der „Nähe einer atheistischen Mystik“ (S.74) anzusiedeln. Viele Phänomene aus dem Bereich der Mystik finden sich dann auch bei Illger, so etwa die Blitzartigkeit von Erkenntnissen, die „undenkbare[] Gedanken, [...] unfühlbare[] Gefühl[e]“ (S.141) zum Inhalt haben. Insbesondere Thacker ist dann mit der Rückführung seines Horrors der Philosophie auf die „Tradition der christlichen Mystik“ (S.82) ein bedeutender Bezugspunkt für Illger, der entsprechend seinerseits genötigt ist, seinen eigentlichen Gegenstand allenfalls einkreisen zu können: immer wieder auch mit eher belletristischen Veranschaulichungen – hatte doch schon Bataille erkannt, dass die Poesie zum selben Punkt führen könne wie die Mystik.

Für Illger ist vor allem Lovecrafts ‚Kosmischer Horror‘ relevant, der einen Riss zwischen zwei Wirklichkeiten fühlbar werden lasse (vgl. S.37), eine Membran anstelle von Mauern setze (vgl. S.49), einem Nihilismus fröne (vgl. S.58ff.), der aber – in Analogie zur Vorstellung des eigenen Todes durch ein Subjekt, das sich selbst nicht ausblenden kann – letztlich auch wieder als Anti-Nihilismus in Erscheinung trete, „da die Kosmische Angst nicht einmal das Nichts ganz ernst nimmt“ (S.87). Entsprechend sind Lovecrafts

Cthulhu-Mythologie und die befremdliche Xenophobie des Autors kaum von Interesse für Illger, der Letztere mit Bezugnahme auf Patricia MacCormack einer progressiven Interpretation unterzieht (nach welcher die nihilistische Bedeutungslosigkeit der – weißen, männlichen – Protagonisten im Verlauf der Erzählungen auch zur Verneinung ihres Machtanspruches führe [vgl. S.119-125]). Neben Vorbildern und Nachzüglern Lovecrafts wie Algernon Blackwood, W.H. Hodgson oder Thomas Ligotti sind dann auch noch andere Beispiele für die ‚Kosmische Angst‘ in Literatur und Film Gegenstand des Essays: etwa die Tier-schlachtungen in Georges Franjus *Le sang des bêtes* (1949) und Ildikó Enyedis *Teströl és lélekröl* (2017), die einmal die Grenze zwischen Schlachtungen und alltäglichen Straßenszenen aufheben, einmal die Grenze zwischen Schlachtvieh- und Kinopublikumperspektive; oder der Sturz in die Leere des Alls in Claire Denis' *High Life* (2018) und Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968). Selbst einen knappen Ausblick auf unerwartete Genres wie Filmkomödien oder Musicals wagt Illger, ehe er am Schluss den gehobenen Stellenwert ‚Kosmischer Angst‘ inmitten der großen Krisen der Gegenwart in den Blick nimmt.

Trotz solcher Ausblicke bietet Illgers Essay in erster Linie einen Begriff an, mit dem sich nochmals nuancierter und differenzierter auf eine ästhetische Erfahrung an der Schnittstelle von Mystik und Fantastik blicken lässt.

Christian Kaiser (Hannover)

Rezension im erweiterten Forschungskontext: *Goethe medial*

Margrit Wyder, Barbara Naumann, Georges Felten (Hg.): Goethe medial: Aspekte einer vieldeutigen Beziehung

Berlin/Boston: de Gruyter 2021, 390 S., ISBN 9783110736779, EUR 99,95

Versuche, die Wirklichkeit zu erfassen, künstlerisch darzustellen und wissenschaftlich zu erörtern, zeugen vom Bedürfnis, die Welt erklären und verstehen zu wollen. Der Buchdruck ermöglichte erstmals, das bereits bekannte und immer wieder aktualisierte Wissen um die Welt massenhaft zu sammeln und zu verbreiten. Er leitete bei der Schaffung und Verteilung von Informationen eine Demokratisierung ein, provozierte aber zugleich auch die Bemühungen zur Schaffung eines Kontrollsystems mit Machtanspruch. Dieses System drohte mit dem Aufkommen des Internets geschwächt zu werden. Die kommerzielle Phase des Internets in den 1990er Jahren vereinfachte den Zugang der Öffentlichkeit zu Wissen, führte mit den Jahren zur Zunahme der Internetnutzung und mit ihr auch zum ansteigenden Datenaustausch (vgl. Breljak 2019).

Mit der digitalen Datensammlung und dem Datenaustausch erfährt das Sammeln und das Verbreiten von Wissen eine Wende. Diese digitale Wende ist ein zweiseitiges Schwert: Bücher und Bibliotheken finden in den E-Books und den virtuellen Büchersammlungen ihre Konkurrenten. Was einst für Autorinnen und Autoren genauso wie für die Verlage eine existentielle Bedeutung hatte, ist nun für die Öffentlichkeit als Open Access ver-

fügar. Im Zuge der digitalen Wende hat sich der Begriff ‚Medienkultur‘ als Oberbegriff zur Kategorisierung medienwissenschaftlicher Konzepte etabliert. Von entscheidender Bedeutung ist sein Grundwort, denn ‚Kultur‘ suggeriert auch, dass die Medialität kein Spezifikum unserer globalen Strukturen darstellt, sondern Transformationen folgt und in Gang setzt.

In *Ästhetik der Medialität* (2009) diskutiert Reiner Matzker Medialität an Platons und Aristoteles' Auffassung über Bilder und deren Referenzbereiche in der Wirklichkeit und zeigt, dass Medialität schon in der Antike ihre Wirkung findet. Aristoteles hat den Menschen als *animal rationale* begriffen. Für die Moderne argumentiert Ernst Cassirer, dass das herausragende Charakteristikum des Menschen nicht in dessen metaphysischer oder physischer Natur bestehe, sondern in seinem Werk. In seinem dreibändigen Werk zur *Philosophie der symbolischen Formen* (1923-1929) unternimmt Cassirer eine thematische Untersuchung von Sprache, Mythos und Religion und erzielt aus seiner Untersuchung Erkenntnisse für die Philosophie der Moderne. Im zweiten Band seiner Philosophie (1925) betrachtet Cassirer das mythische Denken als Prozess einer dialektischen Entwicklung, die symbolische Formen für die Weltbetrachtung wie Geschichte,

Kunst und Wissenschaft erst hervorbringt (vgl. Cassirer 2015, S.181-274). Der Band *Critical Terms for Literary Study* erörtert diesen Ansatz und bestärkt mit seiner These, dass der Mensch stets Zeichen produziere und deute (vgl. Lentricchia/McLaughlin 1995), Cassirers Auffassung, den Menschen als *animal symbolicum* zu betrachten. Demnach diskutiert auch Sybille Krämer, dass die Kommunikation menschlicher Beobachtungen, Wahrnehmungen und Denkweisen ohne Hilfe von Medien im Grunde undenkbar sei (vgl. Krämer 2004, S.22). Krämers Plädoyer, Medialität durch die Vernetzung von medientheoretischen und kulturwissenschaftlichen Ansätzen diskursiv zu erfassen, erläutert Knut Hickethier (2010) mit Hilfe von drei miteinander zusammenhängenden Aspekten: Als Erstes gelten die spezifischen Eigenschaften eines Mediums, die oft in eine das betreffende Medium charakterisierende Ästhetik münden (Medialität im engeren Sinne); zweitens sind diejenigen Techniken relevant, die zur Realisierung des Mediums verwendet werden; drittens geht es um die Art und Weise, wie ein Medium gesellschaftlich institutionalisiert und verwendet wird. Diese dreifache Perspektivierung soll verdeutlichen, dass wir Medien gebrauchen, um uns einen Zugang zur Wirklichkeit zu verschaffen. Zugleich reflektieren wir über die Medien als kulturelles Organ.

Aus dieser kulturtheoretischen Perspektive betrachtet, ließe sich der Sammelband *Goethe medial* in einer dreifachen Verortung besprechen. Er nimmt sich am Beispiel von Goethes

Werk zunächst der Frage an, wie die ästhetische Darstellung der Wirklichkeit in der Literatur Impulse zu möglichen Erklärungen dieser Wirklichkeit geben kann. Sodann geht es im Buch um die Rolle und die Wirkung Goethes als Rezipienten und Produzenten. In dieser Hinsicht wird im Sammelband der Weimarer Dichter mit Blick auf seinen Mediengebrauch als „medienbewusste[r]“ (S.2) und „medienreflektierte[r] Autor“ (S.1) vorgestellt. Schließlich bespricht der Sammelband die Goethe-Rezeption im Spannungsfeld der Print- und Digitalmedien unter dem Aspekt der ‚Medienkultur‘. Unter dieser Voraussetzung gewinnt Goethes Präsenz in den digitalen Medien eine zeitgenössisch-moderne Bedeutung.

Die in fünf Kapiteln publizierten Beiträge gehen auf zwei zusammengehörende Tagungen in Zürich (2018) und am Deutschen Literaturarchiv in Marbach (2019) zurück, die von der Goethe-Gesellschaft Schweiz organisiert und in einer Zusammenarbeit mit der Universität Zürich, der Zentralbibliothek Zürich und dem Marbacher Literaturarchiv durchgeführt wurden (vgl. S.5).

Das erste Kapitel zu „Goethes Umgang mit Medien“ wird mit dem Brief, dem prädestinierten Medium jener Epoche, eröffnet. Nacim Ghanbari diskutiert Goethes Brief vom 23. Mai 1764 an Ludwig Ysenburg von Buri sowohl als den ersten überlieferten Brief Goethes als auch als das Anwerbungs-schreiben eines Vierzehnjährigen. Den Brief stellt Ghanbari als Medium einer „Patron-Klient-Beziehung“ (S.9) vor

und wirft einen Blick auf den gesellschaftlich kodierten Stellenwert des Briefs.

Weniger der Brief als vielmehr das Schreiben selbst bildet Sebastian Böhmers Diskussionsgegenstand. Der Brief als Kommunikationsmedium – so in Goethes und Charlotte von Steins Korrespondenz vom 16. April 1776 – setzt die Produktion von Schrift voraus und dient in diesem Sinne als Mittel der Übertragung von Sinn (vgl. S.27). Ausgehend von diesem Beispiel stellt Böhmer den Brief über dessen mediale Funktion hinaus als Ausdruck des poetischen Höhepunkts in der Beziehung zwischen Goethe und von Stein vor. Der Brief avanciert zu einem Kommunikationsmedium, zur Dichtung und zum Werk zugleich (vgl. S.28).

Einen weiteren Schwerpunkt bilden die Kartografie und Goethes Umgang mit Karten in Margrit Wyders Beitrag über die Karten der Schweiz im Spannungsfeld von Rationalität und Imagination. An Goethes Gebrauch von Karten zeigt Wyder, wie sich Wissen und Imagination in der literarischen Produktion verschränken.

Gelten Wyder Karten als Wissensmaterial, bezeichnet Andreas Kilcher in seinem Beitrag Bücher als „Medien des Wissens“ (S.97). Goethe wusste sich dieser Art der Medien besonders intensiv zu bedienen. Kilcher stellt am Beispiel von *Faust* (1808) Goethes ambivalente Haltung fest, die er jedoch nicht als negativen Widerspruch versteht, sondern wie Wyder als „produktive Spannungsfläche wissenschaftlicher Praxis im Ringen um Naturanschauung zwischen Ver-

mittlung und Unmittelbarkeit“ (S.97) beschreibt.

Das zweite Kapitel widmet sich den „Medialen Aspekten in Goethes Werk“. Alexander Honold schildert an *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) zunächst diejenigen Aspekte, die einen Brief überhaupt zu einem Kommunikationsmedium machen, und diskutiert dann den Stellenwert, die „kalendrarische Synchronisierung von Lebensgeschichte und Weltlauf“ für Goethes „eigene narrative Identitätsbildung“ und für „seine Bemühungen um einen gesellschaftlichen Resonanzraum literarischer Produktion“ (S.106) haben. Die Gesellschaft als Resonanzraum literarischer Produktion zu begreifen, führe nach Honold in *Werther* dazu, die Bestimmung des Menschen aus seiner Einbettung in eine soziale Umwelt abzulesen. Solch ein gesellschaftlicher Resonanzraum ist jedoch ohne den Stellenwert des Individuums selbst nicht denkbar.

So diskutiert Sophie Witt die Repräsentation des Körpers an Goethes Formulierungen in dessen Reaktion auf Lavaters Äußerungen in *Physiognomischen Fragmenten* (1775-1778) und hebt die kritischen Ansichten Goethes über die Reduktion des Menschen auf das Äußere des Körpers hervor. Goethes Singspiel *Lila* (1777) bildet mit einem umfassenden Blick auf die Funktions- und Bedeutungsrelevanz des Theaters im 18. Jahrhundert den Diskussionsgegenstand. Witt geht es mit diesem Beispiel um die Frage, inwieweit Goethes *Lila* als kritische Auseinandersetzung mit den physiognomischen Sicht- und Lesbarkeitsprä-

missen und als pathognomisches und mediologisches Körperdenken wirkt (vgl. S.130).

Wie Witt das Theater als Repräsentationsmedium anvisiert, so geht Marisa Siguan in ihrem Beitrag auf das Erzählen als solch ein Medium ein. An Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter* (1795) beschreibt sie, wie Gegenstände (hier der Schreibtisch) im Erzählen Bedeutungen tragen und konstituieren und wie die erzählten Geschichten selbst unterschiedliche Perspektiven zur Sprache bringen. An dem ‚knallenden‘ und dem verbrannten Schreibtisch ließe sich Siguans Ansicht nach ablesen, wie das Medium ‚Schreibtisch‘ zum einen die Rahmen- und Binneerzählungen miteinander verbindet und zum anderen Erklärungszusammenhänge vermittelt. Diese seien, so Siguan, in der Erzählung polyvalent und entzögen sich daher auch einem eindimensionalen Deutungsversuch (vgl. S.156).

Dass Goethe Naturelemente zum Gegenstand seiner wissenspoetologischen Reflexionen erklärte, ist weit aus bekannt. Nicht zuletzt trägt seine Spinoza-Lektüre zu der Erkenntnis bei, dass jedes Existierende ein Analog allen Existierenden sei. Ausgehend von der Entdeckung um 1800, dass Tiere austerben können, zieht Peter Schnyder das Riesenfaultier in *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1829) als Beispiel heran, um an diesem Roman nicht bloß ein Phänomen der Urwelt im Kontext von wissens- und mediengeschichtlichen Problemfeldern zu beschreiben; vielmehr sieht Schnyder im Riesenfaultier-Skelett ein Medium, mit dem Goethe

seiner Vorstellung und Begeisterung von einer Urwelt in den Diskursen seiner Zeit Ausdruck verleihen konnte (vgl. S.163f.). Schnyder zeigt, dass Goethe in die intermedialen Prozesse seiner Zeit involviert war und dass das Riesenfaultier bei seinen Urwelt-Diskussionen zu einem Medium der wissenspoetologischen Reflexion avanciert.

Goethe medial beschreibt auch die Rezeption, Archivierung und Vermittlung von Werken Goethes in seinen Lebzeiten wie nach seinem Tod. Anke Bosse eröffnet ausgehend von der These über die Medialität der Literatur ihre Diskussion über den *West-östlichen Divan* (1819/1827) und stellt die intermedialen Rahmungen der *Divan*-Editionen von 1819 und 1827 in den Fokus. In Bosses Beitrag treten zwei Aspekte, nämlich die Rezeption der persischen und der arabischen Literatur einerseits und der produktive Umgang Goethes im Sinne der Herstellung von Etwas ‚Neuem‘ andererseits in den Vordergrund. Die Verschränkung von Altem und Neuem lässt sich als Grundprinzip in Goethes literarischem Schaffen bezeichnen, das nicht nur den *Divan* als literarische Form einer imaginierten Reise betrifft, sondern auch die *Italienische Reise*, mit deren literarischer Schilderung (1813-1817) sich Caroline Torra-Mattenklott befasst. Dieses Grundprinzip sei, so Torra-Mattenklott, nicht nur durch Goethes Umgang mit den Dingen charakterisiert, sondern auch durch die literarische Form als Mittel zur ästhetischen Darstellung der Dinge und der Beobachtungen (vgl. S.239). An Goethes Komposition der *Italien-*

ischen Reise beschreibt sie die „Elemente einer Poetik des Reisens“ (S.234) und versucht, ausgehend von ihrer Idee über diese Poetik die *Italienische Reise* selbst im Spannungsfeld des medial vermittelten Vorverständnisses und der modellierenden epischen Erzählung zu diskutieren.

Für die literarische Komposition der *Italienischen Reise* interessiert sich auch Barbara Neumann. Sie konstruiert das Spannungsfeld von Wissen und Poesie und bemerkt überzeugend, dass Goethes Erkundungen nicht allein auf Gegenstände, sondern genauso intensiv auf sich selbst und seine Gefühle gerichtet seien (vgl. S.249). Goethes Selbstreflexionen, so Neumann, vollzögen sich in den „privilegierten Medien“ (S.252) des Schreibens und des Zeichnens, die selbst ein „gegenseitig ergänzendes Verhältnis“ (S.256) zueinander aufwiesen: „Defizite des jeweils einen Mediums“ motivierten, heißt es weiter, „die ergänzende Darstellungsweise durch das andere“ (S.256). Aus dieser Abhängigkeit erschließt Neumann das intermediale Verhältnis von Zeichnungen und schriftlichen Aufzeichnungen: „Sie bilden eine Korrespondenz von Leere und Fülle, von rascher, kurzer Skizze und entfalteter Ergänzung, von Abstraktion und Konkretion“ (S.260). Hierauf gründet auch ihre These über die hybriden Formen medialer Komposition, die, sie es noch einmal hervorgehoben, sowohl auf die *Italienische Reise* zutrifft als auch auf den *West-östlichen Divan*.

Im Kapitel „Goethe-Rezeption als mediale Spiegelung“ beschäftigt sich zunächst Georg Feltens mit Wilhelm

Buschs ‚Wertheriade‘ *Balduin Bählamm, der verbinderte Dichter* (1883) und rückt an Goethes *Werther* das Verhältnis von Poesie und Prosa in den Blick. Für Claudia Keller spielt Goethes Nachbild-Poetik bei Peter Handke eine zentrale Rolle in ihrer Diskussion über die vielfältigen intertextuellen Bezüge zu Goethes Werken. Danach eröffnet Gerhard Lauer mit seinen Ansichten über die Lesekultur und Kulturkritik die Perspektive darauf, dass sich in den sozialen Medien und vor allem unter jungen Leserinnen und Lesern eine „Lesewelt auch der Klassiker“ (S.324) formiert habe, die durchaus an Goethe interessiert sei. Lauers Beitrag verortet die Rezeption von Goethes Werken in einem Verhältnis des Gedruckten und des Digitalen und unterstreicht das Interesse an Goethe auch im digitalen Zeitalter. Die Möglichkeit, Goethe digital zu lesen, widerlegt also die populär gewordenen Thesen über den Lese- und Kulturverfall. Dies wird auch durch das steigende Angebot an Editionen im Netz bekräftigt. So schlägt Lauers Aufsatz gut den Bogen zum letzten Kapitel „Goethe digital: Editionen im Netz“. Thomas Richter stellt hier in seinem Beitrag über den „Briefwechsel zwischen Goethe und Lavater“ (S.339) die historisch-kritische Edition ausgewählter Briefwechsel von Lavater im Rahmen des Projekts Johann Caspar Lavater (JCLB) vor, das zum 1. Januar 2017 als Kooperation unter einer gemeinsamen Leitung durch die Forschungsstiftung Johann Caspar Lavater und das Deutsche Seminar der Universität Zürich begann. Richters Ziel besteht darin, am Beispiel von

Brief und Briefwechsel zu zeigen, dass deren digitale Edition wohl das geeignete Medium sei, „um weitverzweigte Netzwerke adäquat nachvollziehbar und erfahrbar zu machen, ohne dass dadurch [...] die herkömmliche Buchedition obsolet werden würde“ (S.340). Damit beschreibt Richter wiederum eine Art „Hybridedition“ (ebd.), in der sich die Komponenten der Digital- und Printedition ergänzen. Diese Annahme bestätigen auch Bernhard Fischer und Dominik Kasper in Goethes Biographica und in ihrer Vorstellung der Forschungsplattform Propyläen. Ebenfalls im Jahr 2014 wurde das Propyläen-Projekt als langfristiges Kooperationsvorhaben der Klassik Stiftung Weimar, der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig und der Akademie der Wissenschaften und Literatur in Mainz in das Akademienprogramm aufgenommen. Gestartet ist das Projekt Ende April 2015.

Das breitgefächerte Werk Goethes unter den Aspekten der Medienkultur und der Medialität zu diskutieren, stellt sich als eine durchaus ertragreiche Herausforderung dar. Einen innovativen Ansatz bietet Sebastian Böhmer durch seinen Schwerpunkt auf Schrift im Sinne eines Mediums, das ein weiteres Medium, nämlich den Brief, erst produziert. Indem Böhmer die Schrift als Mittel der Übertragung von Sinn auffasst, konzentriert er sich auf die literarischen Techniken der Bedeutungskonstruktion bei der Entstehung des Briefes. Diese kultursemiotische Perspektive erlaubt, den Brief als literarische Gattung auch im erzähltheoretischen Kontext zu diskutieren.

Der Brief wird dabei nicht allein auf seine Funktion als Kommunikationsmedium reduziert, sondern avanciert zu einem Medium des Erzählens. Als Erzähltext kann er auch im Sinne eines Mediums bezeichnet werden, an dem die Dynamiken einer bestimmten Epoche individuell wie kulturell erfasst und kulturtheoretisch beschrieben werden können. In diesem Zusammenhang gewinnt auch Honolds These über den gesellschaftlichen Resonanzraum der Identitätsbildung (vgl. S.106) an Relevanz. Dass Honold im Kontext seiner früheren Arbeiten (vgl. Honold 2013) den Brief mit Hilfe der von ihm genannten „Metadaten“ (S.107) im Sinne von personalen und chronologischen Markierungen von hoher Relevanz erachtet und dies in seinem Beitrag an Goethes *Werther* erörtert, leuchtet ein. Zustimmung lässt sich auch der Beobachtung, dass das Datum als „unmittelbarer [...] Ausdruck des Zeitbezuges literarischer Schreibakte“ (S.107) fungiere. Weniger überzeugend scheint jedoch der Weg vom Datieren zur Identitätsbildung in den Schreibakten. Dennoch: Den Brief als Erzähltext zu diskutieren, macht frühere Arbeiten zum Brief und zum Erzählen wie außerdem Edith Anna Kunzens Beitrag zum Schreiben und Erzählen sowie Johannes Andereggs Aufsatz zur Brieftheorie und Briefpraxis am Beispiel von Goethes Werk anschlussfähig (vgl. Anderegg 2001, S.44ff.).

Fragen wirft insbesondere die Diskussion über die Medialität und über Goethes *West-östlichen Divan* auf. Goethes Verhältnis zur Medienkultur seiner Zeit ist evident (vgl. Dotzler

2011, S.47-110). Ebenfalls erforscht sind Aspekte der Intertextualität und Interkulturalität, nicht nur in Bezug auf den *Divan*, sondern interessanterweise auch in Bezug auf *Faust* und Hafez (vgl. Michaeli 2019). Anke Bosse fragt nach den Bezügen, die der *Divan* als Medium zu anderen Medien herstellt, nach der Wirkung des Medienwechsels und nach der „lesersteuernde[n]“ (S.176) Funktion der intermediären Bezüge. Tatsächlich werden aber bereits bekannte, vielfach zitierte historische und rezeptions-theoretische Ansätze referiert, die im Grunde unter intertextueller und interkultureller Voraussetzung zu begreifen wären. Zwar werden die Bildlichkeit und Mündlichkeit angesprochen; es bleibt jedoch unklar, wie insbesondere die Mündlichkeit die Produktion des *Divan* beeinflusste. Bosses allgemein zu verstehendes Fazit, der *Divan* inszeniere „nicht nur die Ermächtigung des Mediums ‚Buch‘ und damit auch des Autors“, sondern bedrohe auch „die

gesprochene Sprache“, indem er „Buch und Schrift *intermedial*“ (S.184) überschreite, sollte hinterfragt werden, denn diese Charakterisierung ist nicht allein ein Spezifikum des *Divan*. Zum einen müsste geklärt werden, welche Rolle die gesprochene Sprache überhaupt im *Divan* spielt. Was bedeutet, der *Divan* überschreite Buch und Schrift? Hätte er ohne Buch und Schrift überhaupt entstehen können? Ohne einen Bezug zu den formulierten Fragen bleibt auch der letzte Abschnitt (vgl. S.189f.), der von persönlichen Erfahrungen einer wohl politisch motivierten Iran-Reise berichtet.

Wenn der Untertitel des Sammelbands *Aspekte einer vieldeutigen Beziehung* lautet, so erlaubt er unbeantwortete Fragen als Anlass zu weiteren Lesarten, Deutungen und Diskussionen zu nehmen. In diesem Sinne erreicht der Sammelband auch seine Wirkung.

Hamid Tafazoli (Bielefeld)

Literatur

Anderegg, Johannes: *Schreibe mir oft! Das Medium Brief von 1750 bis 1830*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2001.

Breljak, Anja: „Zum Zusammenhang von Affekt, Wissen und Kontrolle im Digitalen.“ In: Mühlhoff, Rainer/Breljak, Anja/Slaby, Jan (Hg.): *Affekt Macht Netz: Auf dem Weg zu einer Sozialtheorie der Digitalen Gesellschaft*. Bielefeld: transcript, 2019, S.37-54.

Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen II: Das mythische Denken*. Text und Anmerkungen bearbeitet von Claus Rosenkranz. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2015.

Dotzler, Bernhard J.: *Diskurs und Medien III. Philologische Untersuchungen: Medien*

- und Wissen in literaturgeschichtlichen Beispielen.* München: Wilhelm Fink, 2011.
- Hickethier, Knut: *Einführung in die Medienwissenschaft.* Stuttgart/Weimar: UTB, 2010.
- Honold, Alexander: *Die Zeit schreiben: Jahreszeiten, Uhren und Kalender als Taktgeber der Literatur.* Basel: Schwabe, 2013.
- Krämer, Sybille: „Was haben ‚Performativität‘ und ‚Medialität‘ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ‚Aisthetisierung‘ gründende Konzeption des Performativen.“ In: dies. (Hg.): *Performativität und Medialität.* München: Fink, 2004, S.13-31.
- Lentricchia, Frank/McLaughlin, Thomas (Hg.): *Critical Terms for Literary Study.* Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- Matzker, Reiner: *Ästhetik der Medialität: Zur Vermittlung von künstlerischen Welten und ästhetischen Theorien.* Reinbek: Rowohlt 2009.
- Michaeli, Hiwan: *Goethe's Faust and the Divan of Häfiz: Body and Soul in Pursuit of Knowledge and Beauty.* Berlin/Boston: De Gruyter, 2019.

Buch, Presse, Druckmedien

Hektor Haarkötter: Notizzettel: Denken und Schreiben im 21. Jahrhundert

Frankfurt: Fischer 2021, 590 S., ISBN 9783103973303, EUR 28,-

Wie jedem Rezensionsexemplar der *MEDIENwissenschaft* lag auch dem vorliegenden Buch ein Zettel mit dem Abgabedatum des Manuskripts bei – eine zuvorderst auch mahnende Erinnerungsstütze, die spätestens bei Einreichung des Manuskripts für obsolet erklärt und dem Papierkorb überantwortet werden könnte. Möglicherweise verbleibt der Zettel anschließend auch im Buch, ohne dass jemals wieder ein Blick auf ihn geworfen würde. Nicht auszuschließen ist auch, dass der Zettel, insbesondere dessen unbedruckte Rückseite, zweckentfremdet wird – im vorliegenden Fall etwa als Einkaufszettel. Denn „nicht nur die großen Herzensangelegenheiten und nicht nur die hehren Werke der Literatur und der Weltmusik haben ihre Anfänge im Zettel. Auch das Trivialste und Alltäglichsste“ (S.11), notiert Hektor Haarkötter einleitend in seine fast 600-seitige „Mediengeschichte des Notizzettels“ (S.13) als Kommentar zu einem Einkaufszettel Ludwig van Beethovens und umschreibt somit bereits die Vielschichtigkeit und Weitläufigkeit seines Untersuchungsgegenstandes.

Dem Medienwissenschaftler, Journalisten und Professor für Kommunikationswissenschaft mit dem Schwerpunkt politische Kom-

munikation an der Hochschule Bonn-Rhein-Sieg Haarkötter ist ein bemerkenswertes, voluminöses und dichtes, doch zugleich auch überaus unterhaltsames und virtuos geschriebenes Buch gelungen. Die knapp gehaltene Einleitung umreißt zunächst einige der wesentlichen theoretischen und epistemologischen Suchbewegungen und Thesen, die anschließend über sieben Kapitel und innerhalb eines historischen Bogens von der Renaissance des 15. Jahrhunderts bis zur Digitalisierung des 21. Jahrhunderts – mit gelegentlichen und grundlegenden Ausflügen in die griechische und römische Antike – elaboriert und entfaltet werden.

Aufbau und Dramaturgie der einzelnen Kapitel sind stets ähnlich, beginnen mit der Vignette eines zentralen Gewährsmannes (es sind tatsächlich nur Männer), anhand derer Haarkötter historische Tiefenschärfe und theoretische Komplexität zusammenbringt: Den Anfang macht Leonardo da Vinci, den Haarkötter „als den Erfinder und frühen Meister des Notizzettels“ (S.25) zu würdigen weiß. Noch zentraler, nicht zuletzt auch als theoretische Referenz, wird Ludwig Wittgenstein, dessen Sprachspiele hier als ‚Notierspiele‘ produktiv gemacht werden. In den weiteren Kapiteln folgen Bruce

Chatwin, Arno Schmidt, der Graffiti-künstler TAKI 183, ein Schreiner aus dem 19. Jahrhundert mit dem Namen Joachim Martin oder der Bankräuber Willie Sutton. Zu diesen gesellen sich weitere prominente Namen wie Johann Jakob Moser, der Künstler Francis Bacon, Georg Christoph Lichtenberg, Robert Walser sowie selbstredend auch Niklas Luhmann. Deren unterschiedliche Schreib- beziehungsweise Notierpraxen formalisiert Haarkötter stets als Algorithmus, um eine gewisse Vergleichbarkeit herzustellen, aber auch um die Variabilität des Notierens hervorzuheben.

Die Klammer bildet eine Denkfigur, die Haarkötter im Rückgriff auf Ferdinand de Saussures Unterscheidung zwischen *langue* und *parole* beziehungsweise von Signifikant und Signifikat bereits in der Einleitung skizziert. So führt Haarkötter das Begriffspaar Kommunikat/Kommunikant ein, um Notizzettel dahingehend zu fassen, dass sie „Kommunikanten ohne Kommunikat“ (S.15) seien, also Äußerungen ohne Mitteilungsabsicht: „Wer etwas notiert, tut dies in erster Linie für sich selbst und teilt nicht anderen etwas mit“ (S.14). Daraus folge indes nicht, dass Notizzettel ein Medium der Erinnerung seien, sondern schon *qua* ihrer ungeordneten, zufälligen und flüchtigen Materialität als privates und „vorgängiges Medium“ (S.202) primär zum Vergessen da seien, was gegen Ende in einer Kritik des Digitalen und im Lob des handgeschriebenen Zettels aufgeht.

Oftmals unterhaltsam, mitunter tragisch oder auch komisch, in jedem Fall lehrreich und theoretisch-komplex wird so die große Geschichte eines kleinen Mediums erzählt, dem die wissenschaftliche Forschung bislang nur vereinzelt Aufmerksamkeit schenkte. Dass Frauen oder weiblich gelesene Personen in den einzelnen Geschichten kaum vorkommen, mag zuvorderst einem Problem der Überlieferung geschuldet sein. Dies ist aber ein Umstand, der leider, zumindest mit Bezug auf den Einkaufszettel, kaum reflektiert wird. Allemal interessant ist diese Leerstelle, gerade im Vergleich und in Abgrenzung zur Praxis des Tagebuchschreibens, auf die Haarkötter phasenweise ebenfalls eingeht: Notier(t)en weiblich gelesene Personen weniger oder anders – strukturierter, organisierter, geordneter, eher mit Mitteilungsabsicht und Erinnerungsfunktion (?) – und führten andere ‚Notierspiele‘ auf, als es die männlich gelesenen Personen in Haarkötters Buch getan haben? Es bleibt nach dem Lesen dieses detailreichen Werks der Eindruck zurück, dass es auch zukünftig lohnen könnte, den vielfältigen Geschichten und Geschicken der Zettel sowie der medialen Praxis des Notierens zu folgen, die auch mit der Digitalisierung noch lange nicht an ihr Ende gekommen ist. Eine herausragende Grundlage für die weitergehende wissenschaftliche Beschäftigung ist gelegt.

Stefan Udelhofen (Bonn)

Peter Cullen Bryan: Creation, Translation, and Adaptation in Donald Duck Comics: The Dream of Three Lifetimes

Portsmouth: Palgrave Macmillan 2021 (Palgrave Fan Studies), 222 S., ISBN 9783030736361, EUR 58,84

In der deutschsprachigen Literatur- und Medienwissenschaft ist Erika Fuchs für ihre verdienstreichen Übersetzungen der *Donald-Duck-Comics* von Carl Barks sowie für ihre sprachwissenschaftlichen Aneignungen bekannt. Ihre Eigenkreationen, die Entwicklung einer deutschsprachigen Version der in amerikanischen Comics gebräuchlichen Onomatopoesie („buzz buzz“ wird zu „summ summ“) sowie der Einschub von Zitaten aus der klassischen Literatur sind zu einem unbestrittenen Teil der Sprachkunst in Deutschland geworden – nicht zuletzt dank des Erika-Fuchs-Hauses für Comic- und Sprachkunst in Schwarzenbach an der Saale, das ihre Leistungen erforscht und in sehr lebendiger und nahbarer Form vermittelt. Diese hierzulande längst etablierten Errungenschaften nun aber aus der Sicht der englischsprachigen Literatur- und Comicwissenschaft betrachtet zu sehen, ist eine äußerst spannende Erfahrung. Ebenso die vom Autor gezeichnete Künstler_innen-Zeitachse: Barks, Fuchs, Rosa – oder: *The Dream of Three Lifetimes*.

Für Uneingeweihte ist auch der Grad der Popularität, den Donald Duck hierzulande genießt – im Gegensatz zu der eher mäßigen Verbreitung auf dem amerikanischen Kontinent, der eigentlichen Wiege der Comic-Figur mit den regelmäßigen Wutanfällen – überraschend. Die vorliegende

Publikation geht auf diese und weiterführende Unterschiede vor allem in der Aneignung von verschiedenen Fan-Gruppen ein. Peter Cullen Bryan bezieht für seine Untersuchungen, wie etwa am Hauptbeispiel Fuchs zu sehen ist, Adaption und Übersetzungsleistungen in seine Überlegungen mit ein und akzeptiert sie so als wichtigen Faktor für Erfolg, Verbreitung und Aneignung.

Doch das Kapitel über die Fuchs-Übersetzungen ist weder das erste noch das einzige Kapitel in dieser perspektivenreichen Publikation. Beginnend mit den Anfängen von Donald Duck in den 1930er Jahren als Nebenfigur zu Micky Maus, seinem Aufstieg über seinen ersten Soloauftritt in *Don Donald* (1937) zu einer beliebten, international vermarkteten Kultfigur und dem Kosmos Entenhausen behandelt das vorliegende Buch die Enten- und Comic-Krisenzeit des Zweiten Weltkriegs, die Kunst von Barks und Don Rosa inklusive der Fuchs'schen Übersetzungen und den *DuckTales* (Original 1987-1990, Neuauflage 2017-2021) hin zur Bildung und Ausbreitung von Duck-, Barks-, Rosa- und Fuchs-Fangemeinschaften. Die Publikation ist eine erhellende Zusammenfassung der Genese einer international bekannten Kultfigur – inklusive der Mystifizierung der beteiligten Kunstschaffenden – durch alle Höhen und Tiefen.

Darüber hinaus kristallisiert sich der übergeordnete Fokus der Untersuchung heraus: Gemäß der Zielsetzung der Fan Studies steht aber die Perspektive und die Aneignung der Letzteren und deren Rezeptionspraktiken sowie die anderweitige Sichtbarmachung der Entenhausener Geschichten im Zentrum der Betrachtung. Sogar die mittlerweile recht verbreitete Wanderausstellung Duckomenta kommt zur Sprache.

Zudem schafft es der Autor, den intermedialen und entstehungsgeschichtlich wichtigen Bogen zwischen Comic und Animationsfilm ganz natürlich und nachvollziehbar zu spannen. Dabei geht er zwar knapp, aber deutlich auf die Anfänge dieses comicverwandten Genres und auf die Verdienste des Comic- und Animationspioniers Winsor McCay ein – und auch auf die Instrumentalisierung beider Medien für die Propaganda im Zweiten Weltkrieg. Intermedial beschreibt Bryan verschiedenste Phänomene und lässt dabei auch die in Schweden initiierte Datenbank I.N.D.U.C.K.S. (1992 Projektstart, 1994 Launch) nicht aus.

Erschienen ist diese Publikation in der Buchreihe „Palgrave Fan Studies“ – eine Reihe, die auf Interdisziplinarität im Rahmen der Fan Studies unter Einbeziehung der Methodiken verschiedener geisteswissenschaftlicher Disziplinen ausgerichtet ist. In diesem speziellen Fall werden vor allen Dingen die Ansätze der Sprachwissenschaft, der Comicforschung und der historischen Diskurse angewandt. Bryan bezieht gewissenhaft sämtliche, teilweise sehr aktuelle englisch- und deutschsprachige Literatur zum Thema Donald Duck als Kunst- und Kultfigur, zum Imperialismus des Disney-Konzerns und sämtliche Sekundärliteratur zu den Themenfeldern der Adaption und Aneignung innerhalb verschiedener Fankulturen mit ein und fertigt teilweise regelrechte Rezensionen innerhalb seines Textes zu den Hauptpublikationen an. Es handelt sich um ein ebenso spannend geschriebenes und übersichtlich gegliedertes wie gut recherchiertes Fachbuch zu Donald Duck im Comic und im intermedialen Vergleich.

Iris Haist (Köln/Plauen)

Sammelrezension: Zentrale Begriffe der Comicforschung

Erin La Cour, Simon Grennan, Rik Spanjers (Hg.): Key Terms in Comics Studies: A Guidebook

London: Palgrave Macmillan 2022, 369 S., ISBN 9783030749743, EUR 21,39

Nancy Pedri: A Concise Dictionary of Comics, Illustrated by Chuck Howitt

Jackson: University Press of Mississippi 2022, 222 S., ISBN 9781496838056, EUR 24,07

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Phänomenen jeglicher Art beginnt bei und mit den Wörtern, der Fachterminologie. Gerade jüngere Disziplinen, und zu diesen zählen die Comics Studies immer noch, sind jedoch vor und in der Phase ihrer Etablierung durch eine heterogene Terminologie geprägt. Dies ist zum einen darin begründet, dass es sich bei Comics um einen inter- und transdisziplinären Forschungsgegenstand handelt, wobei innerhalb dieser multidisziplinären Zugänge wiederum nach verschiedenen theoretischen Ansätzen und Denkschulen differenziert werden muss. Eine semiotisch-fokussierte Comicforschung unterscheidet sich zwangsläufig in Bezug auf Vokabular und Definitionen sowie – zumindest partiell – der Methodik von einem intersektionswissenschaftlich geprägten Ansatz. Zum anderen ist aber auch ein Mangel an Referenzwerken zu konstatieren, welche die comicspezifische Terminologie und deren Definitionen in den Blick nehmen und für den Diskurs innerhalb der Comics Studies aufbereiten und solche (Online-)Publikationen

ergänzen, die sich an comicinteressierte Personen ohne Vorkenntnisse (z.B. As, Trevor van: *Glossary of Comic Book Terms*, 2013, <https://www.howto-lovecomics.com/comic-book-glossary-of-terms/>; Cooke, Stephanie: *A Glossary of Comic Book Terminology*, 2019, <https://www.creatorresource.com/a-glossary-of-comic-book-terminology/>) oder an Expert_innen richten (Lefèvre, Pascal: *More than 100 Comic-Related Words in 8 Languages*, 2018, <https://sites.google.com/site/lefevrepascal/morethan100comics-relatedword-sin8languag>).

Zwei neue Publikationen, die eine fächerübergreifende terminologische Basis für das sich immer weiter ausdifferenzierende Feld der Comics Studies schaffen wollen, liegen nun mit *Key Terms in Comics Studies: A Guidebook*, herausgegeben von Erin La Cour, Simon Grennan und Rik Spanjers sowie Nancy Pedris *A Concise Dictionary of Comics* vor. Beide Werke sind sowohl als Softcover wie auch als e-book zu einem äußerst erschwinglichen Preis von unter 25 Euro erhältlich. *Key Terms in Comics Studies: A Guidebook*

ist in der Reihe „Palgrave Studies in Comics and Graphic Novels“ erschienen, die seit 2016 existiert und sich laut Website „new takes on theory, concise histories, and – not least – considered provocations“ verschrieben hat. Der zu Springer gehörende Verlag Palgrave Macmillan gehört leider nicht zu den Häusern, die das oft ehrenamtliche Engagement von Rezensierenden mit einem Buchexemplar honorieren. Als ‚considered provocation‘ sei an dieser Stelle daher angemerkt, dass ein solches Vorgehen bei einem Verlag dieser Größe (und zumal bei einem Buch dieser Preisklasse) von Geiz und Arroganz zeugt und daher zu kritisieren ist. Oder es stellt eine Verkennung dessen dar, wie mit Wörterbüchern dieser Art gearbeitet wird oder werden sollte: mit dem Bleistift in der Hand, kommentierend, ergänzend, kritisierend – um sie sich zu eigen zu machen.

La Cour, Grennan und Spanjers haben annähernd 100 internationale und interdisziplinäre Stimmen aus der Comicforschung in einen Dialog gebracht, von dessen Stimmenvielfalt nun auch Leser_innen aus unterschiedlichen Disziplinen profitieren können: „*Key Terms in Comics Studies* seeks to open the dialogue on comics scholarship across these diverse fields and approaches so as to engender access to and an analysis of comics-specific theorisations, histories, and methodologies“ (S.1f.). Der Fokus der insgesamt 250 Einträge liegt hierbei auf den anglophonen Comics Studies: „this book compiles terms and critical concepts in current use, including those from other languages that have been adopted by

and are currently applied in English“ (S.2). Natürlich – und das vermerkt das Team der Herausgebenden explizit – können bei einem Fachwörterbuch wie diesem weder die einzelnen Beiträge noch deren Auswahl erschöpfend sein: „Instead, we envision *Key Terms in Comics Studies* as a start in mapping a continually changing taxonomy and highlighting contemporary points of overlap and discord across disciplines that beg further development“ – außerdem wird eine Balance bezüglich „overview, accuracy, and brevity“ (ebd.) angestrebt. Alle Beiträge sind nach demselben Schema aufgebaut: Eine halbseitige Erläuterung mit Querverweisen, die durch Kapitälchen als solche kenntlich gemacht sind, wird mit bibliografischen Angaben kombiniert, wobei zwischen einem und acht Sekundärliteraturtiteln angeführt werden. Auf Primärliteratur wird hingegen innerhalb der Texte verwiesen.

Bei der Auswahl der Lemmata habe ich einige Begriffe und Konzepte vermisst, die im gegenwärtigen comicwissenschaftlichen Diskurs jedoch präsent sind: So haben beispielsweise *anonymity*, *embodiment*, *exhibition* (wohl aber: *museum*), *fashion*, *futurism* (dafür: *modernism*), *genre bender* (stattdessen: *hybrid*), *love story*, *original*, *othering*, *own voice*, *proto comic* keine eigenen Einträge oder werden gar nicht erwähnt. Dafür gab es für mich auch überraschende Beiträge, wie *boredom* oder *chaperoned reading*, die für Forschende mit anderen Schwerpunkten selbstverständlich scheinen mögen. Die Publikation bietet sich somit auch an, unsystematisch vorgehend zu blättern (oder zu scrollen)

und auf begriffliche Entdeckungsreise zu gehen. Hierzu hätte ein Verzeichnis der Lemmata zusätzlich zum Index eine weitere Einladung sein können.

Explizit um gute Benutzbarkeit geht es Pedri mit ihrer Monografie *A Concise Dictionary of Comics*: „It reaches out to students, researchers, and educators of all ages and at all levels of comics expertise, providing them with a dictionary that doubles as a compendium of comics scholarship“ (S.xii). Diese Doppelfunktion spiegelt sich in der Struktur der Publikation: Der 105 Seiten umfassende Wörterbuchteil ist – wie auch die Publikation von La Cour, Grennan und Spanjers – alphabetisch aufgebaut. Jedes Lemma wird mit einer maximal vierzeiligen Definition abgehandelt, die in der Regel um unterschiedlich umfangreiche Literaturangaben (bis zu 22) in Kurzzitierweise ergänzt werden. Für optische Auflockerung sorgen die 25 Illustrationen von Chuck Howitt, die zum Beispiel den Beitrag „amplification through simplification“ durch ein Bildbeispiel ergänzen (vgl. S.5) oder unterschiedliche Oberflächenqualitäten bildlich vor Augen führen (vgl. S.95). Das Potenzial dieser visuellen Einsprengsel hätte man durchaus noch weiter ausschöpfen können. Den größten Anteil des Kompendiums macht mit fast 200 Seiten die Gesamtbibliografie aus. Neben diesem umfassenden bibliografischen Service, für den Pedri nicht zuletzt an die 20 englischsprachige Fachzeitschriften ausgewertet hat, findet sich ein Index mit thematischen Gruppierungen der Lemmata (vgl. S.205-218), der es den Leser_innen ermöglicht, sich gezielt

zu einem Gebiet wie (u.a.) *comics form*, *drawing terms* oder *story terms* zu informieren.

Auch Pedri bekennt sich in ihrer Publikation in Bezug auf Lemmata und Definitionen zur Selektivität und Unvollständigkeit (vgl. S.xii) – aber genau wie bei La Cour, Grennan und Spanjers würde man sich ein ausführlicheres Vorwort wünschen, in dem auch auf Auswahlkriterien für die Begriffe eingegangen wird. Diese Kritikpunkte sollen keinesfalls den Verdienst beider Publikationen schmälern, die als wichtige Werkzeuge im inter- und transdisziplinären Austausch über das Medium Comic einander ergänzen: Pedri, indem sie einfache, aber nicht zu sehr vereinfachende Definitionen zur Verfügung stellt und auf weiterführende Literatur zur Präzisierung verweist; La Cour, Grennan und Spanjers nicht zuletzt wegen der Vielfalt der Perspektiven, die sich in den begriffsgeschichtlichen, kontextualisierenden Beiträgen manifestieren.

Generell stellt sich jedoch die Frage, ob ein fest gebundenes Buch die geeignete Publikationsform für ein Wörterbuch in einer so fluiden Disziplin wie die Comics Studies darstellt, die – wie die Comics selbst – ein Seismograph (sozio-)politischer Veränderungen ist. Hier mag vielleicht parallel zum e-book eine Loseblattsammlung in Erwägung gezogen werden, die Ergänzungen und Austausch bei Aktualisierung unkompliziert ermöglichen würde. Hierdurch könnte auch (noch) mehr Partizipation entstehen.

Barbara Margarethe Eggert (Linz)

Fotografie und Film

Peter Zimmermann: Dokumentarfilm in Deutschland: Von den Anfängen bis zur Gegenwart

Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung (bpb) 2022, 398 S., ISBN 9783838972060, EUR 7,-

„Erstmals“ – so der Klappentext dieses knapp 400-seitigen, im raumsparenden Zweispaltensatz gedruckten Buchs – werde hier „eine ausführliche Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart“ vorgelegt. Es ist ein gewiss nicht bescheidener Anspruch, doch Autor Peter Zimmermann, der sich seit den frühen 1990er Jahren als maßgeblicher Akteur im öffentlichen Diskurs um den dokumentarischen Film im universitären Milieu und dem der Film-schaffenden sowie der einschlägig Programmverantwortlichen profiliert hat, bringt hierzu vorzügliche Referenzen mit. In seiner Funktion als wissenschaftlicher Leiter des in Stuttgart gegründeten Hauses des Dokumentarfilms hat er zahlreiche Symposien, Konferenzen und Workshops zur Geschichte und zur aktuellen Situation initiiert, konzipiert und deren Ergebnisse für die öffentliche Erinnerung konserviert.

Gut ein halbes Dutzend Sammel- und Tagungsbände zur deutschen und internationalen Geschichte des Dokumentarismus in Film und Fernsehen hat Zimmermann – zumeist in Kooperation – ediert. Sein *Opus magnum* stellt die dreibändige *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1895-1945*

(Stuttgart: Reclam, 2005) dar: von den Anfängen im Kaiserreich über die Weimarer Republik bis zum Ende des ‚Dritten Reichs‘ dar (in Zusammenarbeit mit Antje Ehmman, Jeanpaul Goergen, Kay Hoffmann, Uli Jung, Klaus Kreimeier und Martin Loiperdinger).

Die hier vorgestellte, nun alleinig verfasste einbändige Geschichte *Dokumentarfilm in Deutschland: Von den Anfängen bis zur Gegenwart* erweitert nicht nur den Gegenstandsbereich um den Zeitraum von 1945 bis in die jüngste Gegenwart, sie lässt zudem die schon in der dreibändigen Ausgabe angelegte innere methodisch-methodologische Logik noch straffer und stringenter hervortreten. Exemplarisch wird dies durch grafisch abgesetzte, in den Fließtext alle fünf bis zehn Seiten eingefügte thesenförmige Kernsätze, die sich *in summa* als Bausteine eines eigenständigen Metatextes ausnehmen. Insofern kann man diese Filmgeschichte auch als ein kondensiertes Fazit der gut dreißigjährigen intensiven Forschung von Zimmermann zum Dokumentarfilm lesen.

Es gehört zu den Vorzügen der vorliegenden Studie, dass sie die Entwicklungen und Tendenzen des filmisch Dokumentarischen in komplexen geschichtlichen Spannungsver-

hältnissen verortet und problematisiert – „im Wechsel der Gesellschaftsformen, Medientechnologien, Ideologien und politischen Diskurse“ (S.350). So werden Interdependenzen, Kontinuitäten, Brüche und Ungleichzeitigkeiten in der Mediengeschichte herauspräpariert; und dies auf der Makroebene (Kaiserreich, Weimarer Republik, Faschismus, geteiltes resp. wiedervereinigtes Deutschland), aber auch auf dem Niveau technologischer Standardisierung, thematischer wie medienästhetischer Normierungen, Formatierungen oder Genrepräferenzen. Zwei beispielhafte Befunde Zimmermanns sind zu nennen, die geläufige Stereotypen etwa mit Blick auf den Film im Faschismus aufschlussreich relativieren: So unterstreicht er nachdrücklich, dass im ‚Dritten Reich‘ die „Gleichschaltung und Kontrolle der Medien unter der Aufsicht des von Joseph Goebbels geleiteten Propagandaministeriums [...] einher[ging] mit der Verstaatlichung und technischen *Modernisierung* [Hervorhebung HBH] von Presse, Radio und Film sowie dem Aufbau des Fernsehens“ (S.77); so auch die spezielle Einschätzung, wonach der in den 1930er Jahren von der UFA neu entwickelte Typus „der stärker journalistisch geprägten Reisereportage“ und „Filmberichte dieser Art [...] Vorläufer der Fernsehreportagen [waren], wie sie seit den 1950er-Jahren in der BRD und der DDR gedreht wurden“ (S.101).

Zimmermanns Schlusskapitel „Strategie der Blicke“, das sich den jüngeren und jüngsten Prozessen der Veränderung und der Ausbildung neuer Strömungen des Dokumentarischen widmet, sehen diese – was dessen For-

men anbetrifft – im Zusammenhang der „Entwicklung der Film- und Fernsehtechnik sowie durch die Digitalisierung der Filmproduktion“ (S.351) bedingt. Nicht zuletzt hier werden die Fluchtpunkte des erkenntnisleitenden Interesses dieser Studie deutlich. Einerseits gilt es, das Potenzial des filmisch Dokumentarischen zur Herstellung von Öffentlichkeit im Gesellschaftlichen zu extrapolieren, wenn nicht gar zu verstärken: „Mit der ‚Camcorder-Revolution‘ [Peter Wintonick] entwickelte sich ein anarchisches Netz miteinander verlinkter audiovisueller Produktionen, Blogs, Kanäle und Plattformen, deren Konturen kaum mehr zu überblicken sind. Von Interesse sind dabei vor allem neuartige Formen kollektiver und interaktiver dokumentarischer Netzprojekte“ (S.357). Andererseits verbindet sich mit diesem kaum verhüllten Hortativ ein deutlich akzentuierter kulturhistorischer und erinnerungspolitischer Imperativ: „Das in dokumentarischen Filmbildern bewahrte visuelle Gedächtnis ist bislang ein weitgehend unbekannter Teil der kulturellen Überlieferung geblieben und sollte durch Öffnung der Film- und Fernseharchive als ‚Public Domain‘ erschlossen werden“ (S.361).

Dieses Buch gehört mit seinen neue Standards setzenden Qualitäten unbedingt in das Regal eines jeden Medienwissenschaftlers und jeder Medienwissenschaftlerin oder medien- und soziokulturell Interessierten. Der unschlagbar günstige Preis sollte dies auch materiell befördern.

Heinz-B. Heller (Marburg/Berlin)

Rebecca Großmann: *Moving Memories: Erinnerungsfilm in der Trans-Nationalisierung der Erinnerungskulturen in Deutschland und Polen*

Köln: Böhlau 2021, 403 S., ISBN 9783412522469, EUR 55,-
(Zugl. Dissertation an der Universität zu Köln, 2019)

Der Frage nach der deutschen und polnischen Erinnerungskultur an den Nationalsozialismus im Film geht Rebecca Großmann in ihrer herausragend recherchierten, als Monografie verlegten Dissertationsschrift nach. Sie verdeutlicht eindrucksvoll das komplexe, spannungsgeladene diskursive Netzwerk, in dem sich Erinnerungen und deren effekthelbe Visualisierung im Spielfilm bewegen. Die Filmgeschichte bietet eine Vielzahl an Beispielen, die den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust auf verschiedene Weisen dokumentiert, imaginiert, bebildert haben (vgl. Schultz, Sonja M.: *Nationalsozialismus im Film: Von Triumph des Willens bis Inglourious Basterds*. Berlin: Bertz + Fischer, 2012). In der Vergangenheit bildeten Filme, die in der Auswahl und Einordnung des Materials sowie der Darstellungsweise einen nationalen Blickwinkel vermeiden, eher die Ausnahme. Eine solche stellt Claude Lanzmanns *Schoah* (1985) dar, den Großmann passenderweise als Meisterwerk bezeichnet und wiederholt vergleichend heranzieht, da hier mit einem (unbewusst reproduzierten oder bewusst gewählten) nationalen Erinnerungsdiktat gebrochen wird. Denn spätestens mit dem Fall des Eisernen Vorhangs und der verstärkt eingesetzten Verflechtung europäischer Nationen

haben eindimensionale Erinnerungskonstruktionen ausgedient: geöffnete Grenzen, geteilte Erinnerungen, ein verflochtenes Europa.

Auf dieser Grundannahme fußt im Prinzip Großmanns Studie (vgl. S.48) und stellt Ernüchterndes fest: Nebst einer Vielzahl von Verflechtungsprozessen in der deutsch-polnischen Film-landschaft und Erinnerungskultur, die sich unter dem Stichwort ‚Transnationalisierung‘ fassen lassen, diagnostiziert die Autorin sowohl filmimmanente wie kulturpolitisch forcierte Strategien der Renationalisierung, die erstere zwar nicht zu negieren in der Lage sind, aber dennoch mit besorgniserregender Wirkmacht konkurrierend dazu existieren. So schreibt Großmann: „Gesamtgesellschaftlichen Trends folgend bewegen sich Erinnerungsfilm in modernen Europa und insbesondere in Deutschland und Polen [...] im Spannungsfeld von Transnationalisierung und Renationalisierung der Geschichte, die gleichwohl eine verflochtene bleibt und innerhalb nationaler Grenzen nicht zu fassen ist“ (S.344).

Großmann gründet ihr Fazit auf eine akribisch recherchierte und gelungen argumentierte Analyse dreier Spielfilmproduktionen, die als *Coming-of-Age*-Filme beworben und als Eventkino der Generation ‚*Postmemory*‘ (vgl.

S.75) vermarktet wurden: die federführende deutsche Produktion *Unsere Mütter, unsere Väter* (2013), der polnische Erinnerungsfilm *Miasto 44* (2014) und die deutsch-polnische Co-Produktion *Letnie przesilenie* (2015). Aufbauend auf den einschlägigen Ansätzen der *histoire croisée* (vgl. Werner, Michael/Zimmermann, Bénédicte: „Vergleich, Transfer, Verflechtung: Der Ansatz der *histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen.“ In: *Geschichte und Gesellschaft* 28 [4], 2002, S.607-636) und den kulturwissenschaftlichen Überlegungen Jan und Aleida Assmanns (vgl. z.B. Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck, 2013; Assmann, Aleida: *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur: Eine Intervention*. München: C.H. Beck, 2013) untersucht die Autorin sowohl den Produktionsprozess, die inhaltliche Umsetzung als auch die Rezeption ihrer drei Primärwerke. Großmann stellt treffend heraus, dass die erkennbaren Transnationalisierungsprozesse im deutsch-polnischen Erinnerungsfilm eher der Weisung einer möglichst breiten, grenzüberschreitenden Vermarktung unterliegen, als dass diese politisch/ideologisch im Sinne der Europäisierung transnationales und interkulturelles Geschichtsbewusstsein kommunizieren. Durch eine Produktion, die sich an Hollywood-Sehgewohnheiten orientiert (vgl. S.257), durch den Cast muttersprachlicher Schauspieler_innen, sowie durch eine entsprechende „Marketingmaschinerie“ (S.152) suggerie-

ren zeitgenössische deutsch-polnische Erinnerungsfilme eine authentische Repräsentation des Zweiten Weltkriegs und der Shoah. Sie vermitteln aber nur eine Illusion von Authentizität, da sie bloß an bereits Bekanntes, nicht jedoch an historisch Bewiesenes anknüpfen (vgl. S.26, auch S.237). Entsprechend hält Großmann fest: „Das ‚richtige‘ Erinnern an den Zweiten Weltkrieg in einem deutsch-polnischen Kontext ist also nicht nur eine Frage der *historical*, sondern auch der *political correctness*“ (S.116).

Folglich schildert die Autorin eine nicht unproblematische Gemengelage in der deutsch-polnischen Erinnerungsfilm-landschaft, indem sie am Beispiel *Unsere Mütter, unsere Väter* ein „allgemeines Wiedererstarben apologetischer Deutungsmuster in Deutschland“ (S.342) feststellt. Gleichzeitig stellt sie heraus, dass in Polen die Konstruktion der eigenen Nation „als Christus der Völker, [die] für die Sünden der anderen Völker leiden muss“ (S.308), politische wie flächendeckende gesellschaftliche Konjunktur erlebt. Im Lichte jüngster Ereignisse könnte die Tendenz, die sich aus Großmanns Studie zu „konkurrierenden Vergangenheiten“ (S.17) in der deutsch-polnischen Erinnerungskultur ablesen lässt – das Verhärten der Fronten zwischen jenen, die sich für eine grenzüberschreitende Loslösung vom Konzept der Nation einsetzen und jenen, die die unangefochtene Souveränität dergleichen vehement zu verteidigen gedenken – nicht gegenwärtiger sein.

Tobias Michael Schank (Saarbrücken)

Sarah Kordecki: Und ewig ruft die Heimat... Zeitgenössische Diskurse und Selbstreflexivität in den Heimatfilmwellen der Nachkriegs- und Nachwendezeit

Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2020, 480 S., ISBN 9783847111177, EUR 65,-

(Zugl. Dissertation an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF, 2018)

Der deutschsprachige Heimatfilm, der sich aus seinen Anfängen in den 1910er Jahren zu einem der beliebtesten Filmgenres in Deutschland und Österreich der 1950er Jahre entwickelte, wurde oft totgesagt, ist aber aktuell im Kino und im Fernsehen höchst lebendig. Sarah Kordecki sieht seit der Jahrtausendwende sogar eine zweite Blüte des Heimatfilms, die im Kontext der Hochkonjunktur des derzeitigen Heimatdiskurses steht (vgl. S.13f.). Ausgangspunkt ihrer nun als Monografie publizierten Dissertation ist die Erkenntnis der „multidiskursiven Natur“ (S.20) und der „historischen Bedingtheit“ (S.21) des Heimatfilms sowie dessen vielfacher Interdependenzen mit außerfilmischen Phänomenen, insbesondere mit der (Heimat-) Literatur (vgl. S.22). Heimatfilm definiert die Autorin als „Film, der in einem ländlich geprägten, sozialen Mikrokosmos angesiedelt ist und in dessen Handlungsverlauf die Verortung einzelner Figuren innerhalb dieses Mikrokosmos prominent verhandelt wird“ (ebd.). Die Bedeutung des Heimatfilms als Seismograph „für gesellschaftliche Entwicklungen in Deutschland – für Konstanten ebenso wie für Veränderungen“ (S.414) begründet die Autorin

mit der wiederkehrenden Präsenz dieser Themen in Filmen verschiedener Produktionszeiträume. Im Begriff ‚Heimat‘ sieht Kordecki ein „Schlüsselwort der deutschen Geschichte“ (ebd.).

Im Fokus der Untersuchung stehen die Heimatfilmwellen der Nachkriegszeit (1945-1968) und der Nachwendezeit (1990-2013): „Ausgehend von einer sichtungsbasierten Neubetrachtung der Erfolgswelle der 1950er Jahre“ (S.24) wird die Entwicklung des Heimatfilmgenres im Kontext der historischen und sozialen Entwicklung sowie zeitgenössischer Diskurse der BRD analysiert, basierend auf dem umfangreichen Filmkorpus der grundlegenden Heimatfilm-Studien Willi Höfigs (*Der deutsche Heimatfilm 1947-1960*. Stuttgart: Enke, 1973), Johannes von Moltkes (*No Place Like Home: Locations of Heimat in German Cinema*. Oakland: University of California Press, 2005) sowie eigener detaillierter Recherchen zum Heimatfilm in der DDR und zur neuesten Entwicklung des Heimatfilms einschließlich der Auswertung zahlreicher zeitgenössischer Film-Rezensionen.

Zur Bestimmung des gemeinsamen Nenners des sehr heterogenen Filmmaterials folgt die Autorin dem Ansatz Moltkes – „the genre’s long-

standing commitment to analyzing the social dynamics of the local, staged against a rural backdrop“ (S.25) –, wobei die Untersuchung sich auch mit dem Aspekt der städtischen Heimat im Film auseinandersetzt. Für die Filmanalyse bedient sich Kordecki eines doppelten Diskursbegriffs, des filmanalytisch-semiotischen und des Foucault'schen gesellschaftlichen Diskurses (vgl. S.39). Die vergleichende Analyse erfolgt anhand von vier Kategorien: 1. Rückkehrfiguren, 2. Topos der unheimlichen Heimat, 3. die filmische Verhandlung des nationalen Territoriums sowie 4. Medienreflexion, Selbstreflexion und Selbstvermarktung. Im Zusammenhang mit Rückkehrfiguren konzidiert Kordecki die häufige Thematisierung von Generationskonflikten, verbunden mit einer Identitätsproblematik im Kontext der Rückwanderung (vgl. S.415), sowie die Anknüpfung an aktuelle gesellschaftliche Diskurse (vgl. S.416).

Die Analyse unter Kategorie 2 fördert in beiden Untersuchungszeiträumen perpetuierende *story patterns* zutage, die offenbar unberührt von politischen Entwicklungen der außerfilmischen Realität existieren: In den Filmen des ersten Untersuchungszeitraums zeige sich die „geradezu obsessive Wiederkehr bestimmter Topoi und Strukturen“ (ebd.), insbesondere in „Bilder[n] der Verfolgung, Diskriminierung und Ausgrenzung einzelner, als ‚Andere‘ identifizierte Figuren“ (S.417) sowie in rassistischen und antisemitischen Stereotypen; das Unheimliche speise sich, so Kordecki, vor allem aus der „direkten Vergangenheit“ (ebd.)

der NS-Zeit. Auch in den Filmen, die seit der Nachwendzeit entstanden sind, verlaufe die Thematisierung der Vergangenheit, etwa von Flucht und Vertreibung und nationalsozialistischer Verbrechen, innerhalb starrer Diskurse und erscheine als etwas „Belastetes, Geheimnisumwobenes“ (ebd.).

Zur dritten Kategorie, der „filmischen Verhandlung des nationalen Territoriums“, wurden für die Zeit von 1945 bis 1968 vor allem Heimatfilme und Produktionen der DEFA und des DFF (Deutscher Fernsehfunk) analysiert, die sich inhaltlich auf den in der DDR geprägten Begriff der ‚Sozialistischen Heimat‘ bezogen. Zugleich knüpften DDR-Filmproduktionen an lokale Traditionen und Themen an. Nach der Wende waren, so die Autorin, Filme am erfolgreichsten, welche das ländliche Image der früheren DDR zeigten (vgl. S.331). Die Analyse der Heimatfilme seit der Jahrtausendwende ergab, dass sich vor dem Hintergrund der Umstrukturierung der deutschen Medienlandschaft besonders im Themenspektrum von Fernsehproduktionen ein zunehmender Verfall der Ostthemen zeigte (vgl. S.344). In der Folge entstand Ende der 1990er Jahre als Gemeinschaftsprojekt dreier ARD-Sender und des ZDF die Programmwerkstatt „Ostwind“ zur Förderung von Filmen mit Bezug zu den neuen Bundesländern (vgl. S.347f.): „Erst jetzt wurden viele ostdeutsche Regionen Teil des – sehr westlastigen – nationalen audiovisuellen Selbstbildes“ (S.419).

Dass Heimatfilme seit den 1950er Jahren ganz bewusst zur Ankurbelung

des Tourismus und der Vermarktung regionaler Produkte konzipiert werden, zeigen die Ergebnisse der vierten Analysekategorie: „Die Filme reflektierten [...] intradiegetisch die ihnen zugeschriebene Funktion als audiovisuelle Werbeprospekte“ (S.420). Die Heimatfilme der Nachwendezeit spiegeln aber auch die sozialen und politischen Entwicklungen wider: Einerseits zielen konsensorientierte TV-Produktionen meist auf eine gute Quote bei der werberelevanten Gruppe der „mobile young professionals“ (S.422), andererseits stehen im Mittelpunkt neuester Heimatfilme oft die Identitätssuche der jungen Protagonist_innen und die Infragestellung des bisherigen Lebensstils, die oft

propagiert Harmonie des Lebens auf dem Lande wird grundsätzlich in Frage gestellt.

Kordeckis umfassende und reflektierte Untersuchung über wichtige Entwicklungsphasen des Heimatfilms schließt eine Forschungslücke. Die Liste der im Anhang genannten Filme erfasst über 440 Titel, der Text ist mit einem Personen- und Sachregister erschlossen, der Forschungsstand in der Bibliografie akribisch erfasst. Damit zählt diese sehr gut recherchierte und facettenreiche Publikation zu den Standardwerken über dieses genuin deutschsprachige Genre.

Barbara von der Lübe (Berlin)

Bettina Brandt, Britta Hochkirchen (Hg.): Reinhart Koselleck und das Bild

Bielefeld: Bielefeld UP 2021, 248 S., ISBN 9783837654189, EUR 33,-

Reinhart Kosellecks theoretisches Wirken ist, obschon in der Geschichtswissenschaft verankert, auch über die Grenzen der Disziplinen hinweg äußerst produktiv gewesen. Während seine theoretischen Überlegungen und die Herausgabe der *Geschichtlichen Grundbegriffe* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1972-1997) in den Kulturwissenschaften auf größere Resonanz gestoßen sind, sind sie in der deutschsprachigen Medienwissenschaft zwar durchaus

rezipiert, aber eher randständig beachtet worden.

Mit dem Band *Reinhart Koselleck und das Bild* legen die Herausgeberinnen Bettina Brandt und Britta Hochkirchen nun ein Buch vor, das grundsätzlich geeignet wäre, Kosellecks Denken an medienkultur- und bildwissenschaftliche Debatten anzuschließen, zumal dieses Denken selbst, wie von einigen Autor_innen des Sammelbands betont, auf eine grundsätzliche Komplen-

tarität verschiedener Disziplinen (vgl. S.188) wie sinnlicher und semiotischer Modi zielt (vgl. S.200).

Erklärtes Anliegen des Bands ist es, „die Bandbreite“ auszuloten, „in der Bilder und Bildlichkeit das historische Denken Kosellecks durchdringen“ (S.15). Die Verbindungslinien zwischen ‚Koselleck und dem Bild‘, die die Autor_innen herausarbeiten, sind dabei äußerst vielfältig und entfalten sich, ausgehend von einem weiten Bildbegriff, in verschiedenen Dimensionen – in Bezug auf die Rolle bildlicher Sprache beziehungsweise von „Kompositionsmetaphern“ (S.10) für die Theoriearbeit Kosellecks, in der Rolle von Bildern und ihrer Wahrnehmbarkeit für politische Kulturen, in Kosellecks Arbeiten zur Bildlichkeit historischer Erinnerungspraxen, in seinem genuin bildtheoretischen Interesse, in Fragen einer Historizität visueller Wahrnehmung sowie nicht zuletzt in Bezug auf die eigene fotografische Praxis Kosellecks, in dessen Bildnachlass sich über 30.000 selbst angefertigte und gesammelte (Bild-)Objekte finden (vgl. S.11).

Die beginnende Erschließung des Nachlasses stellt auch den Kontext dieser Buchveröffentlichung dar, die auf eine aus dem Nachlass bestückte Ausstellung an mehreren Orten in Bielefeld zurückgeht. Die nur fünf Aufsätze des Buchs sind entsprechend ergänzt durch ausgiebige, hochwertige Bilderstrecken, in denen unter anderem die Ausstellung dokumentiert ist. Bedauerlicherweise versammeln die Farbfotografien lediglich Ansichten aus der Ausstellung. Eine stärkere Gestaltung der Buchsei-

ten, in denen (ggf. in Verbindung mit Zitaten Kosellecks) das epistemische Potential von dessen Fotografien stärker zur Geltung hätte kommen können, wäre wünschenswert gewesen.

Auch die einzelnen Aufsätze verschenken bisweilen etwas ihr epistemisches Potential. Im dezidierten Versuch, die Bandbreite des Koselleck'schen Bildlichkeitsdenkens zur Geltung kommen zu lassen und – sicherlich sinnvollerweise – dessen Werk weder einen unifizierenden Bildbegriff noch eine systematische Theorie von Bildlichkeit abringen zu wollen (vgl. S.187), wird in den meisten Beiträgen auf eine ausgiebige Theoriearbeit verzichtet. Versucht wird eher die Denkbewegung zwischen den zahlreichen Fundstellen zu Bildern und Bildlichkeit in Kosellecks Œuvre nachzuzeichnen (Bettina Brandt) sowie Kosellecks Überlegungen werkhistorisch und biografisch zu situieren (Hubert Locher, Adriana Markantonatos). Das ist gerade insofern schade, als sich immer wieder spannende theoretische Beobachtungen ausmachen lassen – etwa zur Historizität der Bilderwahrnehmung oder zu verschiedenen (vormodernen bzw. modernen) „Referenzlogiken zwischen Bild und außerbildlicher Realität“ (S.86) –, die dann aber nur selten theoretisch ausgefaltet oder mit bildwissenschaftlichen Zusammenhängen verknüpft werden.

Eine explizite Ausnahme hiervon stellt der Beitrag von Helge Jordheim dar, der nicht nur darlegt, inwiefern lebensweltliche Sprachmetaphern für Koselleck „theoriegenerativ und gedankenerzeugend“ (S.224) wirken, sondern

der vor allem verschiedene semantische Ebenen der Koselleck'schen Metaphern (Sattelzeit, Erinnerungsschleusen, Zeitschichten usw.) facettenreich und überzeugend diskutiert. Auch Hochkirchens Diskussion der Theoriefigur „Politische[r] Sinnlichkeit“ (S.115) sowie des Stellenwerts, den der Sehsinn für Koselleck einnahm, ist prinzipiell überzeugend – könnte jedoch ausführlicher ausfallen.

Hatte Kosellecks eigene Arbeit der traditionell theorie-skeptischen deut-

schen Geschichtswissenschaft eine – um in Kosellecks Diktion zu bleiben – theoretische Tiefenschicht hinzugefügt, wird der vorliegende Band Ähnliches kaum leisten können. Er versammelt zwar durchaus anregende Überlegungen und ist überaus kundig geschrieben, insgesamt jedoch eher für die Koselleck-Exegese von Interesse als für einen medienkulturwissenschaftlichen Diskussionszusammenhang.

Christoph A. Büttner (Babelsberg)

Philip Stiasny, Jürgen Kasten, Frederik Lang (Hg.): Ufa international: Ein deutscher Filmkonzern mit globalen Ambitionen

München: edition text + kritik 2021, 454 S., ISBN 9783869168739, EUR 39,-

Dieser sehr lesenswerte Band entstand in der Folge einer Tagung in Berlin zum 100-jährigen Gründungsjubiläum der Universum Film AG. Die 23 Beiträge befassen sich mit den Aktivitäten des Filmkonzerns zwischen 1917 und 1962, fokussiert auf den wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Zusammenhängen und Formen des weltweiten Netzwerkes der Ufa (vgl. S.12). Dieser Zeitraum wurde gewählt, da die internationale Ausstrahlungskraft des Film- ‚Universums‘ bis in die frühen 1960er Jahre reichte (vgl. S.10), als die in Westdeutschland ansässige Ufa die Produktion von Kinofilmen beendete (vgl. S.14). Von den Gesamtdarstellungen

zur Ufa-Geschichte grenzen sich die Herausgeber ab durch den Anspruch, den neuesten Forschungsstand bezüglich der globalen wirtschaftlichen und künstlerischen Aktivitäten und Strategien der Ufa zu dokumentieren (vgl. S.12).

So spüren Frederik Lang und Philip Stiasny ausländischen Stars der Ufa nach („Welche Sprache spricht die Ufa?“, S.19-34). Insbesondere stehen Pola Negri und Lilian Harvey im Fokus, die mit ihrem Renommee den Ufa-Filmen nach dem Ersten Weltkrieg Glanz verliehen – eine Entwicklung, die sich nach 1933 mit Zarah Leander und Marika Röck fortsetzte.

Denn nach Babelsberg, in das damalige Mekka der Filmkunst, pilgerten schon kurz nach dem Ende des Ersten Weltkriegs Filmschaffende aus den USA, aus Europa, Russland und sogar aus Japan, wie Michael Wedel am Beispiel Alfred Hitchcocks (S.37-52) zeigt und Karl Sierek in „Die Ufa in Japan und China“ (S.109-124) herausarbeitet. Der seit den 1920er Jahren florierende deutsch-japanische Filmhandel (S.110) nahm ab 1933 nochmals zu und fasste infolge der japanischen Invasion Nord-Chinas seit 1931 und des sino-japanischen Krieges (1937-1945) auch im von Japan besetzten Teil Chinas Fuß.

Weniger erfolgreich verlief die Ufa-„Expansion“ in anderen Ländern, trotz ehrgeiziger Eigen- und Auftragsproduktionen von 1918 bis 1929 (Jürgen Kasten, S.265-281) und aufwändiger Presse- und Werbearbeit der Ufa im In- und Ausland (Patrick Rössler, S.167-181). Die wirtschaftlichen Probleme des Filmkonzerns verdeutlichen die Abhandlungen über die Ufa in Lateinamerika von 1919 bis 1942 (Wolfgang Fuhrmann, S.73-90), in Polen zwischen 1918 und 1939 (Karina Pryt, S.93-107) und über die Einspielergebnisse von Ufa-Filmen im Ausland von 1929 bis 1936 (Armin Jäger, S.283-300). Kaum verwunderlich befand sich die Ufa von 1918 bis 1927 in einer ökonomischen Dauerkrise: Jürgen Kasten bezeichnet den Konzern in seinem Beitrag als „eine schillernde Investmentruine“ (S.258). Der finanzielle Erfolg stellte sich erst mit Beginn des Zweiten Weltkrieges ein, als eine Zeit der „fast ungebremsten Expansion“ der Ufa begann, die mit der „Implosion Ende 1944“ (S.127) endete,

wie Roel Vande Winkel in seinem Artikel über die Ufa-Auslandsabteilung und den deutschen Filmexport im Zweiten Weltkrieg darlegt (S.127-143).

Ein Kapitel für sich sind die Ufa-Beziehungen zu Hollywood, die unter folgenden Aspekten beleuchtet werden: den schwierigen Beziehungen der Ufa zu Hollywoodstudios in den 1920er Jahren (Thomas J. Saunders, S.147-165), dem deutsch-amerikanischen Techniktransfer seit den 1920er Jahren (Rolf Giesen, S.183-194) und dann doch mit einer Erfolgsstory, dem Export von Ufa-Kulturfilmen über medizinische Themen in die USA am Beispiel des Films *Falsche Scham* (1926) (Anja Laukötter, S.197-213). Dass die Ufa auch den wichtigen Markt der Werbefilme erschließen wollte, dokumentiert Ralf Foster am Beispiel der Kooperation mit der Waschmittelfirma Henkel aus dem Jahr 1929 (S.229-242).

Ambivalent gestalteten sich die Beziehungen der Ufa zur UdSSR, belegt durch die Beiträge von Natasha Poljakowa über Ufa-Kulturfilme in der Sowjetunion (S.215-227) und Tatjana Tschagina zum Einfluss der Ufa-Filme auf das sowjetische Kino der Stalinzeit (S.339-351): So importierte die Sowjetunion von 1923 bis 1928/29 zahlreiche Kulturfilme der Ufa mit medizinischer und ethnologischer Thematik (vgl. S.215). Infolge verschärfter Zensur wurden dann ab 1933 in der UdSSR keine Ufa-Kulturfilme mehr gezeigt (vgl. S.225). Der Einfluss von Ufa-Unterhaltungsfilmen auf den sowjetischen Unterhaltungsfilm währte hingegen länger, da Regisseure wie Grigori Aleksandrov sich von Marlene

Dietrichs und Marika Rökk's Filmen noch Ende der 1940er Jahre inspirieren ließen (vgl. S.349). Dass Ufa-Stars der NS-Zeit bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs zu wichtigen Trendsettern *in puncto* Mode zählten, beschreibt Mila Ganeva in ihrer Darstellung der Ufa-Kostümabteilung (S.353-366).

Dem Schicksal jüdischer emigrierter Ufa-Mitarbeiter_innen sind zwei Texte gewidmet, die sich eher nicht dem Untertitel des Buches ‚globale Ambitionen‘ zuordnen lassen. Die Bedeutung jüdischer Filmschaffender für das internationale Renommee der Ufa in der Weimarer Republik betont Jan-Christopher Horak, der sich der Entlassung jüdischer Ufa-Mitarbeiter am Beispiel Robert Liebmanns und Erik Charells widmet (S.321-336). Beide waren 1933 „Opfer der ersten ‚Säuberungswelle‘ der deutschen Filmindustrie“ (S.332). Liebmann wurde im von Deutschland besetzten Frankreich verhaftet und 1942 im Konzentrationslager Auschwitz ermordet. Charell, seit 1935 US-Staatsbürger, kehrte 1950 aus den USA in die BRD zurück, ohne an seine Erfolge anschließen zu können. Christian Rogowski beschreibt Ludwig Bergers Schicksal (S.303-319), dessen Karriere bei der Ufa ebenfalls 1933 endete. Er überlebte den Zweiten Weltkrieg im niederländischen Exil und war

in Westdeutschland als Regisseur an Theatern und beim Fernsehen tätig.

Mit dem Ende der Ufa setzen sich drei Autor_innen auseinander. Von Ufa-Spielfilmen, die 1945 unvollendet waren und von der DEFA bis 1954 fertiggestellt wurden, berichtet Ralf Schenk (S.369-382). Mit dem komplizierten Urheberrecht der Ufa-Filme in den 1950er Jahren setzt sich Stefanie Mathilde Frank auseinander (S.385-398). Die Rolle der Deutschen Bank bei der Abwicklung der Ufa in den Jahren 1956 bis 1962 erforscht Michael Töteberg (S.401-416): Mit finanziellem Verlust wurden die Aktien der Universum Film AG 1964 an die Bertelsmann AG verkauft, die filmtechnischen Betriebe gingen an eine Firmengruppe (vgl. S.413).

Die Beiträge, erschlossen mit einem Film- und Personenregister, ergänzen sinnvoll historische Überblicksdarstellungen zur Ufa: Sie greifen kompakt und gut lesbar wichtige, teils bisher noch wenig bekannte Aspekte der Konzerngeschichte auf und ermöglichen damit der fachkundigen, aber auch der cineastisch nicht vorgebildeten Leser_innenschaft spannende Einblicke in Spezialthemen, zur weiteren Beschäftigung anregend.

Barbara von der Lübe (Berlin)

Volker Wehdeking: Filmadaptionen deutschsprachiger Gegenwartsliteratur: Medienästhetische Aufsätze

Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2021, 165 S., ISBN 9783868219272, EUR 28,-

Volker Wehdeking liefert eine Sammlung unterschiedlicher Aufsätze zu intermedialen Phänomenen der Gegenwartskultur, wobei er vor allem nach Indizien für einen Mentalitätswandel in literarischen Texten und filmischen Adaptionen sucht, „die sich die Frage stellen, was heute noch für uns relevant erscheint“ (S.2). Neun Kapitel, die teils auf bereits an anderer Stelle veröffentlichten Beiträgen beruhen – so auch ein Interview mit dem Autor –, konzentrieren sich auf Beobachtungen und Thesen, deren thematische Bandbreite weit ausfällt, etwa der Neue Deutsche Film, der Mauerfall, die MTV-Ästhetik, das Star-Image, der 11. September oder Typologien von Filmtransformationen. Wehdeking, emeritierter Professor für Literaturwissenschaft und Medien, schafft es dabei, dominante Tendenzen und Formen der Gegenwartsliteratur und des -films herauszuarbeiten.

Insbesondere die Einzelfallanalysen ausgewählter Filme enthalten gelungene Deutungen, so etwa zu *Homo Faber* (1991), *Narziss und Goldmund* (2020) oder *Werk ohne Autor* (2018). Innerhalb der Filmbesprechungen wechseln sich Inhaltssammenfassungen, biografische und kontextgebende Erläuterungen sowie Interpretationen ab. Eine Qualität von Wehdeking liegt darin, konzise und unterhaltsam Inhalt und Ästhetik einzelner Werke oder Künstler_innen

pointiert darstellen zu können, so schreibt er etwa über Sven Regener: „Als Single Generation‘-Vertreter wartet er mit postmodernen und minimalistischen Erzählmitteln eines sehr mitmenschlichen Jedermann-Humors auf“ (S.36).

Heterogenität ist zugleich Stärke wie auch Schwäche der Aufsatzsammlung. So behandeln die Beiträge gegenwartsrelevante Komplexe wie die Postmoderne, Urbanisierung, Ökonomie, Religiosität, Kunstkritik oder Identitätskrisen, die typische Phänomene unserer uneinheitlichen Gegenwart verkörpern. Aber angesichts dieser Themenfokussierung können die Leser_innen sich fragen, warum Gender, Ökologie, Migration oder Social Media kaum eine Rolle spielen. Zudem variieren die Texte in Argumentationsaufbau, Thesenentwicklung und Schwerpunktsetzung. Literarische Texte, Literaturverfilmungen und Rap-Songs (vgl. S.116f.) werden ohne Abgrenzung nebeneinander behandelt, oder es gibt einen Exkurs zu Hans Ulrich Gumbrechts Thesen zur Dehnung der Gegenwart (vgl. S.111). Manchmal liegt der Fokus auf einzelnen Autor_innen, etwa Judith Hermann, Tanja Dückers oder Patrick Roth, dann auf mehreren Verfilmungen der Texte eines Autors (Daniel Kehlmann) oder es steht die detaillierte Betrachtung eines ein-

zelen Textes oder Films im Mittelpunkt (*Homo Faber*, *Werk ohne Autor*). Für einen Beleg der Thesen werden nicht nur deutschsprachige Filme, sondern auch internationale Produktionen herangezogen, etwa *Baise-moi* (2000) oder *The Hunger Games* (2012). Theoriekontexte werden dabei selektiv genutzt – und auf die naheliegenden Adaption Studies als Bezugspunkt für Literaturverfilmungen wird nicht eingegangen. Letztlich vermag der Titel auch leicht zu täuschen, wenn unter Gegenwartsliteratur und -film Autoren wie Hermann Hesse und Max Frisch oder auch Bernhard Wickis *Die Brücke* (1959) fallen.

Die Heterogenität macht sich auch formal bemerkbar; es muss an dieser Stelle eine starke Kritik an der Editierung formuliert werden. Es erfolgt weder eine Vernetzung der Aufsätze untereinander noch eine Überarbeitung von Wiederholungen, so

dass es innerhalb des Leseflusses zu erheblichen Redundanzen kommt. Ein Film wie *Das Leben der Anderen* (2006) erhält etwa eine längere Erläuterung in der Fußnote (vgl. S.22), obwohl er bereits im Kapitel zuvor intensiv beleuchtet wurde. Die für eine filmische Adaption maßgeblichen Bewertungskriterien werden teils im selben Wortlaut wiederholt (vgl. S.42 und S.71f.). Seinen negativen Höhepunkt erreicht dies, wenn sich plötzlich mitten im Text ein Literaturverzeichnis und eine Filmografie (vgl. S.88ff.) finden, obwohl noch ein weiteres Unterkapitel folgt.

Trotz primär formaler Kritikpunkte liegen nun mit Wehdeking's Aufsatzsammlung produktive Deutungen für ein besseres Verständnis der Gegenwart vor, die zudem eine Reihe gelungener Werkanalysen enthalten.

Timo Rouget (Frankfurt am Main)

Jill Murphy, Laura Rascaroli (Hg.): **Theorizing Film Through Contemporary Art: Expanding Cinema**

Amsterdam: Amsterdam UP 2020, 302 S., ISBN 9789462989467, EUR 105,-

„[To] think about film through art“ (S.38) – dies ist die Zielsetzung des von den Filmwissenschaftlerinnen Jill Murphy und Laura Rascaroli vorgelegten Sammelbandes. Damit ist er in das seit den 1990ern stetig wachsende Forschungsfeld einzuordnen, welches das Verhältnis von bildender Kunst und Film/Kino zum Gegenstand hat.

Noch vor den fachwissenschaftlichen Texten findet sich ein künstlerisches Vorwort der Medienkünstler_innen Sandra Gibson und Luis Recoder. Hierin exemplifiziert das Duo die Ansätze des eigenen Arbeitens anhand ausgewählter Installationen. Gleichzeitig werden so die Grundfragen der nachfolgenden Beiträge aus künstlerischer Sicht reflektiert, welche im Folgenden außerdem die Abschnitte des Buches betiteln: Materialität, Immaterialität, Zeitlichkeit und die Zukunft des (Film-)Bildes in Anbetracht der Digitalität – wobei hier keine absolute Trennschärfe angestrebt wird und alle Beiträge jeweils stimmig aufeinander folgen und sich gelungen vernetzen.

Der erste Teil widmet sich den „Materialities“ des Kinos beziehungsweise des Films. Dies beinhaltet sowohl die Artefakte, die zur Projektion und Rezeption dienen, als auch den Status von Objekten innerhalb der Diegese. Matilde Nardelli untersucht dazu die Beziehung von Medien der Prä-

sentation innerhalb der Galerie und des Kinos anhand von Arbeiten der Künstlerin Runa Islam. Diese beiden Sphären stehen ebenfalls bei Alison Butler im Mittelpunkt, wenn sie nach der Erzeugung von Bedeutung der Gegenstände innerhalb des musealen und des filmischen Raumes fragt. Im Anschluss verengt Maeve Connolly den Blick weiter auf die unterschiedlichen Dimensionen der körperlichen Präsenz von Schauspieler_innen im Vergleich zu skulpturalen Kunstobjekten sowie deren Produktionsmedien. Eine Analyse der Betrachtendenerfahrung angesichts solcher materiellen Objekte von Volker Pantenburg schließt das Segment ab und leitet gleichzeitig in den Abschnitt der „Immaterialities“ über. Hier eröffnet Murphy mit einem Beitrag zur großformatigen Panoramaprojektion *More Sweetly Play the Dance* (2015) von William Kentridge. Die Mitherausgeberin befragt anhand einer durch Platons Höhlengleichnis angeleiteten Lesart die Ansprache des Gegenübers. Diesen Aspekt vertieft Sarah Coopers Text zu Douglas Gordon, der das Publikum mit seiner überlebensgroßen Projektion eines tränenden Auges konfrontiert. Spätestens hier werden das Sehen, das Imaginieren und abstraktere Fragen zur Kunsterfahrung Thema des Bandes. Kirstie Norths Aufsatz fokussiert abschließend den Zufall im Werk *Section Cinema (Homage to Marcel*

Broodthaers) der Britin Tacita Dean von 2002.

Für die „Temporalities“ rückt das Medium ‚Fotografie‘ stärker in das Zentrum der Beiträge. Die inszenierten Arbeiten von Jeff Wall dienen Ágnes Pethő als quasi dekonstruierte Filmsegmente, deren verdichtete Erzählungen zur Reflektion über die Präsentation und Erfahrung von Zeit einladen. Dem entgegengesetzt diskutiert Stefano Baschiera die Serie *Theaters* (1978-) des Fotografen Hiroshi Sugimoto, in der sich ein Spielfilm zwar in seiner ganzen Dauer vor dem geöffneten Objektiv der Kamera abgespielt hat – dann jedoch zwangsläufig aufgrund der Bewegung zur weißen Leinwand nivelliert wird. Die Mitherausgeberin Rascaroli steht am Ende dieses Abschnitts mit einer Betrachtung zur Zeitlichkeit in den Arbeiten von Stan Douglas und Eric Baudelaire.

Mit Aufsätzen zu „The Future of the Image“ schließt der Band ab und kommt gleichzeitig wieder auf die postulierte Ausgangsfrage zurück, indem nun tatsächlich aufgrund von künstlerischen Arbeiten nach der Zukunft des Films

und des filmischen Bildes im *post-cinematic* Zeitalter gefragt wird. Andrew V. Uroskie tut dies anhand von experimentellen Videospiele, Lisa Ákervall untersucht die Schnittstelle zwischen der globalen Vernetzung und Verfügbarkeit des Internets und Kinoproduktionen. Diese Beiträge machen die Verschiebungen innerhalb der Erzeugung, Präsentation und Rezeption des filmischen Bildes deutlich, die angesichts der Digitalisierung in D.N. Rodowicks Aufsatz in die Frage nach dem Realitätsbezug solcher Arbeiten und Erfahrungen münden.

Kunst wird in der vorgelegten Publikation dezidiert nicht als *expanded cinema* verstanden, sondern vielmehr als Mittel, um Filmtheorie zu befragen. Somit stehen durchgehend die Installationen und Performances, Fotografien und Videos im Fokus – und tatsächlich erschließt die Lektüre dann am Ende eher zeitgenössische Kunst in überzeugenden und interessanten interdisziplinären Einzelanalysen anhand von Film(-theorie) als umgekehrt.

Susanne Schwertfeger (Kiel)

Alessa K. Paluch: Nicht-ikonische Bilder: Herrschaftskritische Perspektiven auf zeitgenössische Bildkulturen

Bielefeld: transcript 2022, 252 S., ISBN 9783837661064, EUR 45,-
(Zugl. Dissertation am Fachbereich Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin, 2019)

Der Titel des Bandes *Nicht-ikonische Bilder: Herrschaftskritische Perspektiven auf zeitgenössische Bildkulturen* lässt eine angestrebte starke Abgrenzung von ikonischen und nicht-ikonischen Bildern vermuten. Jedoch zielt die Autorin Alessa K. Paluch darauf ab, das Phänomen des Ikonischen, das in der Bildwissenschaft sehr präsent ist, zu gliedern und um eine Kategorie zu erweitern, die ihrer Ansicht nach bisher wenig Beachtung fand: „Dabei sind diese beiläufigen Bilder nicht minder einflussreich und bedeutend als solche, die allgemein als ikonisch anerkannt sind“ (S.12). Die Charakterisierung als ‚beiläufig‘ ist in diesem Zusammenhang irreführend, denn Paluch ordnet die nicht-ikonischen Bilder, wie sie diese nennt, ebenso wie die ikonischen der Kategorie ‚bedeutender Bilder‘ zu, die gesellschaftlich anerkannt sind und in mehr als einem Medium wiederholt werden. Sie unterliegen denselben Regeln und wirken auf ähnliche Weise. Beide weisen laut Paluch über sich hinaus, wobei sie nicht-ikonischen Bildern eine subtilere Symbolkraft und größere Konventionalität zuschreibt. Sie spricht von einer versteckten Symbolisierung (vgl. S.65f.). Nicht-ikonische Bilder entfalten ihre Wirkung „weniger durch ihre ästhetisch-visuelle Eindringlichkeit und emotionale Ausdrucksstärke als

vielmehr durch ihre vehemente Wiederholung und subtil aufgeladene, quasi selbsterklärende Bedeutung“ (S.12).

Ikonische und nicht-ikonische Bilder bilden laut der Autorin zwei Gegenpole im Spektrum des kulturellen Bildrepertoires. Dabei vertritt Paluch die These, dass nicht-ikonische Bilder starke implizite Bedeutungen beinhalten, aber nur sehr enge Bedeutungsräume eröffnen (vgl. S.20). So assoziieren beispielsweise Rezipient_innen von Plattenbau-Bildern aufgrund gängiger Konventionen das Gesehene mit einem bestimmten Milieu. Wie bei Roland Barthes' Kategorie der mythifizierten Bilder sieht Paluch in den Motiven nicht-ikonischer Bilder eine Selbstverständlichkeit, die eine Beschränkung der Bedeutungsebene nach sich zieht (vgl. S.70f.). „Aus dieser Engführung auf eine einzige zulässige Symbolisierung resultiert eine Verarmung der visuellen Kultur beziehungsweise des kulturellen Bildrepertoires, auf welches eine Gesellschaft oder Gemeinschaft zu Kommunikationszwecken zurückgreift“ (S.75f.). Die Autorin spitzt dies auf eine Gefährdung der Demokratie hin zu und spricht sich für eine gerechtere Repräsentation gelebter Realitätswelten aus. Die von ihr vorgenommene Analyse dreier Bildkomplexe und das diesbezügliche Auf-

zeigen blinder Flecken soll dazu einen Beitrag leisten.

So nimmt Paluch Paparazzifotos und Pornografie (S.89-136), Selfies (S.137-176) und Filmbilder des Plattenbaus (S.177-224) in den Blick und kommt zu der Erkenntnis, dass in solchen nicht-ikonischen Bildern Normalität durch Wiederholungen und das Ausblenden von Abweichendem (vgl. S.225f.) kodifiziert wird. Die Autorin appelliert in ihrem Resümee: „Es ist nicht das nicht-ikonische Bild, welches es zu vermeiden gilt. Vielmehr müssen diese Bilder anders gestaltet und behutsamer eingesetzt werden“ (S.231).

Paluch geht auch auf die Kulturgeschichte bedeutender Bilder ein und weist darauf hin, dass die Fotografie die visuelle Kultur derart verändert hat, dass innerhalb der Bilderflut eine Differenzierung zwischen Bildern mit und ohne Bedeutung/Einfluss vorgenommen werden müsse (vgl. S.50f.). Daraus ergibt sich dann Paluchs weitere Differenzierung zwischen ikonischen und nicht-ikonischen Bildern. Eine klare Definition und damit auch eine

klare Abgrenzung der verschiedenen Kategorien erweist sich, wie Paluch selbst einräumt, als schwierig, vor allem zwischen nicht-ikonischen Bildern und zirkulierenden Bildern ohne Bedeutung, denen Paluch ihre gesellschaftliche Relevanz abspricht. Auch die Positionierung zu anderen Definitionsansätzen, die sich mit dem Ikonischen beschäftigen, wie etwa David Perlmutter's Kategorie des *generic icon* (ein visuelles Klischee in Abgrenzung zum *discrete icon*, einer ikonischen Einzelaufnahme), wäre anregend (vgl. Perlmutter, David D.: *Photojournalism and Foreign Policy: Icons of Outrage in International Crises*. Westport: Praeger, 1998, S.11).

So gibt der Band interessante Denkanstöße und regt zur weiteren Beschäftigung an, wobei sich sicherlich darüber diskutieren ließe, ob die vorgeschlagene Kategorie der nicht-ikonischen Bilder eine Bereicherung für die Beschäftigung mit Bildern ist oder eine weitere Engführung.

Lena Liebau (Marburg)

Stefanie Kreuzer (Hg.): **FilmZeit: Zeitdimensionen des Films**

Marburg: Schüren 2021, 486 S., ISBN 9783741003882, EUR 58,-

Der vorliegende Sammelband bringt 15 Autor_innen zusammen, um sich dem „Desiderat“ (S.20) einer „systematische[n] Untersuchung zu den vielfältigen Zeitphänomenen und Darstellungsweisen von Zeit(lichkeit) im Film“ (S.19) zu widmen. Zwar eignet sich das Format des Sammelbandes nicht dezidiert für eine im engeren Sinne ‚systematische‘ Untersuchung, was sich beispielsweise daran zeigt, dass die in der Einleitung vollzogene Unterscheidung zwischen „*Zeit im Film*“ (S.15) und „*Zeit des Films*“ (ebd.) nicht durchgehalten werden kann. Gleichwohl erarbeiten einige der üppig bebilderten Einzelbeiträge ihre jeweiligen Systematiken selbst, so etwa Henry Keazors „Vom ‚Frozen Moment‘ zum Zeitraffer: Eine kleine Typologie der (Film-)Zeit in Musikvideos“ (S.225-244). Auch der Beitrag der Herausgeberin, der durch seine zentrale und seitenstärkste Position das Kernstück des Bandes markiert, entwirft eine Typologie der ‚Filmzeit‘. Mit der ‚Achronie‘ widmet sie sich einem Spezialfall filmischen Erzählens, der dann eintritt, wenn „keine gesicherte Chronologie mehr zu rekonstruieren ist“ (S.247). Bei der Achronie handelt es sich zwar um einen Sonderfall – doch um einen, der auf spezifische Weise geeignet sei, „besondere Zeiterlebnisqualitäten“ (S.305) filmisch zur Darstellung zu bringen.

Der Fokus auf die Darstellungsweisen bedingt den narratologischen

Schwerpunkt des Bandes, der sich in einer Vielzahl der Beiträge die Theorie-sprache Gérard Genettes orientiert (vgl. die Beiträge von Markus Kuhn, Julia Eckel, Lucia Krämer, Matthias Brütsch, Stefanie Kreuzer) und auf den Bereich filmischen Erzählens erweitert. Letzteres wird besonders stringent in Jörg Schweinitz’ Beitrag („Fellinis Schiff der Träume [1983] und die ästhetische Eigenzeit des Films“, S.311-326) vorgeführt und anhand des im Titel genannten Fallbeispiels konkretisiert. Anstelle des linearen und auf die Darstellung von Wirklichkeit bezogenen Genette’schen Zeitbegriffs setzt Schweinitz auf eine Form der ‚ästhetischen Eigenzeit‘, die es erlaubt, in der ästhetischen Erfahrung ganz verschiedene Zeitebenen zu synthetisieren (vgl. S.324) – wie etwa im Fall der Achronie. Mit dem Begriff der ‚Eigenzeitlichkeit‘ motiviert der Autor darüber hinaus eines der Wissenschaftsnetzwerke, das den vorliegenden Band konzeptuell stützt: Das DFG-Schwerpunktprogramm „Ästhetische Eigenzeiten. Zeit und Darstellung in der polychronen Moderne“.

Durch das Übergewicht narratologischer Forschung geraten andere Aspekte des Medialen jedoch ein wenig in den Hintergrund. So geht erst Birk Weiberg in „Zeit als Material: Zugänge der bildenden Kunst zum Medium Film“ (S.359-377) konkret auf die zeitlichen Dimensionen des filmischen Materials ein, wenn er etwa den Wandel der Maßeinheiten für die

Längenangaben des Films (von Metern zu Minuten) historisch verortet (vgl. S.359f.). Auch sind die Dimensionen des Filmischen recht eingeschränkt: Im Zentrum des Bandes steht deutlich der Spielfilm, wenngleich sich einige Beiträge auch mit Musikvideos (Keazor), Serien (Marschall, Susanne: „Entfesselte Erzählungen: Zeit, Zeitlichkeit und Zeitstrukturen in der TV-Serie“, S.441-467) und dem Film in der bildenden Kunst (Weiberg) auseinandersetzen.

Mit fast 500 Seiten ist die Erzählzeit (oder hier konkret: die Lesedauer) des Bandes vergleichsweise lang. Der selektiven Lektüre empfiehlt sich besonders Susanne Kauls Beitrag „Echtzeit im Spielfilm“ (S.133-147), der konzise die filmische Konstruktion der „Deckung zwischen dargestelltem Zeitverlauf und Darstellungszeit“ (S.133) untersucht sowie Brütschs „Verkehrte

Welt? Rückwärtserzählungen in Film, Fernsehen und Literatur“ (S.197-224), dessen englischsprachige Vorlage allerdings bereits knapp zehn Jahre zuvor im Sammelband (*Dis*)*Orienteering Media and Narrative Mazes* (Eckel, Julia/Leiendecker, Bernd/Olek, Daniela/Piepiorka, Christine [Hg.]. Bielefeld: transcript, 2012) erschienen ist. Insgesamt fällt auf, dass die Beiträge weniger durch einen gemeinsamen Begriffsapparat als durch den Rekurs auf bestimmte Klassiker des ‚FilmZeit‘-Kinos – wie etwa *Timecode* (2000), *Memento* (2000) oder *Groundhog Day* (1993) – zusammengehalten werden, die sich neben vielen anderen, ebenfalls in der angehängten Filmografie von *FilmZeit* wiederfinden. Zusammen mit der Auswahlbibliografie bietet diese einen starken Fundus für Forschung und Lehre zum Thema.

Alina Valjent (Bonn)

Tiago de Luca: Planetary Cinema: Film, Media and the Earth

Amsterdam: Amsterdam UP 2022, 330 S., ISBN 9789463729628, EUR 109,- (OA)

Der Autor Tiago de Luca arbeitet bereits seit einigen Jahren an der University of Warwick zu *World Cinema*, *Slow Cinema* und den Wechselwirkungen von globaler Filmzirkulation, Produktionsnetzwerken, Konsum und Vertrieb. Er hat bereits *Realism of the Senses in World Cinema: The Experience*

of Physical Reality (London: I.B. Tauris, 2014) veröffentlicht und ist Co-Herausgeber von *Slow Cinema* (zus. mit Barradas Jorge, Nuno. Edinburgh: Edinburgh UP, 2016) und *Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema* (Edinburgh: Edinburgh UP, 2022) sowie der Reihe „Film Thinks“ bei

Bloomsbury. Der Begriff der Welt (*the world*) ist in diesen Jahren zu einem Leitbegriff seiner vielfältigen Untersuchungen geworden, den er als breitere, repräsentative und ästhetische Kategorie einführt.

Dies nimmt er nun zum Anlass, in seinem neuen Buch grundsätzlich über die Historie und mediale Anwendung sowie über die Übertragung von Bildern der Erde nachzudenken, und er benennt dies mittels des Buchtitels relativ großformatig *Planetary Cinema*. Doch so leicht ist es nicht mit dem planetaren Kino, sodass die einzelnen Kapitel mit diversen, eben auch kleinteiligen Perspektiven und Perspektivierungen auf das mediale Geschehen rund um unsere planetaren Abbildungen und ihre Rückkopplungen überraschen. Genau diese sind letztlich das eigentlich Interessante, denn die berühmte *Blue-Marble*-Darstellung der Erde hat mehr ausgelöst als reduzierte Diskurse über die schöne blaue Erdkugel. Anfang der 1970er Jahre musste dies als eines der ersten Fotos unseres Planeten tatsächlich ein schöner Schock gewesen sein, es kam aber passend zu einer Zeit, die bereits mitten im Heraufziehen vielfältiger Umweltschutzinitiativen stand. Und dennoch: Es wirkt im Zuge dessen so, dass man erst zwischen 1968 und 1972 Evidenz- und Beweiswertungen unseres Planeten im Zuge der Apollomissionen in den Händen halten konnte – ein Ereignis wie aus der Zeit gefallen. Vielfältige Narrative wurden seither rund um diese und andere Erddarstellungen angestrengt, die Konsolidierung eines bereits früheren planetaren Bewusstseins nimmt sich de

Luca jedoch als erste Rechercheaufgabe vor. Er zeigt dabei eine Erkundung der Medienkultur auf, die helfen kann, neue globale Projektionen und Imaginarien in unseren schwierigen Zeiten der massiven Umweltkrisen besser zu begreifen und einzuordnen. Indem er genau an den Schnittstellen und Wechselwirkungen der Film- und Medien-geschichten sowie ihrer Theorien und Philosophien ansetzt, versucht er, den Nutzen dieser kombinierten Analysen für unsere aktuellen Weltbegriffe aufzuzeigen. Das gelingt – je nach Kapitel – mal mehr und mal weniger gut, letztlich sind die konkreten Beispiele dennoch immer bereichernd hinsichtlich neuer und alter medialer Möglichkeiten und Benennungen. So zeigt de Luca letztlich auch, dass es nicht alleine die *Blue Marble* war oder ist, die unser mediales Umweltbewusstsein entscheidend prägen konnte, sondern dass dieser Prozess schon spätestens um 1900 mittels Panoramen, Riesengloben, den berühmten Weltausstellungen, der Fotografie und Stereofotografie – um nur ein paar Beispiele zu nennen – eingesetzt hatte. Die Idee dahinter war schon immer die gleiche: Die Welt als Ganzes sicht- und begreifbar zu machen. Das Kino begann genau mit diesem Gedanken: Es ging darum, den Menschen die Welt zu zeigen, und dies natürlich bewegt. So wurde das Kino zum ultimativen Beweis- und Evidenz-träger von ‚Welt‘.

De Lucas Band ist es hoch anzurechnen, dass er genau diesen grundlegenden und doch oft vergessenen Hintergrund neu und alt zugleich denkt, ihm den mehr als gebührenden

Raum einräumt und dabei dennoch die Vor- und Nachteile dieser universalisierenden Blicke, Aufsichten und Panoramen in den Fokus rückt. Sein filmhistorisches Panorama reicht vom Stummfilm über das IMAX bis hin zu BBC-Naturdokumentationen. De Lucas Verdienst ist es dabei, diese alten und neuen Medienpraktiken in einen ertragreichen Austausch zu bringen, der

eben auch unser grundsätzliches und in großen Teilen zu erneuerndes Denken über den Planeten, auf dem wir leben, aufruft. Mit Medien das planetare Bewusstsein reflektieren, schärfen und hinterfragen, und dies auch noch interdisziplinär und mittels einer Vielzahl von Fallstudien – was will man mehr?

Tina Kaiser (Marburg)

Anja Laukötter: Sex – richtig! Körperpolitik und Gefühlserziehung im Kino des 20. Jahrhunderts

Göttingen: Wallstein 2021, 543 S., ISBN 9783835338982, EUR 46,-

(Zugl. Habilitationsschrift an der Humboldt-Universität zu Berlin, 2018)

Anja Laukötter legt mit ihrer Habilitationsschrift *Sex – richtig! Körperpolitik und Gefühlserziehung im Kino des 20. Jahrhunderts* eine Arbeit vor, die „die Geschichte des deutschen Sexualaufklärungsfilms (einschließlich eines deutsch-deutschen Vergleiches) in einer verflechtungsgeschichtlichen Perspektive, die transnationale und internationale Entwicklungen insbesondere aus Frankreich und den USA einbezieht“ (S.13). Das Thema erweist sich in seiner Konzeption als komplex. Und doch gelingt es Laukötter überzeugend, die einzelnen Forschungsfelder, die sie heranzieht – „erstens der visuellen Kultur, zweitens der Emotionen, drittens des Wissens und der Wissenschaften und viertens des Körpers und der Sexu-

alität“ (S.23) –, für ihre eigenen Forschungen nutzbar zu machen. Somit entsteht eine filmgeschichtliche Arbeit, die die Zeitspanne vom Ersten Weltkrieg bis zum Beginn der 1990er Jahre umfasst und die Geschichte der Sexualität verknüpft mit der Geschichte des Körpers (und dessen filmischer Darstellung), mit der Geschichte von Emotionen, aber auch mit der Geschichte visueller Kulturen, so dass gleichzeitig auch eine Rezeptionsgeschichte des Sexualaufklärungsfilms entsteht.

Der Autorin gelingt es in ihrer Arbeit überzeugend, diese vier Bereiche zu verbinden. Strukturiert ist das Buch in sechs Kapitel, die sich an der Historie Deutschlands orientieren: Kapitel eins widmet sich den Filmen um die

Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert; Kapitel zwei nimmt die Filme in den Blick, die in der Zeit der Weimarer Republik entstanden sind; Kapitel drei beleuchtet die Entwicklung des Sexualaufklärungsfilms vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Machtergreifung und des Umbaus des Filmwesens; Kapitel 4 rückt die Filme in der Besatzungszeit in den Fokus; Kapitel 5 zeigt die Entwicklungen des Sexualaufklärungsfilms in der BRD auf; Kapitel 6 widmet sich den Filmen in der DDR. Die Autorin zeigt, dass Sexualaufklärungsfilme Ausdruck eines gesellschaftlichen Sexualverständnisses sind. Gezeigte Bilder, die gesellschaftspolitischen Gegebenheiten angepasst wurden, transportierten Emotionen, die bestimmte Verhaltensweisen hervorrufen sollen. Zugleich wird deutlich, dass entsprechende „Filme beziehungsweise das Filmdispositiv [...] den antizipierten Sehgewohnheiten der Zuschauer angepasst“ (S.459) wurden, um diese Wirkungen zu erreichen. Laukötter schreibt somit nicht nur eine Geschichte der Sexualaufklärungsfilme, sondern zugleich eine filmhistorisch unterfütterte Geschichte von Kultur und Politik des 20. Jahrhunderts, aber auch eine Geschichte von Emotionen sowie ihrer medialen Beeinflussung und Steuerung.

Laukötter berücksichtigt in ihrer Arbeit einen Korpus von 150 Sexualaufklärungsfilmen, dazu verwendet sie zahlreiche Tages- und Wochenzeitungen und Zeitschriften, um zum

Beispiel Filmbesprechungen hinzuziehen zu können. Laukötters Studie ist an unterschiedliche Wissenschaftsbereiche anschlussfähig. Neben der Filmwissenschaft wird diese Arbeit sicherlich auch für die Geschichts- und auch die Sozialwissenschaft von großem Interesse sein, aber auch für die Emotionsforschung stellt das Buch eine Bereicherung dar. Darüber hinaus macht Laukötter das Thema für weitere Forschungen fruchtbar, vor allem im Hinblick auf die von ihr aufgezeigten Forschungslücken (z.B. Sexualaufklärungsfilme in der Zeit nach 1990 bis in die Gegenwart und die sich in diesem Zeitraum ausbildende vielfältige Medienlandschaft, die neben Film und TV auch das Internet umfasst), die es nun zu füllen gilt.

Ein Bonbon ist die intermediale Konzeption der Monografie, die die interdisziplinäre Ausrichtung des Buches unterstützt: Ein QR-Code, der in der Einleitung zu finden ist (vgl. S.44), führt zu einer Homepage, die eine Datenbank ausgewählter Filme (plus Filmografie) bereitstellt, für die die Filmrechte vorliegen und die begleitend zur Lektüre betrachtet werden können. Obwohl die Lektüre von Laukötters Buch auch ohne die Filmbeobachtung möglich ist, stellt doch diese Filmdatenbank, die konstant erweitert werden soll, einen beträchtlichen Gewinn dar.

Sabine Planka (Hagen)

Katrin Köppert: Queer Pain: Schmerz als Solidarisierung, Fotografie als Affizierung: Zu den Fotografien von Albrecht Becker aus den 1920er bis 1990er Jahren

Berlin: Neofelis 2021, 400 S., ISBN 97833958083165, EUR 28,-

(Zugl. Dissertation an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 2018)

Im Zentrum von Katrin Köpperts ausführlicher und anspruchsvoller Studie *Queer Pain* steht eine mindestens ebenso umfangreiche Materialsammlung: die etwa 100.000 fotografischen Selbstporträts des Fotografen, Ausstatters und Dekorateurs Albrecht Becker. Diese Bilder sind das Ergebnis einer Jahrzehnte überspannenden fotografischen, masochistischen und Tattoo-Praxis, in welche sich historische Begebenheiten, individuelle Erfahrungen und Begehren gleichermaßen einschreiben. Angesichts des schwer einzuordnenden, archivarisch wie medien- und kulturwissenschaftlich kaum erschlossenen Materials leuchtet Köpperts theoretischer Zugriff, der Queer Theory und Studien Visueller Kultur verbindet, besonders ein. Und darin begründet sich auch eine der zentralen Thesen des Buches: Köppert schlägt vor, Beckers Fotografien nicht (nur) als private Amateurfotografie, sondern als Form queerer Solidarisierung zu verstehen. Vor dem Hintergrund eines queertheoretisch grundierten Begriffs von Verletzlichkeit rücke über den Schmerz in beziehungsweise die Affizierung durch Beckers Schmerz-Bilder(n), das „Potenzial [...] [in den Blick], über die Grenzen festgelegter Identitäten hinausgehende Relationen zu ermöglichen sowie Verflechtungen zwischen verschiedenen

Akteur*innen und Agenzien zu mobilisieren“ (S.89). Zum Ende des Buches wird dies noch erweitert, wenn Köppert vorschlägt, Beckers Masochismus nicht nur als Selbstverletzung, sondern durch die fotografisch-affizierende Arbeit gerade auch als „soziale Praxis medialisiert“ (S.346) zu verstehen.

Die Bilder, um die es hier geht – einen Schwerpunkt bilden Beckers im privaten Raum aufgenommenen Selbstporträts nach 1945 – zeigen ihn häufig nackt, leicht bekleidet, bemalt oder verkleidet sowie zunehmend tätowiert und durch Nadeln oder (Paraffin-)Einspritzungen körperlich modifiziert. Sie lassen sich gleichermaßen als Ergebnis einer (auto-)erotischen, amateurfotografischen Alltagspraxis, als Dokumente eines notwendigerweise heimlichen, schwulen Begehrens im Angesicht von Verfolgung und Unterdrückung sowie als Arbeiten mit einem potenziell künstlerisch-ästhetischen Anspruch lesen. Sie changieren zwischen Privatheit und Öffentlichkeit. Köppert gelingt es in ihrem ersten, theoretisch-historiografischen Kapitel verschiedene Lesbarkeiten der Bilder zu eröffnen, indem sie die heterogenen Diskurse der Kunst- wie der Amateur-Fotografie und der ‚vernakulären Kultur‘, in denen sie situiert sind, aufruft, ohne Beckers Praxis unter eines dieser

Label zu subsumieren. Beckers Inszenierungen und Materialisierungen des Schmerzes versteht Köppert vielmehr als *Queering* von Alltagskultur, das mit ‚knipsenden‘ Familienvätern in den 1950er und 1960er Jahren bis auf die semi-professionelle technologische Ausstattung wenig teilt, und erst mit der aktivistischen, queeren Kunst im Kontext der HIV/AIDS-Krise in den 1990er Jahren in „zaghafte[n] Ansätze[n]“ (S.55) in den Stand der Kunst erhoben wird. Über ihr Verständnis von Fotografie als Affizierung gelingt es Köppert, gleichermaßen nach den Kontexten und Qualitäten der Bilder zu fragen, ohne in eine Aushandlung über Kunst und Nicht-Kunst zu verfallen. Dieser theoretische Zugang rückt die eigene Positionalität und Affiziertheit der Wissenschaftlerin durch das Material, als Relatum eines affekttheoretischen Erkenntnisprozesses, in den Fokus.

Auf das erste Kapitel folgen sechs weitere (Analyse-)Kapitel, die sich nahezu chronologisch jeweils ausgewählten Bildkorpora zuwenden, aber auch immer wieder neue theoretische Zugänge legen und die Breite der visuellen Praxis Beckers darstellen – von früher (N)A(c)kt-Fotografie über sein Soldatenalbum oder seine Arbeit am Film bis zu seiner sich über die Jahre entwickelnden Inszenierung von Porträtaufnahmen. Die *close readings*

werden dabei immer von Köpperts queer- und affekttheoretischem Ansatz informiert, der im Sinne Deleuzes „Schmerz als die Macht der Affektion von Dingen und Äußerungen“ (S.94) versteht. Dabei kommen unter anderem mit der sinnlich-körperliche Affizierung (vgl. Ott, Michaela: *Affizierung: Zu einer ästhetisch-epistemischen Figur*. München: edition text + kritik, 2010) und der queertheoretischen Politisierung und Analyse von Affektstrukturen oder (negativen) Gefühlslagen (vgl. u.a. Berlant, Lauren: *Cruel Optimism*. Durham/London: Duke UP, 2011) durchaus heterogene Ansätze zusammen, die Köppert entlang des Schmerzes überzeugend kombiniert. An der ein oder anderen Stelle wäre es dennoch wünschenswert, dem durchaus spannungsvollen Verhältnis einiger dieser theoretischen Ansätze stärker Rechnung zu tragen.

Queer Pain zeichnet sich durch die Erschließung eines herausfordernden Materials, durch einen queer- und affekttheoretischen Zugang auf der Höhe des Diskurses aus und leistet somit nicht nur einen wichtigen Beitrag zur medien- und kulturwissenschaftlichen Analyse ‚vernakulärer Kultur‘ im 20. Jahrhundert, sondern auch zur medienwissenschaftlichen Queer Affect Theory.

Philipp Hohmann (Bochum)

Sarah Keller: Barbara Hammer: Pushing Out of the Frame

Detroit: Wayne State UP 2021, 225 S., ISBN 9780814348598, EUR 45,60

Es ist schon erstaunlich, wie viele Bücher über Filmemacher_innen auf dem Markt sind, aber erst jetzt die erste Monografie über Barbara Hammer (1939-2019) erscheint. Sie kennen Barbara Hammer nicht? Dann wird es höchste Zeit. Sie kennen Barbara Hammer? Dann wissen Sie vermutlich noch nicht genug über diese Legende, deren Werk für gleich drei Bereiche bahnbrechend war: für das feministische Kino, den Experimentalfilm und für das queere, lesbische Filmschaffen. Hammers Oeuvre besteht aus nahezu einhundert Filmen und erstreckt sich über einen Zeitraum von fünf Jahrzehnten. Ihre Arbeiten sind Interventionen in Geschichtsschreibung und Gedächtniskulturen, es sind ästhetische Experimente zwischen *expanded cinema*, Performance und Multimedia-Installation an der Schnittstelle von Kino und Kunstkontext. Getreu ihrem Motto, dass radikaler Inhalt eine radikale Form verlangt, hat Hammer die Grenzen der Leinwand gesprengt und ebenso die des Filmstreifens. Sie hat Film mit Performance, Installation und Fotografie zusammengebracht, und sie hat sich nicht vereinnahmen lassen: Ihre radikalen Darstellungen lesbischen Begehrens und queerer Körper waren häufig zu experimentell für queere Filmfestivals und zu lesbisch oder queer für die Experimentalfilmszene.

Sarah Kellers Buch ist die erste Monografie über Hammer. Der chronologisch aufgebaute Band schildert

jedes Jahrzehnt aus einer neuen thematischen Perspektive: die Arbeiten aus den 1970er Jahren als queere Pionierwerke, gefolgt von einem Jahrzehnt des formalen Experimentierens. Bei den Filmen der 1990er Jahre steht vor allem die ästhetische Auseinandersetzung mit Fragen der Geschichtsschreibung und des kulturellen Gedächtnisses im Vordergrund. Im Hinblick auf die Sicherung ihres künstlerischen Erbes präsentiert der Band die Arbeiten seit den 2000ern. Diese sehr gelungene heuristische Unterteilung ermöglicht einen ausgezeichneten Überblick über ein beeindruckendes jahrzehntelanges Filmschaffen, das stets von Neugier, Experimentierfreude und der Lust zum Wissen getrieben war.

Noch zu Hammers Lebzeiten konnte Keller ihre umfassende Recherche dieser Gesamtschau beginnen und zahlreiche Interviews mit der Regisseurin führen. Zudem erhielt Keller Zugang zu Hammers Archiv, bevor es in die Beinecke Library an der Universität Yale überführt wurde. Methodisch ist die dadurch entstehende Loyalität nicht auszuräumen, wohl aber zu thematisieren. Immerhin: Zwischen investigativem Journalismus und Hagiografie liegt ein weites Feld, das die Autorin souverän durchwandert. Keller demonstriert auf hervorragende Weise, welche umfassende Wissensproduktion der direkte Zugang zur Künstlerin und ihrem Archiv ermöglicht. Bereits zu ihren Lebzeiten hat

sich Hammer aktiv um den Fortbestand ihres Werks gekümmert. So hat sie jungen Künstler_innen, zum Beispiel Deborah Stratman, erlaubt, ihr Filmmaterial zu remixen und zu bearbeiten. Auch dies ist eine Möglichkeit, sein Erbe in die Gegenwart und Zukunft zu tragen. Ohne ihre Partnerin Florrie Burke wäre die Verwaltung des filmischen Erbes angesichts der wachsenden Popularität Hammers aktuell nicht möglich.

Und so nimmt ein Buch wie dieses auch Filmwissenschaftler_innen in die Pflicht. Sollte sich die Filmwissenschaft nicht schleunigst den häufig von der Filmkritik vernachlässigten Regisseurinnen und Filmarbeiterinnen zu ihren Lebzeiten widmen? Zum Kennzeichen solcher Grundlagenwerke gehört auch, dass ihre Erzählung als Erfolgsgeschichte angelegt ist, während die Schwierigkeiten, denen Hammer – wie

so viele Filmemacher_innen – immer wieder begegnet ist, in den Hintergrund geraten: Dazu gehören die Arbeit ohne öffentliche Fördergelder, jenseits einer kommerzielle Kinoproduktion ebenso wie eingeschränkte Verleih- und Zirkulationsmöglichkeiten sowie die unzureichende Auseinandersetzung von Filmkritik und Filmwissenschaft mit dem Werk. Diese Schwierigkeiten zu benennen, würde auch die immer noch bestehenden strukturellen Ungleichheiten in der Filmbranche thematisieren. Dies bleibt der zukünftigen Forschung überlassen. Doch das soll die Leistung des Bandes nicht schmälern: Keller hat mit ihrem hervorragend recherchierten, kenntnisreichen Buch ein Grundlagenwerk zu einer der aufregendsten Regisseurinnen der Filmgeschichte geschaffen.

Dagmar Brunow (Växjö)

Tobias Haupts, Christian Pischel (Hg.): *Space Agency: Medien und Poetiken des Weltraums*

Bielefeld: transcript 2021, 246 S., ISBN 9783837639964, EUR 30,-

Der vorliegende Band geht auf eine gleichnamige Tagung zurück, die im Mai 2017 an der Freien Universität in Berlin abgehalten wurde. In der Einleitung definieren die Herausgeber Tobias Haupts und Christian Pischel den titelstiftenden Begriff *Space Agency* als „plastische[n] Formensatz eines medialen Handelns, das auf spezifische Macht-, Wissens- und Genusspotentiale gerichtet ist“ (S.10). Der „springende Punkt“ sei, dass der „Medienkomplex *Weltraum*“ diese „völlig verschiedene[n] Funktionsbereiche“ durch ein „gemeinsame[s] Reservoir audiovisueller Formen zusammen[hält]“ (S.11), wobei „ganze dramaturgische Muster[] und Affektpoetiken zwischen Dokumentation, Berichterstattung und Genrefilm, zwischen Propaganda, Unterhaltung und visueller Wissensproduktion“ (S.12) aufeinander einwirkten.

Eröffnet wird das Buch mit der erstmaligen deutschen Übersetzung eines Textes des französischen Erfinders Charles Cros, in dem er bereits 1869 einen technischen Vorschlag entwickelte, der interplanetare Kommunikation ermöglichen könnte. Anschließend wird Cros' damals ausgesprochen origineller Entwurf von Jens Schröter kommentiert. Den beiden Texten folgen zehn Beiträge, in denen „ein breites Spektrum virulenter Fragen“ (S.21) behandelt wird.

Sven Grapp zeigt etwa die hinter der „Unbestimmtheit“ (S.47) sowje-

tischer Bild- und Filmaufnahmen steckende „strategische Wirkungsstrategie“ (S.49) zur Zeit des *Space Race* (der ausgehenden 1950er und 1960er Jahre) auf, während sich der anschließende Beitrag von Matthias Schwartz zunächst den „inhärenten Widersprüche des sowjetischen Weltraumprogramms zwischen politischer Reglementierung und medialer Inszenierung“ (S.76) widmet und zeigt, wie sich der ‚Abschied‘ von der sozialistischen Utopie in der „[m]edialen Inszenierung der Raumfahrt in der russischen Gegenwartskultur“ (S.73) niederschlägt. Nicht der Medialisierung der sowjetischen beziehungsweise russischen Raumfahrt wendet sich Pischel zu, sondern den US-amerikanischen Verschwörungsmythen, denen zufolge die Mondlandung nie stattfand. Sein zentrales Referenzwerk ist Bill Kaysongs „Pamphlet“ (S.107) *We Never Went to the Moon: America's Thirty Billion Dollar Swindle!* (Pomeroy: Health Reesearch, 1976).

Ganz anders gelagert sind die Aufsätze von Mathias Grotkopp, der die „Metapher des *Raumschiffs Erde*“ (S.121) beleuchtet, und von Pablo Abend, dessen Aufsatz die „Geschichte der Erdabbildung“ (S.141) vom Bild bis zum „Interface Erde“ (S.148) in den Blick nimmt. Nicht der visuellen Darstellung der Erde, sondern der auditiven Beschreibung des Weltraums geht Rasmus Greiner auf den Grund

und zeigt, dass der „Filmton [...] ein ganz spezielles Verhältnis zur Stille“ hat, die er „hörbar und differenzierbar“ (S.159) mache. Einem wiederum anderen Thema widmet sich Haupts anhand verschiedener Science-Fiction-Filme, deren „religiöse Implikationen“ (S.196) er anhand des „Horror[s] der Auflösung“ (S.189) adressiert.

Neben den beiden Beiträgen von Grampp und Schwartz dürfte es sich bei Lars Schmeinks Aufsatz über die Fernsehserie *The Expanse* (2015-2021) und deren gleichnamige Romanvorlage (2011-2022) um den politischsten Text handeln. Vor allem aber ist er in vielerlei Hinsicht der interessanteste: Unter Bezugnahme auf Zygmunt Baumans *Wasted Lives: Modernity and Its Outcasts* (Cambridge: Polity, 2004), Achille Mbembes Aufsatz „Necropolitics“ (In: *Public Culture* 15 [1], 2003) und Rosi Braidottis *The Posthuman* (Cambridge: Polity, 2013) nimmt er den Themenkomplex von Posthumanismus, Kolonialismus und Kapitalismus im 2011 unter dem Titel *Leviathan Wakes* erschienen ersten Bandes der Buchreihe sowie in den diesen adaptierenden Episoden der TV-Serie unter die Lupe. Dabei zeigt Schmeink auf, dass „fiktionale Produktionen [...] eine Diskussion nicht nur der technischen und

ökonomischen Durchführbarkeit“ der heute schon auf den Weg gebrachten „Exploration unseres Sonnensystem[s]“ ermöglichen, „sondern vor allem auch deren sozio-politischen und kulturellen Grundvoraussetzungen und Konsequenzen“ (S.229f.).

Die Beiträge des von Haupts und Pischel vorgelegten Bandes sind in vielerlei Hinsicht informativ und erhellend. Umso mehr sticht da ein grober Schnitzer ins Auge, mag er auch noch so randständig sein. Dass der in dem Film *Gravity* (2013) um die Erde kreisende „russische Weltraumschrott“ (S.140) nach der Kollision mit dem Shuttle zu einer „immer größer werdende[n] Wolke der intergalaktischen Zerstörung“ (S.141) werde, wie Abend in seinem Beitrag behauptet, ist falsch. Die Schrottteile werden zwar durch immer weitere Zusammenpralle zahlreicher und das Trümmerfeld wohl auch größer, kreist aber weiterhin um die Erde und erreicht daher nicht einmal interplanetare Ausmaße, geschweige denn interstellare und schon gar nicht intergalaktische, für die es einen Durchmesser von mehreren hunderttausend Lichtjahren erreichen müsste.

Rolf Löchel (Marburg)

Irmbert Schenk: Geschichte des italienischen Films: Cinema Paradiso?

Marburg: Schüren 2021, 326 S., ISBN 9783741003707, EUR 34,-

Dank Irmbert Schenk existiert nun in konziser Form ein umfassender und detaillierter Überblick zur Geschichte des italienischen Kinos in sieben umfangreichen Kapiteln, der zugleich in relevante Filmwerke einführt. Den Beginn bilden die großen Historien- und Monumentalfilme der Stummfilmzeit, etwa *Cabiria* (1914), die von der Zeit zwischen den Weltkriegen rund um den aufkommenden Faschismus und der damit verbundenen Propaganda, aber im Widerpart auch mit der Herausbildung der eigenständigen italienischen Filmkomik, abgelöst werden. Der gesellschaftliche und filmästhetische Wandel resultiert dann in dem epochenverändernden und einen Paradigmenwechsel (Deleuze) einleitenden Neorealismus der 1940er und 1950er Jahre um Roberto Rossellini, Luchino Visconti oder Vittorio De Sica, der mit *Ladri di biciclette* (1945) einen ewigen Klassiker geschaffen hat. Nach einem kurzen Abschnitt über die 1950er Jahre stehen die Arthouse-Filme der 1960er und 1970er Jahre von Federico Fellini, Michelangelo Antonioni oder dem noch jungen Bernardo Bertolucci mit Stars wie Sophia Loren oder Marcello Mastroianni (8 ½ [1963]) im Mittelpunkt. Schließlich folgen noch die 1980er sowie 1990er Jahre und das Kino der Gegenwart.

Eingeleitet werden die einzelnen Abschnitte jeweils von einem komprimierten historischen Abriss, der

politische, ökonomische, soziale, mentalitätsgeschichtliche oder technische Prämissen und Veränderungen reflektiert, die das Herausbilden einzelner Filme, Motive und Strukturen begünstigt haben. Besonders lesenswert sind dabei die Exkurse zu Themen wie Futurismus oder Zensur, aber auch das Herausarbeiten von Schlaglichtern, die bis heute gegenwartsrelevant sind, zum Beispiel der frühe Star-Kult. So führt Schenk beispielsweise die Verehrung der berühmte Stummfilmdiva Francesca Bertini auf die „Verbindung ihrer natürlichen Schönheit und Eleganz mit den tragischen Zuspitzungen der jeweiligen Handlungsgeschichten [...] [zurück], die sie glaubwürdiger als die oft dilettantischen Konkurrentinnen der Zeit darzustellen weiß“ (S.38). Gelenkt sind seine Überlegungen dabei primär von einem politischen Blickwinkel auf die Filme, beispielsweise schreibt er über die Komik der 1950er Jahre: „Sie hält zum einen an der Alltagswirklichkeit fest, umgeht dabei aber eine Positionierung zu den zentralen gesellschaftlichen Fragen durch eine letztlich doch auch eskapistische Verselbstständigung der komischen Elemente“ (S.105).

Angesichts des Zeitraums von über 120 Jahren Filmgeschichte ist die Prägnanz der Ausführungen in profunder Kenntnis und stilistischer Schärfe hervorzuheben: So werden etwa die Grundtendenzen neorealistischer Filme

in wenigen Stichpunkten zusammengefasst (vgl. S.81) oder die gegenwärtige Situation des italienischen Kinos markant umrissen (vgl. S.268f.). Umgekehrt führt dies dazu, dass das filmhistorische Werk den massentauglichen Italo-Western um Sergio Leone oder Sergio Corbucci, deren internationale Großproduktionen bis heute im Fernsehen laufen, seiner heutigen Bedeutung zum Trotz auf lediglich fünf Seiten anreißt (vgl. S.166ff.). Schenk changiert innerhalb des Textes zwischen deduktiven Argumentationen, in denen er Entwicklungen des Films entsprechend nachzeichnet und Kontextualisierungen vorschaltet, und der Entwicklung von Gedanken und Thesen aus den Filmen selbst heraus, so etwa beim „Nuovo Cinema“ (S.227ff.). Die Ausführungen erfolgen dabei jedoch weniger theoriegeleitet; zwar werden etwa Bezüge zu Siegfried Kracauers Referenz auf *Umberto D.* (1952) in seinem Werk *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Oxford: Oxford UP, 1960) erwähnt (vgl. S.87), diese aber nicht umfassend filmtheoretisch verortet.

Der Verzicht auf Fußnoten führt zu einer hervorragenden Lesbarkeit; sie werden angesichts des Einführungs- und Überblickscharakters nicht vermisst. Dies bedeutet aber umgekehrt nicht, dass auf Details verzichtet wird: Handlungszusammenfassungen sowie Akteur_innen der Produktionsstudios sind in aller Ausführlichkeit dargelegt – und auch quantitative Ausführungen fehlen nicht. Ein kurzes Literaturverzeichnis versammelt Standardwerke zum italienischen Kino und ein Personenverzeichnis ergänzt den runden Charakter – wengleich angesichts der Fülle an Details und kurzen Zusammenfassungen auch ein Stichwort- und Filmverzeichnis wünschenswert gewesen wäre.

Wer einen kompakten Überblick zu einer der wichtigsten nationalen Kinogeschichte sucht oder seine Kenntnis über weniger bekannte Facetten des cineastischen Italiens vertiefen möchte, dem sei Schenks *Geschichte des italienischen Films* ans Herz gelegt.

Timo Rouget (Frankfurt am Main)

Christian Keßler: Hollywood Blackout: Sternstunden des amerikanischen Noir-Kinos 1941-1961

Berlin: Martin Schmitz 2021, 376 S., ISBN 9783927795907, EUR 35,-

Fast zwei Jahrzehnte sind nun vergangen, seit Alain Silver, James Ursini und Paul Duncan einen umfassenden und reich illustrierten Band zum *Film Noir* herausbrachten (Köln: TASCHEN, 2004); 2012 wurde er ins Deutsche übersetzt. Nun hat Christian Keßler ein Buch veröffentlicht, das ihm recht ähnlich scheint. Doch schon der erste Blick in die beiden Bände offenbart bedeutende Unterschiede: Bietet ersterer neben kenntnisreichen Texten vornehmlich Filmstills, so wartet der nun erschienene Band mit zahlreichen Farbwiedergaben von Filmplakaten auf. Sind die Kapitel des einen Buches thematisch angeordnet, so sind diejenigen des anderen schlicht chronologisch nach Jahreszahlen sortiert. Und nicht zuletzt richtet sich der ältere Band sowohl an die wissenschaftliche Community wie auch an ein breiteres Publikum, während sich Keßlers Werk als das eines Fans für Fans erweist.

Der Autor stellt weit über 200 Filme in jeweils kurzen Artikeln vor, denen eine wenige Zeilen umfassende Zusammenfassung der Handlung vorangestellt ist. Ihr folgen auf etwa ein bis zwei Seiten Informationen zum jeweiligen Film einschließlich sogenannter *fun facts*; vor allem aber geht es um das Leinwandlerlebnis des Autors und seine subjektive Wertschätzung des Werks. Dabei versucht er stilistisch schon manchmal, sich dem Genre anzugleichen: „Die düsteren

Wolken schoben sich ineinander, als würden sie dafür bezahlt“ (S.5), lautet etwa der erste Satz seines einleitenden Textes. Anders als im *Film Noir* (und auch in den *hard-boiled*-Krimis des literarischen Genres) ist Keßlers Stil allerdings ironisch gebrochen und wechselt gelegentlich in einen leichteren und unbekümmerten Modus, dem gemäß das Publikum Ende der 1920er Jahre zum Stummfilm „leise Servus sagte“ (S.6) und Douglas Fairbanks bald darauf „von Mast zu Mast hüpfen“ (ebd.) sah. Zugleich sei das „Interesse an Gangsterfilmen“ (ebd.) und somit am eigentlichen Thema des Bandes erwacht.

Keßlers Chronologie des *Film Noir* umfasst die Jahre von 1941 bis 1961. So bleiben Klassiker des Genres wie etwa *Little Caesar* (1931), *The Maltese Falcon* (1931) oder *Scarface* (1932) unberücksichtigt. Begründet wird dieser späte Einstieg nicht. Der Autor spricht nur vage davon, dass in den 1940er Jahren ein „Bruch [...] im amerikanischen Kino stattfand“, der „von einem Verschwinden der Verlässlichkeiten“ (S.10) kündete. Doch auch aus dem behandelten Zeitraum fehlt so mancher Klassiker, wie zum Beispiel *White Heat* (1949). Dabei räumt der Autor ohne weiteres ein, dass „die Auswahl der Filme sehr subjektiven Regeln folgt“ (S.9). So hat er sämtliche Filme Alfred Hitchcocks „außen vor gelassen“, weil sie „den Lesern dieses Buches wohlbekannt

sein dürften“ (ebd.) und der Regisseur das Genre zudem nur „gestreift“ (ebd.) habe.

„Billy Wilders Klassiker“ *Double Indemnity* (1944) nennt Keßler einen „unangefochtene[n] ‚Chapeau, Hut ab!‘-Kracher“ (S.37), während Howard Hawks' *The Big Sleep* (1946) „auf ewig am Firmament als Meisterwerk des Absurd-Noir“ leuchtet, obwohl der Film auch „über Bord gehen und in einer völligen Katastrophe [hätte] enden können“ (S.81). Orson Welles' *The Touch of Evil* (1958) wiederum müsse wohl als dessen „Regie-Meisterstück zu bezeichnen“ (S.348) sein, jedenfalls spreche „einiges dafür, dies zu tun, und sei es auf der Grundlage von Vermutungen“ (ebd.). Wissenschaftliche Akkuratess darf also nicht erwartet werden. Auch scheinen die sachlichen Angaben zu den Filmen oft recht zufällig zusammengewürfelt zu sein. Belegt werden sie ohnehin nicht.

Eine differenzierte Kritik an den Geschlechterklischees der „schlecht

rasierten Männer und geheimnisvollen, verführerischen Frauen“ (S.10) kann von Keßler ebenfalls nicht erwartet werden. Vielmehr bedient er sich selbst schon mal sexistischer Begriffe, wenn er frauenfeindliche Klischees anspricht. So vermutet er, dass „der Part der Phyllis“ in *Double Indemnity* „in den Händen einer minderbegabten Bumsnudel zu einem billigen und vermeintlich frauenfeindlichen Klischee geworden wäre“ (S.38).

Positiv hervorzuheben ist hingegen, dass von jedem der Filme ein oder zwei Kinoplakate in qualitativ gutem Vierfarbdruck und angemessener Größe wiedergegeben sind. Auch ist der Band mit einem Index ausgestattet, der den jeweiligen Originaltitel wie auch den- oder diejenigen nennt, unter denen sie in den deutschen Verleih gekommen sind. Für die Forschung ist der Band dennoch allenfalls von begrenztem Wert.

Rolf Löchel (Marburg)

Sammelrezension: Pandemiefilm

Drehli Robnik: Ansteckkino: Eine politische Philosophie und Geschichte des Pandemie-Spielfilms von 1919 bis Covid-19

Berlin: Neofelis 2020, 160 S., ISBN 9783958083264, EUR 16,-

Denis Newiak: Alles schon mal dagewesen: Was wir aus Pandemie-Filmen für die Corona-Krise lernen können

Marburg: Schüren 2020, 119 S., ISBN 9783741001178, EUR 15,-

Unterschiedlicher hätten diese beiden Publikationen über die filmische Repräsentation der Covid-19 Pandemie nicht ausfallen können: Während Denis Newiak konkrete Handlungsanweisungen aus den angeführten Filmen extrahiert, weitet Drehli Robnik seine Betrachtungen auf eine politische Geschichte des Pandemie-Spielfilms aus, wobei er das Thema Covid-19 auf diverse Formen pandemischer Figuration bezieht. Beide Publikationen basieren auf einer wohlüberlegten Film- auswahl, die diverse Reaktionsmöglichkeiten auf die Pandemie nahelegen. In seinen einleitenden Bemerkungen konturiert Newiak die Pandemiefilme als Medien der Verhandlung politischer und kultureller Werte; gesellschaftliche Themen werden in der Fiktion vorgeführt und entsprechende Handlungsweisen angeboten. Science-Fiction ist hier verstanden als fiktionale Überprüfungsinstanz gesellschaftlicher und technologischer Entwicklungen, die auf der Lebensrealität zeitgenössischer Gesellschaften basiert (vgl. S.23f.). Dementsprechend können in dieser Argumentationslogik Pandemiefilme als Referenzobjekte des Wirklichen

betrachtet werden. Ohne damit die Spezifität des Fiktionalen zu verlassen, bietet der Band Hinweise für das breite Spektrum pandemischer Situationen, wie zum Beispiel zu Einsamkeit, Terrorismus, Hoffnungslosigkeit, falschen Propheten und unerhörten Profiteuren an. Die Studie kommt zu dem Schluss, dass angesichts dieses Themenspektrums ein konsensualer Ausstieg aus der Moderne nicht möglich sei, die Entschleunigungen der Pandemie jedoch die Chance für eine Korrektur spätmoderner Verhältnisse böten.

Weniger optimistisch legt der Wiener Filmpublizist Robnik seine pandemischen Betrachtungen an: Für Robnik bietet das Medium Film von seinen Anfängen an – er kapriziert sich auf das Jahr 1919 – Strukturen der sozialen, ethnischen und kulturellen Ein- und Ausgrenzungen, die es zu erfassen gälte. Die Filmgeschichte erscheint hierin als Wahrnehmungsoption der zeitlichen und korporealen Materialität von Wirklichkeiten (vgl. S.10), die Geschichte des Films zeigt sich durch den Film selbst (vgl. S.11). Solcherart vorgewarnt wird deutlich, dass Rob-

nik sich im Gegensatz zur stringenten methodischen Strukturierung Newiaks assoziativ auf die Wahrnehmung von Filmen einlässt, wobei das Konzept der Pandemie metaphorisch ausgeweitet wird. Somit erscheint bei ihm die erste Phase des Pandemischen konzentriert auf die deutschen und faschistischen Produktionen pandemischer Welten. Zusammengefasst finden sich Fritz Langs *Pest in Florenz* (1919), F.W. Murnaus *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922) und die Infektionen des Orient Express als Angststrategien der Infektion und deren Vermeidung. Demgegenüber entstehen in Hollywood mit den Filmen der Marx Brothers „jüdische Warnungen“ (S.39) vor den realen Ansteckungsgefahren des Faschismus.

Gleich dem Faschismus findet ebenfalls der Kolonialismus seinen Niederschlag im pandemischen Film: Hier äußert sich dessen politische Seite in Konzeptionen von Orientalismus und Reinheit, die Robnik in Bezug auf die kolonialistische Darstellung indischer Welten, so unter anderem in Langs *Das indische Grabmal* (1959) feststellt: Pest und Ansteckung werden in dieser filmischen Perspektive als Eigenschaft der Anderen, Fremden vermittelt. Die historische Analogie bezieht die Filme des Kalten Kriegs als Manifestation des ‚Anderen‘ ein, und sie endet mit einer ausführlichen Diskussion von *I am Legend* (2007) als der narrativen Konsequenz der Zombie-Ansteckung. Der Schauspieler Will Smith verkörpert hier den letzten Mann als „Macher-Subjekt“ (S.78), welcher voller Selbstzweifel seine Medizin den Zombies in

verlassenen Städten aufzuzwingen sucht (vgl. ebd.).

In der Thematisierung der Pandemie behauptet Robnik historische Linien, die sich durch die Filme ziehen. Das sind neben den kolonialistischen Figurationen diejenigen des totalitären Ausschlusses von Personengruppen und Ansteckungsfantasmen, die sich über die Inszenierung des Mittelalters, den Holocaust wie den Ersten Weltkrieg erstrecken.

Als aktuellere filmische Inszenierungen von Ansteckung erscheint AIDS, das zu einer Gewalt im Inneren beiträgt, die ebenfalls filmisch abzuarbeiten ist. Das abschließende Kapitel zu Pandemien fokussiert die spezifische Ikonizität pandemischer Filme, die sich in Maske, Schutzanzug und Desinfektionsgerät manifestiert. Im Weiteren bietet die Publikation ein Modell des Kinos als ‚Ansteckokino‘, wobei die spezifische Dissemination und Rezeption kinematografischer Bilder gemeint ist, die sich in politische Prozesse einschreiben (vgl. S.141ff.).

Vergleichend betrachtet besitzen beide – wenn auch so gegensätzliche Publikationen – ihren Charme: Dieser besteht bei Newiak in der pragmatischen Engführung filmischer Narrationen zu Handlungsanweisen, bei Robnik in der konzeptionellen Übertragung des Filmischen als Materialität politischer Strukturen: Hier sind es vor allem die Breite des Wissens über den Film und die Stärke der Assoziationen, die das Lesevergnügen ausmachen.

Angela Krewani (Marburg) in

Hörfunk und Fernsehen

Daniel Hercenberger: **Zombies in der Kirche: Das Zombie-Motiv als Allegorie der Säkularisierung in *The Walking Dead* und *Fear the Walking Dead***

Bielefeld: transcript 2021, 376 S., ISBN 9783837659696, EUR 45,-

(Zugl. Dissertation am Institut für katholische Theologie der Universität Hildesheim, 2020)

Mit seiner Dissertation verbindet Daniel Hercenberger die Theologie mit den jungen Zombie Studies anhand einer Auseinandersetzung mit der TV-Serie *The Walking Dead* (2010-2022) und ihrem Spin-Off *Fear the Walking Dead* (2015-). Ein „für die Theologie doch recht exotische[s] Thema[]“ (S.9), wie der Autor selbst anmerkt, wobei auch schon der von ihm aufgegriffene Aufsatz „Profane Apokalypse: George A. Romeros ‚Dawn of the Dead‘“ (In: Köhne, Julia/Meteling, Arno/Kuschke, Ralph [Hg.]: *Splatter Movies: Essays zum modernen Horrorfilm*. Berlin: Bertz + Fischer, 2005, S.29-46) von James McFarland den US-amerikanischen Filmregisseur George A. Romero als wegweisenden Vertreter des Subgenres mit theologischen Begrifflichkeiten in den Blick nimmt. Dennoch überwiegt, wie Hercenberger unter Berufung auf Vanessa Kleinschnittgers *Zombie Society: Mediale Modulationen der Figur des Zombie in Vergangenheit und Gegenwart* (Baden-Baden: Nomos, 2015) festhält, deutlich die filmwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Topos des Zombies,

wofür er auf fünf Seiten umfassende Beispiele zusammenträgt.

Hercenbergers Anliegen ist es, „eine strukturelle Affinität zwischen der Säkularisierung und dem Horrorfilm“ (S.14) aufzuzeigen, wobei der Zombie „die Folgen der Säkularisierung als Allegorie in sich vereint“ (S.15). Früh arbeitet er anhand von Zombies im Sakralraum der Kirche die Darstellung einer Kirchenkrise heraus: Die Kirche erweist sich in solchen Szenen in *The Walking Dead* als profan-zweckdienliches Gebäude, derweil dekontextualisierte Bibelbezüge und christliche Embleme rund um Auferstehung, Fronleichnam, Eucharistie, Lazarus' Wiedererweckung oder Apokalyptik in der Figur des Zombies eine profane Entsprechung finden.

Hercenberger verweist darauf, dass der schon häufiger als Auferstehungsparodie gelesene Zombie als Allegorie eines gefräßigen Kapitalismus, vielfältiger Krisen, des Kolonialismus oder der Ausgrenzung gedeutet werden kann, und er lässt einen längeren Exkurs folgen, der den „Zombie als kulturpluralistisches Konglomerat“ (S.49) auf

europäische Verankerungen (Aberglauben, Purgatorium, Totentänze, Vanitas, Sepulkralkultur), auf haitianische beziehungsweise westafrikanische Verankerungen (Vodou und seine Verarbeitung durch William Seabrook, Henry S. Whitehead, Garnett Weston, Kenneth Webb und Victor Halperin) und auf die US-Filmindustrie ab *Night of the Living Dead* (1968) zurückführt. Im Anschluss an die Schilderung des Zombies als vielschichtiges Kulturprodukt führt Hercenberger detailliert dessen Analogie zur Säkularisierung vor.

Auf die Umstrittenheit der Säkularisierungstheorie und entsprechende Alternativmodelle geht er nur am Rande ein (vgl. S.108f.). Hercenberger weist den Zombie unter Berücksichtigung verschiedener Fantastikdefinitionen als „kontraempirisches Monster“ (S.111) aus, das – mehr noch als ein gewöhnlicher, dem von Thomas Macho geschilderten ‚Leichenparadoxon‘ unterworfenen Leichnam (vgl. S.149-157) – mit einer „Ambivalenz zwischen Leben und Tod“ (S.325) die bekannte Realität unsicher geraten lässt. So gesellt sich zur Kirchenkrise die Sinnkrise, die im Rahmen der Säkularisierung mit dem Wegfall der unsterblichen Seele, einem Nichts nach dem Tod, einem „Ende jeglicher Subjektivität“ (S.133) einhergeht. Ent-

sprechend werde dem Tod mit verschiedenen Verschleierungstaktiken begegnet, die mit den „genrespezifischen Todesdarstellungen“ (S.142) im Horrorfilm unterlaufen werden. Der Körperhorror und der „Zombie als das Abjekte schlechthin“ (S.160) rücken somit auch die Körperkrise, „[d]ie Erschütterung der Körperwahrnehmung sowie die Verdrängung des Alterns“ (S.17), in den Blick.

Anhand der Figur Father Gabriel in *The Walking Dead* analysiert Hercenberger gegen Ende ausgiebig die Darbietung von dessen Glaubenskrise, auch vor dem Hintergrund der Theodizee. Darauf folgt die Analyse der Präsentation einer Identitätskrise anhand der Figur Nick Clark in *Fear the Walking Dead*.

Solcherart liefert Hercenberger nicht nur eine detaillierte Analyse zweier verwandter TV-Serien aus theologischer Perspektive, sondern kann mit reichhaltigen, plausiblen Gründen den Zombie als Kulturprodukt als Allegorie der Säkularisierung und Ausdruck einer säkularisierten Gesellschaft ausweisen, womit eine nicht unbedingt intendierte Diffamierung der Kirche „mit einem gewissen Zynismus“ (S.329) einhergeht.

Christian Kaiser (Hannover)

Brian Faucette: Hawaii Five-O

Detroit: Wayne State UP 2022, 121 S., ISBN 9780814344323, USD 19,99

Im Zuge des Castings für US-amerikanische Fernsehserien kommt zunehmend dem Faktor *diversity* eine große Bedeutung zu. Das war in den Produktionen der 1960er Jahren jedoch noch völlig anders. Hauptrollen und prominente Nebenrollen waren meist weißen Schauspielern vorbehalten (seltener weißen Schauspielerinnen). Lediglich kleinere, häufig stereotyp konzipierte Rollen wurden Schauspieler_innen anderer Ethnien zugesprochen – mit sehr wenigen Ausnahmen. Die Besetzung mit Kam Fong Chun in einer tragenden Rolle war also schon eine Besonderheit, als am 20.09.1968 das erste Mal eine Folge von Leonard Freeman's *Hawaii Five-O* (1968-1980) auf CBS ausgestrahlt wurde.

Doch Freeman behandelt in seiner Serie um Steve McGarrett und seine Spezialeinheit auch andere, soziale und politische Themen, die den 50. Bundesstaat der USA damals beschäftigten: die Sicherheit der Bevölkerung, die ökonomischen Verhältnisse, die Präsenz des US-Militärs und das immer größere Touristenaufkommen auf der Insel. Trotz der schwierigen Umstände vor Ort bestand Freeman darauf, alle Szenen auch wirklich auf Hawaii zu drehen, um die Authentizität der Produktion zu gewährleisten.

Auffällig ist die bisher eher zurückhaltende Beschäftigung der (Medien)Wissenschaftler_innen mit dieser Serie. Brian Faucette versucht nun mit seinem Buch bestehende Lücken zu schließen

und sich analytisch und doch immer wieder leidenschaftlich mit den wichtigsten Aspekten dieses Phänomens zu beschäftigen.

Phänomen? Ja, genau zu jenem wurde die Serie und beeinflusste durch ihre Offenheit für Neues und vor allem den Anspruch der Authentizität nachfolgende Projekte. Am Rande sei bemerkt, dass der Fortschrittlichkeit zu jener Zeit allerdings die Neufassung (2010-2020 auf CBS) nicht gerecht wird. Zwar zeichnet das Remake sich ebenfalls durch eine divers aufgestellte Besetzung und den Dreh an Originalschauplätzen aus, doch irritiert die punktuell sexistische Kameraführung, die gerne auf die Hintern durchtrainierter Strandschönheiten zoomt. Doch auch die Originalserie war zuweilen reaktionär. So lässt sich etwa in den Folgen, die Drogenkonsum behandeln, eine eher traditionelle, anti-linker politische Grundhaltung erkennen. Ob diese auf die Macher_innen, die Geldgeber_innen oder auf die Filmindustrie selbst zurückgeht, geht aus der vorliegenden Publikation nicht hervor. Im Vordergrund der immens erfolgreichen Serie steht inhaltlich aber doch der Wunsch nach einer guten, gemeinsamen Zukunft für alle – und natürlich nach einer moralstarken Polizei, die sich um deren Realisierung sowie um deren Erhalt kümmert.

Unter anderem fragt Faucette nach den Gründen, warum gerade diese Serie damals mit 12 Staffeln

und insgesamt 279 Folgen zu je 45 Minuten zur am längsten laufenden Cop-Sendung wurde. Abgesehen von der sozial-politischen Botschaft, was genau bewegte die Zuschauer_innen? Der Autor führt dafür die Pluralität der aufgegriffenen Themen an, die Zuschauer_innen verschiedener Herkunft und in unterschiedlichen sozialen und finanziellen Situationen anspricht. Dazu werden auch die Ängste vieler US-Amerikaner_innen vor Gewalt, organisierter Kriminalität, Drogen oder auch nur vor einem allzu flatterhaften und unstrukturierten Leben erkannt und in der Serie thematisiert. Anfangs geschieht dies noch relativ klischeehaft und oberflächlich, später im Produktionsprozess aber durchaus differenziert. Zudem scheint das authentische Einfangen der faszinierenden und exotischen hawaiianischen Natur eine Art Tourismus-TV-Flair versprüht zu haben – was in der Kombination mit den actionreichen Cop-Geschichten

völlig neu war. Faucette widmet dieser Entwicklung daher ein ganzes Kapitel.

Das Buch ist mitreißend geschrieben und vereint eine gute Recherche mit Sekundärliteratur bis einschließlich 2019 mit einer sehr präsenten persönlichen Leidenschaft des Autors für die Fernsehserie – ohne jedoch zu subjektiv zu argumentieren. Nicht zuletzt spiegelt auch der Index diese Teilnahme des Autors wider, in den er zum Beispiel auch den typische, ständig wiederholten Satz „Book ‘em, Danno“ aufgenommen hat. Die vorliegende Publikation ist so gleichzeitig eine gut zu lesende Hommage an die Leistung der Serie und alle Beteiligten, eine empirische Sichtung des Materials mit herausgegriffenen exemplarischen Einzelfolgen, die näher erörtert werden, als auch ein reflektiert wiedergegebenes Bild der Gesellschaft auf Hawaii zur Zeit des jeweiligen Drehs.

Iris Haist (Köln/Plauen)

Katja Berg: Grenzenlose Unterhaltung: Radio Luxemburg in der Bundesrepublik 1957-1980

Göttingen: Wallstein 2021 (Medien und Gesellschaftswandel im 20. Jahrhundert, Bd.12), 491 S., ISBN 9783835335349, EUR 46,- (OA)

(Zugl. Dissertation an der Martin-Luther-Universität Wittenberg, 2018)

Radio Luxemburg war – mindestens in seinem Einzugsgebiet Südwestdeutschland – ein prägender Faktor der bundesrepublikanischen Hörfunknutzung und Populärkultur vor allem in den 1960er und 1970er Jahren. Zahlreiche Entwicklungslinien gehen daher von Radio Luxemburg bis in die Gegenwart. Der Sender und seine Aktivitäten waren eng mit der rundfunkpolitischen, medienwirtschaftlichen und programm-inhaltlichen Debatte sowie der rundfunktechnischen Entwicklung in der Bundesrepublik verwoben – und das obwohl oder vielleicht gerade weil Radio Luxemburg aus einem Nachbarland mit geringer Medienregulierung nach Deutschland hineinstrahlte.

Das ist bedeutsam, weil hierzulande die Rundfunkgeschichte bis Mitte der 1980er Jahre, also bis zur systematischen Zulassung kommerzieller Sender, vielfach lediglich als politische Institutionengeschichte geschrieben wird. Es scheint dann oft so als hätten sich die bundesdeutschen Medien in einer geschlossenen Blase entwickelt. Doch das war, wie Katja Berg – unter anderem durch ausführliche Fallstudien zu SWF (heute Teil des SWR) und WDR – in *Grenzenlose Unterhaltung* eindrucksvoll zeigt, keineswegs der Fall.

Zum Beispiel kristallisiert sich am Phänomen Radio Luxemburg für

den Hörfunk die gleiche Diskussion heraus, die auch im Zusammenhang mit dem von Bundeskanzler Konrad Adenauer betriebenen (1961 vom Bundesverfassungsgericht gestoppten) privaten ‚Freien Fernsehen‘ aufbrannte und bis in die heutigen Feuilletons reicht: Während die einen den zunehmenden Niveauverlust der Programme beklagen, fordern die anderen ausdrücklich den Verzicht auf pädagogische oder politische Absichten. Ebenfalls bis heute betrachten viele Zeitungs- und Zeitschriftenverlage den öffentlich-rechtlichen Rundfunk als geschäftsschädigend und möchten mit Privatfunk mehr Geld verdienen. Es gehört dabei zu den besonderen Entdeckungen der Autorin, dass auch die Radio-Luxemburg-Muttergesellschaft CLT, die als RTL Group inzwischen im deutschen Bertelsmann-Konzern aufgegangen ist, beim ‚Freien Fernsehen‘ mitgemischt hat.

Durch die transnationale Linse betrachtet, zeigen sich zahlreiche Wechselwirkungen zwischen Radio Luxemburg und der bundesdeutschen Medienlandschaft. So legte Luxemburg immer wieder mit innovativen und populären Programmformaten vor, die dann zögerlich von ARD-Hörfunksendern kopiert oder adaptiert wurden. Dadurch litten wiederum die Reichwei-

ten bei Radio Luxemburg, das seinen Vorsprung mit der jeweils nächsten Innovation wiederherstellen musste. Hierzu zählen zum Beispiel die von Hörer_innen per Postkarte bestimmte ‚Hitparade‘, Magazinsendungen und der Verkehrsfunk. Dabei stammten zwar einzelne Inspirationen aus den französisch-, flämisch- oder englischsprachigen Programmen der CLT, die Formate wurden jedoch stets speziell auf das deutsche Publikum zugeschnitten; von grenzüberschreitenden Inhalten kann deshalb kaum die Rede sein.

Ebenso hielt der Begriff der Zielgruppe Einzug in die deutsche Medienlandschaft. Radio Luxemburg erkannte etwa die Verbreitung von Koffer- und Autoradios als Chance, mit maßgeschneiderten Programminhalten jüngere beziehungsweise mobile Publikumssegmente anzusprechen und gegenüber Werbetreibenden zu vermarkten. Die heute stark differenzierten Hörfunkwellen der Öffentlich-Rechtlichen gehen unter anderem auf diese Praxis zurück.

Paradoxerweise wurde Radio Luxemburg so schließlich der eigene

Erfolg zum Verhängnis. Da es lediglich über einen einzigen deutschsprachigen Kanal verfügte, der zudem nur eine geringe UKW-Reichweite aufbauen konnte und hauptsächlich über die störanfällige Mittelwelle verbreitet wurde, konnte es mit den ‚durchhörbaren‘ UKW-Pop-Wellen der ARD schließlich nicht mehr konkurrieren. Stattdessen etablierte die CLT unter der Marke RTL Nachfolgeprodukte im Privatfernsehen und -radio.

Das Buch speist sich stark aus Primärquellen und ist daher eine wahre Fundgrube – mit oft überraschenden Details – für Medien- und Gesellschaftshistoriker_innen; dank vieler authentischer Einblicke und Anekdoten ist es ausgesprochen gut lesbar. Zugleich erweitert es den Blick auf die westdeutsche Medienentwicklung in der Nachkriegszeit. Berg stellt diese in einen größeren transnationalen Wirkungszusammenhang, der bislang zu wenig beachtet wurde und auch über Luxemburg hinaus weitere Forschung verdient hätte.

Eric Karstens (Krefeld)

Digitale Medien

Thorben Mämecke: Das quantifizierte Selbst: Zur Genealogie des Self-Trackings

Bielefeld: transcript 2021 (Digitale Gesellschaft, Bd.34), 266 S., ISBN 9783837656039, EUR 60,- (OA)

(Zugl. Dissertation an der Universität Paderborn, 2018)

Praktiken der Selbstvermessung sind in den vergangenen Jahren zu einem gesellschaftlich weit verbreiteten Phänomen geworden. Auch für die Medienkulturwissenschaft sind jene Verfahren relevant, weil sie in ihrem Vollzug immer schon auf Medien im weitesten Sinne angewiesen sind. In seiner als Dissertation vorgelegten Monografie nimmt sich Thorben Mämecke dem Phänomen der Selbstverdatung an, indem er eine umfassende Analyse des *Self-Tracking*-Diskurses vorlegt. Dabei orientiert sich das diskursanalytische Vorgehen an Michel Foucault und wird dementsprechend als induktives Verfahren verstanden (vgl. S.31f.). Neben den Rückgriffen auf die Foucault'sche Diskurstheorie arbeitet Mämecke auch mit den Prämissen der Gouvernementalitätsstudien. In einem differenzierten Kapitel zum methodischen Vorgehen bringt er diese beiden Felder samt ihren jeweiligen Anliegen in Diskussion miteinander. So lässt sich eine theoretische Positionierung herausarbeiten, welche es ermöglicht, die „konstitutiven Bedingungen von Selbstvermessungstechnologien als Technologien

des Selbst“ (S.26) zu betrachten und dabei das Ineinandergreifen der freiwilligen Verwendung der Technologien sowie deren planvolle Hervorbringung zu berücksichtigen (vgl. ebd.).

Zentrale Bedeutung kommt in Mämeckes Analyse der Subjektivierungsform des quantifizierten Selbst sowie den verschiedenen *Self-Tracking*-Technologien zu. Dabei wird keine kausale Beziehung zwischen dem Phänomen des *Self-Trackings* und dem subjekttheoretischen Konzept des quantifizierten Selbst angenommen. Vielmehr begreift Mämecke die beiden als miteinander verbundene Teile desselben Diskurses. Ebendieser Diskurs erscheint dabei als Verfertigungsort beider Elemente (vgl. S.11). Wie Mämecke im Laufe seine Analyse herausarbeitet, bündeln sich in *Self-Tracking*-Technologien „bestimmte Problemszenarien und distinktive Identitätsmerkmale qua Inskription“ (S.89). Zu dieser Konzeption kommt Mämecke über das Betrachten von Subjekttheorien – beispielsweise jenen einschlägig bekannten von Andreas Reckwitz (vgl. *Das hybride Subjekt: Eine Theorie der Subjektkulturen von der*

bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. Weilerswist: Velbrück, 2010) und Ulrich Bröckling (vgl. *Das unternehmerische Selbst: Soziologie einer Subjektivierungsform.* Frankfurt: Suhrkamp, 2007) – und die Untersuchung von unterschiedlichen Bereichen, wie beispielsweise „postfordistischer Arbeitskultur und regionaler Wirtschaftspolitik“ (S.89). Interessant ist auch Mämeckes Eingehen auf einen im Diskurs wichtigen Begriff, jenen des Kuratierens. Denn in ihm zeigt sich, wie sehr plausibel dargelegt wird, dass Selbstbezüge, welche als Ziel selbstvermessender Praktiken erscheinen, nicht nur auf eine ‚unternehmerische Rationalität‘ reduziert werden können, sondern auch im Leitbild von Künstler_innen einen Fixpunkt finden. Ästhetische und ökonomische Verfahren werden dementsprechend im Begriff des Kuratierens verknüpft (vgl. S.101).

Das quantifizierte Selbst, welches der Monografie ihren Titel gibt und für Mämecke nicht den Versuch darstellt, andere Leitbilder von Subjektivität zu ersetzen (vgl. S.12), zeichnet sich „durch einen Zustand permanenter Unfertigkeit“ (S.123) aus. Dementsprechend gibt Mämecke auch keine fixierte oder gar finale Definition dessen, was das quantifizierte Selbst ausmacht. Vielmehr betrachtet er das ‚Spezifi-

kationsraster‘, welches das Entstehen von verschiedenen Subjektkonzepten als Diskursgegenständen ermöglicht (vgl. S.123). So werden drei Ansätze mit jeweils unterschiedlichen Selbstbezügen vorgeschlagen: „Das Selbst des Körpers und des Gefühls“ (S.124), „das Selbst der zeitlichen Entwicklung“ (S.128) und „das Selbst der Routinen“ (S.134).

Mämecke legt mit seiner Monografie eine durchaus relevante Untersuchung vor, die zu verschiedene Theoriendebatten aus unterschiedlichen Disziplinen einen Beitrag leistet. Explizit medienkulturwissenschaftliche Fragestellungen, welche beispielsweise die spezifische Eigenlogik der Medientechnologien sowie die damit einhergehenden medienkulturellen Möglichkeitsbedingungen in den Blick nehmen, werden von Mämecke dabei nur sehr vereinzelt oder gar nicht aufgeworfen. Diese unbearbeiteten Bereiche können allerdings für weitere Bearbeitungen des Phänomens produktiv sein. Denn gerade an jenen Leerstellen wird es ermöglicht, mit medienwissenschaftlichen Fragen sowie Konzepten anzuschließen und ebendiese in Kombination mit den in der Monografie vorgebrachten Ausführungen zusammenzubringen.

David M. Jagella (Wien)

Jan Müggenburg (Hg.): Reichweitenangst: Batterien und Akkus als Medien des Digitalen Zeitalters

Bielefeld: transcript 2022 (Digitale Gesellschaft, Bd.28), 295 S., ISBN 9783837648805, EUR 35,- (OA)

Während der vorliegende Sammelband vermutlich noch die Endredaktion bei Herausgeber Jan Müggenburg durchlief, fand die titelgebende ‚Reichweitenangst‘ bereits neuen Nährboden: Kaum jemand wird sich in der andauernden Pandemie nicht schon einmal mit bangem Blick auf den Akkustand des eigenen Smartphones gefragt haben, wie lange sich das digitale Impfbzertifikat noch als Eintrittskarte vorzeigen lassen wird. Wer dieser mehr oder weniger subtil empfundenen Angst nachspüren möchte, findet in den nun veröffentlichten Tagungsergebnissen ein breites Spektrum an medien- und kulturwissenschaftlich sowie wissenschaftshistorisch fundierten Analyseangeboten.

Ausgangspunkt des Bandes ist, wie Müggenburg einleitend erklärt, die Betrachtung von Batterien und Akkus als eigenständige Medien, welche eine zeitlich begrenzte Energieversorgung jenseits des Stromnetzes und damit die für das Digitalzeitalter prägende Omnipräsenz mobiler ‚Smart Devices‘ erst ermöglichen: „Hier kreuzen sich alltägliche Praktiken, Materialwege, und Verwaltungsprozesse, treffen Infrastrukturen der Stromversorgung, der Konsumgesellschaft und der Abfallwirtschaft aufeinander“ (S.7). Damit weitet sich zugleich das Problem der ‚Reichweitenangst‘ weit über seine ursprüngliche Domäne, die US-amerikanische Automobilindustrie

der späten 1990er Jahre, in zahlreiche Gesellschaftsbereiche aus. Die 13 Beiträge tragen diesem Facettenreichtum Rechnung und gliedern sich (nicht ganz eindeutig) in „Epistemologien“, „Politiken“ und „Infrastrukturen“ einer batterie- und akkubasierten Welt.

Epistemologisch wertvoll ist sogleich Stefan Riegers Auseinandersetzung mit Alessandro Voltas Elektrizitätsforschungen „in einem Raum, der taxonomisch nicht gehegt war“ (S.46) und Übergänge zwischen Mensch, Tier und Technik erlaubte. Denn die Designprinzipien seiner frühen Batterien, so Rieger, entlehnte Volta den ‚elektrischen Organen‘ von Zittertaalen (vgl. S.35). Übergänge anderer Art stellen heutzutage die transhumanistischen Fantasien der Auflösung des biologischen Körpers in der Technik dar, die innerhalb der Szene durch Gadget-Implantationen ausgelebt werden. Wie Laura Hille in ihrem Beitrag treffend analysiert, läuft dieser Kult nicht nur Gefahr, sich an auslaufender Batterieflüssigkeit zu vergiften, sondern auch einer neoliberalen Logik der Produktivitätssteigerung auf den Leim zu gehen.

In der Sektion zu „Politiken der Batterie“ sticht besonders Yvonne Volkarts Betrachtung von Apple AirPods und Teslas als batterie- und akkubetriebene „Abfallmaschinen“ heraus. Ihr Bericht von den Recherchen des Forschungsprojekts „Times

of Waste“ zeigt eindrücklich, „dass Digitalisierung [...] entgegen der Rhetorik von Immaterialität und Freiheit auf Vermüllung und Verkleinern von Welt basiert“ (S.112), nämlich indem jene des globalen Südens zum ausbeutbaren Rohstofflager und zur Müllhalde der Industrienationen gemacht wird. Einen für den gesamten Band unverzichtbaren Beitrag liefert außerdem die deutschsprachige Übersetzung von Eric S. Hintz' ausführlicher Rekonstruktion der Entwicklungs- und Kommerzialisierungsgeschichte von Quecksilber- und Alkaline-Batterien zwischen dem individuellen Erfinder Samuel Ruben und der P.R. Mallory Company, heute bekannt als Duracell.

Zum Thema „Infrastrukturen“ bekommt schließlich Florian Sprengers Aufsatz im Rahmen des Krieges in der Ukraine unverhoffte Aktualität. Sprenger untersucht das Spannungsverhältnis von infrastruktureller Abgängigkeit und Unabhängigkeit akkubasierter, mobiler Medien – und zwar unter anderem bezüglich des Wandels von Migrationsbewegungen

im Digitalzeitalter. Da Flüchtlinge heute versuchen, in Kontakt mit ihrer Heimat, ihrer Zielregion und einem womöglich lebensnotwendigen Informationsnetz zu bleiben, zählen Generatoren und Ladebuchsens inzwischen zu den zentralen Hilfsgütern auf der Migrationsroute.

Mit diesen und weiteren nicht weniger interessanten Beiträgen deckt der Sammelband sein Thema in großer Bandbreite ausgewogen ab und bewahrt dabei eine bemerkenswerte Kohärenz, wie sie bei dieser Publikationsform wahrlich nicht selbstverständlich ist. Zahlreiche Querverweise zwischen den unterschiedlichen Beiträgen lassen stets einen roten Faden quer durch die vielfältigen Aspekte der ‚Reichweitenangst‘ erkennen. All dies macht das auch im Digitalformat frei zugängliche Buch zu einem hochqualitativen Beitrag zur Medien- und Wissenschaftsforschung, der sich ohne Spannungsabfall am Stück durchlesen lässt – vorausgesetzt die Akkus sind aufgeladen.

Benjamin Prinz (Weimar)

L. Ayu Saraswati: *Pain Generation: Social Media, Feminist Activism, and the Neoliberal Selfie*

New York: New York UP 2021, 217 S., ISBN 9781479808335, USD 28,-

L. Ayu Saraswati untersucht in ihrem Buch *Pain Generation: Social Media, Feminist Activism, and the Neoliberal Selfie* die neoliberalen Strukturen von Social-Media-Plattformen wie Instagram und Twitter. Sie fokussiert aus intersektionaler Perspektive auf Frauen, denen auch medial (sexuelle) Gewalt angetan wird. Statt diese zu normalisieren, zeigt Saraswati auf, wie Frauen die Öffentlichkeit für sich nutzen können und sich somit sowohl von neoliberal-kapitalistischen Anforderungen als auch von anti-feministischen und frauenfeindlichen Unterdrückungen befreien können. In ihrer theoretischen Herleitung, die sie als Anhaltspunkte zur Orientierung versteht und bis zu einem gewissen Grad als Definition, befasst sie sich zunächst mit scheinbar gegensätzlichen Begriffen: „The neoliberal self(ie) emerges as a specific technology of the digital self in this historic moment when competing (and at times, cooperating) political ideologies (neoliberalism and feminism), technological apparatuses (e.g., smartphones with reversible camera lenses), and digital platforms (social media such as Instagram) collude and collide“ (S.3). Dezidiert fordert sie ihre Leser_innen auf, ihre eigenen Überlegungen anzustellen.

Denn Saraswati hat sich bereits ihre eigenen Gedanken gemacht: In fünf Kapiteln entwickelt die Professorin in Women Studies der University of

Hawai'i ihre Theorie einer *vigilant eco-love*, einer wachsamten Liebe, die sich der verschiedenen Ökologien bewusst ist, in die sie eingebettet ist – und die sie verändern kann. Wie Saraswati Ökologie beziehungsweise *ecology* versteht, leitet sie erst relativ spät in ihrem Buch her: Angelehnt an das griechische Wort *oikos*, das den Haushalt und Beziehungsnetze sowohl menschlicher als auch biophysischer Umgebungen beschreibt, umfasst Saraswatis Verständnis von *ecology* ergänzend auch nicht-menschliche Entitäten – digitale, technologische und spirituelle (vgl. S.152ff.). Ihr Begriff der *eco-love* steht demnach der neoliberalen Selbst-Liebe entgegen, denn in Saraswatis Konzept ist das Ich nur im Kontext zu verstehen: Das Individuelle kann ohne das Kollektiv(e) nicht bestehen. Wichtig sei, wie das Kollektiv konstruiert werde; in Bezug auf Social Media etwa bedeutet es, sich bewusst zu sein, dass diese digitale Ungleichheit inhärent ist (vgl. u.a. S.156).

Während Kritik an Selfies oft individualisiert und den sich fotografierenden Personen abwertend zugeschoben wird, nimmt Saraswati den Kapitalismus digitaler Plattformen in den Blick. Soziale Netzwerke bauen auf neoliberalen (Infra-)Strukturen auf. Dass diese feministischen Aktivismus bremsen und limitieren, beschreibt Saraswati treffend – zugleich aber zeigt sie Wege auf, wie alternative, reflexive

und reflektierende Praktiken entwickelt und umgesetzt werden.

Anhand einer Handvoll an Fallstudien geht Saraswati dezidiert auf Rassismus und „gendered racialization“ (S.13) ein. In ihrer Einführung betont sie, dass ‚Asian‘ oder ‚Asian American‘ nicht als homogene Gruppe zu verstehen sei – sondern diese Bezeichnungen Produkt weißer Vorherrschaft und des westlich-kolonialen Blicks seien (vgl. ebd.). Drei ihrer Fallstudien führt sie zusammen mit drei Kernkonzepten des neoliberalen Feminismus nach Michael L. Ferguson: „liberation through capitalism“ [...]; „privatization of political responses“ [...]; „individualization of persistent gender inequality“ (S.25). Auch hier nutzt Saraswati diese Theorien als Startpunkt ihrer Explorationen und nicht als Startpunkt, die Theorien selbst ins Zentrum zu stellen. Weiterhin unterfüttert Saraswati jede Fallstudie mit konzeptuellen Facetten, etwa „phantasmagoria“ (S.9) als Metapher für affektiven und süchtig machenden Einfluss von Social Media, der stimuliert und unterhält – und genau durch diese „affective atmosphere and spectacle production“ (S.12) das digitale neoliberale Self(ie) entstehen lässt.

In ihren Fallstudien stellt Saraswati anhand von Social-Media-Auftritten asiatisch-amerikanischer und asia-

tisch-kanadischer Frauen vor, die sich gegen sexuelle Belästigung und Rassismus wehren – und zugleich deutlich machen, wie verletzend dies ist, und Aspekte der Befreiung und der (Selbst-)Ermächtigung als Strategie aufzeigen. Anhand des abschließenden Fallbeispiels von Sahar Pirzada, einer pakistanisch-amerikanisch-muslimischen Frau, die für sexuelle Aufklärung in Gesundheit und gegen Gewalt arbeitet, baut Saraswati eine alternative Perspektive auf: *Empowerment* ist, was sie in Anlehnung an Benedict Andersons *Imagined Communities* entstehen sieht – und sie als Theorie der „Vigilant Eco-Love Practice“ (S.136ff.) ausführt. Denn Solidarität, Widerstand, (Selbst-)Liebe und Verantwortung entstehen kollektiv und werden als Kollektivakte gewürdigt. Und sie können aus sozialen Medien heraus ‚reale‘ Lebenswelten ändern, weil Medienökologien eben in größere Ökologien eingebettet sind und nicht singular stehen (vgl. S.171).

Saraswatis Theorie ist eine wohl-tuend optimistische Antwort auf allzu medienpessimistische Haltungen: Sie zeigt – und das ist eine Stärke der Konzentration auf wenige, dafür quasi im *close reading* eruierte Fallbeispiele –, wie Solidarität hergestellt und kollektiver Aktivismus gelebt werden können.

Evelyn Runge (Köln)

Miriam Keil, Claudia Stollenwerk: **Echokammer: Soziale Kommunikation unserer digitalen Gesellschaft**

Marburg: Büchner 2022 (Welt | Gestalten, Bd.5), 197 S., ISBN 9783963172892, EUR 25,-

„Heute kommunizieren wir mehr denn je, aber es findet kein sozialer Austausch mehr statt“ (Klappentext) – mit dieser provokanten These begründen die Autorinnen und Designerinnen Miriam Keil und Claudia Stollenwerk die Bildung einer Echokammer, bei der das eigene Echo multipliziert und verstärkt wird, die Resonanz aber ausbleibt. Das Buch *Echokammer* macht genau das, was es im Titel beschreibt: Es zeichnet (für Laien) eine Echokammer des Digitalen nach, die sich auf Meinungsbildung in sozialen Medien konzentriert. Durch die starken Schwarz-Weiß-Kontraste in der Gesamtgestaltung des Buchs werden oppositionelle Meinungen hervorgehoben. Die ansprechende Darstellung von Bots, Netzwerken und abstrakten gesellschaftlichen Zusammenhängen in Form von Figuren, Weltkarten und Social-Media-Posts tragen dazu bei, dass sich Laien ein Bild davon machen können, wie Meinungsbildung – wie die Schallerzeugung in der Echokammer – im World Wide Web funktioniert und wie diese darüber hinaus die Mauern der Echokammer verlässt und in tatsächliche politische Prozesse und Wahlergebnisse eingreift (z.B. Cambridge Analytica, S.76-91) und dazu verleiten, nur Schwarz-Weiß zu sehen.

Das Buch ist für kurzweilige Lektüre gestaltet durch kurze Fließtextabschnitte, die von Zitaten, Grafiken und Illustrationen abgelöst werden. Einzig

die angedeuteten Netzstrukturen, die den Fließtext durchbrechen, verhindern längere Konzentrationsphasen beim Lesen. Der Text wirkt wie das, was er enthält: Er imitiert die Kurzweiligkeit eines Twitter-Posts. Schade ist, dass die Zitate, die den Fließtext strukturieren sollen, häufig aus dem Kontext gerissen wirken – wiederum wie ein Echo ihrer Verwandten auf Twitter. Immerhin werden alle Personen (wie Byung-Chul Han, Eli Pariser, Timothy Garton-Ash, Lena Frischlich, Zygmund Baumann etc.), die durch Zitate zu Wort kommen, in Infoboxen kurz vorgestellt.

Die *Echokammer* ist geprägt von ausdrucksstarken Visualisierungen zu: „Wie funktioniert Twitter?“ (S.15), „Was ist ein Hashtag?“ (S.14), „Wie Hashtags die Geschichte beeinflussen“ (Zeitleiste, S.16f.), Personalisierung („On the Internet, nobody knows you are a dog!“, S.50f.), Big Data („Anteil der Facebook-Nutzer_innen im Vergleich zur Weltbevölkerung“, S.54f.; „Der große Datenmarkt“, S.58f.), „Entstehung einer Echokammer bei Facebook und Google“ (S.62f.), „Die tägliche Informationsflut im digitalen Raum“ (S.70), Social Bots (S.92-111), Weltkarten stellen „Verbreitung sozialer Netzwerke“ (S.124f.) und „Anteil der Online-Bevölkerung“ dar (S.132f.) und eine Liste der „zehn Gebote der Internetkommunikation“ (S.150f.). Sogar die Autorinnen werden im Anhang

abgebildet, sodass grafische Kohärenz entsteht.

Höhepunkte des Bandes sind die Interviews mit den Medienwissenschaftler_innen Josephine Schmitt, Isabel Zorn und Christian Kohls, die zum Teil einzeln, im Ausblick zudem als Gruppeninterviews gestaltet sind („Wie kann ich die eigene Filterblase verlassen?“, S.160ff.). Hier haben Leser_innen die Möglichkeit die Stimmen von Expert_innen zu hören, ohne von Komplexität überrumpelt zu werden.

Der von Keil und Stollenwerk als ‚normal‘ dargestellte, durch digitale Medien strukturierte Tagesverlauf (im Text als weiß und schwarz hinterlegte Sprechblasen wie in einem Chatverlauf) scheint etwas übertrieben: „Um langsam wach zu werden und nicht noch einmal einzuschlafen, beende ich rasch den Flugmodus – das war es dann mit der Ruhe. Es dauert nicht lange, bis sich der Sperrbildschirm mit sämtlichen Eilmeldungen, Erinnerungen und Nachrichten füllt. Ich bin noch keine fünf Minuten wach und eine Fülle an Informationen prasselt auf mich ein. Ich fühle mich gezwungen, diesen direkt nachzugehen. Ich habe Angst, etwas zu verpassen“ (S.10). Diese Form der FOMO (*fear of missing out*) könne nur bekämpft werden, indem dem Informationsdrang (=druck) nachgegeben werde: „Also checke ich

meine Nachrichten bei WhatsApp, hole meine Mails ab, schaue mir an, wer meinen neuen Post auf Instagram gelikt hat, lese die letzten Kommentare zu meinem Tweet von gestern Abend, überfliege die neuen Jobangebote bei LinkedIn, kommentiere den geteilten Link auf meiner Facebook-Seite und lese, wenn dann noch Zeit bleibt, die Headlines der Eilmeldungen in der News-App. Eben ein ganz normaler Start in den Tag, topinformiert oder doch eher verwirrt?“ (ebd.). Verwirrung ist das Stichwort: An die Stelle eines fokussierten und achtsamen Mediengebrauchs scheint hier Suchtverhalten zu treten.

Lesenswert sind auch Glossar, Personenregister und Quellenverzeichnis. Und obwohl im Text deutlich enger an wissenschaftlichen Quellen hätte gearbeitet werden können, bietet das innovative Buchprojekt ein hilfreiches Orientierungsmittel für diejenigen, die in einen Dialog zu ‚diesem Internet‘ kommen wollen: Das Buch ist eine klug gestaltete Echokammer der kritischen Stimmen zu sozialer Beeinflussung durch Meinungsbildung in sozialen Medien – ohne dabei wiederum selbst manipulativ zu sein. Die *Echokammer* ist kurzweilig, unterhaltsam, wenn auch manchmal etwas unruhig und bildet so ihr digitales Äquivalent adäquat nach.

Lydia Isabella Korte (Marburg)

Stefan Stumpp, Daniel Michelis, Thomas Schildhauer (Hg.): Social Media Handbuch: Theorien, Methoden, Modelle und Praxis

Baden-Baden: Nomos, 4. aktualisierte und erweiterte Aufl. 2021, ISBN 9783848766116, 402 S., EUR 44,-

In der vierten Auflage erscheint dieses Handbuch über Social Media – nach der dritten im Jahr 2015, der ersten 2010. Offensichtlich ist die Nachfrage nach diesem vorzugsweise auf ökonomische Themen, auf Unternehmens- und Marketinggesichtspunkte ausgerichteten Reader höher als nach dem vergleichbaren Handbuch mit kommunikations- und medienwissenschaftlicher Ausrichtung (vgl. Schmidt, Jan-Hinrik/Taddicken, Monika: *Handbuch Soziale Medien*. Wiesbaden: Springer, 2017), für das erst 2022 eine Neuauflage, dann wohl aber nur noch in digitaler Form, angekündigt ist.

Das *Social Media Handbuch* ist in drei Abschnitte gegliedert: In „Grundlagen“ geht es um eine „Einführung in die Sozialen Medien“ (S.23ff.), um einen „strategischen Leitfaden“, um „Social Media Canvas“ (das ist eine Darstellungsform, um „komplexe Sachverhalte des Social-Media-Marketings vereinfacht abzubilden“ [S.59]), um das „Geschäftsmodell hinter den Sozialen Medien“, die so genannte „Plattformökonomie“, deren Ziel die „Schaffung von natürlichen Quasi-Monopolen“ (S.78) ist, und endlich um Datenschutz ‚durch gemeinsame Verantwortlichkeit‘, wobei sich der Artikel vorwiegend auf ein Urteil des Europäischen Gerichtshofs von 2018 über die inhaltliche Verantwortung von Facebook und der Seitenbetreiber hin-

sichtlich der vermittelten Inhalte (*joint controllingship*) konzentriert. Solche Gewichtungen und praxisorientierten Darstellungen überwiegen selbst im Grundlagen-Teil, daneben finden sich etliche deskriptive Typisierungen und Klassifikationen bis hin zu eigentlich fehl platzierten, operativen Hinweisen (wie etwa in dem „Canvas“-Artikel mit vielen ‚Praxistipp‘-Fragen), die Social Media fast ausschließlich als möglichst effektives Mittel der Unternehmenskommunikation, von Marketing und Werbung sowie als vermeintlich neutrale Intermediäre zwischen Unternehmen und Kund_innen sowie Markt und Konsument_innen betrachten.

Thematisch breiter, aber auch disparater sind die 18 Beiträge des zweiten Abschnittes angelegt, der mit „Theorien, Methoden und Modelle“ überschrieben ist. Hier findet sich etwa eine Analyse von *tipping points* für Epidemien, Ausführungen zum Cluetrain Manifest – den 95 Thesen über die Veränderung von Kommunikation und Märkten durch das Internet von 2009 –, zum Umgang mit Blogs (*naked conversations*) sowie zur grundlegenden Beschaffenheit von Online-Märkten und der Bedeutung von Nischenmärkten im Internet, vor allem für die Musikindustrie. Dem Handbuch-Charakter etwas affiner sind die Beiträge zur Gruppen-Interaktion anhand vieler Social-Media-Beispiele, zu

neuen, kostenfreien Geschäftsmodellen durch Digitalisierung und weltweite Vernetzung (*freemium*), zu veränderten Anforderungen und Qualifikationen von Beschäftigten in digitalen Kontexten sowie entsprechend zum *open leadership*. Grundlegender und abstrakter angelegt sind die Beiträge zur Sprache der Neuen Medien (nach Manovich, Lev: *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001), zu Transformationen und strukturellen Herausforderungen für Unternehmen durch die sozialen Medien (nach Li, Charlene/Bernoff, Josh: *Groundswell: Winning in a World Transformed by Social Technologies*. Boston: Harvard Business Press, 2008), zur Kultur der Digitalität (nach Stalder, Felix: *Kultur der Digitalität*. Berlin: Suhrkamp, 2016), zu Algorithmen als Entscheidungsinstanz in Sozialen Medien (nach Drösser, Christoph: *Total berechenbar? Wenn Algorithmen für uns entscheiden*. München: Hanser, 2016) sowie zu Zukunftsvisionen für Soziale Medien von Richard David Precht. Allein die beiden Texte zu den aktuellen Themen Dark Social und Social Bots, verfasst von Norman Wiebach, sind selbständige Beiträge und erfüllen das Niveau eines Handbuchs. Dark Social bezeichnet – entgegen seiner semantischen Assoziation zu Dark Net – die seit etwa 2018 zunehmende Tendenz privater, vor allem junger Nutzer_innen via Instant-Messaging-Diensten in halböffentliche, private Gruppen- und Individualkommunikation abzutauchen und die öffentlichen Social-Media-Plattformen wie Facebook kaum mehr zu nutzen. Auch politische Gruppen wie die

Gelbwesten in Frankreich und Fridays for Future setzen sie zur dezentralen Mobilisierung und politischen Kommunikation ein. Für die analytischen Tools wird es zunehmend schwer, deren Nutzung und Relevanz für Werbung und Marketing zu messen. ‚Social Bots‘ (Meinungsroboter) ist die gängige, aber vage Sammelbezeichnung des weithin unentdeckten Einsatzes von Algorithmen für die Bewältigung repetitiver Aufgaben in sozialen Netzwerken und die Generierung von Aufmerksamkeit, wie sie bei Verbreitung politischer Inhalte (Kampagnen), beim Produzieren von Kommentaren, beim Vortäuschen von Dialogen, bei Sammlungen von Daten, aber auch beim Entdecken von anderen Bots zum Einsatz kommen. Landläufig ist die Verbreitung von Falschmeldungen, Desinformationen sowie Hassreden gemeint, aber häufiger ist ihr unauffälliger Einsatz im Marketing und beim indirekten Trendsetting.

Den Abschluss („Anwendung“) machen drei Berichte über den praktischen Einsatz von Online-Kommunikation: bei studentischen Projekten, der Online-Präsenz der Hochschule Anhalt – der akademischen Heimstatt der Herausgeber – im Web und in den Sozialen Medien sowie der Content-Marketing-Kampagne des Discounters Lidl. Ein Stichwortverzeichnis erleichtert das Suchen, Kästen mit verschiedenen Bezeichnungen wie „Begriffe“, „Modell“, „Kernsätze“, „Beispiel“ unterstreichen den didaktischen Anspruch. Dennoch: Den üblichen Standards eines Handbuchs erfüllt dieses Werk weder formal noch thematisch. Die komplexe und gewiss

aktuelle Thematik verfehlt es bis auf wenige Ausnahmen; eine möglichst umfassende und systematische Aufarbeitung der Netzwerke und Dienste, ihrer verschiedenen Ausgestaltungen, Funktionsweisen und Geschäftsmodelle, ihrer Betreiber, der IT-Konzerne, und ihrer Plattformen, ihrer Nutzung und ihres Gebrauchs durch

die User_innen sucht man vergebens. Angebrachter wäre daher ein eingeschränkterer Titel, denn ob für die relativ unsystematische Sammlung von Beiträgen das Prädikat ‚Handbuch‘ passt, ist nicht nur eine Marketingentscheidung des Verlags.

Hans-Dieter Kübler (Werther)

Ingo Irsigler, Dominik Orth (Hg.): Roboter, Künstliche Intelligenz und Transhumanismus in Literatur, Film und anderen Medien

Heidelberg: Winter 2021, 318 S., ISBN 9783825348281, EUR 48,-

Unter dem Sammelbegriff ‚Posthumanismus‘ werden zahlreiche Definitionen, genealogische Traditionen sowie popkulturelle und theoretische Einflüsse aus Literatur und Film gefasst. Die einen verstehen darunter techno-metaphysische Laborversuche zur Überwindung menschlicher Sterblichkeit durch transhumane Eingriffe in Körper/Gehirn und sehen ihn folglich als Fortführung der anthropozentrisch-teleologischen Tradition des Humanismus. Andere lehnen diese Art von „folk philosophy“ (Ayers, Drew: *Spectacular Posthumanism: The Digital Vernacular of Visual Effects*. New York, London: Bloomsbury 2019, S.2) entschieden ab, da sich diese zwar gut vermarkten, die Aporien des Humanismus aber bestehen lässt. Diese ‚kritischen Posthumanist_innen‘ (vgl. Braidotti, Rosi:

Posthumanismus: Leben jenseits des Menschen. Frankfurt/New York: Campus, 2014; Loh, Janina: *Trans- und Posthumanismus zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2018) fordern eine epistemische Abkehr vom Subjektzentrismus und wollen den Humanismus überwinden.

Der von Ingo Irsigler und Dominik Orth herausgegebene Band *Roboter, Künstliche Intelligenz und Transhumanismus in Literatur, Film und anderen Medien* verschreibt sich in der Begrenzung seines Untersuchungsfelds der erstgenannten Bedeutungstradition (vgl. S.12), unterlässt es aber – zumindest in der Einleitung –, die antihumanistische Tradition des kritischen Posthumanismus in den Blick zu nehmen. So reiht sich der Band in eine oft zu beobachtende und zugleich irritierende Besonderheit im Diskurs um

den Post- und Transhumanismus ein: Nicht selten hat die eine Spielart die andere nicht im Blick, sodass in der Theoretisierung der Begrifflichkeiten eine Nachzeichnung der genealogischen Überschneidungen, die beide trotz konträr positionierter Menschenbilder teilen, fehlt.

Im Fall des vorliegenden Sammelbandes betrifft dies aber nicht die jeweiligen Beiträge. So nehmen Regine Zeller in „Super-Humanismus: Mensch-Maschine-Hybride und die Restitution des rationalen Subjekts im Superhelden-Blockbuster“ sowie Maren Conrad in „Maschinenfrauen: Eine kurze Genealogie künstlicher Weiblichkeit zwischen Humanismus und Transhumanismus“ jene Differenzierung zwischen Trans- und Posthumanismus vor, die der Einleitung fehlt. Vielleicht auch aus diesem Grund kann Conrad in ihrer kurzen Genealogie künstlicher Weiblichkeit die These schärfen, dass der kritische Posthumanismus sich „noch in der Findungs- und Etablierungsphase befindet“ (S.248), während Zeller aufzeigen kann, wie stark der humanistische Pulsschlag in den transhumanen Fantasien vom nächsten Menschen zu vernehmen ist.

Unter den übrigen dreizehn, in drei übergeordnete Kategorien unterteilten Beiträgen gilt es folgende besonders hervorzuheben: Stephan Brüssel zeigt in seinem Beitrag, wie die Literatur der Goethezeit wesentlichen Anteil am anthropologischen Diskurs hat (vgl. S.43). Der Auftritt der Maschine, so der Autor, sei zunächst mit dem Aufzeigen der Schattenseiten des Menschen verbunden: „Sie zeigen ihm im Gewand

der Similarität das auf, was er gerade *nicht* ist“ (S.35). Bereits hier findet sich also die anthropologisch-humanistische Klammer zwischen der Projektion des Anderen als Bestimmung des Eigenen – ein Motiv, welches gerade im Science-Fiction Film bis heute Bestand hat. Der Topos der humanoiden Maschine wird eingesetzt, „um Aussagen über den Menschen zu treffen“ (S.42).

Eckhard Pabsts Beitrag zu *Metropolis* (1927) besticht durch eine originelle Lesart von Fritz Langs Klassiker. Seine These lautet, dass *Metropolis* sinnspruchartig auf die „Richtigkeit der Verhältnisse und deren Alternativlosigkeit einschwört“ (S.129), also die Vereinbarkeit des Unvereinbaren postuliert. Eine solche antidialektische Lesart gesellschaftlicher Widersprüche, so Pabst, wird durch metaphorisches Sprechen zur Beschwichtigungspolitik eingesetzt, was Folgen für die Verhältnisbestimmung von Mensch und Technik hat: „Mensch und Technik sind damit *keine Gegensätze*, sondern *zwei Erscheinungsmodi eines gemeinsamen Seins*“ (S.137).

Abschließend gilt es den Beitrag von Sabine Coelsch-Foisner hervorzuheben. Ausgehend von der Annahme, Theater biete „einerseits ein Vorbild für die transhumane Ablösung des Menschen und andererseits einen unbeugbaren Widerstand dagegen“ (S.293), besticht ihr Beitrag durch eine interessante Materialschau der Cyborg-Kunst und des Cyborg-Aktivismus. Auf diese Weise zeigt die Autorin, wie Theater zu einem phänomenologischen Brennpunkt der *conditio humana* wird, in dem alles, was sich auf der Bühne vollzieht,

„seine Analogie im Humanen“ (S.305) findet, gleichzeitig aber darüber hinaus in das Nicht- und Transhumane verweisen kann. Eben dies ist der wohl entscheidende Punkt, den eine genealogische Zusammenführung beider

Spielarten nach sich zieht: Ein jeder Posthumanismus ist unhintergebar ein Humanismus.

Lucas Curstädt (Bonn)

Patrick Jagoda: Experimental Games: Critique, Play, and Design in the Age of Gamification

Chicago: University of Chicago Press 2020, 386 S., ISBN 9780226629971, USD 27,50

Das von Patrick Jagoda – Professor für English, Cinema and Media Studies an der Universität Chicago – verfasste Buch *Experimental Games: Critique, Play, and Design in the Age of Gamification* schafft es bereits durch den Titel, das Interesse der Leser_innen zu wecken, da es eine kritische Auseinandersetzung mit den ökonomisch getriebenen Mechanismen hinter dem *Gamification*-Konzept erwarten lässt.

Schon das erste von drei Kapiteln, betitelt mit „Framework“, bestätigt diese Vermutung, da Jagoda in einem längeren Einführungs- und Theorieabschnitt die weitere Stoßrichtung erläutert, die sich im Prolog bereits ankündigt: „My method in this book encounters games at the intersection of media aesthetics on the one hand and social, political, and economic theory on the other“ (S.xi). Folgerichtig befasst sich ein Abschnitt im ersten Kapitel nicht nur mit der Einführung

in *Gamification* und Spieltheorie, sondern dezidiert mit deren neoliberalistischen Interdependenzen, auf die im weiteren Verlauf des Buches immer wieder rekurriert wird. „Gamification, I would like to argue, names a formal and cultural counterpart to neoliberalism“ (S.44). Gewinnbringend ist der in diesem Kapitel enthaltene Überblick über die Historie neoliberaler Konzepte seit den 1940er Jahren und deren Zusammenhänge mit frühen Spieltheorien, die Jagoda anschließend exemplarisch anhand der digitalen Spiele *Candy Crush Saga* (2012) und *Stardew Valley* (2016) erläutert. Anschließend wird mit „Experimentation“ in einem weiteren Abschnitt – auch wieder historisch fundiert – Jagodas zweiter Standpunkt beschrieben: „Games are more than entertaining pastimes; they are nothing less than a unique medium of experimental thought and learning“ (S.82). Diese Schwerpunkte bilden die Grund-

lage für die restlichen beiden Kapitel. Allerdings wird in diesem Abschnitt bereits deutlich, dass der weitere Verlauf des Buches nur bedingt dem üblichen Game-Studies-Horizont folgt, sondern den Leser_innen interdisziplinäre Bereitschaft abverlangt.

Im zweiten Kapitel mit dem Titel „Concepts“ werden vier spielspezifische Themenbereiche (*choice, control, difficulty, failure*) vorgestellt und mittels der vorhergehenden Schwerpunkte neu beleuchtet. Dabei werden aktuellere (Indie-)Games zur Verdeutlichung von Jagodas Gedankengang herangezogen. Dieser Rückbezug der Theorie auf die Praxis ist zwar enorm hilfreich, führt jedoch im Umkehrschluss leider dazu, dass einige wichtige Spiele, die eben diesen ‚experimentellen‘ Charakter und den daraus resultierenden Lerneffekt als primäres Spielziel haben, für die Leser_innen ‚gespoilert‘ werden. Hier empfiehlt sich ein Blick auf das Abbildungsverzeichnis (vgl. S.ixff.), wo die meisten Spiele (*Braid* [2008], *The Stanley Parable* [2013], *Undertale* [2015] usw.) bereits aufgelistet werden.

Das letzte und vergleichsweise kurze Kapitel mit dem Namen „Design“ befasst sich mit dem von Jagoda erdachten *Alternate Reality Game* mit dem Titel *The Parasite* (2017) – eine an der Universität von Chicago durchgeführte Schnitzeljagd für Studienanfänger_innen, die mithilfe diverser Online-Plattformen mehrere Objekte im Raum Chicago finden mussten, um einen geheimen Raum in ihrer Universität zu öffnen. Dabei wurden neben dem Spielspaß auch konkrete

Lernziele verfolgt: „The specific goal of the parasite ARG was to encourage incoming students to develop capacities linked to collaboration, leadership, inclusivity, digital media, and twenty-first century literacies. [...] Learning outcomes from this experience included time management, physical and mental health, asking for help, identifying resources, and conflict resolution“ (<http://www.patrickjagoda.com/projects/the-parasite>).

Zusammengefasst steht hier der Auseinandersetzung mit einem sehr wichtigen Thema in den Game Studies der Eindruck gegenüber, dass das Buch strukturell ein wenig schwächelt. Einige Passagen lesen sich aufgrund ihrer weiten Ausführungen etwas mühsam, wohingegen andere interessante Felder aus den Game Studies zwar erwähnt, aber dann nur kurz gestreift werden. Dadurch verästelnd die Themen an manchen Stellen etwas zu stark und führen vom eigentlichen Schwerpunkt weg. Dennoch bleibt das Buch ein wichtiger Baustein im thematischen Spannungsfeld *Gamification*, da es digitale Spiele nicht nur unter neoliberalen Gesichtspunkten betrachtet, sondern auch die Dualität der Grundproblematik nicht außer Acht lässt: „[Video] games could be dismissed as inherently complicit with temporary capitalism. [This] book hopes to demonstrate that video games have experimental affordances that create alternate ways of being and acting“ (S.115).

Bernhard Runzheimer (Marburg)

**Rudolf Inderst, Norman Volkmann, Christof Zurschmitt (Hg.):
Für eine Handvoll Games: Zehn Jahre Schreiben über das
Kulturgut Spiel**

Marburg: BÜCHNER, 258 S., ISBN 9783963172489, EUR 25,-

Digitale Spiele sind Gegenstand des Schulunterrichts, werden in Museen gesammelt und ausgestellt oder an Hochschulen erforscht. Digitale Spiele sind ein Kulturgut. Als solches sind sie in vielfältige Diskurse – wie den Spieljournalismus – eingebunden, welcher im deutschsprachigen Raum lange vom ‚Spieletester_innen-Journalismus‘ dominiert wurde. Aus diesem Grund richtet sich das 2010 im *TITEL kulturmagazin* gegründete – und später zu *nahaufnahmen.ch* umgezogene – Spieleressort an einem essayistischen Feuilleton-Journalismus aus.

Der vorliegende Band versteht sich nicht als Reflexionsfläche der Geschichte des deutschsprachigen Spieljournalismus, sondern als „Werkchau“ (S.9) der Arbeit des genannten Spieleressorts. Aus den ersten zehn Jahren der Tätigkeit dieser Redaktion wurde von den drei, diesen Band herausgebenden Redakteuren eine Auswahl an Texten versammelt, die sich in textsortenspezifischen Sektionen zusammenfinden. Die erste und umfassendste Sektion widmet sich den Spieleskizzen, die zweite den Essays und Reportagen und die dritte und kürzeste kollektiv verfassten Texten. Durch die chronologische Abfolge der gesammelten Texte lassen sich einerseits bestimmte Tendenzen der deutschsprachigen Spielkultur nachvollziehen und andererseits die Spuren von Themen wie

Klimawandel und Krieg nachzeichnen, die eine gewisse Aktualität nicht zu verlieren scheinen.

Die versammelten Texte sind durchweg feuilletonistisch und anspielerungsreich, zeugen von einer Auswahl verschiedener Schreibstile, auch wenn diese nahe am akademischen Gestus bleiben. Die Spieleskizzen sollen keine Essays sein, erinnern dennoch teilweise – dem gewählten spieljournalistischen Ansatz geschuldet – an diese Textsorte. Passend zur Feuilleton-Ausrichtung werden inhaltlich auch Independent-Spiele einbezogen, was aber insbesondere bei den Spieleskizzen dazu führt, dass manche erwartete Spielbesprechung eines AAA-Titels fehlt. Hierbei mag es auch eine Rolle spielen, dass die Auswahl an Spieleskizzen ferner unterschiedliche Genres berücksichtigt und hierbei keinesfalls bei den marktdominierenden Gattungen stehenbleibt. Besonders zu betonen ist, dass diese Skizzen nicht bei einer werkimmanenten Betrachtung oder allenfalls einer Verortung im Genre verharren, sondern die digitale Spielkultur, und wie sich das besprochene Spiel hierzu verhält, mit einbeziehen.

Um anderen spieljournalistischen Textsorten Raum zu geben, bleibt die Auswahl an Spieleskizzen begrenzt, sodass es sich beim vorliegenden Buch eher um eine Anthologie als eine erschöpfende Werkchau handelt. Die

dargebotenen Texte sind ohne jede Frage interessant für die Betrachtung des jüngeren deutschsprachigen Spieljournalismus, jedoch vermisst man jene Texte, die es nicht in die Auswahl geschafft haben.

Dieser Eindruck bleibt auch bei der zweiten und dritten Sektion erhalten. Die ausgewählten Essays umfassen zuweilen unkonventionellere Texte und dokumentieren innerhalb der Textsorte Essay eine größere Bandbreite an Subtextsorten, und die Sektion mit den Teamartikeln gewährt multiperspektivische Einblicke in die Sichtweise der Redaktion auf stationäre Konsolengenerationen, Videospielemusiken oder erhebende Gameplay-Momente, jedoch pressiert die Frage nach Inhalt, Umfang und Form der fehlenden Lektüre.

Auch wenn dieses Buch keine Reflexion der Geschichte des deutschsprachigen Spieljournalismus sein möchte, so regt es dennoch an, kritisch über diesen nachzudenken, wenn auch in anderer Gestalt. Im Kontext mit digitalen Speichermedien wird oft-

mals das ‚Recht auf Vergessen‘ eingefordert, wobei übersehen werden kann, dass diesen Medien beziehungsweise ihren Medienträgern das Vergessen innewohnt. So bemerken die Herausgeber: „Auch viele Texte gingen im Zuge des besprochenen Umzugs [vom *TITEL kulturmagazin* zu *nahaufnahmen.ch*] verloren, worüber man sich trefflich ärgern kann, ärgern muss!“ (S.11). Ohne eine adäquate Langzeitarchivierung gehen – aus vielfältigen Gründen – kulturhistorisch relevante Texte verloren, was für ihre Themengebiete und deren Erforschung mehr als nur ärgerlich ist. Somit gilt es, diesen Teil des kulturellen Erbes angemessen zu sichern, zur Verfügung zu stellen und nachnutzbar zu machen. Hierzu werden sicherlich eher Werksausgaben denn Werkschauen benötigt, und die Editionsphilologie wird sich in diese einschreiben, aber dieses Buch verschafft bereits jetzt einem Thema Aufmerksamkeit, das sonst allzu gerne vergessen wird.

Kai Matuszkiewicz (Marburg)

Jonas Hoppe: 007 Video Games Are Forever: Die virtuellen Abenteuer des James Bond

Glückstadt: Hülsbusch 2021 (Game Studies), 213 S., ISBN 9783864881749, EUR 25,80

Auf Filmstoffen basierende Computerspiele ergeben meist ein ambivalentes Bild. Zum einen wird versucht, die Atmosphäre eines Films für die Spieler_innen möglichst vollständig wieder aufleben zu lassen. Zum anderen scheitern diese Vorhaben häufig daran, dass sich *storytelling* in Film und Videospiele grundlegend unterscheidet (ein berühmt-berüchtigtes Beispiel für eine gescheiterte Adaption ist etwa das Videospiele zu *Star Trek: Generations* aus dem Jahr 1997).

Jonas Hoppe hat sich nun in seinem Buch nicht nur ein einzelnes Videospiele als Untersuchungsgegenstand ausgewählt, sondern er betrachtet gleich eine ganze Reihe an Spielen, die alle auf dem Bond-Filmfranchise basieren. Ziel seines Werks ist es, herauszufinden, wie die Spiele mit der von Umberto Eco propagierten ‚Bond-Formel‘ umgehen – also den erzählerischen Strukturen, in denen sich alle Geschichten um den Geheimagenten bewegen (vgl. S.11f.).

Der theoretische Teil der Arbeit ist sehr kurz geraten. Im Wesentlichen rekapituliert der Autor hier lediglich die tradierte Debatte in den Game Studies zwischen Ludologie und Narratologie, ohne dieser Diskussion wesentlich Neues hinzuzufügen. Schon interessanter ist das zweite Theoriekapitel, in dem er der literarischen Figur des James Bond selbst eine Spie-

lernatur unterstellt, sodass „sich diese Geschichten folgerichtig perfekt für Videospieleumsetzungen zu eignen“ (S.33) scheinen. Für Hoppe ist Bond ein „prototypischer Homo Ludens“ (S.29), welcher fast ausnahmslos einem ludischen Impuls folgt. Hoppe führt als Beleg nicht nur an, dass Bond als Einzelperson in das Weltgeschehen maßgeblich eingreift, sondern mit den Bond-Antagonisten regelmäßig selbst in Spiele eintritt: „Ob Auric Goldfinger den britischen Agenten zum Golfen herausfordert [...] oder der Ex-MI6-Agent Silva in *Skyfall* zum Tell’schen Apfelschuss einlädt – Bond nimmt die Herausforderung stets ohne zu zögern an“ (S.29). In Anlehnung an Eco ist es nicht nur die Figur des spielenden Bond, sondern auch die Spielsituation selbst, die sich in den Filmen mit Variationen, aber wiederkehrenden Elementen widerspiegeln – Bösewichte, Actionszenen, neue Missionen. Für Eco sind Bond-Geschichten „game-like narrative structure[s]“ (S.35), und die gegensätzliche Paarung von Bond und Bösewicht lässt eine Art Partie entstehen. Die Bond-Filme sind so gesehen Adventurespiele ohne Interaktionsmöglichkeit, aber mit den gleichen Instrumenten. Hiervon ausgehend entwickelt Hoppe ein Modell des „Bond-Seins“ (S.38) für die Bond-Videospiele; damit beschreibt er den Immersionsfaktor, inwieweit die Spie-

lenden tatsächlich zu James Bond werden beziehungsweise sich mit der Figur im Spiel identifizieren können.

Daraufhin untersucht der Autor im weitaus umfangreichsten Kapitel des Buches die unterschiedlichsten Videospieldarstellungen des Bond-Franchises. Er beginnt mit einem noch sehr Arcade-typischen Shooter namens *James Bond 007* (1983) und dem Side-Scroller *007 The Duel* (1993) und geht dann in ausführlich erzählten Abschnitten über zu den direkten Filmadaptionen beginnend mit *Goldeneye 007* (1997) und Originalgeschichten. Das Kapitel, das knapp 140 Seiten des Buches ausmacht, endet mit der Diskussion der aktuellen Activision-Spiele, wie etwa *007: Quantum of Solace* (2008). Hoppe geht dabei weitgehend systematisch vor: Er berichtet über die Produktionsgeschichte der Filme, den Umgang mit der Bond-Formel und spart auch nicht mit Exkursen etwa über (Dis-)Kontinuitäten im Franchise (vgl. S.111ff.) oder größere Differenzen bei Portierungen eines Spiels auf eine andere Spieleplattform (vgl. S.147f.) Insbesondere bei den direkten Filmadaptionen zeigt Hoppe die Nähe zwischen den verschiedenen Medien auf. So zeigt er, wie bei *Goldeneye 007* „[d]ie wichtigsten Szenen und *Plot Points* des Films [...] in insgesamt 20

Leveln [...] mit viel Liebe zum Detail in das Spiel übersetzt, gleichzeitig aber auch um neue Actionszenen und Schauplätze erweitert“ (S.52) wurden. Hoppe beschreibt diese Herangehensweise, die auch bei den nachfolgenden Spielen beibehalten wurde, als Paraphrasierung und unterstreicht damit die engen Verbindungen zwischen Film und Videospiel.

Insgesamt zeichnet der Autor ein umfassendes Bild der Bond-Videospiele in einem für eine ursprüngliche Masterarbeit ungewöhnlich hohen und detailreichen Niveau. Das Buch ist ein willkommener Beitrag für die Game Studies und die Diskussion um transmediale Aspekte zwischen Film und Videospiel. Es ist deshalb auch besonders hervorzuheben, weil es die Diskussion um Videospieladaptionen und die Beziehung zwischen den Medien von einer abstrakten Sichtweise auf ein konkret zu fassendes und gut bekanntes Franchise herunterbricht. Hoppe legt damit eindrücklich dar, wie der Schritt des passiven Rezipierenden im Kino zum aktiven Videospielenden vonstatten geht und sich damit ein Wandel von der Identifikation mit einer Figur hin zur Verschmelzung mit dieser Figur vollzieht.

Sebastian Stoppe (Leipzig)

Medien und Bildung

Elvira Neuendank: Film als pädagogisches Setting: Ein Medium als Vermittlungs- und Vergegenwärtigungsinstanz

Bielefeld: transcript 2022 (Film), 241 S., ISBN 9783837660678, EUR 39,-
(Zugl. Dissertation an der TU Dortmund, 2020)

Der Diskurs über den Zusammenhang von Film und Bildung wächst seit vielen Jahren und wird vermehrt eminentester Bestandteil des Selbstverständnisses von kultureller Bildung, auch wenn hier noch viel ‚Luft nach oben‘ ist. Die zum Teil bildungspolitisch gerahmten Positionen changieren und sind alles andere als stringent zu bezeichnen. Wird Filmbildung als ein explizites Bildungsziel genannt, so streitet man in der Regel um die Instrumente, um dahin zu gelangen. Wird Filmbildung hingegen als explizites Instrument im Rahmen einer weiter gefassten Medienbildung benannt, so streitet man schließlich um die damit verbundenen Ziele. In letztere Richtung tendiert *nolens volens* die 2020 an der Fakultät Erziehungswissenschaft, Psychologie und Bildungsforschung der TU Dortmund abgeschlossene Promotion von Elvira Neuendank. Sie thematisiert Film als ‚pädagogisches Setting‘, das sie vor dem Hintergrund soziokultureller Kontexte konzeptionell in zwei Richtungen entwickelt: in Richtung des intentionalen Produktionsprozesses und in Richtung des Rezeptionsprozesses verstehender Subjekte. Dabei

ist Film für Neuendank sowohl „eine gezielt in Gang gesetzte pädagogische Kommunikation“ (S.9) als auch ein „Ort der Werte und Wissensvermittlung“ (S.12). Der Einsatz filmischer Mittel ist für sie somit immer ein pädagogischer (vgl. ebd.), eben weil „jedes filmische Ensemble auf Vermittlung und Aneignung angelegt ist“ (S.19). Systematisch und basal arbeitet sie sich anhand zentraler Begrifflichkeiten wie Filmwahrnehmung, Filmkultur oder filmisches Wissen am gegenwärtigen Diskurs ab. Erkenntnisleitend beschäftigt sie „das Potenzial, dass das Filmmaterial im Hinblick auf pädagogisch relevante Prozesse birgt“ und welche „innerfilmischen, außerfilmischen und intermedialen Elemente“ (S.8) dieses Potenzial auszeichnen. Dabei konzentriert sie sich in der Materialauswahl dezidiert auf Fragen der Geschichtsvermittlung und hier wiederum konkret auf die Zeit des Nationalsozialismus und der Shoa. Geschichte und deren Vermittlung nehmen im gesellschaftspolitischen deutschen Diskurs zwangsläufig einen großen Raum ein, so dass der Rezensent den Eindruck gewinnt, hier wurde thematisch auf ‚eine sichere Bank‘ gesetzt.

Es wird in der Rede von Film nicht zwischen Kino und Fernsehen unterschieden, ebenso wenig unterscheidet die Autorin zwischen Fiktion, Dokumentation, Ernst und Unterhaltung sowie YouTube-Video und Serie (vgl. S.19). Der Eindruck entsteht, es gehe hier um eine Untersuchung, die strukturelle Gemeinsamkeiten diskutiert, die als ein pädagogisches Setting begriffen werden können, das schließlich zur Anwendung kommt. Das passiert jedoch nicht, denn in der Konzentration auf die Inszenierung eines spezifischen Teils deutscher Geschichte und deren gesellschaftliche Verankerung gerät die grundsätzliche Frage nach dem Potenzial des pädagogischen Settings etwas aus dem Blick. Vielmehr zielt der Fokus auf Erinnerungskultur als filmisches Sujet und damit als ‚pädagogisch relevanter Prozess‘ ab. Die Ausgangsfrage erscheint dann allerdings nur noch kontextualisiert beantwortbar, gerade weil andere Formen, Genres, Themen nicht mehr in den Blick genommen werden.

Die Argumentation baut deduktiv sehr stark auf filmtheoretische Diskurse und speist sich weniger aus dem Material. Um es deutlicher zu machen: Aus der notwendigerweise zu erfolgenden Einengung der Filmauswahl resultiert ein sehr spezifisches Bildungsverständnis, das stark auf Kausalitäten setzt. Das wird auch bei der Betrachtung der vergleichenden Auseinanderset-

zung zwischen der BRD und der DDR deutlich, der in der zusammenfassenden Schraffur normativ die ideologische Verbrämung anhängt.

Theoretisch zwar fassbar ist jedoch der analog angelegte Schluss einer filmischen Emotionsarchitektur, die zu einer Geschichtserfahrung bei den Rezipient_innen führe, in einem empirischen Nachvollzug nur schwer möglich. Denn dies unterschlägt das schauspielerische Element und hebt die zuvor angesprochene Authentizitätsfiktion als reflektiertes Wissen bei den Rezipient_innen wieder aus. Ebenso fehlt eine grundlegende Diskussion von unterschiedlichen Geltungsansprüchen, die Filme erheben können, um als Vermittlungs- und Vergewärtigungsinstanz ernst genommen zu werden. Denn schließlich steht am Ende dieses sehr interessanten Ansatzes die durchaus inhärente Überlegung, welche Charakteristika schließlich dazu führen, dass der Film als pädagogisches Setting und als ‚Instanz‘ wahrgenommen wird. Wer sich einen Leitfaden für die eigene pädagogische Arbeit verspricht, wird eher enttäuscht werden. Wer jedoch nach Argumenten sucht, Film als Quelle für akademische Diskurse ernst zu nehmen, wird auf einen material- beziehungsweise kontextreichen Fundus stoßen.

Thomas Wilke (Ludwigsburg)

Mediengeschichten: *Panorama*

Thomas Koebner: Inseln: Wunschland, Wildnis, Weltferne. Fundstücke aus Literatur und Film

Marburg: Schüren 2021, 372 S., ISBN 9783741003943, EUR 34,-

Mit seiner Sammlung und Besprechung von 72 literarischen Texten und 45 Filmen beleuchtet der Komparatist und Filmwissenschaftler Thomas Koebner Inseln in ihrer Funktion und Zuschreibung als ‚das Andere‘ der Zivilisation. Dabei entpuppt sich das Inselmotiv als äußerst ambivalent. Es oszilliert zwischen den gegensätzlichsten Konnotationen, wird mal als Ort der Glückseligkeit oder aber als *locus terribilis* inszeniert. Koebner nähert sich der Insel nicht als Metapher – im Sinne eines Ortes oder Zustands der Isolation und der Weltabgeschiedenheit, sondern er begrenzt seine Studie auf Inseln im geologischen Sinne, auf „kleine Parzellen festen Landes inmitten des Meeres“ (S.11).

Das Buch ist in zwei große Abschnitte unterteilt: „Fundstücke Literatur“ und „Fundstücke Film“. Im Sinne von Fundstücken ist das weitere Arrangement der Besprechungen eher beliebig, denn systematisch. Die Abschnittsüberschriften sind sehr allgemein gehalten und eine vertiefte Theoretisierung des Inselmotivs bleibt aus. Die Einleitung erwähnt einige inhalts- und stoffgeschichtlich geleitete Fragen, äußert aber wenig Ehrgeiz im Hinblick auf eine Untersuchung der spezifischen

ästhetischen Gestaltung des Inselmotivs. Die besprochenen Materialien entstammen größtenteils der Zeitspanne vom 18.-21. Jahrhundert und umfassen eine Fülle unterschiedlicher Textsorten, darunter Forschungsberichte und Reisebeschreibungen aus der Feder von Charles Darwin, Louis Antoine de Bougainville und Adelbert von Chamisso, fiktive und biografisch inspirierte Abenteuerromane von Herman Melville, Jack London und Robert Louis Stevenson, Jugendbücher wie William Goldings *Lord of the Flies* (1954) und Scott O’Dells *The Island of the Blue Dolphins* (1960), Künstlererzählungen wie Paul Gauguins *Noa Noa* (1901) und schließlich Insel-Utopien wie Thomas Morus‘ Klassiker *Utopia* (1516). Dass die meisten Insel-Utopien – in gewissem Sinne sogar Morus‘ Utopia selbst – allzu schnell als Dystopien erkannt werden müssen, lässt sich an Texten wie etwa H.G. Wells *The Island of Doctor Moreau* (1896) oder auch Gerhart Hauptmanns *Die Insel der großen Mutter* (1924) aufzeigen. William Shakespeares *The Tempest* (1611) wird im Unterkapitel zu Insel-Utopien ebenfalls mit einem eigenen Eintrag gewürdigt und ist neben all den vielen Prosatexten und wenigen

Gedichten (darunter Heinrich Heines Gedichtzyklus *Rimini* [1869]) das einzige Drama, das einen Platz in Koebners Insel-Kaleidoskop einnimmt.

Einer der wenigen vormodernen Texte, den Koebner in seiner sehr kurzen Einleitung anspricht, ist Homers *Odysee*. Die Inselaufenthalte auf Aiaia (X. Gesang) und Ogygia (V. Gesang) sind für Odysseus mit schillernden Frauengestalten und sinnlichen Genüssen verbunden und haben den im Titel erwähnten Topos des Wunschlandes – den *locus amoenus* – in exemplarischer Weise in die europäische Kultur eingeführt. Die Insel als Ort der paradiesähnlichen Zustände, diese Vorstellung durchzieht auch die Schilderungen der Forschungsreisen des 18. Jahrhunderts. Seit Louis-Antoine de Bougainvilles *Voyage autour du monde* (1771) kommt insbesondere der Insel Tahiti als Ort der Exotik und Erotik, an dem noch die „Freiheit und Freizügigkeit des goldenen Zeitalters“ (S.18) vorherrsche, besondere Bedeutung zu. Freilich (und diese beständige kulturgeschichtliche Einbettung der literarischen Fundstücke ist eine Stärke dieses Bandes) muss man sowohl Bougainvilles als auch Denis Diderots schriftstellerische Auseinandersetzung mit der Südpazifik-Insel zum Teil als Kommentar auf die französische Gesellschaft ihrer Zeit ansehen: Die stets unbedeckten und mehrmals täglich badenden Tahitianer_innen werden gerade im Kontrast zum „überschminkten“ und „überpuderten“ *Ancien Régime* vor der Französischen Revolution“ (S.21) als besonders erfrischend und reinlich wahrgenommen. Das alte Fran-

reich tritt im Kontrast zum jungen und unverbrauchten Tahiti als „angekränktelt und verrottet“ (ebd.) in Erscheinung.

Auch beim Film sind die Robinsonaden stark vertreten. In *Cast Away – Verschollen* (2000) hält ein Flugzeugabsturz einem zivilisationsverwöhnten Workaholic vor Augen, dass sich auch im 21. Jahrhundert plötzliche Risse „im scheinbar perfekt programmierten und geplanten Dasein“ (S.291) auftun können. Wie diverse *King-Kong*-Verfilmungen oder auch Steven Spielbergs *Jurassic-Park*-Filme (1993, 1997) demonstrieren, entpuppen sich Inseln im Film (wie auch bereits bei Wells) oft als Refugium tierischer Ungeheuer. Neben diesen Schreckensinseln runden unter anderem Filmbesprechungen zu Gefängnisinseln, Krieg auf Inseln und trügerischen Idyllen die Sammlung ab. Insbesondere in Ingmar Bergmans Inszenierungen der schwedischen Inseln schlägt die anfängliche Idylle und die wahrgenommene Freiheit von Alltagsverpflichtungen und Zivilisationsdruck immer wieder um in ein Grundgefühl „unaufhaltsamer Zerrüttung“ (S.353). Die einsame Insel wird „zu einer Art Echoraum der leise oder laut artikulierten Verzweiflung“ (S.258).

Ein großes Verdienst dieses Buches ist die Einbeziehung von weniger bekannten Texten. Zwar sind die besprochenen Werke überwiegend im französischen, deutschen und englischen Sprachraum beheimatet – und schließen nur sehr selten postkoloniale Perspektiven mit ein (John Maxwells Coetzees *Foe* [1986] mag hier als Ausnahme angesehen werden) – aber dennoch trägt die komparatistische

Perspektive zur Skizzierung der extremen Ambivalenz des Insel-Topos und ebenso zu dessen vielschichtiger kultureller Aufladung bei. Obwohl sehr wenig Forschungsliteratur zur Insel in die Diskussionen einbezogen wird, dient die kleine Bibliografie am Ende

des Bandes als guter Einstieg in die weitere Erkundung des Phänomens Insularität. Ein Index, in dem alle im Buch vorkommenden Inseln gelistet werden, beschließt den Band.

Anne Rügemeier (Freiburg)

Manfred Krug: Ich sammle mein Leben zusammen: Tagebücher 1996-1997

Berlin: Kanon 2022, 220 S., ISBN 9783985680207, EUR 22,-

Das Buch *Ich sammle mein Leben zusammen* umfasst die Tagebücher des 2016 verstorbenen Schauspielers Manfred Krug aus den Jahren 1996 und 1997. Sie sind herausgegeben von Krista Maria Schädlich, einer engen Vertrauten Krugs, die schon von ihm mit der Herausgabe seines Bestsellers *Abgehauen* (Düsseldorf: ECON, 1996) beauftragt wurde. Die vorliegende Sammlung wurde in Abstimmung mit Krugs Erb_innen veröffentlicht und beinhaltet daher nur eine Auswahl der Tagebucheinträge der genannten zwei Jahre, um die Privatsphäre von Krug und seiner Familie zu wahren.

Die Tagebuchsammlung hängt in mehrfacher Hinsicht mit der erwähnten und der ebenfalls teils in Tagebuchform verfassten Biografie *Abgehauen* zusammen. Nicht nur wegen der Form und weil 1996 genau das Jahr ist, in dem das Buch über seine Ausreise aus der

DDR im Jahr 1977 in die bundesdeutschen Buchläden kam und sofort die Bestsellerlisten eroberte, sondern auch weil das nun veröffentlichte Buch einen inhaltlichen und stilistischen Kontrast zu *Abgehauen* darstellt.

Ungeachtet der erwähnten inhaltlichen Auslassungen und mancher, seltener redaktioneller Eingriffe – wie der Zensur von sprachlichen Unangemessenheiten, etwa dem von Krug verwendeten N-Wort als Bezeichnung für die Erinnerungstexttafeln beim Dreh – findet sich hier ein bewusst unzensurierter und nicht redigierter Krug wieder. Er, der schon immer ein selbstsicherer Lebemann und immer für ein gutes Essen oder einen guten Wein zu begeistern war, sagte ehrlich und direkt, was er denkt. Und genau das mochten und mögen viele an ihm. Diese unverblümete, schnoddrige und stellenweise fast schon arrogant anmu-

tende Art Krugs, die hier unzensuriert zu finden ist, bestimmt daher den Ton der Einträge des ersten Jahres und ist beim Lesen zweifelsohne erfrischend, teils aber auch sehr ermüdend.

Einen Kontrast dazu und einen harten Schnitt im Leben des Schauspielers stellt der Tod Jurek Beckers im März 1997 dar, mit dem Krug schon zu DDR-Zeiten lange Jahre eng befreundet und der unter anderem auch für das Konzept und die Drehbücher der Serie *Liebling Kreuzberg* (1986-1998) verantwortlich war, in der Krug die Hauptrolle des Anwalts Robert Liebling gespielt hatte. Ein weiterer Einschnitt in Krugs Leben ist zuletzt sein Schlaganfall Ende Juni 1997 und die damit zusammenhängende Reha sowie das Wiedererlernen des Sprechens für den sonst so sprachgewandten Mimen. Dies ist ein Prozess, den er minutiös und emotional beschreibt. Insofern markieren diese beiden Ereignisse nicht nur im Leben des Schauspielers eine deutliche Zäsur, sondern machen sich vor allem in der Art der Einträge bemerkbar, die nun nicht mehr so direkt und unverblümt wie im Jahr davor sind, sondern eher

leiser, bedachter und nachdenklicherer Natur.

Ob die Veröffentlichung der Tagebücher, wie es der Klappentext des Verlages beschreibt, schlussendlich eine „Sensation“ darstellt, sei an dieser Stelle dahingestellt, denn die eigentliche Sensation war *Abgehauen*, mit seinem schonungslosen Blick auf Politik und Alltag in der DDR. Allerdings sind auch diese neuen Tagebücher definitiv lesenswert, da sie neben der bis dato bekannten offenen und souveränen Art Krugs, nun dessen private, aber auch verletzte Seite zeigen, die er oft hinter einer selbstbewussten Maske verbarg.

Um daher das ganze Bild des beliebten Schauspielers zu sehen, empfiehlt es sich, die Tagebücher zusammen mit *Abgehauen* zu lesen. Zwar ist die Tagebuchsammlung alleine auch lesenswert und vor allem verständlich, jedoch werden viele Informationen aus Krugs Karriere und Leben, die verschiedenen Seiten und damit seine Vielschichtigkeit vor allem erst im Zusammenspiel der beiden Bücher deutlich.

Dennis Basaldella (Berlin)

Autorinnen und Autoren

- Dennis Basaldella, Dr.**, studierte Filmregie in Rom und Europäische Medienwissenschaft als Bachelor und Master an der Universität Potsdam; 2014-2020 Mitarbeiter und Leiter im Filmarchiv des Filmmuseums Potsdam tätig und Mitarbeit im Forschungsprojekt „Regionale Bilder auf Filmen (1950-1990)“ zum DDR-Amateurfilm; seine Dissertation *Ein Leben für den Film: Der freie Filmhersteller Horst Klein und das Film- und Fernsehchaffen in der DDR* (Marburg: Büchner, 2020) an der Universität Hamburg wurde für den Willy-Haas-Preis 2021 nominiert; Forschungs- und Arbeitsschwerpunkte: DDR, Filmgeschichte, Biografien.
- Charlotte Bolwin, M.A.**, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Digitale Kulturen und Doktorandin am Graduiertenkolleg „Medienanthropologie“, Fakultät Medien der Bauhaus Universität Weimar; Studium der Literatur- und Kulturwissenschaft in Berlin und Paris; Dissertationsprojekt zum Thema digitale Ästhetik zeitgenössischer Medienkunst; Forschungsschwerpunkte: Medienästhetik, Bild- und Filmwissenschaft, historische und zeitgenössische Technikphilosophie, Neue Materialismen.
- Dagmar Brunow, Assoc. Professor** an der Linné-Universität Växjö (Schweden); Dissertation zum Thema *Remediating Transcultural Memory: Documentary Film-making as Archival Intervention* (Berlin/Boston: de Gruyter, 2015); Herausgaben: *Stuart Hall: Aktivismus, Pop und Politik* (Mainz: Ventil, 2015) und *Queer Cinema* (Mainz: Ventil, 2018, zus. mit Simon Dickel); Forschungsschwerpunkte: Film und kulturelles Gedächtnis, Digitalisierung und Zugangsgestaltung in Filmarchiven, alternative Film- und Videopraxis.
- Christoph A. Büttner, Dr. phil.**, akademischer Mitarbeiter an der Filmuniversität Potsdam-Babelsberg KONRAD WOLF; Studium der Medienwissenschaft, politischen Wissenschaft und Wirtschaftspolitik an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn; 2021 Dissertation zu filmischen Arbeitswelten und Repräsentationen des Sozialen (im Erscheinen); aktuelle Forschungsschwerpunkte: Diskurstheorie(n) des Filmischen, mediale Gouvernementalitäten, Medien des Büros.
- 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.
- Barbara Margarethe Eggert, Dr.**, Studium der Kunstgeschichte, der Deutschen Sprache und Literatur an der Universität Hamburg; Promotion in Kunstgeschichte zu den Funktionen bildlicher Darstellung auf Paramenten des 13. bis 16. Jahrhunderts; bildungswissenschaftliches MA-Studium mit dem Schwerpunkt Museumspädagogik an der Humboldt-Universität zu Berlin; ab 1996 Kunsthistorikerin für diverse Hochschulen, Stiftungen und Verlage; seit 2019 Universitätsassistentin an der Kunstuniversität Linz; Habilitationsprojekt zu *Victory for the Comic Muse? The Past, Present and Future of Comics and Webcomics in Exhibitions and Museums* (AT); Forschungsschwerpunkte: Museums- und

- sammlungswissenschaftliche Themen, (digitale) Formate grafischen Erzählens.
- Manuel Föhl, M.A.**, 2018 Masterabschluss in Filmwissenschaft an der Johannes-Gutenberg-Universität mit einer Arbeit über das fehlende Bildgedächtnis bei der (Re)-Präsentation des NSU im Film und zu ludonarrativen Dissonanzen in Videospielen; Bachelorabschluss in Filmwissenschaft und Kunstgeschichte mit einer Arbeit zu Raum- und Machtgefüge in den James-Bond-Filmen der 1990er und 2000er Jahre; derzeit Bildungsreferent für das DFF – Deutsches Filminstitut und Filmmuseum, Mitorganisator der SchulKinoWochen Rheinland-Pfalz und Hessen sowie Lehrbeauftragter an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.
- Jörn Glasenapp, Prof. Dr. phil. habil.**, Studium der Anglistik, Amerikanistik und Germanistik in Hannover und Göttingen; Promotion 1999; Habilitation 2006; seit 2010 Inhaber des Lehrstuhls für Literatur und Medien an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg; aktuelle Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Global Art Cinema, filmischer Realismus, Wim Wenders.
- Iris Haist, Dr.**, freie Kuratorin und Autorin; Studium der Europäischen Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Religionswissenschaft in Heidelberg und Cassino; Dissertation zum Thema *Opere fatte di scultura da Pietro Bracci – Skulptur im Kontext des römischen Settecento* (Bern: Onlinepublikation, 2017); Forschungsschwerpunkte: Bildhauerei des 18. bis 20. Jahrhunderts in Italien, Frankreich und Deutschland, Comicforschung: Superheldinnen.
- Heinz-B. Heller, Dr. phil., em.** Professor für Mediengeschichte und Medienästhetik an der Philipps-Universität Marburg; Veröffentlichungen vor allem zur Filmgeschichte und Filmtheorie, zu filmischem Dokumentarismus und zu Fragen ästhetischer Intermedialität.
- Philipp Hohmann**, wissenschaftlicher Mitarbeiter und Kollegiat am Graduiertenkolleg „Das Dokumentarische. Exzess und Entzug“ an der Ruhr-Universität Bochum; arbeitet an einer Dissertation zu medialen Verschränkungen zwischen Performance und (Selbst-)Dokumentation in queerer Kunst sowie den sich darin artikulierenden Möglichkeiten von Kollektivität; Studium der Theaterwissenschaft, Wirtschaftswissenschaft, Gender Studies und Szenischen Forschung an der Ruhr-Universität Bochum; Hohmann ist Teil des Bochumer Performancekollektivs dorisdean.
- David M. Jagella, B.A.**, studentischer Mitarbeiter am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien; Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien; Forschungsschwerpunkt: Subjektivierungspraktiken digitaler Medienkulturen.
- Christian Kaiser, Dr. phil.**, Studium der Deutschen Literaturwissenschaft und Philosophie in Hannover; Filmwissenschaftliche Promotion in Mainz; Dissertation zum Thema *Die lange Einstellung: Dauer, Kontinuität und Mystik* (Marburg: Schüren, 2019).
- Tina Kaiser, Dr.**, arbeitet als Autorin, Herausgeberin, Film- und Medienwissenschaftlerin sowie im Kinospießfilm-bereich; 2011–2014 organisatorische Leitung des Marburger Kamerapreises; seit 2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg; Studium der Kunst-, Film- und Kulturwissenschaften in Berlin und Lüneburg; Postdoc-Forschungsprojekt: *Arbeit am Audiovisuellen: Ausweichende Bilder der Kinoperipherie – Formästhetische und narrative Strategien* (AT); 2008 Promotion mit der Arbeit *Aufnahmen der Durchquerung: Das Transitorische im Film* (Bielefeld: transcript, 2008).

- 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).
- Thomas Klein**, PD Dr. phil. habil., lebt und arbeitet in Berlin; Medien- und Filmwissenschaftler, Dozent, Autor und Filmkritiker; freiberuflich als zertifizierter Green Consultant für Film und TV sowie als Referent für Bildung für nachhaltige Entwicklung und Medienbildung tätig.
- Lydia Isabella Korte**, M.A., Redakteurin der Zeitschrift *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*; zuvor wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Medienästhetik der Universität Siegen; lehrt und forscht zu Bildästhetiken in Social Media; promoviert zum Thema *Selfie-Kulturen* (AT).
- Angela Krewani**, Prof. Dr., Professur für Geschichte, Theorie und Ästhetik digitaler Medien an der Philipps-Universität Marburg; studierte Anglistik, Anglo-Amerikanische Geschichte und Politologie in Köln; Promotion 1992 an der Universität GH Siegen zu *Moderne und Weiblichkeit: Amerikanische Schriftstellerinnen in Paris* (Heidelberg: Winter, 1993); Habilitation 1999 mit der Schrift *Hybride Formen: New British Cinema – Television Drama – Hypermedia* (Trier: WVT, 2001); Forschungsschwerpunkte: Digitaler Film, mobile Interfaces, Medienarchive, Medientheorie, Hollywood, kanadischer Film.
- 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.
- Lena Liebau**, M.A., M.A., wissenschaftliche Volontärin bei den Staatlichen Schlössern und Gärten Hessen; Studium der Kunstgeschichte und Medienwissenschaften an der Philipps-Universität Marburg; Dissertationsprojekt zum Thema *Christliche Bildtradition in fotografischen Ikonen* (AT).
- Rolf Löchel**, freier Autor; schreibt seit 1999 für das Rezensionsforum literaturkritik.de; weitere Veröffentlichungen in wissenschaftlichen Sammelbänden, Lexika, Jahrbüchern und anderen Periodika unter anderem zu Geschlecht und Emotionen bei Immanuel Kant, Mutter/Tochter-Beziehungen in Werken expressionistischer Schriftstellerinnen, Geschichte der Frauenbewegung, feministischer Science Fiction sowie Gender in fiktionalen Filmen und Fernsehserien; Publikationen (Auswahl): *Utopias Geschlechter: Gender in deutschsprachiger Science Fiction von Frauen* (Sulzbach: Ulrike Helmer Verlag, 2012); Forschungsschwerpunkte: Geschlecht in Literatur, Film und Philosophie, Literatur deutschsprachiger Autorinnen um 1900 sowie feministische Science Fiction.
- Barbara von der Lühe**, Apl. Professorin am Lehrstuhl für Deutsch als Fremd- und Fachsprache der TU Berlin, Forschungsschwerpunkte: Interkulturelle Filmanalyse, Mediendidaktik, Literaturverfilmungen, Filmgeschichte.
- Kai Matuszkiewicz**, Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter und Koordinator des medienwissenschaftlichen Open-Access-Fachrepositoriums *media/rep/* am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg; Studium der Germanistik, Geschichte und Pädagogik in Göttingen; Dissertation zu *Zwischen Interaktion und Narration: Die Heldenreise*

- in digitalen Spielen als Handlungs- und Erzählstruktur* (Glückstadt: Hülsbusch, 2019); Forschungsschwerpunkte: Game Studies, Open Science, Medienproduktion und -rezeption, Mediendidaktik, Medien- und Kulturtheorie.
- Sabine Planka**, Dr. phil., Literaturwissenschaftlerin mit Forschungsschwerpunkt im Bereich Literatur und Medien für Kinder und Jugendliche vom 19.-21. Jahrhundert; derzeit Arbeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin im geisteswissenschaftlichen Fachreferat der Bibliothek der FernUniversität Hagen und als Lehrbeauftragte im Bereich Kinder- und Jugendliteratur/-medien an verschiedenen Universitäten.
- Benjamin Prinz**, wissenschaftlicher Mitarbeiter im Forschungsprojekt „Medien und Organe. Konfigurationen des Körpers im Posthumanismus“ an der Bauhaus-Universität Weimar; laufendes Dissertationsprojekt zu John H. Gibbons experimenteller Entwicklung einer Herz-Lungen-Maschine (1930-1953); Forschungsschwerpunkte: Geschichte und Theorie der Medizintechnik, Materialität und Materialien, Georges Canguilhem's Biologie der Technik.
- Timo Rouget**, Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Literatur und ihrer Didaktik an der Johann Wolfgang von Goethe-Universität Frankfurt am Main; Dissertation zu *Filmische Leseszenen: Ausdruck und Wahrnehmung ästhetischer Erfahrung* (Boston/Berlin: de Gruyter, 2021).
- Anne Rüggeleier**, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin im ERC-Starting Grant Projekt „LISTLIT: Lists in Literature and Culture“ an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg; Studium der Komparatistik, Anglistik und Geschichtswissenschaft in Tübingen und Oxford; Dissertation zum Thema *Die relationale Autobiographie in der englischsprachigen Erzählliteratur* (Trier: WVT, 2014); Forschungsschwerpunkte: Life Writing Studies, Graphic Novels, Medical Humanities.
- Evelyn Runge**, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur der Universität Hildesheim; Autorin von *Glamour des Elends* (Köln: Böhlau, 2012); Mitglied der Jungen Akademie an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina; Forschungsschwerpunkte: Fotografie in Theorie und Praxis, Mediensoziologie, Bilddatenbanken und Archive, Journalismus.
- Bernhard Runzheimer**, M.A., wissenschaftlicher Mitarbeiter in den Digital Humanities der Philipps-Universität Marburg; studierte Medienwissenschaft (B.A.) und Medien und kulturelle Praxis (M.A.) in Marburg; ausgebildeter Fachinformatiker für Anwendungsentwicklung und Autor bei www.pixeldiskurs.de; Forschungsinteressen: Game Studies, Retro Games, digitale Medien und Informatik.
- Tobias Michael Schank**, M.Ed., wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität des Saarlandes im BMBF-Verbundvorhaben „Linking Borderlands: Dynamiken grenzregionaler Peripherien“; Doktorand am Trier Center for American Studies und Jesus College, Oxford; Studium der Anglistik, Germanistik und Bildungswissenschaften an der Universität Trier; Forschungsschwerpunkte: Border Studies, Industrie- und Regionalfilme, Westernfilme, Gender Studies, Amerikanische Kulturwissenschaften.
- Susanne Schwertfeger**, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin im Institut für Kunstgeschichte an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel; Dissertation zum *Trompe-l'oeil* in der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts; Arbeit am Habilitationsprojekt zu den Illustrationen der Gothic Novel; Forschungsschwerpunkte: Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts, Malerei des nieder-

- ländischen Barock, Fotografie, Text-Bild Relationen, Ästhetik des Comics.
- Robert Stock**, M.A., Koordinator der DFG-Forschergruppe „Mediale Teilhabe. Zwischen Anspruch und Inanspruchnahme“ an der Universität Konstanz; studierte Europäische Ethnologie, Portugiesische Philologie und Osteuropastudien an der Humboldt-Universität zu Berlin und der Freien Universität Berlin; Promotionsprojekt an der Justus-Liebig-Universität Gießen zum Thema *Zeugenschaft, Erinnerung an koloniale Gewalt und dokumentarische Filme aus Mosambik und Portugal* (AT); Forschungsinteressen: Medialität von Teilhabeprozessen, Kulturtechniken und mediale Praktiken des Hörens und Sehens, filmische Produktion von Behinderung sowie postkoloniale Erinnerungspolitik.
- 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).
- Hamid Tafazoli**, PD Dr. phil., Privatdozent für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Bielefeld; Studium der Deutschen Philologie, Allgemeinen Sprachwissenschaft, Indogermanischen Sprachwissenschaft an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster; Dissertation zu *Der deutsche Persien-Diskurs: Zur Verwissenschaftlichung und Literarisierung des Persienbildes im deutschen Schrifttum von der frühen Neuzeit bis in das neunzehnte Jahrhundert* (Bielefeld: Aisthesis, 2007); Habilitation an der Universität Bielefeld 2017; Forschungsschwerpunkte: NDL, Literatur- und Medientheorien, Diskurstheorie, germanistische Interkulturalitätsforschung, Iranian Studies.
- Stefan Udelhofen**, M.A., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Bundesinstitut für Berufsbildung (BIBB) in Bonn; Studium der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft, Politikwissenschaft und Psychologie an der Universität zu Köln; Forschungs- und Arbeitsschwerpunkte: Digitale Transformation von Arbeitswelten, Geschichte und Geschichtsschreibung digitaler Medien und Kulturen, Medienindustri- und Produktionsforschung.
- Alina Valjent**, M.A., Doktorandin im DFG-Graduiertenkolleg 2291 „Gegenwart/Literatur. Geschichte, Theorie und Praxeologie eines Verhältnisses“ an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn; Studium der Kulturreflexion, Philosophie und Medienkulturwissenschaft in Witten/Herdecke, Tokyo, Köln und Basel.
- Thomas Wilke**, Prof. Dr. phil., seit 2017 Professur für Kulturelle Bildung an der PH Ludwigsburg; davor Akademischer Rat am Institut für Medienwissenschaft der Eberhard Karls Universität Tübingen; Studium der Medien- und Kommunikationswissenschaft, Geschichte und Sprachwissenschaften an den Universitäten Halle und Lille; 2004–2008 wissenschaftlicher Mitarbeiter in der DFG-Forschergruppe „Programmgeschichte des DDR-Fernsehens“; 2008 Promotion mit der Arbeit *Schallplattenunterhalter und Diskothek in der DDR: Analyse und Modellierung einer spezifischen Unterhaltungsform* (Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2009); Arbeitsschwerpunkte: populäre und auditive Medienkulturen, Dispositiv- und Performativitätsforschung.