

MEDIEN*wissenschaft*

Rezensionen | Reviews

herausgegeben von

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

in Verbindung mit

Andreas Dörner · 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: Sophie G. Einwächter (verantw.), Sophie Brakemeier
Mitarbeit: Elisabeth Faulstich, Ria Guth, Jakob Hauenschild
Beirat: Andreas Dörner (Marburg), Jürgen Felix (Saarbrücken),
Andrzej Gwózdź (Katowice), Knut Hickethier (Hamburg),
Jan-Christopher Horak (Los Angeles), Anton Kaes (Berkeley),
Friedrich Knilli (Berlin), Gertrud Koch (Berlin),
Hans-Dieter Kübler (Hamburg), Helmut Schanze (Siegen),
Gottfried Schlemmer (Wien), Matthias Steinle (Paris),
Margrit Tröhler (Zürich), William Uricchio (Cambridge/Mass.),
Hans J. Wulff (Kiel), Siegfried Zielinski (Berlin)

Kontakt: Redaktion MEDIEN*wissenschaft*
Philipps-Universität Marburg
Wilhelm-Röpke-Straße 6A
35039 Marburg
Telefon: (0 64 21) 282 5587
Telefax: (0 64 21) 282 6993
E-Mail: medrez@staff.uni-marburg.de
Website: <http://www.medienwissenschaft-rezensionen.de>

Eine Veröffentlichung der Philipps-Universität Marburg.
MEDIEN*wissenschaft* erscheint vierteljährlich im Schüren Verlag GmbH,
Universitätsstr. 55, 35037 Marburg, Telefon (0 64 21) 6 30 84, Telefax (0 64 21) 68 11 90.
WWW: <http://www.schueren-verlag.de>, E-Mail: info@schueren-verlag.de
Das Einzelheft kostet € 18,00, das Jahresabonnement € 60,00.
Anzeigenverwaltung: Katrin Ahnemann.

ISSN 1431-5262

© Schüren Verlag GmbH, Marburg 2020

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.

Inhalt

Perspektiven

Was war YouTube? – Plädoyer für die historiografische Plattformforschung <i>Carolín Lano</i>	8
---	---

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Annamaria Motrescu-Mayes, Heather Norris Nicholson: British Women Amateur Filmmakers: National Memories and Global Identities <i>Dagmar Brunow</i>	28
---	----

Medien / Kultur

Maximilian Linsenmeier, Sven Seibel (Hg.): Gruppieren, Interferieren, Zirkulieren. Zur Ökologie künstlerischer Praktiken in Medienkulturen der Gegenwart <i>Angela Krewani</i>	30
Rossella Catanese, Francesca Scotto Lavina, Valentina Valente (Hg.): From Sensation to Synaesthesia in Film and New Media <i>Bianka-Isabell Scharmann</i>	32
Grace E. Lavery: Quaint, Exquisite: Victorian Aesthetics and the Idea of Japan <i>Barbara Margarethe Eggert</i>	33
Katharina Lobinger (Hg.): Handbuch Visuelle Kommunikationsforschung <i>Christian Schicha</i>	35
Roland Meyer: Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook <i>Frank Thomas Meyer</i>	37
Markus Klammer, Malika Maskarinec, Ralph Ubl, Rahel Villinger (Hg.): Formbildung und Formbegriff: Das Formdenken der Moderne <i>Alina Valjent</i>	39
Christiane Voss, Katerina Krtilova, Lorenz Engell (Hg.): Medienanthropologische Szenen: Die conditio humana im Zeitalter der Medien <i>Lucas Curstädt</i>	41

Käthe von Bose, Hannelore Bublit, Matthias Fuchs, Jutta Weber (Hg.): Körper, Materialitäten, Technologien <i>Diana Kral</i>	43
Joy Katzmarzik: Comic Art and Avant-Garde: Bill Watterson's ‚Calvin and Hobbes‘ and the Art of American Newspaper Comic Strips <i>Markus Streb</i>	45
<i>Sammelrezension: Superman: Comics, Film, Brand</i>	
Gary Bettinson: Superman: The Movie: The 40th Anniversary Interviews Phillip Bevin: Superman and Comic Book Brand Continuity <i>Matt Hills</i>	47
<i>Sammelrezension: Geschlechterbilder</i>	
Karrin Vasby Anderson (Hg.): Women, Feminism, and Pop Politics: From „Bitch“ to „Badass“ and Beyond Stefan Horlacher, Kevin Floyd (Hg.): Contemporary Masculinities in the UK and the US: Between Bodies and Systems <i>Judith Franke</i>	51

Buch, Presse und andere Druckmedien

Axel Doßmann, Susanne Regener: Fabrikation eines Verbrechers: Der Kriminalfall Bruno Lüdke als Mediengeschichte <i>Ludger Kaczmarek</i>	55
Claudia Mast, Klaus Spachmann, Katherina Georg: „Den Mächtigen auf die Finger schauen“: Zur Zukunft gedruckter Tageszeitungen in der Region <i>Hans-Dieter Kübler</i>	57
Giulia Radaelli, Nike Thurn (Hg.): Gegenwartsliteratur – Weltliteratur: Historische und theoretische Perspektiven <i>Sandra Folie</i>	59

Fotografie und Film

Franziska Kunze: Opake Fotografien: Das Sichtbarmachen fotografischer Materialität als künstlerische Strategie <i>Florian Flömer</i>	61
--	----

Nicholas Baer, Maggie Hennefeld, Laura Horak, Gunnar Iversen (Hg): Unwatchable <i>Susanne Schwertfeger</i>	63
Evelyn Echle: Ornamentale Oberflächen: Spurensuche zu einem ästhetischen Phänomen des Stummfilms <i>Hannes Wesselkämper</i>	64
Heinz-Peter Preußner, Sabine Schlickers (Hg.): Genre-Störungen: Irritation als ästhetische Erfahrung im Film <i>Manuel Föhl</i>	66
Carlo Thielmann: Tier und Film: Zur Modellierung anthropologischer Differenz <i>Sophia Gräfe</i>	68
Casie E. Hermansson: Filming the Children's Book: Adapting Metafiction <i>Ludger Kaczmarek</i>	70
Caroline Braun: Von Bettlern, Waisenkindern und Dienstmädchen: Armutsdarstellungen im frühen Film und ihr Anteil an der Etablierung des Kinos in Deutschland <i>Jan-Christopher Horak</i>	72
Seán Allan: Screening Art: Modernist Aesthetics and the Socialist Imaginary in East German Cinema <i>Oksana Bulgakowa</i>	74
Sarah Dellmann: Images Of Dutchness: Popular Visual Culture, Early Cinema and the Emergence of a National Cliché, 1800-1914 <i>Peter Ellenbruch</i>	76
Daniel Bühler, Dominik Hilfenhaus, Stephan Krause (Hg.): Klassiker des ungarischen Films <i>Jonathan Klammer</i>	77
Peter Demetz: Diktatoren im Kino. Lenin – Mussolini – Hitler – Goebbels – Stalin <i>Detlef Pieper</i>	79
Karin Janker: Der Traum vom totalen Kino: Wie Literatur Filmgeschichte schrieb <i>Joachim Paech</i>	81
Oliver Fahle, Lisa Gotto, Britta Neitzel, Lars Nowak, Hedwig Wagner, André Wendler, Daniela Wentz (Hg.): Filmische Moderne: 60 Fragmente <i>Christian Alexius</i>	82
Jeff Menne: Post-Fordist Cinema: Hollywood Auteurs and the Corporate Counterculture <i>Elisa Cuter</i>	84

Elizabeth Prommer, Christine Linke: Ausgeblendet: Frauen im deutschen Film und Fernsehen <i>Sophie Brakemeier</i>	86
Dago Schelin: Vision and Blindness in Film <i>Drew Bassett</i>	88
<i>Sammelprezension: Anime</i>	
Thomas Lamarre: The Anime Ecology: A Genealogy of Television, Animation, and Game Media Christopher Bolton: Interpreting Anime <i>Herbert Schwaab</i>	90

Hörfunk und Fernsehen

Christine E. Meltzer: Kultivierungsforschung <i>Hans-Dieter Kübler</i>	95
Melissa Zimdars: Watching Our Weights: The Contradictions of Televising Fatness in the „Obesity Epidemic“ <i>Ludger Kaczmarek</i>	96
Steffi Sam Achilles: queer_sehen. Queere Bilder in U.S.-amerikanischen Fernsehserien von 1990-2012 <i>Katja Gunkel</i>	98
Ursula Ganz-Blättler: Signs of Time: Cumulative Narrative in Broadcast Television Fiction <i>Ludger Kaczmarek</i>	100

Digitale Medien

Armin Nassehi: Muster: Theorie der digitalen Gesellschaft <i>Evelyn Runge</i>	102
Tero Karpki: Disconnect: Facebook's Affective Bonds <i>Adrian Köhler</i>	104
Axel Bruns: Are Filter Bubbles Real? <i>Evelyn Runge</i>	106

Medien und Bildung

David D. Seelow (Hg.): Lessons Drawn. Essays on the Pedagogy of Comics and Graphic Novels <i>Barbara Margarethe Eggert</i>	108
Frederik Weinert: Hilfe, mein Kind ist ein Smombie: Unsere Kids im digitalen Rausch <i>Katja Franz</i>	109
Ingrid Stapf, Marlis Prinzing, Nina Köberer (Hg.): Aufwachsen mit Medien: Zur Ethik mediatisierter Kindheit und Jugend <i>Claus Tully</i>	111

Wiedergelesen

Michael Schwarz (Hg.): Theodor W. Adorno: Nachgelassene Schriften. Abteilung V: Vorträge und Gespräche - Band 1: Vorträge 1949-1968 <i>Andreas Jacke</i>	113
--	-----

Autorinnen und Autoren	115
------------------------------	-----

Perspektiven

Carolín Lano

Was war YouTube? – Plädoyer für die historiografische Plattformforschung

Steht uns das Ende von YouTube bevor? Wer die Kontroversen zur EU-Urheberrechtsreform verfolgt hat, hätte diesen Eindruck schnell gewinnen können. Dabei spiegelt sich in der aktuellen Auseinandersetzung lediglich das wider, was Jean Burgess und Joshua Green als Urgrund jeglicher urheberrechtlichen Reglementierungsdebatten ausgemacht haben: „What the copyright wars illustrate particularly well is the difficult dual identity that YouTube, Inc. maintains. YouTube needs to be understood as both as a business [...] and as a cultural resource co-created by its users“ (Burgess/Green 2009a, S.35). Seit seiner Gründung im Jahr 2005 ist das Videoportal YouTube zu einer der weltweit erfolgreichsten Plattformen für Webvideos avanciert.

Der Gründungslegende nach brachten drei ehemalige Paypal-Mitarbeiter die Idee auf den Markt, um einer eigenen Bedürfnislage nachzukommen: Videos, deren Datenvolumen das übliche Maß eines Mailanhangs sprengten, nutzerfreundlich teilbar zu machen. Dem Mitbegründer Jared Karim zufolge gründete der Erfolg des frühen YouTube auf vier Faktoren: „video recommendations via the ‚related videos‘ list; an email link to enable video sharing; comments (and other social

networking functionality); and embeddable video player“ (zit.n. Burgess/Green 2018, S.6). Dieses Erfolgsrezept führte schließlich etwas mehr als ein Jahr nach der Gründung von YouTube zur Übernahme durch Google für 1,65 Milliarden US-Dollar.

Seither ist YouTube zum Inbegriff der zeitgenössischen „participatory culture“ (vgl. Jenkins 2009, S.110) geworden, was sich nicht zuletzt auch in einer mittlerweile beachtlich angewachsenen Menge an Forschungsbeiträgen manifestiert. Diese stehen jedoch vor der Herausforderung, dass die Videoplattform sich seit ihrem Start rasant entwickelt hat, was selbst vergleichsweise aktuelle Auseinandersetzungen schnell antiquiert erscheinen lässt. Ganz zu schweigen davon, dass die prekäre Quellenlage einem historiografischen Zugriff erhebliche Schwierigkeiten bereitet (vgl. Burgess/Green 2018, S.59ff.). Immerhin wird nicht nur täglich eine astronomische Summe neuer Videos hochgeladen, sondern es werden auch permanent Inhalte gelöscht. So scheint sich für die Plattform das zu bestätigen, was allgemein über den „geschichtslosen Charakter“ (Mertens 2006, S.9) des Webs schon gesagt wurde: „Viel stärker noch als beim Fernsehen [...] ist

der Inhalt des WWW ein flüchtiger“ (ebd.).

Blickt man auf die nach wie vor junge YouTube-Forschung, so sind sicher die Beiträge des Amsterdamer Institute of Network Cultures als Pionierleistung in der frühen Phase hervorzuheben: Anzuführen sind hier die beiden Tagungssammelbände *Video Vortex Reader: Responses to YouTube* (Lovink/Niederer 2008) und *Video Vortex Reader II: Images beyond YouTube* (Lovink/Somers Miles 2011) sowie der 2009 von Patrick Vonderau und Pelle Snickars herausgegebene *YouTube Reader*. Im Facettenreichtum der darin enthaltenen Beiträge spiegelt sich wider, was YouTube auszumachen scheint: Gerade in der Anfangsphase schien die Plattform ein janusköpfiges Gebilde auf der Suche nach sich selbst zu sein, gleichermaßen eine Spielwiese für Amateur_innen wie ein „lawless repository“ (Burgess/Green 2009a, S.15).

Diese Unterdeterminiertheit schien die Pluralität der wissenschaftlichen Herangehensweisen förmlich zu provozieren. Entsprechend reichen die Untersuchungsmethoden von (auto-)ethnographischen (vgl. Elsaesser 2009; Kavoori 2010; Miller 2012) bis hin zu Verfahren der *Digital Humanities* und der Computerlinguistik (vgl. Cha et.al. 2007; Benson 2017), wobei sich in neueren Forschungsbeiträgen eine Mischung aus quantitativen und qualitativen Methoden durchgesetzt zu haben scheint (vgl. z.B. Rieder et. al. 2018). Dieses Vorgehen wählten schon Burgess und Green in ihrer wegweisenden Studie von 2007, in der sie zunächst zur Erhebung von 4.320

Videos eine automatisierte Datenerfassung nutzten, um diese anschließend in Kombination mit qualitativen kulturwissenschaftlichen Methoden auszuwerten. Dabei orientierten sie sich an vier durch die Plattform selbst nahegelegte Sortierungseinheiten: „Most Viewed, Most Favorited, Most Responded, Most Discussed“ (Burgess/Green 2009a, S.38).

Für die YouTube-Forschung insgesamt dürften nicht nur die Ergebnisse dieser Studie im Einzelnen von Interesse sein, sondern vor allem auch die rückblickende Reflexion der beiden Autor_innen. Diese kommen nicht umhin zu konstatieren, dass nach zehn Jahren der einstmals grundlegende Rahmen ihres Untersuchungskonzepts verschwunden ist, nämlich eben jene vier Kategorien (vgl. Burgess/Green 2018, S.59ff.): „There have been fundamental architectural changes to the way popularity is both constructed and shaped via the much more personalised and social algorithms for search and front page layout“ (S.65). Folglich habe die Transparenz abgenommen, was sich auch dadurch zu bestätigen scheint, dass der YouTube-Algorithmus ein gut gehütetes Geheimnis darstellt.

Tatsächlich sind fundamentale Sortier- und Funktionsprinzipien sowie das Interface von YouTube einem permanenten Wandel unterzogen. So wurde etwa 2010 die 5 Sterne-Bewertungsskala abgeschafft und durch *Like*- und *Dislike*-Buttons ersetzt. Designanpassungen wurden fortlaufend vorgenommen, unter anderem, um die mobile Anwendbarkeit zu verbessern. Eine der größeren Verände-

rungen war sicherlich die Abschaffung der Längenbegrenzung von Videos auf eine Laufzeit von 10 Minuten, die ebenfalls 2010 erfolgte. Und es gab eine Zeit, in der YouTube für Werbefreiheit stand (vgl. Strangelove 2010, S.10), was aus heutiger Sicht ebenso verblüffend erscheinen mag.¹ In jüngerer Zeit weitet YouTube zudem beharrlich sein Bezahlsegment weiter aus; so wurde etwa 2018 YouTube Premium eingeführt, das gegen ein monatliches Entgelt Werbefreiheit sowie exklusive Serien und Filme bietet. Insofern sind nicht nur die Inhalte einem permanenten Wandel unterworfen, sondern auch die sie umgebende Nutzungs- und Angebotsstruktur.²

In der YouTube-Forschung wurden immer wieder Versuche unternommen, die zunächst sortieruntauglich erscheinende Vielfältigkeit systematisch zu erfassen. Dem diffizilen Unterfangen, YouTube eine Genreklassifikation zuzuweisen, hat sich unter anderem Anandam Kavoori gewidmet. Er beobachtete und beschrieb die wiederkehrenden Video-Typen „The Phenom[enon]“, ‚The Short‘, ‚The Witness‘, ‚The Celeb‘, ‚The Highlight‘, ‚The Machinima“ (2010, S.35). Eine Exploration von formal-ästhetischen und inhaltlich-thematischen Merkmalskomplexionen im Wandel der Zeit könnte sicherlich auch im Sinne einer

Genregeschichte einen Beitrag zur Historisierung von YouTube leisten. Dann müsste jedoch stärker differenziert werden zwischen Genres, die es schon vor YouTube gab, wie Musikvideos, und solchen, deren Ausprägung stärker von den Partizipations- und Zirkulationsbedingungen des Webvideos abhängen, wie Judith Ackermann am Beispiel der *Let's Play*-Videos demonstriert hat (vgl. 2017).

Angesichts des vorhandenen Formenreichtums wird die Frage, was YouTube eigentlich ist, umso virulenter: „a social network site produced by communities of practice; a chaotic archive of weird, wonderful, and trashy vernacular video; or a distribution platform for branded and Big Media entertainment“ (Burgess/Green 2018, S.113). Burgess und Green zufolge zieht sich durch die Geschichte der Plattform eine Konfliktlinie, die zwischen Amateur_innen und professionellen Anbietenden verläuft (vgl. S.66ff.). Dabei treten Mitschnitte aus Filmen und Fernsehbeiträgen oder Tutorials von Privatpersonen neben offizielle Kanäle, beispielsweise von Sendeanstalten und Firmen der Unterhaltungsbranche.

Zwar wirbt YouTube in Selbstproklamation für sich als Forum, in dem allen eine Stimme verliehen wird³, tatsächlich ‚senden‘ jedoch die wenigsten Nutzer_innen und die Kommerziali-

1 Mit der Einführung des so genannten Partnerprogramms ermöglichte YouTube ab 2007 erstmals die Monetarisierung hochgeladener Videos.

2 Einen Überblick liefert die Geschichte der YouTube-Seite, die auf: Versionmuseum.com einsehbar ist.

3 Vgl. der aktuelle Text auf der ‚About Us‘-Seite, die übrigens auch einem permanenten Wandel unterworfen ist: „Our mission is to give everyone a voice and show them the world“ (YouTube.com 2019).

sierung nimmt stetig weiter zu (vgl. van Dijk 2009).

Das Neben- und Ineinander von institutioneller und privater Sphäre vollzieht sich erwartungsgemäß nicht ohne die ein oder andere Urheberrechtsverletzung und ruft in regelmäßigen Abständen kulturkritische Stimmen auf den Plan. Diese monieren entweder die endlos scheinende Banalität der erfolgreichsten Clips und einen überhasteten Rezeptionsmodus (vgl. Lovink 2008, S.10) oder führen die sich immer weniger subtil einschleichenden Werbeplatzierungen großer Konzerne auf dem Boden der Amateur_innen an (vgl. Schumacher 2011). Andere sahen und sehen das Potential der Videoplattform als Grammatisierungswerkzeug in einer gewandelten Medienkultur (vgl. Stiegler 2009). Es zeichnet sich insofern ab, dass YouTube als „Supermedium im Spiegel der Forschung“ (Bleicher 2011, S.13) immer schon polarisiert hat, zumal allein die Bezeichnung als ‚Supermedium‘ respektive ‚Medium‘ alles andere als unstrittig sein dürfte.

Im Folgenden soll es nun weniger darum gehen zu klären, was YouTube aktuell ist, als vielmehr anhand einiger repräsentativer Annäherungsstrategien der Forschung zu eruieren, wie die Vergangenheit von YouTube rekonstruiert werden könnte. Im Anschluss wird die Geschichte *von* YouTube in Beziehung gesetzt zur Geschichte *mit* YouTube. Die Plattform stellt nämlich selbst Mittel zur Beobachtung ihrer Geschichte bereit. Ausgehend von den Grundüberlegungen einer medialen Historiographie, wie sie von Lorenz Engell und Joseph Vogl formuliert wurde, wonach

„die Medien [...] nicht nur Gegenstand historischer Betrachtung, Codierung und Darstellung“ (Engell/Vogl 2001, S.7) sind, sondern diese selbst auf jeweils spezifische Weise bedingen, wird eine Perspektive für die zukünftige Forschung über die Vergangenheit der Plattform entworfen.

1. YouTube im Vergleich

Auch wenn es so scheint, als könne die Forschung kaum Schritt halten mit der Entwicklungsdynamik der Videoplattform, so kann ihr zumindest keine Geschichtsvergessenheit vorgeworfen werden. Auffällig häufig scheint dabei eine medienwissenschaftlich durchaus bewährte Strategie zum Einsatz zu kommen, nämlich die des Medienvergleichs. Die Suche nach der Identität von YouTube führt dann im Modus der Vorgeschichtsschreibung über die Befragung möglicher Vorgängermedien. Insofern scheint auch auf YouTube zuzutreffen, dass das Eigene „nur in Differenz zu einem vergleichbaren Anderen, d.h. in der Regel zu einem anderen Medium, bestimmbar ist“ (Ruchatz 2002, S.139) und seine Identität „nicht allein auf einen bestimmten Wesenskern, etwa seine technische Basis“ (ebd.) zurückzuführen ist, sondern „größtenteils auf einer diskursiven Verortung im Verhältnis zu anderen Medien“ (ebd.) beruht.

Besonders naheliegend scheint ein Abgleich mit dem Medium Video, dessen Definition wiederum stark von Differenzsetzungen zu Fernsehen, Film und Computer abhängt (vgl. Spielmann

2005, S.35). Zudem wurden Videos schon immer eher mit Amateur_innen assoziiert und standen zugleich für ein Regulativ der Subjekttechnologie im Zeichen der Disziplinarmacht (vgl. Nohr 2014, S.181ff.). Allerdings fügt die Zirkulation unter Netzbedingungen den Videos nicht nur äußerlich etwas hinzu, sondern wirkt auf diese von innen heraus transformierend (vgl. Treske 2015, S.21). Andere Untersuchungen fokussieren verstärkt ein einzelnes Genre, wie beispielsweise das Musikvideo (vgl. Vernallis 2013; Lilkenedy 2017) und versuchen aus dessen Geschichte heraus historische Entwicklungslinien nachzuzeichnen.

Weniger naheliegend erscheint zunächst ein Vergleich von YouTube mit dem Kino. Doch die entscheidenden Vergleichsaspekte liefert auch nicht der abendfüllende Erzählfilm, sondern, wie Rizzo (2008), Broeren (2009) und Grainge (2011) jeweils argumentieren, jene Phase des frühen Films, die Tom Gunning bekanntlich als *Cinema of Attractions* (2006) bezeichnete. Die Lust am Spektakel und an der exhibitionistischen Zurschaustellung prägte offenbar nicht nur die Frühphase des Kinos, sondern sie feiert in gewandelter Form als „attractional mode“ (Broeren 2009, S.155) ihre Wiederkunft auf Plattformebene. Auch bei YouTube regiert der Schauwert; das Präsentieren von Kuriosum und Sensationellem bedient die plattformeigene Aufmerksamkeitsökonomie. Dabei werden die neuen Möglichkeiten, die YouTube bietet, wie etwa die potenzielle Verfügbarkeit der Videos jederzeit und überall, selbst zur Attraktion (vgl. Rizzo 2008).

Das ultimative Vergleichsmedium aber stellt das Fernsehen dar, zumal YouTube qua Selbstbeschreibung (über den langjährigen Slogan ‚Broadcast Yourself‘) die Nachbarschaft und Differenz zum Massenmedium für die eigene Identitätskonstruktion nutzt. Lässt sich YouTube gar als Remedialisierung des Fernsehens verstehen (vgl. Bolter/Grusin 2000), und das ausgerechnet zu einer Zeit, in der die namensgebende Röhre (*Tube*) längst ausgedient hat und die Funktionen des Fernsehers in eine Vielzahl von Dispositiven diffundieren? William Uricchio möchte YouTube lediglich als transitorisches Übergangsstadium verstanden wissen, was ihn jedoch nicht davon abhält, die Plattform vor der Bezugsfolie des Fernsehens zu examinieren: „Its notion of liveness is one of simulation and ‚on demand‘; its embrace of flow is selective and user-generated; and its sense of community and connection is networked and drawn together through recommendation, annotation and prompts“ (2009, S.35). Auch José van Dijck gleicht YouTube ausgehend von Raymond Williams’ *Television: Technology and Cultural Form* (1974) mit dem Televisuellen ab, um Differenzen zu markieren (2013). Dem massenmedialen *broadcasting* sowie dem *narrowcasting* in Spartenkanälen des Fernsehens entspreche auf Plattformebene das „homecasting“ (S.151), ein Begriff, der die Vermählung von privatem Inhalt und öffentlicher Bereitstellung anzeige (vgl. ebd.). Statt mit einem Programm habe man es bei YouTube mit „snippets“ (S.154) als neuer kultureller Form zu tun: „they are meant for recycling in

addition to storing, collecting and sharing“ (ebd.). Im Unterschied zum endlosen *flow* des Fernsehens seien diese Clips aufgrund ihrer Kürze und Kontextlosigkeit frei kombinierbar.

Das Fernsehen dient der YouTube-Forschung also mit Abstand als die bevorzugte Vergleichsfolie und gibt dabei jeweils die Konzepte vor, nach deren Äquivalenten gefahndet wird. So flächendeckend diese Medienvergleiche in der Forschungsumgebung von YouTube auch ausgeführt werden, können sie nicht darüber hinwegtäuschen, dass die basale Frage nach dem Medienstatus der Plattform virulent bleibt. Unverfänglicher scheint es allemal, von einem YouTube-Dispositiv zu sprechen, also von einer Wahrnehmungsanordnung, um den Begriff in einer Art und Weise anzuwenden, wie er wiederum von Knut Hickethier in Applikation auf das Fernsehen geprägt wurde (1995). Demnach gilt es nicht nur, sich mit den Inhalten auseinanderzusetzen, sondern auch mit dem Display beziehungsweise der Benutzungsoberfläche (vgl. Schröter 2006). Wie weiter oben bereits angedeutet, sieht man sich dabei jedoch mit einer prekären Quellenlage konfrontiert, die den historiografischen Zugang weiter erschwert. Denn in seinen Erscheinungsformen ist auch das Interface von YouTube flüchtig, so dass sich die Frage nach der Archivierbarkeit einer Wahrnehmungsanordnung stellt, der selbst oftmals eine Archivfunktion nachgesagt wird.

2. Quelle: YouTube.com

Ob im Nachrichtenbeitrag oder im medienwissenschaftlichen Fachvortrag: YouTube scheint als Quelle allgegenwärtig. Doch von einem herkömmlichen Archiv unterscheidet YouTube sowohl die fehlende Beständigkeit einer konservierenden Speicherung als auch die Abwesenheit einer kuratorischen Konzeption und Selektion in der Sammlung (vgl. Gehl 2009). Schon beim Kino, spätestens aber beim täglich sendenden Fernsehen, liegt eine historiografisch schwer zu bändigende Materialfülle vor, die aber immerhin noch in institutionalisierten Archiven eines Übertritts vom Speicher- in das Funktionsgedächtnis harrt (Assmann/Assmann 1994). Die Ausgangslage beim Web ist ungemein komplexer: „Platforms such as YouTube [...] bring into focus the ephemeral dimensions of the web“ (Grainge 2011, S.8).

Zwar gibt es unterschiedliche Formen der Webarchivierung; diese weisen jedoch jeweils bestimmte Restriktionen auf und beeinflussen dadurch wissenschaftliche Verwertbarkeit und Aussagekraft erheblich (vgl. Brügger 2018, S.198). Niels Brügger nennt drei Verfahren, die auch für die YouTube-Forschung von hoher Relevanz sind: „(a) screen shots [...]; (b) screen movies and downloaded video/audio; or (c) crawled web“ (S.199). Doch ganz gleich, ob es sich um nutzergenerierte Einzelaufnahmen und Bewegtbildsequenzen vom Bildschirm oder um weitgehend automatisierte Speicherungen handelt – das Ergebnis der Archivierungsprozesse liefert niemals exakte Kopien, sondern

bestenfalls rekonstruierte Versionen des vergangenen Onlinegeschehens: „the Web of the past has disappeared“ (ebd., S.198).

Immerhin gibt es beachtenswerte Initiativen wie Archive.org mit dem dazugehörigen Suchportal, der *Wayback Machine*,⁴ wo durch *crawler*, also automatisierte Suchprogramme, eine Abfrage von historischen Artefakten der ehemaligen Webinhalte möglich ist. Die *crawler*-Software kontaktiert den jeweiligen Server, um die Daten bestimmter URLs abzurufen. So kann die Seite zu einem späteren Zeitpunkt, teilweise mitsamt ihren Verlinkungen und Einbettungen, wiederhergestellt werden. Manche Seitenelemente, wie beispielsweise Audio- und Videodateien oder Java-Codes können jedoch nicht oder nur fehlerhaft reproduziert werden, und die ursprüngliche Rezeptionserfahrung lässt sich so nur annähernd erschließen. In ihrer Gesamtheit sind viele Inhalte allein schon deswegen nicht mehr vollständig zu rekonstruieren, weil es passwortgeschützte oder durch Protokolle (wie z.B. *robots exclusion standard*) gesperrte Bereiche gibt, weil Verlinkungen nicht mehr funktionieren oder externe Einbettungen verloren gegangen sind. Gerade für die YouTube-Forschung ist diese Lage besonders misslich. Eine historische Analyse von formalästhetischen Gestaltungsmustern von einzelnen Videos etwa ist schlicht auf das Glück angewiesen, dass sich das relevante Material

noch auffinden lässt, beziehungsweise manuell gespeichert wurde. Soll hingegen die historische Entwicklung des Interfaces betrachtet werden, kann eine Konsultation der *Wayback Machine* durchaus nützlich sein (vgl. ebd., S.206f.).

Trotz der prekären Quellenlage wurde YouTube von Beginn an in der Forschung mit dem Archivbegriff in Verbindung gebracht. So spricht etwa Rick Prelinger davon, dass YouTube zumindest in der breiten Öffentlichkeit als das Standard-Online-Archiv für Bewegtbilder wahrgenommen werde (2009, S.269). Noch in der ursprünglichen Losung der Plattform, ‚Your Digital Video Repository‘, fand sich dieser Anspruch expliziert. Doch so wie Prelinger markiert auch ein Großteil der Forschungsbeiträge den Unterschied zum traditionellen Archiv, da die langfristige Bestandswahrung weder zur Praxis noch zur Philosophie YouTube zähle (vgl. ebd., S.268).

Abgeleitet vom griechischen *archeion* bezeichnet das Archiv als „paradigmatische Institution des Speichergedächtnisses“ (Assmann 2009, S.171) im Wortsinn ein Amtsgebäude. Diese Assoziation mit einem öffentlich-administrativen Kontext und einer institutionalisierten Praxis (vgl. Kessler/Schäfer, S.276) lässt sich mit YouTube als gewinnorientiertem Unternehmen nur schwerlich verbinden. Wie Jens Schröter anmerkt, verbirgt sich hinter der populären Nutzung von YouTube als Quasi-Archiv nämlich vielmehr die Speicherung von Nutzerprofilen (vgl. S. 332ff.). Sinn und Zweck sei also nicht das Archivieren an sich, sondern vielmehr die Ausschöpfung des audiovisuellen

⁴ Die Suchmaschine ist seit November 2001 allgemein zugänglich und umfasst derzeit 330 Milliarden Webseiten. Vgl.: archive.org/web/

suellen Begehrens der selektierenden Subjekte, das aus rein ökonomischen Gründen konserviert werde (vgl. ebd.).

Manche Forschungsbeiträge insistieren wiederum, dass YouTube einen Archivcharakter ganz eigener Art besitze: „YouTube is not only a repository of vintage video content, but something even more significant: a living and growing record of the popular culture of the Internet. It has evolved into a massive, heterogeneous, but for the most part accidental and disordered, and increasingly precarious, public archive“ (Burgess/Green 2018, S.136). Hier ergibt sich ein wichtiger Aspekt, der – ruft man sich die Derrida'sche Auseinandersetzung mit dem Archivbegriff in Erinnerung – nicht außer Acht gelassen werden sollte. Derrida stellt nämlich die Funktionen der „Archonten“ (Derrida 1997, S.35), also jener Hüter des Archivs, die nicht nur den räumlichen Zugang, sondern auch die interpretative Erschließung des Archivbestands kontrollieren, in den Mittelpunkt. Die Attraktivität von YouTube liegt dementsprechend nicht nur in der umstandsloseren Zugänglichkeit der Quellen. Auch die hier aufgespürten Inhalte weichen unter Umständen von den traditionellen Archivbeständen ab: Es handelt sich mithin um das, was von institutioneller Seite als nicht archivierungswürdig erachtet wird, denn was für die einen „Abfall ist“ (Assmann 2001, S.269), kann für die anderen „kostbare Information“ (ebd.) sein. Und die Konservierung von ephemeren Medieninhalten ist seit der Einführung von Speichermedien wie dem Videorekorder längst nicht mehr

nur eine Angelegenheit institutionalisierter Archive, sondern auch eine Praxis der Konsument_innen (vgl. Grainge 2011, S.6). Auch Nicola Valeska Weber plädiert daher dafür, die „Praxis kultureller Archivtätigkeit im Internet“ (2011, S.55) gerade in Differenz zum klassischen Archiv ernst zu nehmen. Unabhängig davon, ob YouTube ein Archiv ist oder nicht, wird es nämlich als solches verstanden und genutzt.

Schließlich liegt die Idee nahe, YouTube auch als Quelle für die eigene Historisierung zu nutzen. So liefert etwa das Video „The Making of YouTube“ (YouTube 2007) vermeintlich ungestellte Einblicke in die Gründungsphase der Plattform, wobei klassische dokumentarische Authentizitätsmarker, wie eine beobachtende Handkamera sowie technische Unzulänglichkeiten, wie das Fehlen der Tonspur, den auratischen Eindruck von historischem Archivmaterial steigern. Abgesehen davon gibt es Videos, die gewisse Meilensteine der Plattformentwicklung markieren, wie etwa „A Message from Chad and Steve“ (YouTube 2006), in dem die beiden namentlich genannten Gründer der YouTube-Gemeinde den Verkauf der Firma an Google bekannt geben. Auch das erste jemals auf YouTube veröffentlichte Video ist in historischer Hinsicht aufschlussreich: Im knapp 19-sekündigen Clip „Me at the Zoo“ (jawed 2005) steht Jawed Karim vor einem Elefantengehege und sinniert über typische Eigenschaften der Tiere. Das Video brachte es innerhalb kürzester Zeit – trotz oder gerade wegen seiner formlos amateurhaften und unspektakulären Gestaltung – zu gro-

ßer Berühmtheit. Das Signifikante an diesem Beispiel ist daher auch weniger die formale Stilaskese als vielmehr der unerwartete Erfolg des Videos. Durch diesen Erwartungsbruch wird dem Artefakt eine Ereignishaftigkeit zuteil, die ganz anders gelagert zu sein scheint, als die herkömmlicher Medienereignisse. Im Folgenden wird es daher darum gehen, zu fragen, wie solche plattformspezifischen Formationen von Ereignishaftigkeit für die historiografische YouTube-Forschung genutzt werden könnten.

3. Die ‚Mem‘-oration YouTubes

Von den drei oben genannten Videos nimmt „Me at the Zoo“ eine Sonderstellung ein. Und das nicht nur, weil es das erste auf YouTube hochgeladene Video überhaupt ist und damit einen Zugang zum frühen YouTube in Aussicht stellt. Rainer Hillrichs hat sich in seiner Dissertation von 2016 ausführlich mit der Ästhetik sowie mit den Gestaltungs- und Nutzungsweisen von Videoblogs in den ersten beiden Jahren von YouTube beschäftigt. Er bezeichnet das Video als „starting point“ (2016, S.54) für die weitere formalästhetische Entwicklung. Was „Me at the Zoo“ darüber hinaus aber auszeichnet, liegt weniger in der formalen Beschaffenheit des Videos selbst begründet als vielmehr in den zahlreichen Nachahmungen und Bearbeitungen, die es erfahren hat und noch permanent erfährt.

Die Prominenz des Videos macht aus ihm eine Wegmarke der historischen Entwicklung von YouTube. Weil es von sich reden macht und weil es

Anschlusskommunikation in Form von Teilhabegesten auf sich zieht, gewinnt es gar den Charakter eines Medienereignisses. Laut Mathias Mertens ist das Internet aufgrund seiner Unbeständigkeit und Flüchtigkeit „stärker als alle anderen Medien auf Ereignisse angewiesen“ (2006, S.10). Ohne spektakuläre, also massenwirksame Ereignisse, durch die Menschen „vom Internet erfahren haben und sich eine Vorstellung von seinem Nutzen machen konnten“ (S.11), sei dessen Geschichte nicht zu schreiben, so Mertens. Medienereignisse können erfahrungsgemäß einen „Kommunikationsanlass“ (Schneider/Bartz 2007, S.9) bilden, „um Wissen über Mediennutzung zu generieren und zu steuern“ (ebd.) und sie bieten dabei Gelegenheit zur exzessiven medialen Selbstthematisierung im Modus des Historischen (vgl. Engell 2008). Laut Lorenz Engell markiert die Mondlandung als fernsehhistorisches Ereignis bekanntlich „die Einführung einer Differenz von Vorher und Nachher in die Selbstbeschreibung und Selbstauffassung des Fernsehens und steht damit am Beginn seiner Selbsthistorisierung“ (ebd., S.167). Die Übertragbarkeit auf YouTube scheint fragwürdig, handelt es sich doch um eine Plattform und nicht um ein sich selbst reflektierendes Medium. Und wenn es überhaupt spezifische Medienereignisse auf YouTube gibt, so dürften diese aufgrund des in diverse Teilöffentlichkeiten zerfallenden Resonanzraums anders beschaffen sein als die Mondlandung. Dennoch möchte der vorliegende Beitrag den Ansatz von Engell versuchsweise auf YouTube applizieren.

Mertens zufolge haben Internetereignisse stets einen „akkumulativen Charakter“ (2006, S.168), sind also gekoppelt an Wiederholungsakte, die etwas schon allein durch die sich summierende Menge an Zugriffen zum Ereignis adeln. Geht man danach, dann wäre nach jetzigem Stand das Musikvideo zu *Despacito* von Luis Fonsi (2017) mit über 6,5 Milliarden Klicks als das erfolgreichste YouTube-Video auch das mit dem höchsten Grad an Ereignishaftigkeit. „Me at the Zoo“ bringt es im Vergleich gerade einmal auf 77 Millionen Aufrufe, dafür aber auf unzählbare Nachahmungen. Die Akkumulation, die solche Webphänomene zu Ereignissen macht, so meine These, basiert dann aber weniger auf den hohen Abrufzahlen des Originals, sondern besteht aus den Repetitionsakten, die das Ausgangsmaterial in unterschiedlichen Formen reproduzieren und wiederaufführen, wobei die Differenz in der Wiederholung unterschiedlich stark ausgeprägt sein kann.

Roman Marek hat sich in seiner 2013 erschienen Dissertationsschrift unter dem Schlagwort „Automatismen der Wiederholung“ (S.310) mit solchen Phänomenen auseinandergesetzt. Anhand eines paradigmatischen Videos und seiner Verbreitung analysiert er plattformspezifische Praktiken der Videozirkulation auf YouTube. Seine Wahl fiel dabei auf den Videoclip „Leave Britney Alone“ von Chris Crocker. Er identifiziert drei Varianten der Wiederholung: scheinbar identische Videoklone, ikonoklastische Recyclingvideos und die (parodistische) Nachahmung (vgl. S.304ff.): „Klone

bestehen vollständig aus dem Material des ursprünglichen Videoclips, Recyclingvideos verwenden und modifizieren Teile des Original-Materials, und Nachahmungen bzw. Parodien verwenden nur noch Teile der Inszenierung, des Inhalts, oder der Ideen des ursprünglichen Videoclips“ (S.81). Bezeichnenderweise ist das Video von Crocker nicht mehr in der ursprünglichen Upload-Fassung aufzufinden, sondern lediglich als Reupload durch Dritte (madrinking1119, 2011). Seine plattformeneigene Verstetigung hat es über die konservierende Kraft der Zirkulation erhalten, die wiederum eine eigene Form der Aufbewahrung darstellt und mit der Integrität sowie der Identität des Originals ganz anders verfährt als herkömmliche Techniken und Praktiken des Archivierens.

Dies ist jedoch kein Defizit, sondern Ausdruck einer plattformspezifischen Bewahrungsform, die mit dem Begriff des Recyclings treffend umschrieben wird. So lässt sich allgemein mit Kay Kirchmann über den Vorgang des Bilderrecyclings sagen, dass sich das Ausgangsobjekt bis zu seiner Wiederholung in „eine[m] Unbestimmtheitszustand der fortwährenden Latenz“ befindet, „aus der es bei Bedarf oder durch bloßen Zufall wieder herausgeführt und nunmehr zu einem *wertvoll-dauerhaften* Objekt erklärt werden kann“ (Kirchmann 2006, S.505, Herv. i. Orig.).

Auch Burgess setzt sich mit vergleichbaren Phänomenen auseinander, die sie jedoch mit dem notorisch unscharfen Begriff des Viralen belegt. Ihrer Ansicht nach könnte die Beschäf-

tigung mit viralen Videos von hohem epistemischem Wert für die Ergründung einer plattformspezifischen *participatory culture* (Burgess 2008, S.101) sein. Die Viralität entstehe dabei erst im Nachhinein durch die Wiederholung. Demnach weisen erfolgreiche virale Videos gewisse Merkmale auf, die jedoch nicht von sich aus als bezeichnend erkennbar seien, sondern erst im Nachhinein durch ihre Selektion in der Repetition: „After becoming recognisable via this process of repetition, these key signifiers are then available for ‚plugging into‘ other forms, texts and intertexts – they become part of the available cultural repertoire of vernacular video“ (S.105).

Unter dem Begriff „The Phenom“ (2010, S.35ff) identifiziert auch Kavoori ein YouTube-Genre, dessen Merkmals-eigenschaften sich mit den Beschreibungen von Burgess und Marek weitgehend decken. Es handelt sich dabei um Videos, die einem fortlaufenden Zyklus an verschiedenen Wiederholungsformen, von der Imitation bis hin zur kritischen oder reflexiven Auseinandersetzung, unterliegen. Diese Videos werden seiner Ansicht nach durch die Zyklizität ihrer Repetition zu einem Teil des kollektiven Gedächtnisses von YouTube: „In other words, the video becomes part of the ongoing narrative of YouTube as a new form of mediated experience“ (ebd., S.36). Insofern stellen diese Phänomene offenbar ein Äquivalent zum klassischen Medienereignis dar, zumindest im Hinblick auf ihre memorative und identitätsstiftende Funktion.

Im Unterschied zu Burgess, Marek und Kavoori differenziert Limor

Shifman dezidiert zwischen viralen und memetischen Videos. Während virale Videos auch als einzelne Artefakte in Erscheinung treten würden und nicht zwangsläufig auf Modifikation angewiesen seien, handle es sich bei Memen stets um eine Sammlung von Einheiten über das einzelne virale Artefakt, von dem sie ihren Ausgang nehmen, hinaus (vgl. 2014, S.40ff.). Ein einzelnes Video kann demnach kein Mem, sondern lediglich Teil eines solchen sein. Meme bildeten zwar kein webspezifisches Phänomen, jedoch würden sie aktuell eine spezifische Transformation erfahren: „Thus, memetic videos and their derivatives can be seen as sites in which historical modes of cultural production meet the new affordances of Web 2.0“ (Shifman 2011, S.200).

Memetische Videos – „popular clips that generate extensive user engagement by way of creative derivatives“ (S.187) – könnten meines Erachtens ein Schlüssel zur historiografischen Erschließung der Plattform sein. Der Begriff Mem geht auf ein Konzept zurück, das von dem Evolutionsbiologen Richard Dawkins (2007 [1976]) entwickelt wurde. Er bezeichnet damit Einheiten der kulturellen Evolution, die sich durch Kopie und Imitation replizieren und ein Äquivalent zur Biologie der Gene bilden. Die etymologischen Wurzeln des Begriffs liegen Dawkins zufolge im griechischen *mimesis*, dem lateinischen *memoria* sowie dem französischen *même* (2007, S.321). In seiner Konzeption handelt es sich bei Memen um Informationseinheiten, die in der menschlichen Kultur aus sich selbst heraus zur Überlieferung gelangen,

wie Melodien, Phrasen oder Überzeugungen. Durch Variation und Neukombination entwickeln sich Meme weiter. Dawkins zufolge sind Meme die eigentlichen Akteure, während Menschen ihnen lediglich als Vehikel dienen (vgl. ebd.). In der Memforschung, die sich an Dawkins anschloss, wurden diese Implikationen durchaus kontrovers diskutiert (vgl. Aunger 2000), und auch Shifman grenzt sich von ihnen ab (vgl. 2011, S.189). Dennoch lassen sich memetische Videos als Reflexion der „cycles of time and circuits of value“ (Grainge 2011, S.3) einer Videografie unter Netzbedingungen auffassen. Sie wären insofern als reflexive mediale Formen zu verstehen, die noch dazu zur (Selbst-)Historisierung von YouTube dienstbar gemacht werden können.

Das Video „Charlie Bit My Finger – Again!“ (HDCYT, 2007) etwa, wurde wohl auch deswegen so populär, weil es die Unentschiedenheit über das frühe YouTube paradigmatisch widerspiegelt. Dass der einjährige Charlie dem dreijährigen Bruder Harry in den Finger beißt, ist eigentlich so unspektakulär wie alltäglich. Dass aber Harry die Wiederholung regelrecht einfordert, weil er weiß, dass er vom Vater gefilmt wird, und dass dieser Vater das Video eigentlich nur hochlädt, um von England aus dem Großvater in den USA ein persönliches Video von den Enkeln zu schicken, dieses aber schließlich um die Welt geht und unzählige Male kopiert wird, – all das demonstriert den ‚attractiional mode‘ des frühen YouTube. Hier schwankte die Nutzung noch voller Naivität zwischen ‚Broadcast Yourself‘ und ‚Your Digital Video

Repository‘ und war dabei an sich schon eine Attraktion in dieser frühen „Phase spektakulärer Selbstkonturierung“ (Engell 2001, S.48).

4. YouTube matters

Kehren wir am Ende zur Ausgangsfrage zurück: Was war YouTube? Wie lässt sich die Geschichte der scheinbar selbst so geschichtsvergessenen Plattform angemessen schreiben? Ich schlage vor, die hier nur skizzenhaft vorgestellten Forschungsstränge unter einer integrativen Perspektive zu bündeln, ohne damit einen Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben. Zunächst wurde die Tendenz der Forschung hervorgehoben, YouTube mit anderen Medien zu vergleichen. In einem zweiten Schritt wurde YouTube schließlich auf andere Weise als ein Äquivalent herkömmlicher Medien verstanden, nämlich als reflexionsfähiges System; nicht ohne dabei jedoch aus den Augen zu verlieren, dass es sich bei YouTube um eine Plattform handelt, die nach anderen Regeln funktioniert, als die zum Vergleich herangezogenen apparativen Medien. Daran anschließend wurde die These entwickelt, dass das memetische Video, um das auffällig viele Forschungsbeiträge kreisen, als Reflexionsfigur aufgefasst werden kann, die eben jene Elemente enthält, welche die Plattform von traditionellen Medien unterscheidet, wie etwa Zirkulation und Partizipation.

Meiner Ansicht nach könnte in Anknüpfung an die Auffassung einer „Medientheorie der Medien“ (Engell

2014) der Flüchtigkeit von YouTube als Gegenstand der Medienhistoriografie begegnet werden, indem die plattformeigenen Formen des Konservierens in den Mittelpunkt gerückt werden. Es handelt sich dabei um eine andere Logik des Konservierens, die auf permanenter Repetition und Zirkulation beruht, das vermeintlich Wertlose recycelt und die urheberrechtsverletzende Kopie nicht nur als Makel, sondern, ganz wertfrei gesprochen, als Merkmal aufweisen kann. Gerade darin drückt sich auch das Zwitterdasein von YouTube zwischen Amateur_innendomäne und professionalisierter Unternehmensführung aus. Es liegt dabei nahe, gerade das memetische Video als reflexive Form im Sinne eines „re-entries“ (Engell 2001, S.45) zu verstehen. Es entspricht nicht nur dem im Medienvergleich ausgemachten ‚attractiional mode‘, sondern spiegelt auch als genreübergreifendes Phänomen die konservierende Kraft der Zirkulation wider. Außerdem bietet das memetische Video in funktionaler Äquivalenz zu herkömmlichen Medienereignissen eine Einladung zur historischen Rückschau. Das belegt auch sein prominenter Stellenwert in den Jahresrückblicken des Unternehmens. Zugleich kann auch diese rückblickende Selbstschau wieder zum Ausgangspunkt einer Memetisierung werden, wie der Auftritt von Will Smith in dem von Usern ungeliebten „YouTube Rewind“ von 2018 zeigt (vgl. A vine, 2018): Der Blick des Hollywood-Mimen durch ein Fernglas wurde daraufhin in Kuleschow’scher Manier trotzig mit diversen Gegenschüssen kombiniert. Eine systematische Erschließung und

Typologisierung solcher Phänomene in ihrer Funktion für das YouTube-Gedächtnis steht indes bislang noch aus.

Dass es überhaupt einer YouTube-Forschung bedarf, dürfte dabei mittlerweile außer Frage stehen. Schon seit längerem werden die Auswirkungen von YouTube und anderen Plattformen auf die Subjektkonstitution thematisiert (vgl. Reichert 2008; Peters/Seier 2009). Mittlerweile macht die „platform society“ (van Dijck/Poell/de Waal 2018) als eine weitere Beschreibungsförmel der Gesellschaft, älteren Konzepten wie der Medien- oder Informationsgesellschaft, von denen in den 1970er und 80er Jahren die Rede aufkam (vgl. Bühl 1996, S.28ff.), den Rang streitig. Sie knüpft dabei aber auch an Vorläuferentwürfe wie den der „Netzwerkgesellschaft“ (Castells 2010 [1996]) an. Insofern bestätigt sich ein weiteres Mal das, was sich ganz generell über das Verhältnis von Medien und Gesellschaft sagen lässt: „Die Gesellschaft beobachtet sich selbst in ihren Medien“ (Schneider/Bartz/Otto 2004, S.10).

Der Mediendiskurs hat dabei unlängst über die Bedeutung von Plattformen wie YouTube für die Gesellschaft entschieden. Selten wurde die Relevanz von YouTube als integraler Bestandteil der zeitgenössischen Medienkultur dabei so deutlich und eindrücklich exponiert wie in der Wahl zur „Person of the Year 2006“ des TIME Magazine. Bekanntlich zierte das Titelblatt ein Computerbildschirm mit dem Interface von YouTube, in dessen Mitte in großen Lettern das Wort „YOU“ prangt. Zur Erläuterung

liest man darunter: „You. Yes, You. You control the Information Age. Welcome to your world“ (TIME Magazine 2006/2007). Im dazugehörigen Leitartikel zelebriert Lev Grossman „a story about community and collaboration on a scale never seen before“ (2006/2007). Die überschwängliche Rhetorik dieser Laudatio sieht in Plattformen wie YouTube ein Instrument der Emanzipation und Demokratisierung, ganz im Sinne des frühen Web 2.0-Diskurses. Diese Anfangseuphorie ist mittlerweile vielfach durch kritische Stimmen konterkariert worden.

Davon unbenommen lässt sich die Frage nach den Konsequenzen einer *platformization* stellen, die sich auf viele Teilbereiche des Sozialen auswirkt: „Platformization then refers to the way in which entire societal sectors are transforming as a result of the mutual shaping of online connectors and complementors“ (van Dijck/Poell/de Waal 2018, S.19). Dass Plattformen wie YouTube alles andere als ein neutraler Boden sind (vgl. Lovink 2017, S.13), dürfte ohnehin medienwissenschaftlicher Grundkonsens sein. Die Plattformforschung erscheint jedoch noch aus einer anderen, wesentlich pragmatischeren Perspektive heraus einträglich: Eine wissenschaftliche Befassung mit Phänomenen auf Ebene der Plattformen bietet unter anderem auch allgemeinen Aufschluss über die Historie des Web: „In fact, it no longer makes sense to talk about ‚the web‘ or ‚the Internet‘, or ‚video‘ without reference to specific platforms“ (Burgess/Green 2018, S.14). Insofern es nahezu unmöglich erscheint, das Ganze in den

Blick zu nehmen, bietet sich die Plattformforschung als eine mögliche Seehilfe an. Es macht dabei wenig Sinn, YouTube und andere Plattformen in Isolation zu betrachten. Vielmehr kommt es zu komplexen Wechselbeziehungen sowohl zwischen den unterschiedlichen Webdienstleistungen wie zwischen diesen und den ‚alten‘ Massenmedien. So geht etwa van Dijck von einer Koevolution (2013, S.150) sowie von einer ultimativen Interdependenz (S.148) zwischen YouTube und dem Fernsehen aus. Das Videoportal wird nämlich vom Fernsehen nicht nur als Konkurrenz wahrgenommen, sondern längst auch als Verbreitungsweg und Werbeplattform für die eigenen Inhalte genutzt. Viele der erfolgreichsten YouTube-Videos verdanken ihre Popularität wiederum nicht nur einem Zusammenspiel mit Twitter, sondern auch einem Verstärkungseffekt durch die televisuelle Berichterstattung (vgl. Marek 2013, S.78ff.; Kavoori 2010, S.36).

Die Unterscheidung zwischen Professionalität und Amateurhaftigkeit wurde schon seit Beginn der YouTube-Forschung immer wieder relativiert (vgl. u.a. Lange 2008/2009; Burgess/Green 2009b; Kim 2012). Die Brüchigkeit dieser Trennlinie wurde indes auf Ebene der Plattform schon wesentlich früher durch das „Medienereignis“ (Kuhn 2011, S.119) um die skandalumwitterte Produktion des Kanals lonelygirl15 (2006) manifest, der sich zunächst als authentischer Videoblog ausgab und schließlich als fiktionale Webserie sowie innovatives Erzählformat enttarnt wurde. An diesem Beispiel können auch Interdependenzen und

Verstärkungseffekte paradigmatisch nachvollzogen werden (vgl. Kuhn 2011, S.127). Damit lässt sich die Bedeutung von solchen Medienereignissen für die YouTube-Forschung nochmals unterstreichen – auch weil sie tief in der ökonomischen Auswertungslogik der Teilnahmesarchitektur von YouTube wurzeln, in der „jede Kopie und jede Modifikation [...] ihrerseits in Serie gehen oder kopiert und modifiziert werden“ (S.132) kann. Dabei wird mitunter das einem Recycling unterzogen, was von institutionalisierten Archiven

als Abfall ausgeschlossen wird. Gerade in ihrer über das einzelne Artefakt hinausweisenden Vernetzung können memetische Videos als mediale Reflexionsfiguren aufgefasst werden. Sie bilden zudem einen Teil des Funktionsgedächtnisses von YouTube, das durch Zirkulation eine plattformspezifische Verstetigung erfährt. So lässt sich die Geschichte der Plattform durch diese selbst urbar machen; die Geschichte einer Plattform, die – ungeachtet ihres prophezeiten Endes – durchaus weitere Forschung verdient hat.

Quellen

<https://archive.org/web/> (23.10.2019).

Assmann, Aleida/Assmann, Jan: „Das Gestrn im Heute: Medien und soziales Gedächtnis.“ In: Merten, Klaus/Schmidt, Siegfried J./Weischenberg, Siegfried (Hg.): *Die Wirklichkeit der Medien: Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen: Westdt. Verlag, 1994, S.114-140.

Assmann, Aleida: „Das Archiv und die neuen Medien des kulturellen Gedächtnisses.“ In: Stanitzek, Georg/Voßkamp, Wilhelm (Hg.): *Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation*. Köln: DuMont, 2001, S.268-281.

Assmann, Aleida: „Archivologie: Theorie des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten.“ In: *Kaleidogramme* (Bd. 30). Berlin: Kadmos, 2009, S.165-175.

Aunger, Robert: „Introduction.“ In: Ders. (Hg.): *Darwinizing Culture: The Status of Memetics as a Science*. Oxford: Oxford University Press, 2000, S.1-24.

A vine: „YouTube Rewind 2018 Will Smith Memes Compilation“ (2018).
<https://www.youtube.com/watch?v=o0na-NB8G3I> (10.01.2020).

Benson, Phil: *The Discourse of YouTube: Multimodal Text in a Global Context*. New York: Routledge, 2017.

Bleicher, Joan Kristin: „YouTube als Supermedium im Spiegel der Forschung.“ In: Schumacher, Julia/Stuhlmann, Andreas (Hg.): *Videoportale: Broadcast Yourself? Versprechen und Enttäuschung*. Hamburg: Univ. Hamburg, Inst. für Medien und Kommunikation, 2011, S.13-26.

Bolter, Jay David/Grusin, Richard: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 2000.

Broeren, Joost: „Digital Attractions: Reloading Early Cinema in Online Video Collections.“ In: Snickars, Pelle/Vonderau, Patrick (Hg.): *The YouTube Reader*. Stockholm: National Library of Sweden, 2009, S.154-165.

Brügger, Niels: „Web History and Social Media.“ In: Burgess, Jean/Marwick, Alice/Poell, Thomas (Hg.): *The SAGE Handbook of Social Media*. London u.a.: SAGE reference 2008, S.196-212.

Bühl, Achim: *CyberSociety: Mythos und Realität der Informationsgesellschaft*. Köln: Papy-Rossa Verlag, 1996.

Burgess, Jean: „All your Chocolate Rain Are Belong to Us?: Viral Video, YouTube and the Dynamics of Participatory Culture.“ In: Lovink, Geert/Niederer, Sabine (Hg.): *Video Vortex Reader: Responses to YouTube*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2008, S.101-109.

Burgess, Jean/Green, Joshua: *YouTube: Online Video and Participatory Culture*. Cambridge: Polity Press, 2009a.

Burgess, Jean/Green, Joshua: „The Entrepreneurial Vlogger: Participatory Culture Beyond the Professional-Amateur Divide.“ In: Snickars, Pelle/Vonderau, Patrick (Hg.): *The YouTube Reader*. Stockholm: National Library of Sweden, 2009b, S.89-107.

Burgess, Jean/Green, Joshua: *YouTube: Online Video and Participatory Culture*. Cambridge/Medford: Polity Press, 2018.

Castells, Manuel: *The Rise of the Network Society*. Chichester u.a.: Wiley-Blackwell, 2010 [1996].

Cha, Meeyoung et al.: „I Tube, You Tube, Everybody Tubes: Analyzing the World's Largest User Generated Content Video System“. *Conference on Internet Measurement 2007*. <http://conferences.sigcomm.org/imc/2007/papers/imc131.pdf> (23.10.2019).

Dawkins, Richard: *Das egoistische Gen*. Heidelberg: Springer, 2007 [1976].

Derrida, Jacques: *Dem Archiv verschrieben: Eine Freud'sche Impression*. Berlin: Brinkmann und Bose, 1997 [1995].

Elsaesser, Thomas: „Tales of Epiphany and Entropy: Around the Worlds in Eighty Clicks.“ In: Snickars, Pelle/Vonderau, Patrick (Hg.): *The YouTube Reader*. Stockholm: National Library of Sweden, 2009, S.166-186.

Engell, Lorenz/Vogl, Joseph: „Editorial.“ In: diess. (Hg.): *Mediale Historiographien*. Weimar: Universitäts-Verlag, 2001, S.5-8.

Engell, Lorenz: „Die genetische Funktion des Historischen in der Geschichte der Bildmedien.“ In: Ders./Vogl, Joseph (Hg.): *Mediale Historiographien*. Weimar: Universitäts-Verlag, 2001, S.33-56.

Engell, Lorenz: „Das Mondprogramm: Wie das Fernsehen das größte Ereignis aller Zeiten erzeugte und wieder auflöste, um zu seiner Geschichte zu finden.“ In: Lenger, Friedrich/Nünning, Ansgar (Hg.): *Medienereignisse der Moderne*. Darmstadt: Wiss. BG, 2008, S.150-171.

Engell, Lorenz: „Medientheorien der Medien selbst.“ In: Schröter, Jens (Hg.): *Handbuch Medienwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2014, S.207-213.

Gehl, Robert. „YouTube as archive: Who will curate this digital Wunderkammer?“ In: *International Journal of Cultural Studies* 12.1 (2009), S.43-60.

Grainge, Paul (Hg.): *Ephemeral Media: Transitory Culture from Television to YouTube*. London: Palgrave Macmillan, 2011.

Grossman, Lev: „You – Yes, You – Are TIME’s Person of the Year.“ in: *TIME Magazine U.S.*, 25.12.2006. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1570810,00.html> (26.10.2019).

Gunning, Tom: „The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde.“ In: Strauven, Wanda (Hg.): *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, S.381-388.

HDCYT: „Charlie Bit my Finger – Again!“ (2007). https://www.youtube.com/watch?v=_OBIGSz8sSM (23.10.2019).

Hickethier, Knut: „Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells.“ In: *montage/av* 4 (1) 1995, S.63-83.

Hillrichs, Rainer: *Poetics of Early YouTube. Production, Performance, Success*. Bonn: ULB 2016, online unter: <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2016/4407/4407.pdf> (23.20.2019).

Jawed: „Me at the Zoo.“ (2005). <https://www.youtube.com/watch?v=jNQXAC9IVRw> (23.10.2019).

Jenkins. Henry: „What Happened before YouTube?“ In: Burgess, Jean/Green, Joshua (Hg.): *YouTube. Online Video and Participatory Culture*. Cambridge: Polity Press, 2009, S.109-125.

Kavoori, Anandam: *Digital Media Criticism*. New York: Peter Lang, 2010.

Kessler, Frank/Schäfer, Mirko Tobias: „Navigating YouTube: Constituting a Hybrid Information Management System.“ In: Snickars, Pelle/Vonderau, Patrick (Hg.): *The YouTube Reader*. Stockholm: National Library of Sweden, 2009, S. 275-291.

Kim, Jin: „The Institutionalization of YouTube: From user-generated content to professionally generated content.“ In: *Media, Culture, and Society* 34 (1), 2012, S.53-67.

Kirchmann, Kay: „Bildermüll und Wiederverwertung: Eine medientheoretische Perspektive auf Formen und Funktionen des Bilderrecyclings im Found Footage Film.“ In: Koebner, Thomas/Meder, Thomas (Hg.): *Bildtheorie und Film*. München: edition Text + Kritik, 2006, S.497-512.

Kuhn, Markus: „YouTube als Loopingbahn: lonelygirl15 als Phänomen und Symptom der Erfolgsinitiation von YouTube.“ In: Schumacher, Julia/Stuhlmann, Andreas (Hg.): *Videoportale: Broadcast Yourself? Versprechen und Enttäuschung*. Hamburg: Univ. Hamburg, Inst. für Medien und Kommunikation, 2011, S.119-136.

Lange, Patricia G.: „(Mis)Conceptions about YouTube.“ In: Lovink, Geert/Niederer, Sabine (Hg.): *Video Vortex Reader: Responses to YouTube*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2008, S.87-100.

Lange, Patricia G.: „Videos of Affinity on YouTube.“ In: Snickars, Pelle/Vonderau, Patrick (Hg.): *The YouTube Reader*. Stockholm: National Library of Sweden, 2009, S.70-88.

Lilkendey, Martin: *100 Jahre Musikvideo: Eine Genregeschichte vom frühen Kino bis YouTube*. Bielefeld: Transcript, 2017.

lonelygirl15: „First Blog / Dorkiness Prevails“ (2006). <https://www.youtube.com/watch?v=-goXKtd6cPo> (23.10.2019).

Lovink, Geert/Niederer, Sabine (Hg.): *Video Vortex Reader: Responses to YouTube*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2008.

Lovink, Geert: „The Art of Watching Databases: Introduction to the Video Vortex Reader.“ In: ders./Niederer, Sabine (Hg.): *Video Vortex Reader: Responses to YouTube*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2008, S.9-12.

Lovink, Geert/Somers Miles, Rachel (Hg.): *Video Vortex Reader II. Images Beyond YouTube*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2011.

Lovink, Geert: *Im Bann der Plattformen: Die nächste Runde der Netzkritik*. Bielefeld: Transcript, 2017.

Luis Fonsi: „Despacito ft. Daddy Yankee“ (2017). <https://www.youtube.com/watch?v=kJQP7kiw5Fk> (28.10.2019).

madrinking1119: „Leave Britney Alone (Complete)“ (2011). <https://www.youtube.com/watch?v=WqSTXuJeTks> (28.10.2019).

Marek, Roman: *Understanding YouTube. Über die Faszination eines Mediums*. Bielefeld: Transcript, 2013.

Mertens, Mathias: *Kaffeekeochen für Millionen: Die spektakulärsten Ereignisse im World Wide Web*. Frankfurt/Main: Campus, 2006.

Miller, Kiri: *Playing Along: Digital Games, YouTube, and Virtual Performance*. New York: Oxford University Press, 2012.

Nohr, Rolf F.: „Ich bin nackt.‘: Wie Video im Film Unmittelbarkeit erzeugt und Geständnisse provoziert.“ In: Kirchmann, Kay/Ruchatz, Jens (Hg.): *Medienreflexion im Film: Ein Handbuch*. Bielefeld: Transcript, 2014, S.173-186.

Peters, Kathrin/Seier, Andrea: „Home Dance: Mediacy and Aesthetics of the Self on YouTube.“ In: Snickars, Pelle/Vonderau, Patrick (Hg.): *The YouTube Reader*. Stockholm: National Library of Sweden, 2009, S.187-203.

Prelinger, Rick: „The Appearance of Archives.“ In: Snickars, Pelle/Vonderau, Patrick (Hg.): *The YouTube Reader*. Stockholm: National Library of Sweden, 2009, S.268-274.

Reichert, Ramón: *Amateure im Netz. Selbstmanagement und Wissenstechnik im Web 2.0*. Bielefeld: Transcript, 2008.

Rieder, Bernhard et al.: „From Ranking Algorithms to ‘Ranking Cultures’: Investigating the Modulation of Visibility in YouTube Search Results.“ In: *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 24 (1), 2018, S.50-68.

Rizzo, Theresa: „YouTube: The New Cinema of Attractions.“ In: *Journal of Media Arts Culture* 5 (1), 2008. http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=109 (23.10.2019).

Ruchatz, Jens: „Konkurrenzen – Vergleiche: Die diskursive Konstruktion des Felds der Medien.“ In: Schneider, Irmela/Spangenberg, Peter M. (Hg.): *Medienkultur der 50er Jahre: Diskursgeschichte der Medien nach 1945* (Bd. 1). Wiesbaden: VS, 2002, S.138-153.

Schneider, Irmela/Bartz, Christina/Otto, Isabell: „Einleitung.“ In: Dies. (Hg.): *Medienkultur der 70er Jahre: Diskursgeschichte der Medien nach 1945* (Bd. 3). Wiesbaden: VS, 2004, S.9-17.

Schneider, Irmela/Bartz, Christina: „Einleitung.“ In: Dies. (Hg.): *Formationen der Mediennutzung I: Medienereignisse*. Bielefeld: Transcript, 2007. S.7-10.

Schröter, Jens: „Statt einer Einleitung: Versuch zur Differenz zwischen dem Medialen und dem Display.“ In: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 6 (2), 2006, S.7-12.

Schröter, Jens: „On the Logic of the Digital Archive.“ In: Snickars, Pelle/Vonderau, Patrick (Hg.): *The YouTube Reader*. Stockholm: National Library of Sweden, 2009, S.330-345.

- Schumacher, Julia: „Das Reale am Web 2.0.: Amateurvideoproduktion mit professionellem Selbstanspruch.“ In: dies./Andreas Stuhlmann (Hg.): *Videoportale: Broadcast Yourself? Versprechen und Enttäuschung*. Hamburg: Univ. Hamburg, Inst. für Medien und Kommunikation, 2011, S.153-169.
- Shifman, Limor: „An anatomy of a YouTube meme.“ In: *New Media & Society* 14 (2), 2011, S.187-203.
- Shifman, Limor: *Memes in Digital Culture*. Cambridge: MIT Press, 2014.
- Spielmann, Yvonne: *Video: Das reflexive Medium*. Frankfurt: Suhrkamp, 2005.
- Strangelove, Michael: *Watching YouTube: Extraordinary Videos by Ordinary People*. Toronto: University of Toronto Press, 2010.
- Treske, Andreas: *Video Theory: Online Video Aesthetics or the Afterlife of Video*. Bielefeld: Transcript, 2015.
- Van Dijck, José: „Users like you: Theorizing agency in user-generated content.“ In: *Media, Culture, and Society* 31 (1), 2009, S.41-58.
- Van Dijck, José: „YouTube Beyond Technology and Cultural Form.“ In: Marijcke de Valck/Jan Teuerlings (Hg.): *After the Break: Television Theory Today*. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2013, S.147-159.
- Van Dijck, José/Poell, Thomas/De Waal, Martijn: *The Platform Society: Public Values in a Connective World*. New York: Oxford University Press, 2018.
- Vernallis, Carol: *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Versionmuseum.com: *Design History of YouTube.com*. <https://www.versionmuseum.com/history-of/youtube-website> (23.10.2019).
- Weber, Nicola Valeska: „Broadcast (Stock-)Footage. Überlegungen zum Archiv-Charakter von YouTube.“ In: Schumacher, Julia/Stuhlmann, Andreas (Hg.): *Videoportale: Broadcast Yourself? Versprechen und Enttäuschung*. Hamburg: Univ. Hamburg, Inst. für Medien und Kommunikation, 2011, S.43-57.
- Williams, Raymond: *Television. Technology and Cultural Form*. Hanover: University Press of New England, 1974.
- YouTube.com: *About*. <https://www.youtube.com/intl/us/about/> (23.10.2019).
- YouTube: „The Making of YouTube.“ (2007). https://www.youtube.com/watch?v=X2N_V2dfS1U (23.10.2019).
- YouTube: „A Message From Chad and Steve.“ (2006). https://www.youtube.com/watch?v=QCVxQ_3Ejkg (23.10.2019).

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Annamaria Motrescu-Mayes, Heather Norris Nicholson: British Women Amateur Filmmakers: National Memories and Global Identities

Edinburgh: Edinburgh University Press 2018, 265 S.,
ISBN 9781474420730, Hardcover GBP 75,-, Paperback GBP 25,-

Amateurfilme inszenieren Vorstellungen vom Glück der Kernfamilie, von Zugehörigkeit und Fremdheit, und als mediale Selbstentwürfe sind sie nicht zuletzt Ausdruck nationaler und kolonialer Fantasien. Dominiert wird die häufig kostspielige Amateurfilmpraxis in der Regel von Angehörigen der Mittelschicht und von Männern hinter der Filmkamera. Kein Wunder also, dass ihre Filmgeschichtsschreibung ebenso patriarchal wie heteronormativ anmutet. Das liegt auch an den Quellen: So trägt so manche Amateurfilmsammlung – ob in Archiven oder Privathaushalten – den Namen eines männlichen Urhebers, selbst wenn eine Frau die Filmemacherin war.

Nun nimmt der Sammelband *British Women Amateur Filmmakers: National Memories and Global Identities* das bislang marginalisierte Filmschaffen von Frauen im Amateurfilm in den Blick, mit dem Fokus auf Großbritannien. Dabei geht es den Autorinnen vor allem um die Sichtbarmachung von

Filmemacherinnen. Inspiriert ist diese Perspektive von Tendenzen in der feministischen Literaturwissenschaft der 1980er Jahre, wie Elaine Showalters Konzept des *gynocriticism*, das Frauen in ihrer Funktion als Produzentinnen, und nicht nur als Rezipientinnen, untersucht. Für ihr Projekt, das wie eine enorme archäologische Ausgrabung anmutet, konnten die Autorinnen auf Bestände in über 30 nationalen und regionalen Filmarchiven sowie auf 15 private Sammlungen zurückgreifen. Darüber hinaus führten die Autorinnen zahlreiche *Oral History*-Interviews mit Filmemacherinnen.

Der Band beschränkt sich nicht auf Werkanalysen, sondern bettet diese stets in den soziohistorischen Kontext ein, indem er Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen berücksichtigt. So untersucht er die Rolle von Amateurfilmclubs als Räume, die Artikulationsmöglichkeiten für Filmerinnen bieten. Sehr lesenswert sind die Kapitel zu Amateurfilmen von

Kolonisatorinnen zur Zeit des britischen Empire, insbesondere in Indien. Für die Autorinnen bieten die Arbeiten Gegenentwürfe zur filmischen Inszenierung weißer Maskulinität in den offiziellen Filmeinheiten für Kolonialpropaganda (vgl. S.13, S.57-88, S.110-132). Weitere Kapitel widmen sich dem schulischen Einsatz von Amateurfilm durch Filmemacherinnen sowie Animationsfilmen, unter anderem den Arbeiten des einflussreichen *Leeds Animation Workshop*.

Es ist anzuerkennen, dass sich die Autorinnen trotz ihrer umfassenden Quellensichtung ihrer unzureichenden intersektionellen Perspektive bewusst zu sein scheinen (vgl. S.56), die *gender* mit Faktoren wie *race*, *class* oder *sexuality* verschränken würde. In der Tat werden trotz der umfassenden Quellensichtung kaum Zeugnisse vom Amateurfilmschaffen schwarzer und asiatischer Britinnen berücksichtigt, das eher in Privatarchive zu finden sein dürfte. Ebenso dominiert im Band ein heteronormativer Blick. Dieser führt zu einer wesentlichen Auslassung, da die Amateurfilmproduktion lesbischer Filmemacherinnen eine besondere Herausforderung hinsichtlich der Lesbarkeit queerer Lebensentwürfe darstellt. Zwar wird das *Lesbian Home Movie Project* in den USA mit seinem internationalen Vorbildcharakter für die Archivierung und Zugangsgestaltung von Amateurfilmen aus lesbischen Kontexten in einer Fußnote erwähnt, sein methodologisches Potenzial für die Amateurfilmforschung wird jedoch nicht herausgearbeitet. Eine mangelnde queere Lektüre der Filme und ihrer

Produktionskontexte führt somit zu einer erneuten Unsichtbarmachung von Teilen des audiovisuellen Gedächtnisses.

Insgesamt eröffnet der Band jedoch vielfältige Anschlussmöglichkeiten für die weitere Forschung: So stellt sich beispielsweise die Frage nach der (Nicht-)Lesbarkeit von *orphan films* noch einmal neu, zum Beispiel nach Repräsentationen lesbischer Möglichkeitsräume. Wie lassen sich Filmbilder deuten, deren Urheber_innen wir nicht kennen? Auch Themen wie die Archivierung und Zugangsgestaltung des (digitalisierten) Materials, online oder offline, und ihre ethische Dimension, bieten Anknüpfungspunkte.

Vor allem aber erschließt der Band neue audiovisuelle Quellen, die die Verschränkung britischer Filmpraxis mit Kolonialismus und Dekolonisierung belegen. Im Anschluss an die Arbeiten von Rosaleen Smyth, Lee Grieveson, Tom Rice und Grazia Ingravalle ist das immense Filmschaffen in den Kolonien nicht mehr nur als ‚Wurmfortsatz‘ der britischen Dokumentarfilmschule zu denken, sondern als maßgeblicher Einfluss auf ihre Entwicklung, nicht zuletzt der Grierson-School. Und auch hierin ist der Beitrag von Frauen mit der (Amateur)Filmkamera nicht zu unterschätzen, wie der vorliegende Band eindrücklich zeigt. Insgesamt kommt dem Band *British Women Amateur Filmmakers* das Verdienst zu, eine Pionierleistung zur Amateurfilmforschung aus feministischer Perspektive geleistet zu haben.

Dagmar Brunow (Växjö)

Medien/Kultur

Maximilian Linsenmeier, Sven Seibel (Hg.): Gruppieren, Interferieren, Zirkulieren. Zur Ökologie künstlerischer Praktiken in Medienkulturen der Gegenwart

Bielefeld: transcript 2019, 266 S., ISBN 9783837632415, EUR 34,99

Wie im Titel angedeutet, perspektiviert die vorliegende Publikation zeitgenössische künstlerische Praktiken, wobei diese sich über die Felder Film, Performance, Tanz und Installation spannen. In den einleitenden Bemerkungen entwickeln die Herausgeber den theoretischen Rahmen für die vielfältigen Medienbezüge, die sich an den Begriffen ‚Gruppieren‘, ‚Interferieren‘ und ‚Zirkulieren‘ orientieren. Damit thematisiert der Band aktuelle Forschungsperspektiven, die auf die Praktiken ästhetischen Handelns abzielen und von daher ihre Überlegungen zum Medienbegriff entwickeln, der sich als dynamisch und prozessual gestaltet. Grundlagen dieser Konturierungen sind im weitesten Sinne das Denken von Gilles Deleuze, Alfred North Whitehead und den zeitgenössischen Vertreterinnen des *New Materialism*, Karen Barad und Jane Bennett, deren Ansätze bei aller Verschiedenheit die Prozesshaftigkeit von Materialien in den Vordergrund stellen. Demgemäß gelten auch die vielfältigen Konzepte von Ökologien (auch des Ästhetischen) als methodische Wegmarken zur Beschreibung der künstlerischen Prozesse. Unabhängig von der Komplexität der Ansätze gelingt der Einleitung eine präzise konzeptuelle Einführung in die

folgenden Beiträge, die sich in ihrer Unterschiedlichkeit bestens ergänzen.

Untergliedert sind die Beiträge in die spezifischen Verfahren, die sie fokussieren. Beginnend mit den „Kooperative[n] Übertragungen“ finden sich Kai van Eikels‘ programmatisch betitelte Ausführungen zu den „Zustände[n] ohne Zuständigkeit“, in denen er die Arbeiten des japanischen Künstlers Koki Tanaka vorstellt, der jenseits des Werkbegriffs kollektive Formen des Zusammenhandelns erforscht. Van Eikels stellt die kollektiv ausgerichteten Aktionen des Künstlers in den Gegensatz zu zeitgenössischen Prozessen der Arbeitsein- und -aufteilung, und er unterstreicht die Hybridisierung ästhetischer und sozio-ökonomischer Markierungen. Im Anschluss daran widmet sich Maximilian Linsenmeier der transversalen Praxis und den begehbaren Netzstrukturen des Künstlers Tomás Saraceno. Dabei abstrahiert er von der überforderten Metapher des Netzes und proklamiert dieses als eine „dynamische, raumzeitliche Topologie von Bewegungen“ (S.84), die sich mit dem Körper der Besucher_innen verbindet. Die inszenatorische Verbindung von Körper mit den Materialien des Außen prägt auch die nächsten Beiträge von Reinhold

Görling und Gerko Ebert zu einem preisgekrönten Video der Künstlerin Elizabeth Price und Kräften der Choreographie. Beide Beiträge, subsumiert unter der Bezeichnung „Abstrakte Relationierungen“, abstrahieren von der medialen Form und dem immanenten Werkbegriff zugunsten einer Fokussierung auf Wahrnehmungsdifferenzen. Damit könnten ästhetische Strukturen als sich überlagernde Felder dargestellt werden (vgl. S.90). Dementsprechend problematisiert Görlings Beitrag den Dualismus von Form und Inhalt, indem er die Prozesse der Gestaltung und des Entstehens in den Mittelpunkt stellt (vgl. S.114). In Bezug auf die zeitgenössischen Choreographien von Yvonne Rainer und Pina Bausch bietet Ebert ein Modell von Choreographie an, das zwischen konkreter Bewegung und deren Abstraktion changiert. Beide Aspekte sind nicht voneinander zu lösen und werden damit „immedial“ (S.140). Die beiden nachfolgenden Beiträge fasst der Band unter der Bezeichnung „Neuverteilung dokumentarischer Praktiken“ zusammen und leistet hier eine kritische Überprüfung weit verbreiteter dokumentarischer Praktiken. Florian Krautkrämer fokussiert die „Aspekte des Unsichtbaren im aktuellen Protestfilm“ und führt hier vor, wie im Rahmen von Protest- und experimentellen Videos Unsichtbarkeiten produziert werden. Sven Seibel widmet sich einer Überprüfung des dokumentarischen Interviews, wohl einer der am häufigsten angewendeten Formen

dokumentarischer Praxis, und verweist auf künstlerisch experimentelle Arbeiten, die diese Form problematisieren und auf ihre Dispositive zurückführen. Der vierte Teil des Bandes widmet sich „Choreographischen Anordnungen“ und thematisiert das Zusammenwirken von Körper und Raum in zeitgenössischen Choreographien. Maren Butte stellt die Arbeiten der Künstler Tino Sehgal und Ragnar Kjartansson vor und kontextualisiert diese innerhalb der Performance und Fluxus-Verfahren der 1960er Jahre. Die Arbeiten beider Künstler zeichnen sich durch extreme Flüchtigkeit aus, die Butte mit den Konzepten der „Deproduktion“ (S.128) und Entmaterialisierung belegt. Kirsten Maar schließlich diskutiert die zeitgenössische Tendenz, Tanz und Performance in Ausstellungskontexte zu integrieren. Auch manifestieren sich Konzepte, die den Körper in eine offene Relation zur Umgebung stellen und auf diese Art und Weise den Kunstmarkt konterkarieren.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass es sich hier um eine Publikation handelt, die ihre Gegenstände weitgefasst an den eigenen theoretischen Prämissen misst und so aufzeigen kann, welche Dimensionen zeitgenössische künstlerische Praktiken einnehmen können. Dabei bietet jeder Beitrag nochmals eine detaillierte Diskussion der theoretischen Dimensionen der spezifischen Praktiken.

Angela Krewani (Marburg)

**Rossella Catanese, Francesca Scotto Lavina, Valentina Valente (Hg.):
From Sensation to Synaesthesia in Film and New Media**

Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2019, 264 S.,
ISBN: 9781527519244, GPB 61,99

„The cinematic experience engages all our senses“ (S.1). Damit ist die zentrale Setzung, der der Sammelband folgt, vorgenommen. Die Bandbreite der insgesamt 18 Beiträge verteilt auf fünf Teile spiegelt sich in der Einleitung: Die Autorinnen schlagen vor, Deleuzes und Guattaris erweiterte Definition des Kunstwerks – als ein Sein aus Sensationen – auf das Bewegtbild anzuwenden (vgl. ebd.). In Kombination mit kanonischen Positionen der (Film-) Phänomenologie sowie aktuellen Erkenntnissen der Neurologie, bildet diese den Ausgangspunkt für die im Band versammelten Artikel. Weiterhin beabsichtigt dieser, aktuelle Methoden in der Ästhetik und Wahrnehmung von audiovisuellen Medien kritisch zu hinterfragen (vgl. S.6).

Synästhesie ist dabei zentrales Konzept, welches in theoretischen Diskursen systematisch seit dem 19. Jh. auftaucht und ein wissenschaftlich belegtes neurologisches Phänomen darstellt (vgl. S.2), in dem verschiedene Sinneseindrücke gekoppelt erscheinen. Synästhet_innen sehen zum Beispiel Töne oder Buchstaben farbig. Zwei zentrale Beiträge zeigen, dass das Konzept schon Einzug in die klassische Filmtheorie fand. Isabella Tommasso argumentiert für einen synästhetischen Zug in Kracaurs Schriften, die die „film experience as a perceptual flow that both stimulates

and bewilders the spectator's cognitive skills“ (S.185) beschreiben. Sie arbeitet anhand des Ausdrucks „murmur of existence“ (S.184ff.) heraus, wie sich auditive und visuelle Eindrücke verbinden, um die kognitive Verunsicherung der Zuschauer_innen und die erhöhte sensorische Erfahrung zu beschreiben. Neben Kracaurs sind auch Eisensteins Schriften Objekte der Untersuchung. Irina Schulzki argumentiert, dass Eisenstein sein Konzept der Geste auf Jean d'Udines Monographie *L'art et la geste* (Paris: Félix Alcan, 1910) aufbaute. Die Geste ist für Kracauer zentrales Element der synästhetischen Einheit, die visuelle und auditive Eindrücke verbinde (S.103). Beide Beiträge zeigen, dass kinästhetische Übertragungen und synästhetische Effekte bereits in klassischen filmtheoretischen Schriften antizipiert und durchdacht wurden.

Ob es sich bei Kracauer und Eisenstein um tatsächliche Synästheten handelte, bleibt dabei ungeklärt – im Gegensatz zu den Futurist_innen (vgl. S.195), denen sich Rossella Catanese in ihrem Beitrag widmet. Für diese ist Synästhesie als zentrales Konzept anzusehen. Deren Veranlagung sei Ursache ihres besonderen Interesses am Kino als einem „mixed medium“ (S.193): Mittels Montage sei es möglich, das Ziel der „poly-expressiveness“ (S.197) zu erreichen, die sie in ihrer alltäglichen Wahrnehmung der Welt erfahren. Der

Einfluss der Überlegungen der Futuristen auf andere Filmemacher_innen im Bereich Experimentalfilm seien bis heute untererforscht (vgl. S.201). In dieser Hinsicht leistet Catanese einen wichtigen Beitrag, der als Anknüpfungspunkt für weitere Forschung dient. Der Aufruf wird von Marie Rebecchi im Band selbst aufgenommen. Sie untersucht den Einfluss des *abstract cinema* und der Synästhesie auf die Filmproduktionen in Hollywood, insbesondere der Arbeit von Oskar Fischinger auf Disney. Wenn sie auch der Ankündigung „From Painting to Film“ nicht gerecht wird, so argumentiert sie doch überzeugend, wie eng verflochten die europäische Avantgarde und „the American artistic and cultural scene of the thirties and forties“ (S.208) tatsächlich waren.

Viele Beiträge bringen Filmwissenschaft und Neurologie einander näher: Francesca Scotto Lavina etwa schlägt vor, den Film selbst als „synaesthetic object“ (S.116) zu verstehen. Sie kombiniert filmtheoretische mit Positionen der Neurowissenschaft und Philoso-

phie, um den Vorgang der kinästhetischen Identifikation neu zu definieren, als eine senso-motorische Verknüpfung („coupling“, S.122) von Zuschauer_innen und Filmkörper in der Film Erfahrung (vgl. ebd.). In diesem Beitrag zeigt sich, dass die Entdeckung der Spiegelneuronen film-phänomenologische Positionen stützt.

Die Beiträge schaffen es, die Prämisse des Bandes, Positionen der Neurologie, der Phänomenologie, Medien- und Filmwissenschaft zusammenzuführen, größtenteils überzeugend einzulösen. Aber erneut zeigt sich, dass es im internationalen Fachdiskurs an Übersetzungen aus der deutschen Sprache mangelt, da zentrale Referenzen, wie etwa Christiane Voss' Ausführungen zum „Leihkörper“ hier fehlen (Voss, Christiane: *Der Leihkörper: Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*. München: Wilhelm Fink, 2013). Trotzdem gelingt es der Publikation, neue Perspektiven zu eröffnen und so eine sehr gute Grundlage für weiterführende Studien zu bereiten.

Bianka-Isabell Scharmann (Frankfurt)

Grace E. Lavery: Quaint, Exquisite: Victorian Aesthetics and the Idea of Japan

Princeton: Princeton University Press 2019, 222 S., ISBN 9780691183626, EUR 38,95

Die vielschichtigen Wörter ‚quaint‘ und ‚exquisite‘, welche die am Center for Japanese Studies, UC Berkeley, forschende Grace E. Lavery als Obertitel für ihre Publikation gewählt hat, sind

sowohl in der wissenschaftlichen als auch in der belletristischen Literatur seit zirka 1860 allgegenwärtige Adjektive: Sie dienen dazu, Japan oder vielmehr die (bisweilen ideologischen) Vorstellungen

zu definieren, die Autor_innen aus Großbritannien sowie anglophone japanische Verfasser_innen von diesem Land hatten und haben (vgl. S.XII, S.5f).

In ihrem ideengeschichtlich orientierten Buch verschränkt die Autorin *close readings* mit Archivrecherchen sowie ihrem breit aufgestellten theoretischen Wissen in den Feldern Philosophie, Psychoanalyse, *queer theory* und der Textkritik. Die Objekte ihrer Analysen entstammen hierbei eher disparaten Genres, zu denen neben Belletristik und Malerei auch Lyrik, Kunsthandwerk, Operette und Film zählen. Anders als der Untertitel suggerieren mag, behandelt Lavery keineswegs ausschließlich viktorianische Perspektiven auf das „Other Empire“ (S.X) als ästhetisches Paradigma und Gegenpol zum westlichen Denken. So beinhaltet die Studie auch japanische Blicke auf viktorianische Phänomene. Ferner analysiert Lavery neben Beispielen aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert auch solche aus den vergangenen zwanzig Jahren. Hierin spiegeln sich die Forschungsschwerpunkte der Autorin wider, zu denen neben der viktorianischen Literatur und Kultur auch die zeitgenössische Populärkultur zählt.

In der Einleitung widmet sich Lavery Immanuel Kants Konzept der subjektiv-universellen Bedingungen für das Fällen ästhetischer Urteile (vgl. insbes. S.8-14) und macht ihre Einsichten diesbezüglich mehr oder minder für die folgenden Analysen fruchtbar. Ein Fokus liegt hierbei auf der Japan immer wieder attribuierten Verknüpfung von Schönheit und Gewalt (vgl. S.31). Lavery spricht in diesem Zusammen-

hang von „conceptual disfiguration“ (S.6), wenn es um die Reduzierung der Idee von Japan auf diese beiden Pole geht.

Im ersten Kapitel befasst sich die Autorin mit der Operette *The Mikado* (1885) von Gilbert und Sullivan. In dem fiktiven Japan, in welchem die Handlung angesiedelt ist, wird das außereheliche Flirten mit dem Tod bestraft, was Lavery als Parodie auf den Umgang der viktorianischen Gesellschaft mit Homosexualität deutet. Nach dieser Lesart ist *The Mikado* „not about Japan“ (S.42), sondern behandelt im Kern das zeitgenössische Großbritannien. Das zweite Kapitel ist dem britischen Ästhetizismus (ca. 1880 – ca. 1900) gewidmet und zeigt Beispiele für japanische Versatzstücke und Anspielungen in Literatur, Kunst und Kunstgewerbe auf. Neben James Whistlers Gemälde *Little White Girl* (1864) und Gedichten von Algernon Swinburne werden als Epitome der künstlerischen Japanophilie Luxusausgaben von Oscar Wildes letzten Werken behandelt, welche auf Japanpapier gedruckt wurden. In Kapitel drei werden die von präraffaelitischer Kunst beeinflussten *haiku*-Schöpfungen des anglophonen Schriftstellers Noguchi Yone sowie die am Madame Butterfly-Mythos orientierten halbbiografischen Texte der unter dem japanischen Pseudonym Onoto Watanna schreibenden sino-englischen Winnifred Eaton behandelt (vgl. S.93-112). Kapitel vier ist dem John Ruskin-Übersetzer und -Sammeler Mikimoto Ryuzo gewidmet, dessen teilweise verzweifelten Identifikationsversuche mit dem verehrten Vorbild

von Lavery überzeugend als Fandom *avant la lettre* gedeutet werden. Kapitel fünf befasst sich mit dem Themenkomplex Frau und Schwert(kunst), und analysiert diesen mithilfe von Quentin Tarantinos *Kill Bill*-Filmen (2003 und 2004) und Miike Takashis *Audition* (1999). In diesem Kapitel fällt es oft schwer, dem streckenweise sprunghaft-assoziativen Vorgehen der Autorin zu folgen.

Es gehört einiges an Wagemut und Verve dazu, auf 200 Seiten 200 Jahre anglophoner Japanrezeption zu umreißen, bisweilen grenzen die Referenzen im Text an Namedropping, wenn im Parforceritt Barthes, Bourdieu, Foucault, Hegel, Kant oder Lyotard bemüht werden – um nur einige zu nennen. Die von Lavery gebildeten Rezeptionsketten sind bisweilen etwas zu verschachtelt, wenn sie zum Beispiel ihre Lesart von Ronald Beiners Deutung der Arendt'schen Kantrezeption (vgl. S.10f.) darstellt. Von wissenschaftlicher Redlichkeit geprägt ist

die Offenlegung der Autorin, dass sie weder Ostasienwissenschaftlerin noch des Japanischen mächtig sei (vgl. S.15), was für den Fokus der Studie auch keine zwangsläufige Voraussetzung darstellen muss. Dennoch wäre eine klare Entscheidung bezüglich der Reihenfolge der Nennung von japanischen Vor- und Nachnamen wünschenswert gewesen, was hier uneinheitlich gelöst ist.

Generell sind die eklektizistische Auswahl und ihre Verknüpfungen nicht immer nachvollziehbar, aber immer erfrischend. Allerdings lässt sich nicht immer sagen, ob nicht möglicherweise beides von der Autorin intendiert ist, die sich hierdurch stilistisch ihrem Forschungsgegenstand und dessen Rezeption annähert: „object and subject blurred into each other“ (S.60), aber anders als beim Wilde'schen Aphorismus „I find it harder and harder to live up to my blue China“ (S.60-61) in leichtfüßiger Manier.

Barbara Margarethe Eggert (Linz)

Katharina Lobinger (Hg.): Handbuch Visuelle Kommunikationsforschung

Wiesbaden: Springer VS 2019, 749 S., ISBN 9783658065072,
EUR 89,99

Die Herausgeberin versammelt in ihrem Band mit 41 Autor_innen insgesamt 33 Texte, die sich theoretischen, empirischen und fallspezifischen Ansätzen der Visuellen Kommunikationsforschung widmen. Sie vermittelt

einen breiten Überblick über den aktuellen Stand der Forschung und zeigt die Entwicklung auf, die sich seit der Gründung der DGPK-Fachgruppe „Visuelle Kommunikation“ im Jahr 2000 herausgebildet hat.

Teil eins widmet sich theoretischen Grundlagen und Ansätzen der Visuellen Kommunikationsforschung. Daniel Pfurttscheller verordnet hier Bilder zwischen Zeichen- und Handlungs- und Praxistheorie. Dabei richtet sich der Fokus auch auf bildbezogene Social-Media-Interaktionen auf Twitter. Katrin Döveling verweist aus einer psychologischen und soziologischen Perspektive auf das Potenzial von Bildern, die Emotionen zeigen und Gefühle bei den Betrachter_innen auslösen können. Zusätzlich wird das Wechselverhältnis zwischen der Darstellung von Emotionen und die potentielle Wirkung von Bildern auf Emotionen reflektiert. Der Wandel der visuellen Alltagskultur durch die Digitalisierung ist Gegenstand des Aufsatzes von Wolfgang Reißmann aus der Perspektive der Mediatisierungsforschung. Der Autor beschäftigt sich mit verändernden Kommunikations- und Medienumgebungen sowie medialen Infrastrukturen, in denen Bilder im Internet benutzt und bearbeitet werden, und zeigt Forschungsperspektiven auf. Benjamin Krämer und Katharina Lobinger widmen sich dem Anspruch auf Authentizität im Rahmen der visuellen Kommunikation. Einerseits wird Bildern die Eigenschaft zugeschrieben, eine wahrheitsgetreue Abbildung von Wirklichkeit zu bewerkstelligen. Andererseits bestehen Möglichkeiten der Inszenierung und Manipulation visueller Darstellungen, die dem normativen Authentizitätsanspruch widersprechen.

Der zweite Teil des Buches beschäftigt sich mit Themenfeldern der Visuel-

len Kommunikationsforschung. Es geht unter anderem um den Fotojournalismus im digitalen Zeitalter. Elke Grittmann vermittelt hierzu einen Überblick über die journalistische Bildkommunikation und stellt Befunde über Strukturen, Arbeitsweisen und Routinen der Bildproduktion und -distribution sowie zu Normen journalistischer Bildpublikation vor. Sie zeigt zudem auf, dass aktuelle Entwicklungen wie der Trend zum Bewegtbild, hybriden Bildformen und Amateurfotografien zusätzliche Untersuchungen erfordern. Marion Müller und Thomas Knieper widmen sich den historischen und aktuellen Formen sowie Funktionen von Bildern in Kriegen und beim Terrorismus unter anderem am Beispiel der Anschläge bei den Olympischen Spielen in München (1972) sowie in New York am 11. September 2001. Auch hier werden sich wandelnde Bildprozesse in Social Media-Formaten im Internet problematisiert. Christian von Sikorski und Cornelia Brandtner erörtern die Relevanz von Bildern in der politischen Kommunikation. Sie machen deutlich, dass insbesondere im Kontext der Skandalberichterstattung eine Komplexität politischer Prozesse zugunsten der Fokussierung auf die Bilder prominenter Politiker_innen reduziert wird. Mira Mayrhofer, Alice Binder und Jörg Matthes analysieren ästhetische und rhetorische Merkmale von Werbebildern. Sie kritisieren am Beispiel des *greenwashing* stereotype Darstellungsformen von Bildern, die verkürzte und falsche Deutungsmuster bei den Betrachter_innen hervorruufen können. Comics und Karikaturen

sind der Untersuchungsgegenstand von Clemens Schwender, Doreen Grahl und Thomas Knieper. Die Autor_innen weisen darauf hin, dass Comics primär erzählen, während Karikaturen kritisieren. Beide Typen können als künstlerische Ausdrucksformen politische Debatten prägen und das Spannungsfeld zwischen Meinungsfreiheit und Verantwortung aufzeigen.

Teil drei widmet sich den Methoden der Visuellen Kommunikationsforschung. Methoden der Bildrezeptions- und Bildwirkungsforschung werden unter anderem von Stephanie Geise reflektiert, die sich der Encodierung und Decodierung bildlicher Informationen widmet und auf unterschiedliche Rezeptions- und Wirkungsprozesse von Wort und Bild verweist. Dieser Auffassung folgen auch Lobinger und Jeanne Mengis in ihrem Beitrag über visuelle Methoden. Sie machen anhand von Fallstudien deutlich, inwiefern diese Methoden und Verfahren einen anderen Zugang zu Wissen, Erfahrungen und Beurteilungen besitzen als verbale Zugänge. Sie geben zudem forschungspraktische Impulse anhand empirischer Studien.

Im vierten Teil geht es um aktuelle Herausforderungen der Visuellen Kommunikationsforschung. Dabei werden rechtliche Rahmenbedingungen der wissenschaftlichen Bildverwendung von Specht-Riemenschneider, Eickhoff und Volpers eingeordnet. Sie konzentrieren sich auf das Urheberrecht, das Recht am eigenen Bild und beschäftigen sich mit den Voraussetzungen von Verwertungs- und Nutzungsrechten. Bildethische Aspekte abseits der juristischen Perspektive sind hingegen das Thema im Text von Alexander Godulla. Er widmet sich unter anderem Kriterien für die Angemessenheit bei der bildlichen Darstellung von Leid und Tod im Rahmen der journalistischen Fotografie.

Insgesamt handelt es sich bei dem sehr gut strukturieren Sammelband um eine überaus relevante und empfehlenswerte Dokumentation der zahlreichen Traditionen, Themenfelder und Forschungsansätze aus dem breiten Spektrum der Forschung zur Visuellen Kommunikation.

Christian Schicha (Erlangen)

Roland Meyer: Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook

Konstanz: Konstanz University Press 2019, 468 S.,
ISBN 9783835391130, EUR 39,-

„Integrating face recognition/analysis has never been as simple as it is today“ (DeepFace Website, <https://deepface.ir/>) – dieser Satz von der Website des Face-

book-Unternehmens DeepFace wirkt nach. Denn besonders in den letzten zehn Jahren haben private Unternehmen begonnen, selbst über verstreute

Datenspuren und Bilderserien und nicht zuletzt dank der freiwilligen Mitarbeit ihrer Kund_innen verlässliche digitale Identitäten zu generieren. Der dabei von Meyer konstatierte Kontrollverlust auf den „Zugriff auf Bilder des eigenen Gesichts“ (S.14) ist längst Teil einer Kapitulation des Schutzes privater Daten geworden, die, wenn auch anonymisiert, im Internet, über das Smartphone oder beim täglichen Einkauf gesammelt und ausgewertet werden. Der Autor untersucht in seinem Werk zwei miteinander verschränkte Ausgangspunkte: Zum einen dreht sich seine Analyse um die Lesbarmachung des Gesichts, zum anderen stehen diejenigen Modi des Gesichts im Zentrum, die eine solche ermöglichen und erleichtern sollen (vgl. S.15). Das Ziel dieser Verfahren kulminiert in einer „massenhaften Verfügbarkeit und allgemeinen Vergleichbarkeit“ (S.16) von Gesichtern und einem damit verbundenen Wandel des bürgerlichen Porträts. Operative Porträts sind nach der Definition des Autors das Ergebnis einer allumfassenden, ausufernden und kontingenten Bildproduktion, die Lesbarkeit über digitale Bildauswertungstechnologien an ihre Spitze setzt. Dass der Autor in seiner Geschichte der erkenntnisdienlichen Identifizierung auf die üblichen Verdächtigen der kulturwissenschaftlich erforschten Physiognomik wie Johann Caspar Lavater, Francis Galton oder Alphonse Bertillon eingeht, überrascht nicht.

In vier übergreifende Bereiche („I Alben und Ähnlichkeiten“, „II Archive und Differenzen“, „III Serialität“ und „IV Datenbanken und Muster“), denen er zwölf Kapitel zuweist, strukturiert

der Autor seinen fast 450 Seiten umfassenden Text, wobei er auf einen roten Faden zugunsten verschiedener Fallstudien zur „Bildgeschichte der Identifizierbarkeit“ (S.32) bewusst verzichtet. Eine auf Vollständigkeit insistierende Untersuchung hätte sich der Gefahr ausgesetzt, an der Weitläufigkeit des Themas zu scheitern. So sieht Meyer in Lavaters Herangehensweise aus Gesichtern lesbare Datensätze zu machen, auch erste Analogien zu modernen Gesichtserkennungsalgorithmen und eine Abkehr von der Idee des neuzeitlichen Individualporträts (vgl. S.63). Lavater dank seiner intensiven Nutzung von Medien zu attestieren, Medienunternehmer gewesen zu sein, klingt allerdings etwas gewagt (vgl. S.40).

Insbesondere das Verbrecheralbum des 19. Jahrhunderts ist für den Autor der Ort, an dem vermeintliche Ähnlichkeiten und Verwandtschaften von Gesichtern als Datensammlung beobachtbar werden. Es überrascht daher nicht, dass der Autor die Entstehung der Kriminalanthropologie mit der Konzeption von Cesare Lombroso nachzeichnet. Die damit verbundene Steigerung der Verfügbarkeit von Gesichtern geht mit einem Verlust der Aura einher. Als Gegenbeispiel für den Versuch, Merkmale des Gesichts zu sammeln und zu arretieren, führt der Autor Walter Benjamins Beschreibung der Gesichtswahrnehmung unter Haschischkonsum an. Diese Auffassung von Bildern als fluide Entitäten markiert auch eine Gegenposition zu Galtons Konzeption eines durch die Überlagerung von 200 Gesichtern geschaffenen Durchschnittsgesichtes (vgl. S.117f.).

Im Kapitel zu „Archive[n] und Differenzen“ beschäftigt sich der Autor mit Bertillon, der sich der Vermessung des Körpers verschrieben hat. Nach Meyer steht bei ihm die Verbannung der Zeit aus den Gesichtern im Vordergrund: Der Körper soll überzeitlich stets vermessbar und vergleichbar bleiben und mittels Zergliederung in Varianten von Nasenprofilen, Ohrläppchen und Augenlidern Lesbarkeit im Dienste der Kriminalistik schaffen (vgl. S.145).

Im vierten und perspektivisch spannendsten Teil des Buches „Datenbanken und Muster“ spannt der Autor den Bogen bis in die Gegenwart: „Universalität, Einmaligkeit, Konstanz und Erfassbarkeit“ (S.339) erfahren um 1900 schon beim Fingerabdruckverfahren eine Relevanz, die durch „Zuverlässigkeit, Geschwindigkeit und Fälschungssicherheit“ (S.339) im Angesicht biometrischer Verfahren heute einen neuen Stellenwert erhalten. Am Ende werden Bertillons Protokolle zum Vorläufer heutiger Gesichtserkennungsalgorithmen deklariert. Und auch in Gilles

Deleuzes und Félix Guattaris vielzitiertem Werk *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie* (Berlin: Merve, 1993 [frz. Orig.1980]) erkennt der Autor eine heute noch relevante Analogie in Form der dort beschriebenen ‚Weiße Wand – Schwarzes Loch‘-Konzeption. Das Gesicht wird der maschinellen Logik eines Programmes unterstellt, das jegliche Ansätze zur Physiognomik suspendiert, womit Meyer eine Analogie zur Vermessung einer maschinellen Gesichtserkennung entdeckt.

Der Band veranschaulicht die – wenn auch weitestgehend bekannten – ersten historischen Auswertungsverfahren von Gesichtern und erweitert retrospektiv die aktuellen Diskussionen um die Frage der Gesichtserkennung und der Medialität des Gesichts. Nicht nur aufgrund der hohen gesellschaftspolitischen Relevanz wäre zu wünschen, dass weitere Forschung zu diesem Thema folgt.

*Frank Thomas Meyer
(Düsseldorf/Dortmund)*

**Markus Klammer, Malika Maskarinec, Ralph Ubl, Rahel Villingner (Hg.):
Formbildung und Formbegriff: Das Formdenken der Moderne**

Paderborn: Wilhelm Fink 2019, 427 S., ISBN 9783770561421,
EUR 79,-

Der vorliegende Sammelband trägt dreizehn Beiträge zusammen, die größtenteils auf die Jahrestagung des Nationalen Forschungsschwerpunktes Bildkritik – eikones der Universität Basel 2014 zurückgehen. Aus der Perspektive von Kunstwissenschaft und

Bildtheorie sollen die „spezifischen Zusammenhänge von Form und Bild in der Moderne innerhalb des jüngst wieder intensiv erforschten Feldes der Form“ (S.11) in den Blick genommen werden. In drei Teilen, die historische und systematische Bearbeitungen ver-

schiedener Momente von Formbildung und Formbegriff darstellen, soll dabei das für die Moderne konstitutive Verständnis von „Form als Prozess“ (ebd.) erschlossen werden.

Im ersten Abschnitt zur „Geschichte der Formästhetik“ stehen stärker genealogische Ansätze im Fokus, die auch die Geschichte der Disziplin betreffen. Hier empfiehlt sich besonders – trotz seines Status als doppelter Paratext – das für den Band verfasste Nachwort zur hier gekürzt abgedruckten Einleitung des *Vienna School Reader* von Christopher S. Wood (New York: Zone Books, 2000), der die historische Relevanz von Formalismen als „Korrektive“ (S.113) der Kunstgeschichte hervorhebt. Die damit verbundene Aufforderung „zurück zum Kunstwerk“ (S.114) wird paradigmatisch auch in den meisten Beiträgen des Bandes durchgeführt, die eng an Bildern und Texten arbeiten. Beispielhaft seien die Theorie des Parallelismus in Ferdinand Hodlers Malereien (vgl. S.61ff.), neue Formen des Lesens und Schreibens in den filmischen Entwürfen und dem kugelförmigen Buch Sergei Eisensteins (vgl. S.327ff.) oder Kant'sche Ästhetik in den architektonischen Formen Greg Lynns (S.359ff.) genannt, die den Leser_innen als Fallstudien konkreten Mitvollzug abstrakter Formalismen erlauben.

Der zweite Abschnitt des Sammelbandes „Form der Form“ gilt den selbstreflexiven Möglichkeiten von Form und Formalismus. So versucht etwa David E. Wellbery einen „endogenen“ (S.181) Formbegriff anhand von drei literarischen Sätzen zu entwickeln. Dabei versucht er, die Relevanz

idealistischer Ästhetik für die „aktuelle Formdiskussion“ (S.182) aufzuweisen. Ohne dezidierte Vertrautheit mit dieser Tradition muss sein Ansatz, der im Selbstbezug der Literatur emphatisch den „Ursprung der Sprache“ (S.196) vermutet, jedoch weitgehend unverständlich bleiben. Wesentlich nüchterner tritt dagegen Christoph Menke auf, dessen Aufsatz „Materialismus der Form. Zur Selbstreflexion des Rechts“ sich thematisch abhebt. Mit Luhmanns Form der Unterscheidung bietet er eine durchaus spannende Formalisierung des Formbegriffs an, die in der Selbstreflexion als „Figur der Freiheit“ (S.233) zwar Momente anspricht, die auch für künstlerische Prozesse relevant sind, in ihrer Fassung bei Menke aber doch auf das Recht beschränkt bleiben.

Durch die Breite der disziplinären Zugänge und der diversen Formbegriffe von Platon bis Luhmann ist leider nicht immer nachvollziehbar, wie repräsentativ die vorgetragenen Formalismen für den jeweiligen Gegenstandsbereich sind. Dies fällt besonders im dritten Teil „Form und die Künste“ auf, der mit Gunnar Hindrichs „Momentformen neuer Musik“ (S.349ff.) und Sean Kellers „Schönheit, Genie, Epigenese“ (S.359ff.) sehr spezifische Formalismen ins Feld führt.

Was den Band für Medienwissenschaftler_innen spannend macht, ist die durch den Begriff der Form gewonnene Unabhängigkeit von Einzelmedien. Viele der Beiträge beziehen verschiedene mediale Formen ein. So kann Claudia Blümle beispielsweise über die Malerei Hodlers Bezüge zu Bühnenmalerei und Tanz, aber auch

zur Chronofotographie herstellen (vgl. S.65f.). Markus Klammer gelangt von der techno-ökonomischen Utopie der Stereoskopie des 19. Jahrhunderts (vgl. S.249) zu Seth Price' zeitgenössischen Vakuumformen als ‚Verpackungen‘ einer Kapitalismuskritik (vgl. S.258f.) und Ralph Ubl benennt in seiner Analyse der Delacroix'schen Bilder als lyrische Formen von Malerei schließlich ein Ur-Motiv der Bildtheorie und Medienwissenschaft: die Laokoon-Debatte (vgl. S.295).

Die Frage der Übersetzbarkeit medialer Formen stellt sich bei der Lektüre des Bandes nebenbei aus formalistischer Perspektive neu, weil Formen einer-

seits nicht unabhängig von der jeweils (medien)spezifischen Materie sein können, andererseits immer als Abstraktionen von dieser behauptet werden müssen. Da sich solche Paradoxien der Form nicht immer auflösen lassen, bietet die Gesamtschau vielleicht weniger „heuristische Werkzeuge“ (S.11) an, wie die Einleitung vorschlägt, schafft es jedoch eindrucklich, die Variabilität und ungebrochene Relevanz des Formbegriffs für Kunsttheorie und -praxis anhand präzise beschriebener Zusammenhänge von Bild, Medium, Technik und Ökonomie zu demonstrieren.

Alina Valjent (Köln)

**Christiane Voss, Katerina Krtilova, Lorenz Engell (Hg.):
Medienanthropologische Szenen: Die *conditio humana*
im Zeitalter der Medien**

Paderborn: Wilhelm Fink 2019, 309 S., ISBN 9783770561971,
EUR 49,90

Menschliche Existenzweisen – im Plural und mit Betonung auf ‚-weisen‘ – vollziehen sich, so das Herausgeber_innenteam, indem sie in Erscheinung treten oder in Szene gesetzt werden. Szenen, verstanden als Anordnungen von Objekten, Körpern und Gesten, werden „als Hintergründe, als Bedingungen oder als Handlungsrahmen und schließlich als Mit-Agenten“ (S.1) menschlicher Existenz verstanden. Darin wird klar, dass sich dieser Sammelband in seinem Verständnis von philosophischer Medienanthropologie sowohl anti-essenziell als auch anti-anthropozentrisch positio-

niert. Obwohl vor allem Bruno Latours *Existenzweisen (Eine Anthropologie der Modernen)*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2014) Erwähnung findet, ist auch die Geisteshaltung eines kritischen Posthumanismus zu spüren, der sich als post-anthropozentrisch definiert, also sich gegen die tradierte Idee des Menschen als Maß aller Dinge positioniert (vgl. Braidotti, Rosi: *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2014). Dieses Verständnis wird in vielfältigen Zugängen erprobt, die zumindest eines gemeinsam haben, nämlich die kritische Arbeit

sowohl am Subjekt-Begriff als auch an der herausragenden Stellung des Menschen. Oder überspitzt formuliert: Dieser Band setzt den Menschen nicht nur in Szene, er *zer*setzt ihn auch in Szene.

Lorenz Engell wählt dafür die Untersuchung der Bilder aus dem All und formuliert eine kosmologische Kritik am Anthropozentrismus, denn diesem müsse immer ein „med-anthropisches Prinzip“ (S.30) zugrunde liegen, also berücksichtigen, dass das Beschreiben, Beobachten und Berechnen des Kosmos immer medial vermittelt ist und damit von einer dem menschlichen Blick differierenden Instanz. Rainer Leschke spricht in Erweiterung von einem negativen Wissen über den Menschen durch die Medien (von der medialen Neg-Anthropologie), denn „[d]er medial aufgerüstete Mensch bleibt vor dem Hintergrund der vergleichsweise konkreten Medien charakteristisch unterbestimmt“ (S.49). Astrid Deuber-Mankowsky weicht von diesen Betrachtungen nur insofern ab, als dass sie Kritik am Erstarken ontologischer Gedankenspiele innerhalb des Neuen Materialismus übt, „der das Sein der Dinge gleichwertig mit dem Sein von Personen“ (S.35) wertet. Sie plädiert nicht nur dafür, „an der epistemologischen Ausrichtung des Denkens über die Konjunktion von Mensch und Medien“ (S.33) festzuhalten, sondern auch „am Konzept der Epistemologie des situierten Wissens und der Geschichtlichkeit des Wissens“ (S.42).

Reinhold Görling nutzt hingegen die Psychoanalyse, um die szenische Positionierung des menschlichen Subjekts mit Blick auf dessen Generierung

und Beherrschung von Bedeutung zu hinterfragen. Martin Siegler argumentiert ähnlich, nämlich dafür, dass bei Phänomenen wie dem sogenannten ‚unsichtbaren Begleiter‘, die zwischen spiritueller und neuronaler Erklärung steckenbleiben, von einer Technik beziehungsweise von einer szenischen Einübung im Sinne Latours die Rede sein könnte. Das Kapitel zum Film reiht sich in diesen Tenor ein: Für Christiane Voss zeigt sich im komödiantischen Spielfilm Woody Allens, der mit der Zeitlichkeit der Handlung spielt, eine Befreiung „vom Endlichkeitsdiktat des Körperlichen“ (S.166), was wiederum den Blick dafür öffnet, dass die vermeintlich essentiellen Existenzformen des Menschen relativ sind, also darauf verweisen, dass der ‚Mensch‘ ein anthropomediales Gefüge ist. Auch Nicolas Oxens These vom sensorischen Bild, welches die Kamera bei Philippe Grandrieux als einen lebendigen, hypersensiblen Organismus fasst, führt auf die posthumane Annahme hinaus, dass „eine unpersönliche perspektivische Instanz, deren Subjektivität zwischen einer neutralen Betrachterposition, der indirekten Figurenperspektive und dem direkten und gleichermaßen artifiziellen Point-of-View unterschiedliche Grade der Subjektivierung des Gezeigten aufweisen kann“ (S.192). Johanna Seifert bleibt in ihrer Betrachtung der technischen Szene der Grundausrichtung des Bandes treu: Mit Blick auf tiefe Hirnstimulationen als zunehmende Invasivierung in den Körper und unter Rekurs auf den Phantomschmerz fehlender Körperteile vertritt sie die These,

dass im Moment der Konstituierung im Spiegelstadium Lacans bereits eine Trennung vom Körper vollzogen wird, die eine Möglichkeit der Technisierung des menschlichen Körpers weniger als Schreckensszenario wirken lässt, dieser aber auch Faszination nimmt.

Sicher, mit zum Beispiel Christine Blättlers Kritik an der pauschalisierenden Anthropozentrismuskritik versammelt dieser Band auch gegenteilige Stimmen. Kern einer grundlegenden Kritik aber bildet eher das fehlende Außerhalb beziehungsweise die kontexthafte Politisierung der Thematik.

Denn ein kritischer Posthumanismus, dem muss sich die akademische Geisteswissenschaft gewiss sein, kann sich als Anti-Humanismus schnell ins neoliberal-Technologische bis Autoritäre wandeln und dorthin tendieren, wo sich längst das Silicon Valley und die kommunistische Partei Chinas getroffen haben (vgl. Mason, Paul: *Klare, lichte Zukunft: Eine radikale Verteidigung des Humanismus*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2018). Und dies wird man sicherlich nicht ‚in Szene setzen‘ wollen.

Lucas Curstädt (Bonn)

Käthe von Bose, Hannelore Bublitz, Matthias Fuchs, Jutta Weber (Hg.): Körper, Materialitäten, Technologien

Paderborn: Wilhelm Fink 2018, 273 S., ISBN 9783770563494, EUR 59,-

Die zwölf Beiträge des Sammelbands sind gemäß der drei Begriffe des Titels gegliedert. Grundgedanke ist dabei, dass Körper und Materie Strukturen und Prozesse herausbilden, die als Automatismen bezeichnet und analysiert werden. Automatismen schreiben sich in die Strukturen des Körpers und seine Materialität ein, wobei oftmals Technologien mit beteiligt sind. Dieser Denkansatz und seine zentralen Begriffe wie *body turn*, *material turn*, *affective turn* stammen aus den Sozial- und Kulturwissenschaften (vgl. S.9ff.). Konkret werden Automatismen stets als Handlungen beschrieben, die jenseits der bewussten Kontrolle des handeln-

den Individuums ablaufen. Der Band behandelt aus verschiedenen kultur- und medienwissenschaftlichen Perspektiven, „wie Automatismen bei der Konstruktion körperlicher Materialitäten eine Rolle spielen, als auch jene Prozesse, die automatisierte Abläufe und etablierte Strukturen unterlaufen“ (S.10). Nachfolgend werden zwei Beiträge exemplarisch besprochen.

Nina Degele beschäftigt sich mit der empirischen Erforschung von „Automatismen als verkörperte Selbstverständlichkeiten“ (S.41-56). Als Selbstverständlichkeiten übersetzt haben Automatismen laut Degele einen formativen Wert, sie „bringen

gesellschaftliche Normalität und damit gesellschaftliche Werte und Selbstbilder von Menschen zum Ausdruck“ (S.41). In ihrem Beitrag rekonstruiert sie mithilfe von Gruppendiskussionen sowie Interviews Prozesse der Selbstverständlichung (vgl. ebd.). In den Gruppendiskussionen versucht sie die meist unbewussten, sozial generierten und wirkungsmächtigen Muster offen zu legen. Es geht hier demnach um das Rekonstruieren automatisierter Gesprächsabläufe mit bekannten Gruppenidentitäten und Aussagen. Als beispielhafte Themen dienen ihr ‚Schönheitshandeln‘ und ‚Schmerz‘. Aus methodischer Warte lässt sich fragen, wie zielführend es ist, Menschen nach ihrem automatisierten Verhalten zu fragen, und ob hier nicht etwa eine Beobachtung im Alltag der Einzelpersonen produktiver wäre, um ihre Handlungen nachzuvollziehen und schließlich eine Rekonstruktion der Selbstverständlichkeiten zu erstellen. Künstlich hergestellte Situationen und die Wahrscheinlichkeit von verzerrten Antworten könnten so etwa vermieden werden. Außerdem ist fragwürdig, ob das von Degele gewählte Thema des ‚sich schön Machens‘ überhaupt als unbewusste Handlung bezeichnet werden kann. Erst im vorletzten Abschnitt wird deutlich, dass es Degele um die gewählte Sprache geht, von derer sie automatisierte Aussagen ableiten will. Der Titel erscheint missverständlich und lässt die Leser_innen anderes erwarten.

Im Block „Technologien“ macht sich Jutta Weber Gedanken zu Körperkonzepten in der sogenannten ‚Kontrollgesellschaft‘ (S.83-100). Dabei begreift

sie den Körper als Blackbox und Werkzeugkasten. Nach einer kurzen Historisierung der Wahrnehmungs- und Rezeptionsgeschichte des Körpers, beschreibt sie seine heutige Konstruktion als dynamisierten Körper, einem Baukasten gleich. Daraus resultiert die Bezeichnung des biokybernetischen Körpers beziehungsweise der Wissensordnung (vgl. S.85). Mit seiner Entstehung verschwimmen die Grenzen zwischen Physischem und Nicht-Physischem. Das bedeutet, „System- und Kommunikationstheorie interpretieren nun organische wie anorganische, materielle wie immaterielle Prozesse als miteinander kompatible Formen der Kommunikation“ (S.85). Das angestrebte Ziel dieses Ansatzes besteht in einer größeren Kompatibilität von Organismen und Maschinen, bei welcher der Informationsbegriff zentral wird. Dadurch entsteht eine einheitliche Systemlogik zwischen Mensch, Tier und Maschine. Der Fokus liegt dabei auf dem Verhalten, der Organisation und systemischen Formierung biologischer und künstlicher Systeme (vgl. S.86). Dies entspricht nun der Systemlogik einer Blackbox, bei der die inneren Mechanismen eine marginale Rolle spielen, während das Systemverhalten im Fokus des Interesses liegt. Zuletzt merkt Weber an, dass sich in verkörperten Routinen, die sich in Normierungen manifestieren und Ausschluss-Prozesse hervorbringen können, Machtpotenziale verbergen. Dadurch werden produktive Anknüpfungspunkte geschaffen, die über den Beitrag hinausreichen, was bei Degele kaum gegeben ist.

Der Band zeigt, dass Automatismen aus äußerst verschiedenen Denk-/Methoden-/Disziplin-Richtungen betrachtet werden können, die den Körper und dessen Materialität gleichermaßen zu einem produktiven Forschungsgegenstand erheben. Darunter produktive Ansätze, wie die Webers,

doch auch weniger Ausgereifte, wie solche Degeles. Ungeachtet dessen wird ein guter und kritischer Überblick über automatisierte Wirkmechanismen zwischen Körpern, Materialitäten und Technologien gegeben.

Diana Kral (Lüneburg)

Joy Katzmarzik: Comic Art and Avant-Garde: Bill Watterson's 'Calvin and Hobbes' and the Art of American Newspaper Comic Strips

Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2019, 298 S.,
ISBN 9783825368760, EUR 45,-

Joy Katzmarzik beschreibt und analysiert in dieser Publikation erzählerische und künstlerische Potenziale von Bill Wattersons Zeitungscomicstrip *Calvin and Hobbes* (1985-1995), der sich bis heute international großer Beliebtheit erfreut. Die Autorin untersucht darin, ausgehend von Ästhetiken des Zeitungscomicstrips, wie Watterson gesellschaftliche, politische und kulturelle Themen der 1980er und 1990er verhandelt.

Nach einer kurzen Einführung in die Geschichte des Strips und dessen Protagonist_innen widmet sich die Studie allgemein der Definition und Geschichte der in Zeitungen erschienenen Comicstrips. Bezugnehmend auf *Calvin and Hobbes* stellt die Autorin verschiedene Parameter der Analyse von Zeitungscomics vor, wie beispielsweise: Panelrahmen, Figurengestaltung, Hintergründe, Plot, Figuren oder Setting. Im Hauptteil betrachtet Katzmarzik

mit Theologie und Philosophie, Kunst, Ökologie und Massenmedien gesellschaftliche Themen, die Watterson in seinem Strip immer wieder verhandelt um, so Katzmarziks Ausgangsthese, eine *conditio humana* zu kommentieren (S.175).

Besonders in Katzmarziks Ausführungen zur Geschichte der Zeitungscomicstrips in den USA wird deutlich, wie diese schon immer soziale Themen reflektieren und kommentieren (vgl. bspw.: S.52ff.). Anhand klug gewählter Beispiele, gelingt es Katzmarzik überzeugend darzulegen, wie Watterson selbst von dieser Geschichte beeinflusst war. Sie zeigt detailliert auf, wo er sich bestimmter Techniken anderer Zeitungstrips bedient. Besonders im dritten Kapitel zeigt die Autorin Gesellschaftsbezüge und gesellschaftliche Relevanz einzelner bedeutender Strips wie *Yellow Kid* oder *Peanuts* – auch dort sind Kinder Protagonist_in-

nen – und den Stellenwert den sie für Wattersons Arbeiten hatten. Dadurch wird deutlich, wo Watterson sich von welchen Strips inspirieren ließ, aber auch wo er mit der Tradition der Strips bricht oder sie weiterentwickelt. Katzmarzik kontextualisiert in ihrer Arbeit zudem gegenwärtige Entwicklungen der Zeitungcomicstrips. Wünschenswert wären an dieser Stelle weitere Ausführungen zum Einfluss gewesen, den *Calvin and Hobbes* auf die seither erschienenen Comicstrips hatte.

Ausführlicher passiert dies noch im vierten Kapitel, wenn Katzmarzik visuelle Gestaltung und narrative Elemente von Zeitungcomics näher beleuchtet. Hier sind beispielsweise ihre Betrachtungen und Gegenüberstellungen der Gestaltung der Panelrahmungen sehr anschaulich und überzeugend. Auch gelingt es ihr später präzise darzulegen, welcher typischen humoristischen Elemente der Zeitungcomicstrips sich Watterson bedient und welcher nicht. Sie stellt dabei heraus: „[Watterson] deliberately does not use anachronisms, references to the outside world“ (S.173). Diese Erkenntnis erweist sich als besonders aufschlussreich für die komplexe Analyse des gesellschaftlichen Kontexts, den Calvin and Hobbes auf ganz spezifische Weise kommentiert. Katzmarzik führt aus, wie Watterson zeitgenössisch relevante Themen verhandelt ohne konkret auf politische Konstellationen oder Personen des öffentlichen Lebens zurückzugreifen. Der Comic tut dies besonders in der Interaktion zwischen dem 6-jährigen Protagonisten Calvin, seinem Stofftiger Hobbes und deren begrenztem Umfeld.

Neben den eher offenkundigen Bezügen zu Philosophie und Religion, sind besonders die Abschnitte Katzmarziks zu Analysen der Thematisierung von Kunst, Ökologie und Massenmedien innovativ.

Innerhalb der gesamten Studie kommt Bill Watterson selbst in Form von Zitaten aus Interviews und anderen Publikationen sehr häufig zu Wort, um die Aussagen der Autorin zu belegen. Die Thematisierung von Wattersons defensivem Umgang mit seinem Privatleben wird angemessen kurz am Ende des dritten Kapitels aufgegriffen. Katzmarzik ist bemüht, den vom ihm selbst kreierten Mythos nicht ungebrochen fortzuschreiben. An einigen Stellen drängt sich allerdings die Frage auf, ob nicht etwas mehr kritische Distanz nötig wäre und Katzmarzik ihre Argumente viel mehr am Material als an den Aussagen des Autors belegen sollte. Der Lesbarkeit und Nachvollziehbarkeit tut dies jedoch keinen Abbruch.

Insgesamt ist Joy Katzmarziks Studie klar strukturiert und gut lesbar. Leider lässt die Bildqualität der abgedruckten Comics einige Male zu wünschen übrig (z.B. S.99 und 115). Als wesentlicher inhaltlicher Kritikpunkt fällt die mangelnde Kenntnis und fehlende Einbeziehung comicnarratologischer Forschung auf; Katzmarziks enge Orientierung an literaturwissenschaftlicher Narratologie wird dem Gegenstand nicht ausreichend gerecht. Ihr gelingt dennoch eine Analyse, die gestalterische und inhaltliche Eigenheiten des Strips ausführlich herausarbeitet.

Katzmarzik legt eine der detailreichsten und analytisch stärksten Studien zu *Calvin and Hobbes* vor. Sie leistet damit eine wichtige Ergänzung zu bisherigen Monografien wie Nevin Martells *Looking for Calvin and Hobbes. The Unconventional Story of Bill Watterson and his Revolutionary Comic Strip* (London, New York: Continuum, 2009) oder Jamey Heits *Imagination and Meaning in Calvin and Hobbes* (Jefferson,

London: McFarland, 2012). Sie fügt diesen eine wichtige historische und erzähltheoretische Kontextualisierung von Wattersons Werk innerhalb der Geschichte und den Erzähltechniken von Zeitungscomics im Allgemeinen hinzu und erweitert den analytischen Blick auf Themen, die im Strip immer wieder verhandelt werden.

Markus Streb (Gießen)

Sammelrezension: Superman: Comics, Film, Brand

Gary Bettinson: Superman: The Movie – The 40th Anniversary Interviews

Bristol/Chicago: Intellect 2018, 134 S., ISBN 9781783209590, GBP 20,-

Phillip Bevin: Superman and Comic Book Brand Continuity

New York/London: Routledge 2019, 166 S., ISBN 9780815368595, Hardcover GBP 120,-, eBook GBP 22,50

These two books are very different beasts. *Superman: The Movie – The 40th Anniversary Interviews* is focused on a single film text, whereas *Superman and Comic Book Brand Continuity* ranges across the cultural history of Superman. However, the differences between these two studies go far deeper.

Bettinson's book is an "oral history [...] of big-budget film production in the new Hollywood era" (p.11), but it assumes that such a thing requires nothing much in terms of methodological discussion or theoretical framing. Consequently, it contains almost no content communally identifiable as 'academic' – the References page (p.131) lists a mere 13 entries, of which several

are stories from *The New York Times*, *Rolling Stone* or *Newsweek*. Two or three references hail from University Presses, and yet this material underpins the whole book.

Whilst Bettinson's interviews are always interesting, ranging across people such as executive producer Ilya Salkind, director Richard Donner, and Lois Lane herself, Margot Kidder – interviewed relatively shortly before her passing in 2018 – it is difficult to see how they differ from standard fan convention fare or DVD/blu-ray extras. What, if anything, is added to the project via its publication by an academic press, and having been written by a Senior Lecturer? The entire volume

seems to be aimed at a fan readership, and not as a crossover from the academic market, but in place of it instead. Pull-quotes occupy entire pages, and 16 pages of colour photos crop up; this feels like an ‘academic’ work that is thoroughly and paratextually complicit with the industry and the fandom it is engaged with. Interviewees’ words are never theoretically (re)contextualised in any way; they are simply left at face value, without analysis. And some of the interview questions are no less blandly self-congratulatory than convention time-fillers, e.g. suggesting to Richard Donner, “It must be gratifying that audiences continue to appreciate *Superman: The Movie*” (p.48).

Were any scholar to be researching the late-seventies or early-eighties Superman movies, then the interviews set out here could furnish them with useful source material, especially on “behind-the-scene problems” (interview with Sarah Douglas, p.111) such as the absence of Christopher Reeve and Margot Kidder from international publicity for *Superman II* (1980). But as an “anniversary” celebration of *Superman: The Movie* (1978), this feels indistinguishable from authorised, official paratexts.

Neoliberal academia may well be under pressure to reach out beyond its conventional domains (scholars/students), and to adopt a more commercialised model of ‘knowledge exchange’ with corporates or fan cultures, but this title seems less like a transfer of knowledge from academic subculture to wider culture, and more like a wholesale abrogation of any (residual) sense

of academia’s cultural distinctiveness. If hybridised aca-fandom lies beneath Bettinson’s work, as I would suggest, then nevertheless the published outcome targets (and resembles) fandom per se, suggesting at least one strand of contemporary aca-fandom which leans heavily towards fannish identity and moves significantly away from recognisable academic performativities, e.g. the mobilisation of cultural/social/media theories.

Phillip Bevin’s monograph for Routledge is the very opposite; here is a study which fruitfully occupies aca-fan territory by expressing high levels of fan cultural capital at the same time as engaging critically and creatively with prior theories of superhero franchising. Centrally, Bevin’s work is in dialogue with Will Brooker’s *Hunting the Dark Knight* (London: I.B. Tauris, 2012). In his study of the Christopher Nolan series of Batman films, Brooker identifies three paradigms of meaning through which the character is realised: myth, matrix and canon (2012, pp.152–154). Myth concerns the character’s most general circulation in pop culture, well outside the control of DC (p.152). By contrast, the matrix of Batman is the level of official DC branding, “a smaller, more contained and more controlled network of texts, defined by their current status as Warner Bros. Batman products: expressions of the contemporary corporate template, rather than a broader, folk identity” (p.153). And lastly, canon “is the most rigid”, defined by DC comic book continuity and policed by fans through resources such as the DC Database (p.154).

Bevin reworks these levels of meaning-making as cultural continuity, brand continuity, and narrative continuity respectively (p.82). By so doing, he argues against the way in which Brooker treats the paradigms as a continuum moving from looseness/open-ness of meaning (myth) through to the closed-off, constrained meanings of canon. Instead, Bevin argues via his Superman case study that what he terms “cultural continuity” can in fact provide a problematic weight of expectation acting on new versions of Superman, coming to stand for the figure’s “correct” or essentialised ur-rendition rather than working as a loose, multiple sense of the unofficial character. At the same time, changes in “narrative continuity” can open up new possibilities, instead of simply reinforcing a rigid, fixed perspective (2019, pp.82–83).

Interestingly, Bevin’s theorised arguments reinforce the importance of the very film to which Gary Bettinson devotes his commemorative interviews, since Bevin locates *Superman: The Movie*, and Christopher Reeve’s portrayal of the character, as a limiting incarnation which has come to dominate the popular imagination, i.e. acting as a prime source of Superman’s cultural continuity. For later critics, and potentially generations of fans, Reeve’s idealistic, good, bright and cheery portrayal has arguably come to stand as the one “true” Superman that subsequent blockbuster film versions must live up to. As such, *Superman: The Movie* has become “timelessly definitive” (p.85) for commentators, operating as an inter-text through which ‘darker’ visions of

the character, such as that in the film *Man of Steel* (2013), can be devalued or rejected (ibid.).

Bevin’s argument plays out across Superman’s cultural career, and his Conclusion is especially productive. Here, he analyses the reception of *Justice League* (2017), a film which had been directed by Zack Snyder, in line with his reputation for crafting a ‘dark’, auteurist take on the Superman character, before Joss Whedon took over and reinstated a more Reeves-esque version of the Henry Cavill-played Superman. As Bevin notes, “it’s not the retconning of Superman’s personality in *Justice League*’s Narrative Continuity that seems so out of place but the disconnect between the film’s simplistic story and often bright, breezy tone and the previously dark branding of Zack Snyder’s more dense and complex prior DCEU [DC Expanded Universe] films” (p.153).

Though it’s certainly possible to read the Whedon reshoots as restoring a “true” vision of Superman, where tautologically the character is assumed to be essentially Reeves-esque, and so should be represented in this way, Bevin also notes that for DC fans who had valued the darker world of Snyder’s Superman, then the Reeves-ification of *Justice League* can be counter-interpreted. It becomes, instead, “an inauthentic and lazy restoration job done to a [...] more interesting work and as an unconvincingly shiny veneer pasted on top of a more complex original” (p.153). Here, cultural continuity becomes an object of fan contestation in relation to brand and narrative continuity, rather than a

guarantor of textual authenticity. Bevin shows how Snyder's version of Superman may have brought brand continuity – a current, official and 'mainstream' version of the character – into tension with Superman's established cultural continuity. The end result, played out across the palimpsest of the Snyder-Whedon *Justice League*, was hence a relatively incoherent narrative continuity through which differing factions of fans could read 'their' Superman, whether Snyder-dark or Whedon-light.

By analysing how cultural, brand, and narrative continuity can dynamically intersect and work in different ways, Bevin makes a valuable contribution to the wider theorisation of long-running franchise media, as well as paying off Bettinson's focus on the production details of *Superman: The Movie*. Indeed, it is tempting to transfer Bevin's arguments to Disney's *Star Wars* (2015-), which has also run into tensions between cultural, branding and narrative continuity, perhaps more profoundly than Superman and the DCEU. *The Last Jedi*

(2017) and *The Rise of Skywalker* (2019) have both represented brand continuity, whilst using narrative continuity to wage a semiotic 'war' over the role of *Star Wars*' cultural continuity, stretching the tensions in *Justice League*'s reception across back-to-back franchise entries.

Bevin's fertile approach indicates a markedly different mode of aca-fandom to Bettinson's, one where academic identity is prioritised over fannish attachments. Of course, these negotiations of the aca-fan cultural economy are refracted through each book's position in the political economy of academic publishing: one is a fan-friendly £20 paperback, and the other is a £120 hardback aimed at University libraries. This commodity splitting, and ideological distancing, of fan vs academic is lamentably reactionary at a moment when media franchises are proffering a cultural space through which concepts of representation can be self-reflexively fought over.

Matt Hills (Huddersfield)

Sammelrezension: Geschlechterbilder

Karrin Vasby Anderson (Hg): Women, Feminism, and Pop Politics: From „Bitch“ to „Badass“ and Beyond

New York: Peter Lang 2018, 356 S., ISBN 9781433134524, USD 62,95

Stefan Horlacher, Kevin Floyd (Hg): Contemporary Masculinities in the UK and the US: Between Bodies and Systems

Basingstoke: Palgrave Macmillan 2017, 243 S., ISBN 9783319508191, USD 76,05

Zwischen diesen beiden Essay-Sammlungen lässt sich ein eindrucksvoller, leicht zugänglicher und zur weiteren Recherche einladender Bogen spannen: zwischen der medialen, vor allem popkulturellen, Betrachtung politischer Frauen einerseits sowie der individuellen und systematischen Betrachtung von Maskulinitäten andererseits. Die sich zahlreich ergebenden Verknüpfungen zwischen den Büchern sowie den einzelnen Beiträgen sind sowohl für einen Einstieg in die Thematik von Geschlechterkonstruktionen und ihren medialen Vermittlungen als auch für eine weiterführende Lektüre ausgesprochen fruchtbar.

Die 13 Beiträge in *Women, Feminism, and Pop Politics* beschäftigen sich aus den Perspektiven von Medien-, Kommunikations- und Genderwissenschaftler_innen mit Fragen von feministischen Politiken sowie mit Politikerinnen und ihrer gegendernten – medialen – Konstruktion und Betrachtung. Vorangestellt ist die Einleitung der Herausgeberin Karrin Vasby Anderson, die ausführlich Ausgangspunkt und Vorhaben des Buches verdeutlicht. Inspiriert von der sich ändernden medialen Betrachtung und

Darstellung Hillary Clintons zwischen 2008 und 2016 werden unterschiedliche Konnotationen der Macht von Politikerinnen untersucht. Die in der medialen Darstellung genutzten Begriffe ‚Bitch‘ und ‚Badass‘ beschreiben hiernach beide die machtvolle Position einer Frau – allerdings mit zunächst negativer, dann positiver Konnotation (vgl. S.4). All dies geschieht unter Berücksichtigung unterschiedlicher medialer Rahmensetzungen (vgl. S.7) und Bezugnahme auf als männlich konnotierten Habitus (vgl. S.8). Ein weiterer Schwerpunkt dieses Beitrags ist die Analyse der Möglichkeiten politischer Beteiligung, die sich durch neue Medien und Social Media bieten (vgl. S.12).

Die Beiträge sind im positiven Sinne als populärwissenschaftlich zu verstehen, nämlich dahingehend, dass sie komplexe Theorien und Sachverhalte niederschwellig zugänglich machen und zu eigenen Auseinandersetzungen anregen. Die Autorinnen sind um größtmögliche Diversität bemüht, was an der Auswahl ihrer Themen deutlich wird, und verbinden somit sinnfällig Form und Inhalt. Die einzelnen Beiträge greifen einander auf und machen die Verschränkungen der einzelnen

Themen deutlich, wobei sie schwerpunktmäßig in drei Bereiche unterteilt sind.

„Part I: Digital Politics and Embodied Feminism(s)“ untersucht Möglichkeiten von feministischen Identitätsbildungen über verschiedene Kommunikationsplattformen hinweg und bietet gleichzeitig Einblicke in verschiedene feministische Strömungen. Katie L. Gibson widmet sich den Möglichkeiten von feministischem, transdisziplinärem Dissens. Als Beispiel nutzt sie die medialen Kollaborationen zwischen User_innen, die beispielsweise Memes entwickeln, rund um Ruth Bader Ginsburg und blickt auf Intersektionalität sowie Strategien der Verniedlichung weiblicher Macht und alternative Strategien durch die mediale Darstellung erfolgreicher Frauengiguren. Belinda Stillion Southard betrachtet und problematisiert Diskurse und Geschichte verschiedener Konzepte authentischer Weiblichkeit mit Schwerpunkt auf dem *Girl Power*-Konzept der 1990er Jahre sowie globalen Machtdynamiken. Danielle M. Stern widmet sich der intermedialen und intersektionalen Arbeit der Transaktivistin Laverne Cox und fragt, wie Bilder und damit verbundene Definitionen von Feminist_innen und Feminismus inner- und außerhalb digitaler Communities erweitert werden können. Valerie R. Renegar, Lacy Lowrey und Kirsti Cole beschäftigen sich mit Konstellationen angenommener und anwesender Publika und fokussieren dabei (fehlende) Intersektionalität und Strategien des Unterlaufens postfeministischer Tendenzen.

„Part II: Feminist Political Parody, Satire, and Infotainment“ erläutert Funktionsweisen und Historie von Parodie, Satire und Humor anhand von Beispielen US-amerikanischer *Late Night*-Formate. Mary Douglas Vavrus analysiert am Beispiel von John Oliver und *Last Week Tonight* (2014-) das ambivalente Verhältnis von politischem Aktivismus und Comedy und Tasha N. Dubriwny beschäftigt sich mit historischen und zeitgenössischen Verhältnissen und Reglementierungen von weiblicher Wut. Alyssa Samek analysiert die Funktionsweisen von feministischem Humor bei den drei prominenten weiblichen Korrespondentinnen der *Daily Show* (1996-), Samantha Bee, Kristen Schaal und Jessica Williams. Erika Falk beschließt den zweiten Teil mit Betrachtungen zur Verortung verschiedener Framings der Darstellung von Hillary Clinton in gesellschaftlichen Klischees.

„Part III: Feminist Politicians in Prime Time“ vereint Beiträge von Michaela D.E. Meyer, Allison M. Prash, Carrie M. Murawski und Tasha N. Dubriwny, Kristina Horn Sheeler sowie Karrin Vasby Anderson, die sich allesamt mit Darstellungen weiblicher Politikerinnen in Serien zur Prime Time beschäftigen. Dabei liegen die Schwerpunkte auf den Betrachtungen der Erzählstrategien von feministischen Geschichten: Von Michaela D.E. Meyer anhand von *The Good Wife* (2009-2016) als Reihung von Misserfolgen und Unmöglichkeiten und als Darstellungen der Balance verschiedener Identitäten einer arbeitenden Frau am Beispiel von *Madam Secretary* (2014-)

durch Allison M. Prasch. *Gender und race* als Kriterien von Machtverhältnissen werden bei Carrie M. Murawski und Tasha N. Dubriwny verhandelt, die tabuisierten aktiven, weiblichen Machtsstreben in *Scandal* (2012-2018) sowie das komplexe Verhältnis zwischen verschiedenen feministischen Strömungen in *Parks and Recreation* (2009-2015) stehen bei Vasby Anderson im Vordergrund. Sheeler legt in ihrer Betrachtung von *Veep* (2012-2019) einen Schwerpunkt auf burleske Strategien der Verfremdung und Intensivierung

Im Schlusswort schließt Shawn J. Parry-Giles den Kreis zu Hillary Clinton, zeigt Perspektiven jenseits von Paradoxien weiblicher Macht jenseits der Binarität von ‚Bitch‘ und ‚Badass‘ auf, und betrachtet, auch unter Verweis auf die Präsidentschaft Donald Trumps, Möglichkeiten, verschiedene Maskulinitäten zum Teil intersektionaler feministischer Ansätze zu machen (S.302). Damit entstehen direkte Verbindungen zu *Contemporary Masculinities in the UK and the US: Between Bodies and Systems*.

In diesem von Stefan Horlacher und Kevin Floyd herausgegebenen Band der Reihe *Global Masculinities* sind 11 Beiträge vereint, die sich aus unterschiedlichen Blickwinkeln mit Erscheinungsformen, Systematiken und Verkörperungen von Maskulinitäten beschäftigen. Der bisher überwiegend soziologisch und kulturwissenschaftlich basierten und in der Männlichkeitsforschung verorteten wissenschaftlichen Beschäftigung mit Maskulinitäten im Spannungsfeld von individuellem Körper und System wer-

den so medienwissenschaftliche Perspektiven zur Seite gestellt, die sich an Judith Butlers Konzept der Performativität orientieren. Die Herausgeber beleuchten in der Einleitung Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen verschiedenen Entwürfen von Männlichkeit und heben besonders die permanente, diskursive Brüchigkeit dieser gesellschaftlichen Konzepte hervor.

Die folgenden Kapitel machen in ihrer Vielstimmigkeit die Vernetzung von Männlichkeitsentwürfen mit gesellschaftlichen und politischen Systemen sowie Verkörperung deutlich und fragen nach Formen ihrer – medialen – Repräsentation. Bereits die ersten beiden Kapitel von Paul Higate und Charity Fox machen die dialogische Verwobenheit verschiedener Aspekte deutlich: An die von Higate untersuchten Bilder und Performances von Männlichkeit im US-amerikanischen und britischen Militär sowie in privaten Sicherheitsunternehmen, namentlich Blackwater, schließt Fox mit einer Betrachtung von Erzählungen von Heldentum und Raumeroberung anhand der Action-Erzählung *Dogs of War* (1980) an. Fox legt hier einen Schwerpunkt auf die Verschmelzung von Fakten und Mythen und den daraus entstehenden, schwer hinterfrag- und widerlegbaren Bildern von Männlichkeit.

Die folgenden drei Kapitel fokussieren die Aspekte Krise, Spektakel, Sichtbarkeit und Präsentationen von Maskulinität in den sozialen Medien. Elahe Haschemi Yekani betrachtet Narrative, die die Angegriffenheit von hegemonialen Systemen und Männ-

lichkeiten parallelisieren. Weitere Narrative über hegemoniale Männlichkeit betrachtet Wieland Schwanebeck in pop-kulturellen Referenzen und in Bezug auf das Werk Jacques Lacans, das sich mit der Symbolik des Phallischen für Körper und Staat beschäftigt. Sarah L. Steele und Tyler Shores ergänzen die medialen Erzählungen mit Betrachtungen zur Konstitution von Männlichkeitsbildern und -diskursen durch soziale Medien anhand der Kampagne ‚Real Men Don’t Buy Girls‘, die sich gegen Menschenhandel und Prostitution richtete.

Brigitte Georgi-Findlay untersucht am Beispiel der Serie *Deadwood* (2004-2006) fluide Männlichkeiten, Machtrelationen und den Versuch der Protagonisten, patriarchale Strukturen zu überwinden. Es folgt eine kritische Betrachtung und kontemporäre Fortführung der Männlichkeitskonzeption in Baldwins *Giovanni’s Room* (1956) von Velina Manolova, bevor Alexandra Schein die Themen *whiteness*, *race* und ihre Systematisierung mit Blick auf Politiken von Irisch-Amerikanischen Maskulinitäten in Film und Fernsehen weiterführt. Auch im Beitrag von Michael Kimmel stehen struk-

turelle Vereinfachungen und Identifikation im Mittelpunkt – allerdings mit einem Schwerpunkt auf *white supremacy* und die vergeschlechtlichte Rhetorik der Neo-Nazi-Szene. Mit den Kapiteln von Katja Kanzler und Ulfried Reichardt werden zum Ende des Buches juristische und ökonomische Systeme in Hinblick auf ihre geschlechter(klischee-)basierte Konzeption und Rezeption betrachtet. Jede für sich und gemeinsam ermöglichen diese Essay-Sammlungen eine differenzierte Betrachtung von gegenderten Machtverhältnissen sowie ihren medialen Konstruktionen, Repräsentationen und Rezeptionen.

Am Ende der Lektüre beider Bücher ist das Interesse an den überraschend vielschichtigen humoristischen und satirischen Aspekten von Pop-Kultur geweckt oder vertieft und um zahlreiche Beispiele und Denkanstöße bereichert. Unter Umständen sind so auch mehr Fragen offen als zu Beginn. Beide Bücher sind sowohl als Einstiegs-, als auch weiterführende Lektüre in Fragen der Medienwissenschaft, *Gender-* und *Feminism Studies* zu empfehlen.

Judith Franke (Bochum)

Buch, Presse und andere Druckmedien

**Axel Doßmann, Susanne Regener: Fabrikation eines Verbrechers:
Der Kriminalfall Bruno Lüdke als Mediengeschichte**

Leipzig: Spector Books 2018, 332 S., ISBN 9783959050340, EUR 38,-

Serienkiller_innen haben in der Populärkultur immer Konjunktur: Glaubt man ihrer medialen Darstellung, schwelgen sie in Täterinnerungen, genießen mediale Aufmerksamkeit und Privilegien, sind um ihr Ranking in Hitlisten besorgt und werden von ihren Fans geliebt. Bruno Lüdke (*1908) galt als der schlimmste Massenmörder Deutschlands. 53 Taten hatte der zwangssterilisierte, amtlich attestiert ‚geistesschwache‘ Hilfsarbeiter und ‚zurechnungsunfähige‘ Kleinkriminelle gegenüber dem aufstrebenden, methodisch skrupellosen Berliner Ermittler Heinrich Franz zugegeben, auf Zuwendungen und Straffreiheit hoffend. Wie erst Anfang der 1990er Jahre – vom Ausland ausgehend – gezeigt werden sollte, hätte ihm in einem ‚ordentlichen Verfahren‘ kein einziger Mord nachgewiesen werden können. Er wurde auch nie angeklagt oder verurteilt. Vielmehr sollte er dem Nationalsozialismus, der sich zunehmend auch der Kriminalpolizei bemächtigte, zu ganz anderen Zwecken dienen, nämlich als plakativer Beleg für ein auszuarbeitendes ‚Gesetz über die Behandlung Gemeinschaftsfremder‘. Dieses sollte Grundlage für eine *Volksgemeinschaft ohne Verbrecher* werden (so der Titel einer Studie von Patrick Wagner zum Thema, Hamburg: Christians, 1996), die endlich

sich aller ‚volksschädlichen‘ Anderen, „Versager, Tunichtgute, Schmarotzer, Taugenichtse und Störenfriede“ (S.168), ‚Zigeuner‘ gar, legal entledigen könne. Doch die Judenvernichtung bekam Vorrang. Lüdke erlag 1944, so die Hypothese des viel besprochenen Buchs der Siegener Kulturwissenschaftlerin Regener und des Jenenser Historikers Doßmann, im neu gegründeten Kriminalmedizinischen Zentralinstitut in Wien in zynischer ‚Endverwendung‘ den Folgen des Beschusses mit Giftmunition. Die von Nazis und Kripo hinterlassenen Dokumente und trophäenartigen Artefakte (Schriftwechsel, Fotoalben, ‚Mörderhand‘-Abformung, Büste) wirken heute befremdlich bis absurd.

Die Killermähr ist seit 1947 immer wieder in Tageszeitungen aufgekommen und 1949/50 in einer anekdotenhaften, ‚böse‘ Nazis von ‚guten‘, erfolgreichen und ‚entnazifizierten‘ Kripoleuten unterscheidenden Artikelserie im Magazin *Der Spiegel* des jungen Rudolf Augstein weiter verbreitet worden. Sie wurde mitsamt sich auf pseudowissenschaftliche Physiognomik stützendem rassistischen Menschenbild immer weiter ausgerollt, neu bebildert, verfilmt, im Feuilleton ‚kritisiert‘, musealisiert und schließlich ins Internet gestellt. Aus dem als harmlos geltenden ‚doofen

Bruno‘ war eine medial ausschaltbare ‚Person der Zeitgeschichte‘ geworden. Nach ihr ließ sich ein Stereotyp des wüsten Atavismus ‚fabrizieren‘, das des Unholds und Tiermenschen. Schon Nazi-Funktionäre wollten – war doch bereits 1933 Van Dykes *Tarzan, the Ape Man* (1932) in Deutschland angelaufen – ein Mischwesen aus Tarzan und King-Kong auf der Suche nach der weißen (deutschen!) Frau in ihm erkennen. In Robert Siodmaks *Nachts, wenn der Teufel kam* (1957) wurde die „Bestie mit freundlichem Gesicht“ (so die *Münchner Illustrierte* am 20.10.1956) gespielt von Mario Adorf gar zum Teufel persönlich. Noch die *True Crime*-Geschichte *Der Massenmörder Bruno Lüdke* von ARD/RBB gefällt sich 2013, wie das Buch zu Recht erlost vermerkt (S.283), wider besseres Wissen in Reenactments dieses Stereotyps.

Das besonders Didaktische des Texts besteht darin, dass Lernwillige prinzipiell in jeden Abschnitt der drei Großkapitel dieser „Geschichte als Haufen“ (S.295) springen können, wo sie einen standardisierten, querverweisenden Aufbau vorfinden: Nach Definitionen, Sach- und Begriffserklärungen werden Forschungs-

fragen formuliert, die zu Einzelanalysen, auch kleinteiligen, führen und in Deutungen und Semantisierungen münden. Absichten, Ziele und ihre zeitbezogenen Transformationen werden am Ende zusammengefasst.

Die Lesenden erwartet ein aufwendig als Aktenkonvolut gestaltetes, sorgfältig lektoriertes Lehr- und Arbeitsbuch zur Kulturmedienwissenschaft, zur historischen Quellenkritik und zur (im Sinne W.J.T. Mitchells mit einem erweiterten, transdisziplinären Medienbegriff operierenden) Visuellen Kultur. Möge diesem (ge)wichtigen Band erspart bleiben, ein Schicksal als akademisches *Coffee Table Book* zu erleiden, das mit interessierter Entrüstung ob des Skandalons beiseitegeschoben wird. Vielmehr sollte das Buch gelesen werden als Anleitung zur re-analytischen, stets das *Cui bono?* berücksichtigenden „Reflexion der Konstruiertheit von Fakten“ (S.294) und als Methoden zur Verfügung stellende Warnung vor schleichendem politisierenden Einsatz je ‚neuer‘ und ‚neuester‘ Medien seitens Verführer_innen jeglicher Couleur.

Ludger Kaczmarek (Borgholzhausen)

Claudia Mast, Klaus Spachmann, Katherina Georg:
„Den Mächtigen auf die Finger schauen“:
Zur Zukunft gedruckter Tageszeitungen in der Region

Baden-Baden: Nomos 2019, (Schriften „Aktuell. Studien zum Journalismus“, Bd.12), 224 S., ISBN 9783848736287, EUR 44,-

Die regionalen und lokalen Tageszeitungen stecken anhaltend in der Krise, und das bereits bevor das Internet und Social Media ihnen mit Online-Informationen mächtige Konkurrenz machten: Demografische Entwicklungen wie Bevölkerungsrückgang, wechselnde Wohnorte infolge wachsender Mobilität, Migration, steigende Individualisierung, demgemäß schwindende Identifizierung mit der Nachwelt und flottierende politische Orientierungen lassen das älteste Massenmedium inzwischen recht alt und gefährdet aussehen. Reichweiten und Auflagen sinken, Titel werden zusammengelegt oder ganz vom Markt genommen, Anzeigen – der zweite Markt der Zeitungen – brechen weg oder wechseln in den Online-Sektor, die Leser_innen werden laufend weniger und zudem immer älter.

All diese langfristigen, bislang unumkehrbaren Trends sind schon häufig beschrieben und diskutiert worden – aber nur noch selten so konkret wie in dieser Studie zur Pforzheimer Zeitung. Vier Jahre nach der Erhebungszeit dürften nicht mehr alle Befunde ganz aktuell sein, dennoch ist es eine umfangreiche theoretische wie empirische Bestandsaufnahme der Situation und der Chancen der Lokalpresse in allgemeiner sowie in exemplarischer Hinsicht. Es ist außerdem der Versuch,

gemeinsam mit der journalistischen Praxis Perspektiven für einen erfolgreichen Lokaljournalismus im digitalen Umfeld zu entwickeln. Im Zentrum stehen das publizistische Konzept für die gedruckte Zeitung und dessen Zukunftsfähigkeit; dafür werden insbesondere die publizistischen Leistungen, die Nähe zu den Leser_innen, das Image der Zeitung sowie Haltung und Selbstverständnis der Redaktion eruiert.

Im ersten, einführenden Teil wird der Forschungsstand aufgearbeitet. Unerklärlicherweise blendet diese Bestandsaufnahme das Bestehen und die Chancen von Tageszeitungen im Werbe- und Marketingsektor fast gänzlich aus und beschränkt sich auf die publizistischen Dimensionen. Erst der Verlagsvertreter bringt sie in seiner Stellungnahme am Ende als unverzichtbare, essentielle Grundlage für das Überleben der Presse ein. Zunächst werden die Entwicklung von Reichweiten und Auflagen sowie der Medienwandel – auch in Grafiken – dargestellt. Sodann wird das gesellschaftliche und soziale Umfeld beleuchtet, wie es sich in postmodernen, individualisierten oder auch „flüchtigen“ Gesellschaften (S.49) nach gängigen soziologischen Kategorien ergibt. Gefordert wird ein „liquider“ Journalismus (S.56) in der „Netzwerkgesellschaft“ (ebd.), der

Nutzer_innen gleichberechtigt einbezieht. Der traditionelle Journalismus mit seinen überkommenen Merkmalen von zeitlicher Aktualität, universeller Themenmischung, täglicher Abgeschlossenheit, einem bestimmten Öffentlichkeitskonzept und einer stets beschworenen Integrationsleistung werde zunehmend in Frage gestellt und von diversifizierten, tendenziell individualisierten, thematisch offenen und medial flottierenden Produktpaletten abgelöst. Damit rückten deren „Performanz“ und „Lesernähe“ (S.75) in den Fokus; sie vermitteln künftig zwischen der fernen „Systemwelt“ (S.77) von offizieller Politik und Wirtschaft, von Institutionen und Organisationen und der überschaubaren, authentischen „Lebenswelt“ der Leser_innen (ebd.). Doch dieses offensichtlich von Jürgen Habermas geborgte, aber wenig explizierte Konzept bleibt abstrakt und blass, zumal es für die vorab als stark differenziert dargestellte, individualisierte Leser_innenschaft nicht hinreichend entfaltet wird.

Der zweite empirische Teil bietet ein kurzes methodisches Kapitel zur Studie, sodann Leitfadengespräche mit zehn Redaktionsmitgliedern und -verantwortlichen; außerdem als Vorstudie Leitfadengespräche mit neun ausgewählten Leser_innen, deren Ergebnisse in die größere quantitative Leser_innenstudie integriert werden. Für das Publikum stellt sich heraus, dass die größte Gruppe

Frauen jenseits der 50 Jahre aus mittlerem, eher heimzentriertem Milieu sind, die vorzugsweise an Themen aus ihrer persönlichen Lebenswelt wie Gesundheit und Ernährung interessiert sind. Fast 90 Prozent sind mit der Zeitung zufrieden oder sogar sehr zufrieden; sie schätzen ihre Glaub- und Vertrauenswürdigkeit, die Themengewichtung zwischen lokalen, regionalen und fernen Themen sowie die Kritik- und Kontrollfunktion. Nur bei der Unabhängigkeit der Zeitung und der Distanz zur Politik scheint es ein wenig zu hapern – der prononcierte Titel der Studie wirkt deshalb nicht durchweg passend.

Nach den Stellungnahmen des geschäftsführenden Verlegers und des Chefredakteurs, die vor allem die positiven Attribute wie die bereits vollzogenen Reform- und Innovationsschritte betonen, fallen die Schlussfolgerungen von Seiten der Wissenschaftler_innen fast erwartungsgemäß pauschal und lapidar aus: „Dienstleister für die Leser“ (S.215) müssten die Zeitungen künftig sein, mit einem Nutzwert für die Menschen, als Ansprechpartner und als Knotenpunkt in den Kommunikationsnetzen, mit vielfältigen Produkten und diversifizierten Inhalten, sodass die Leser_innen weiterhin bereit sind, dafür zu bezahlen. Aber just an diesen ökonomischen Defiziten krankt die Presse seit Jahren.

Hans-Dieter Kübler (Werther)

Giulia Radaelli, Nike Thurn (Hg.): Gegenwartsliteratur – Weltliteratur: Historische und theoretische Perspektiven

Bielefeld: transcript 2019 (Lette), 324 S., ISBN 9783837633658, EUR 39,99

Der auf das Bielefelder Literaturwissenschaftliche Kolloquium „Gegenwartsliteratur – Weltliteratur“ (2015) zurückgehende Sammelband verfolgt das Ziel, „diese beiden je für sich schon kontrovers diskutierten Begriffe aufeinander zu beziehen und so ihr zwar als spannungsvoll wahrgenommenes, aber bisher nur selten näher betrachtetes Verhältnis zu beleuchten“ (S.7). Die zwölf Beiträge zeichnen sich durch den gemeinsamen Rahmen der gegenwärtigen Globalisierungsphase und ihren Fokus auf die Beziehungen „zwischen dem Regionalen oder Lokalen und dem Globalen, dem Partikularen und dem Allgemeinen, der Homogenität und der Heterogenität, der Singularität und der Pluralität, der Kontingenz und der Konnektivität, dem Zentrum und der Peripherie“ (S.11) aus.

Der Band beginnt mit Vittoria Borsòs Plädoyer für außereuropäische Literaturen, denen sie in Anlehnung an postkoloniale Ansätze das Potenzial zuspricht, „die politischen Herausforderungen der Gegenwart in Bezug auf die Konfiguration des Verhältnisses zwischen Lokalem und Globalem in allen Sphären unseres Lebens“ (S.28) erarbeiten zu können. Ute Fendler zeigt auf, dass außereuropäische frankophone Gegenwartsliteratur einer eigenen auf Folklorisierung/Exotisierung setzenden Logik unterliegt und ihre globale Sichtbarkeit ebenso

von „publikumsrelevanten Themen“ (S.77) wie von „einer Sprache, die in fremde Sprachen übertragbar ist“ (ebd.), abhängt. Diese Hybridisierung von Lokalem und Globalem zieht sich, wenn auch unterschiedlich theoretisiert und benannt, durch sämtliche Beiträge: Ralf Schneider spricht von der zunehmenden „Welthaltigkeit der englischen Literatur“ (S.93), die er in der starken Präsenz von Autor_innen nicht-europäischer Herkunft belegt sieht, beobachtet aber gleichzeitig eine Aufarbeitung und Wertschätzung regionaler Literaturen im Literatursystem Großbritanniens. Homi K. Bhabhas ‚dritter Raum‘ klingt sowohl bei Norimasa Morita, die in Zusammenhang mit dem Gegenwartsroman in Japan über die Entstehung einer ‚dritten Weltliteratur‘ schreibt, als auch bei Gesine Müller, die sich mit latein-amerikanischer und karibischer Literatur befasst, an. Schamma Schahadat hingegen bezieht sich auf das Konzept des ‚Nomadismus‘, den sie als Thema in (ost-)mitteleuropäischer Gegenwartsliteratur ausmacht und gleichsam als „poetologische Metapher“ (S.174) für deren globale Zirkulation verwendet. Susanne Komfort-Hein reaktiviert in ihrer exemplarischen Besprechung von Abbas Khiders Roman *Der falsche Inder* (2008) den Exilbegriff und Boris Previšić betrachtet Weltliteratur unter topografischen Gesichtspunkten, wofür

ihm Literatur über den Gotthardpass – „ein doppelter Mythos von lokaler Identifikation der ‚Urschweiz‘ zum einen und europäischer Transitachse zum anderen“ (S.236) – als Beispiel dient.

Auf die acht regulären thematischen Beiträge folgen vier praxisnahe Berichte und Interviews über das Unterrichten, Publizieren und die Kritik von Gegenwarts- und Weltliteratur. Oliver Lubrich berichtet von der Friedrich Dürrenmatt-Gastprofessur für Weltliteratur an der Universität Bern, Senthuran Varatharajah spricht von seinen Erfahrungen als erfolgreicher, nicht-„weißer“ und auf Deutsch schreibender Autor und Andreas Platthaus reflektiert seine doppelte Rolle als Literaturkritiker und Literaturchef bei der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Abschließend stellt B. Venkat Mani Überlegungen zur *bibliomigrancy* an – ein Terminus, den er „für die physische und virtuelle Migration von Büchern“ (S.306) verwendet.

Der Band versammelt unterschiedliche Perspektiven auf zeitgenössische Weltliteratur, die auf hispanophone, frankophone, anglophone, deutsch-

sprachige, japanische, ost- und mitteleuropäische sowie indische Literaturen rekurrieren und damit schlaglichtartig Einblicke in ein weites und gerade im deutschsprachigen Raum noch wenig erforschtes Feld vermitteln. Eine durchgängige Übersetzung fremdsprachiger Primärzitate, Querverweise zwischen den Beiträgen sowie ein Index hätten die Handhabung des Bandes noch erleichtert – zumal Personen wie Erich Auerbach, Roberto Bolaño, Ottmar Ette und Sigrid Löffler oder Konzepte wie der dritte Raum, Transnationalität/-kulturalität und neue Weltliteratur (interessanterweise ohne Verweis auf Sturm-Trigonakis' *Global playing in der Literatur: ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007) wiederholt von unterschiedlichen Autor_innen genannt werden. Dabei handelt es sich jedoch um kleinere Mängel eines ansonsten sehr gelungenen Buches, zu dem man sich gut eine – weitere Weltregionen inkludierende – Fortsetzung vorstellen kann.

Sandra Folie (Wien)

Film und Fotografie

Franziska Kunze: Opake Fotografien: Das Sichtbarmachen fotografischer Materialität als künstlerische Strategie

Berlin: Reimer 2019, 255 S., ISBN 9783496016168, EUR 49,-

Das Transparenz-Paradigma ist der Fotografie seit ihrer Erfindung als mediale Grundvoraussetzung eingeschrieben und begründet ihren auch bis heute noch oft vertretenen Anspruch auf Neutralität und Objektivität dem Abgebildeten gegenüber. Dass das Fotografische, insbesondere seine Trägermaterialien und seine chemischen Seiten, über eine spezifische und auch eigenwillige Materialität verfügen, unterstreicht die vorliegende Arbeit von Franziska Kunze. Diese Materialität schafft mehr, als nur per ‚happy accident‘, zufällig verblüffende visuelle Effekte hervorzurufen; sie erweitert die Ästhetik der Fotografie sowie auch ihre Möglichkeiten und Potenziale grundlegend.

Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit ist die Frage nach der Opazität der Fotografie und dem Moment, in dem das Sichtbar-Werden von Bildschicht und Bildträger im Bild nicht länger als „supporting-role, sondern als Hauptakteur, auf die sich die Blicke der Betrachtenden konzentrieren“ (S.12), verstanden werden kann. Hierfür untersucht die Autorin zunächst den fotohistorischen Diskurs der Transparenz, der prominent von Clement Greenberg in seinen Ausführungen zu den Fotografien von Edward Weston geprägt wurde („The Camera’s Glass-Eye.“ In: *The Nation*, 9. März 1946, S.294-296).

Dass Materialität auch innerhalb dieses Transparenzdiskurses verhandelt wurde, verdeutlicht die Vielzahl an dargestellten Berichten aus der Fotopraxis, die die Opazität zunächst als eine Fehlleistung des Fotos beschrieben und, wie etwa beim Beispiel des Runzelkorns, zu vermeiden suchten. Dass insbesondere der Fehler im Bild aufschlussreich für die fototheoretische Forschung sein kann, macht die Autorin mit Bezug auf Peter Geimers einschlägige Publikation *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen* (Hamburg: Philo Fine Arts, 2010) deutlich.

Die Hinwendung zu den materiellen Qualitäten der Fotografie (und mit ihr auch zur Abstraktion), die ab den 1920er Jahren „zum Zwecke einer künstlerischen Aussage eingesetzt wurde“ (S.84), macht die Autorin im Kapitel zur Opazität am Beispiel der Fotogramme László Moholy-Nagys fest. Thermische Experimente mit der Bildschicht, das aktive Eingreifen in die fotografischen Entwicklungsprozesse und das Spielen mit unterschiedlichen Emulsionen sind zentrale Gestaltungsmittel einer ganzen Reihe von avantgardistischen Fotokünstler_innen, vor allem von dem Kölner Fotografen Chargesheimer, der in der Arbeit eine tragende Rolle einnimmt. Chargesheimers Fotoexperimente der 50er und 60er Jahre machen deut-

lich, wie sich die Formsprache des Fotografischen mit der konstruierten beziehungsweise teils akzidentiellen Handhabung der Bildschichten wesentlich erweitern lässt. Chargesheimers „Gelatinemalerei“ (S.175) ist laut der Autorin in der Lage, „neue Bildwelten zu ergründen“ (ebd.) und der Materialität der „Entwickler- und Fixierflüssigkeiten ein Gesicht zu geben“ (ebd.).

Im zweiten Part des Hauptteils zur fotografischen Opazität wendet sich die Autorin weg von den chemisch-substantiellen Manipulationen der Bildschicht hin zur strategischen Bearbeitung des Trägermaterials der Fotografie, für die die Fotoarbeiten von Gottfried Jäger stellvertretend analysiert werden. Jäger, der nicht nur Fotograf ist, sondern darüber hinaus auch als Theoretiker den Diskurs um die Abstrakte Fotografie seit vielen Jahren mitgestaltet, gilt als einer der Pioniere in der Sichtbarmachung des fotografischen Papiers als Bildgegenstand. Seine Experimente mit verschieden lang belichteten und mit sich überlagernden Fotopapieren stellen nicht nur das klassische Verständnis der Abbildhaftigkeit der Fotografie infrage, sondern lassen die Grenzen zwischen Bildgegenstand und -träger gänzlich verschwinden. Die konkrete Sichtbarmachung der „Objekthaftigkeit des fotografischen Papiers“ (S.173), die Jägers Arbeiten kennzeichnet, macht laut der Autorin aus der flachen Fotografie einen dreidimensionalen Bildkörper mit objekthafter Qualität. Die gezielte Störung und Zerstörung des Papiers lässt die Fotografie opak werden.

Dem werkanalytischen Hauptteil der Arbeit schließt Kunze ein Kapitel zu

Fragen und Problemen des Ausstellens opaker Fotoobjekte an. Hier diskutiert sie unterschiedliche, auch historische Präsentationsformen und Ausstellungssituationen sowie die Frage nach der Reproduktion im Buchformat. Insbesondere die Repräsentation dreidimensionaler Fotoobjekte im begrenzten „Raum der Fläche“ (S.190) wird dabei als besonderer Problemfall dargestellt, tendieren doch gerade die raumgreifenden Bildkörper Jägers etwa dazu „Grenzen zu sprengen“ (S.212).

Der Autorin gelingt es mit der vorliegenden Arbeit dem nach wie vor in der Rezeption von Fotografien vorherrschenden Verständnis von Durchsichtigkeit und Transparenz der Fotografie eine materielle Körperlichkeit entgegenzustellen, die im gegenwärtigen fototheoretischen Diskurs immer noch unterrepräsentiert ist. Hoch anzurechnen ist der Autorin der versierte Umgang mit fotohistorischen Quellen, insbesondere die produktiv eingebundene Aufarbeitung von Primärquellen und Künstler_innennachlässen etwa aus dem Archiv des Museum Ludwigs oder dem Rheinischen Bildarchiv in Köln. Ihr gelingt zudem die Anbindung an zeitgenössische Fragestellungen und Themenkomplexe wie beispielsweise das Zusammenwirken von Materialität und Digitalität im künstlerischen Kontext, sowie das Feld des Dokumentarischen und des Fotojournalismus, in dem das eigenwillige Sichtbarwerden von Materialität nur unter ästhetischen Vorzeichen einen Platz findet (S.233).

Florian Flömer (Bremen)

Nicholas Baer, Maggie Hennefeld, Laura Horak, Gunnar Iversen (Hg): *Unwatchable*

New Brunswick: Rutgers University Press, 412 S.,
ISBN 9780813599588, USD 29,95

Susan Sontag konstatierte in *Das Leiden anderer betrachten* (Frankfurt: Fischer Taschenbuch, 2005), dass gerade aufgrund der flächendeckenden Verbreitung von Nachrichten und Bildern innerhalb der modernen Gesellschaft kein Recht mehr auf die „Unschuld oder Oberflächlichkeit, auf Unwissenheit oder Vergesslichkeit“ (S.133) gegenüber menschlichen Gräueltaten und deren Opfern bestehen würde. Angesichts der technischen Weiterentwicklung auf den Gebieten der Bilderzeugung, -rezeption und -manipulation sowie deren sozialen Folgen erscheint es überfällig, sich dieser Thematik erneut zu widmen. Der von Nicholas Baer, Maggie Hennefeld, Laura Horak und Gunnar Iversen herausgegebene Sammelband *Unwatchable* beschäftigt sich nun unter anderem genau mit diesem von Sontag angeprangerten ‚Wegschauen‘ oder vielmehr dem ‚Nicht-Anschauen-Können‘.

Was macht mediale Objekte (ob Fotografien, Filme, bildende Kunst, Berichterstattungen im Fernsehen o.ä.) für uns ‚unanschaubar‘? In 54 Aufsätzen von je maximal 1500 Wörtern gehen die Autor_innen dieser Frage nach. Die Herausgeber_innen haben dabei nicht versucht, die individuellen Herangehensweisen mit ihren vielfältigen Auslegungen des Terms, der ansonsten vor allem im Diskurs zum *post-millennial cinema* Verwendung findet, in ein starres Korsett zu pressen. Stattdessen schaffen sie mit ihrer sehr lesenswerten

Einführung eine Basis, die zusätzliche historische und philosophische Betrachtungen ergänzt und von der aus sich die folgenden multidisziplinären Ansätze entwickeln können. Zwar bietet die Gruppierung in Abschnitte („Violence and Testimony“, „Histories and Genres“, „Spectators and Objects“) und weitere kleinteiligere Unterpunkte eine mögliche Struktur der Lektüre an, die Texte selbst laden jedoch dazu ein, sich rhizomatisch durch die Anthologie zu bewegen, geleitet etwa von einem fokussierten Medium, Motiv oder Einzelaspekten des Konzeptes ‚Unwatchable‘.

Letztere sind vielfältig und gehen weit über die Ablehnung von besonders verstörenden Bildern hinaus: Ethische Grenzüberschreitungen, ästhetische Ansprüche oder eine räumliche oder zeitliche Distanz zum Gegenstand, aus der die Betrachtung lediglich eines Signifikanten resultiert, sind nur einige Gesichtspunkte des Phänomens. Entsprechend der ursprünglichen Bedeutung des ‚Unwatchable‘, die ebenfalls die Dimensionen des fehlenden Zugangs einschließt, wird auch das, was sich dem Blick entzieht oder ihm entzogen wird, problematisiert. Ein Beispiel dafür ist Poulomi Sahas Beitrag „Unwatched/Unmanned: Drone Strikes and the Aesthetics of the Unseen“ (S.63-67). Wie schon bei Sontag geht es um den verantwortlichen Umgang mit solchen Inhalten durch die Medien und

die Menschen, die sie bespielen. Was darf, was *muss* gezeigt werden? Und um welchen Preis? In ihrer Fallstudie „Alan Kurdi’s Body on the Shore“ diskutiert Emily Regan Wills das Für und Wider sowie die Konsequenzen der Publikation von Fotos des ertrunkenen syrischen Kindes. Wie in anderen Texten des Bandes erreicht die Auseinandersetzung mit dem Sujet hier auch eine subjektiv-emotionale Ebene. Die Darlegung der individuellen Gründe der Politikwissenschaftlerin für das Nicht-Betrachten-Können dieser Abbildung bei gleichzeitiger ständiger Auseinandersetzung mit dessen Hintergründen und Folgen auf fachlicher wie privater Ebene offenbart das Dilemma, das dem ‚Nichtansehbaren‘ innewohnt.

Eine besondere Stärke des Bandes ist genau diese beständige Untersuchung des Unwohlseins, das nicht vom medialen Objekt selbst ausgelöst wird. Sowohl das Privileg, dem Affekt der Ablehnung nachgeben zu können (und etwas tatsächlich nicht anzusehen), als auch der durchgeführte Akt des Zuschauens/Hinsehens

und dessen moralische Implikationen werden adressiert, denn „the watchable and unwatchable are dialectically intertwined and often coterminous“ (S.6). Es geht daher ebenso um die Befragung der Motivation und Strategien, sich dem ‚Unwatchable‘ auszusetzen, wie sie Jonathan Crary am Beispiel filmischer Dokumentationen vom Niedergang von Atombomben (vgl. S.59-62) oder Peter Geimer für die Folteraufnahmen aus Abu Ghraib (vgl. S.82-85) unternimmt.

Die Anthologie fordert geradezu dazu heraus, sich mit den Kriterien und Auswirkungen des ‚Nicht-Anschau-baren‘ auseinanderzusetzen. Sie bietet keine eindimensionalen oder leicht verdaulichen Antworten auf die komplexen Fragen, die in den einzelnen Beiträgen aufgeworfen werden. Stattdessen ermöglicht sie in ihrer Vielfalt und Intensität ein tieferes Verständnis des Konzeptes ‚Unwatchable‘, das zu einer „crucial category across global media and politics“ (S.21) geworden ist.

Susanne Schwertfeger (Kiel)

Evelyn Echle: Ornamentale Oberflächen: Spurensuche zu einem ästhetischen Phänomen des Stummfilms

Marburg: Schüren 2018 (Zürcher Filmstudien, Bd. 41), 256 S., ISBN 9783894728397, EUR 29,90

(Zugl. Dissertation an der Universität Zürich, 2015)

Wer sich der Ästhetik filmischer Oberflächen zuwendet, muss bald feststellen, dass eine Flächigkeit des Mediums lediglich im Plural zu fassen ist. Jede

Beschränkung greift zwangsläufig zu kurz: die Leinwand als Projektionsfläche steht etwa im Verhältnis zu dargestellten Oberflächen, wie auch eine

inszenatorische Illusionsbildung von Fläche sich nur in Bezug zur narrativen Vermittlung eines Plots denken lässt.

Evelyn Echles Dissertationsschrift verdeutlicht diese dynamischen Relationen umso mehr, indem sie sich ihnen durch mannigfaltige intermediale Perspektiven aus der Kunst- und Bildwissenschaft sowie der frühen Filmtheorie nähert. Dabei bildet das Ornament nicht nur eine sinnvolle Verdichtung dieses Diskurses; Echle gelingt vielmehr eine ‚Errettung‘ des Ornaments für die Analyse ästhetischer Phänomene, die dessen allgemeine Wahrnehmung als reines Dekor widerlegt. Mehr noch sei das Ornament ein „Oszillationsphänomen“ (S.11), das zwischen diegetischem Zierrat und medienspezifischen Anordnungen des filmischen Bildes pendele – und genau dadurch „ein Ausstellen der medialen Oberfläche“ (ebd.) erreiche.

Mit Wilhelm Worringer und Alois Riegl verortet sie das Ornament zunächst in den Grundlagen des menschlichen Kunstschaffens. Dabei stehe Worringer maßgeblich für eine Hinwendung der Kunstwissenschaft zu vorklassischen Formensprachen, die letztlich in einer emphatischen Wahrnehmung durch die Avantgarden in den 1920er Jahren mündete. An Riegls Beobachtungen zum Verhältnis von ‚optischer‘ und ‚taktiler‘ Wahrnehmung reißt sie einen Diskurs zur Ästhetik des Haptischen an, der von Walter Benjamin bis Giuliana Bruno reicht (vgl. S.51). Als wichtiger Schwerpunkt für die anschließenden Filmanalysen hätte dieser Diskurs jedoch deutlicher in den Vordergrund rücken können,

gerade im Hinblick auf die Fülle theoretischer Positionen, die Echle hier – obgleich versiert – verbindet.

Über das Spannungsverhältnis von flächiger Bildkomposition und dynamischer Raumkonstruktion gelangt sie zu Rudolf Arnheim, der feststellt, der Film wirke „als ein Ineinander von beidem“ (zit. nach Echle, S.76) – Raum und Fläche. Damit unterstreicht Arnheim die Gestalt des Films, die sich in der Zeit aufbaut und – etwa durch ungewöhnliche Perspektiven – permanent hinterfragt wird. Filmisches Ornament sei also nicht nur, so Echle, die flächige Erscheinung formal aufgebauter Bildinhalte, sondern denke stets das gestalterische Potenzial des Mediums in der Zeit mit. Im Rhythmus der Montage und der bewegten Raumillusion ließen sich so metaornamentale Elemente identifizieren, die sie im Filmschaffen der 1910er und 20er Jahre analysiert.

Besonders hervorgehoben seien die Analysen Echles zu den Filmen Jevgeni Bauers. Sie versteht es, dessen szenografische Opulenz zu nutzen, um das Ornament nicht als reines Mittel der Repräsentation zu beschreiben. Florale Muster, Anordnungen der übervollen Bilder, eindruckliche Posen ließen sich als „Ornament-Zitate“ (S.107) klassifizieren, die gerade nicht für sich stünden. Es sei das Arnheim’sche *Ineinandergreifen* der verschiedenen flächigen Staffellungen des Bildes in der Zeit, die, in der sparsamen Montage, zu einer sinngebenden Gestalt des Films führten.

Ähnlich verhält es sich mit Ernst Lubitschs *Sumurun* (1920), der zwar

von seiner orientalisierenden Formensprache lebe, aber erst in den „Kippmoment[en] zwischen Repräsentation und Abstraktion“ (S.140) zum filmischen Ornament erwachse. Während Sumuruns Schleiertanz wechselt das Bild in den Top-Shot, was Echle als eben solchen Moment bezeichnet, der eine abstrahierende Kraft entwickle und das Ornamentale als filmästhetisches Mittel spürbar werden lasse: „[D]urch die formale Gleichstellung einzelner Bildelemente generiert sich eine neue Ornamentalität unmittelbar auf der Bildfläche“ (S.141). Diese zentrale Volte, die Echle dem Ornament als medienästhetischem Phänomen bescheinigt, weist sie – wiederum in anderer Form – auch zahlreichen Avantgarde-Filmen etwa bei Walter Ruttmann oder Marcel L’Herbier nach.

Allerdings zeigt sich gerade an *Sumurun* eine problematische Engführung von Weiblichkeit, Exotismus und Ornament. Zwar erwähnt Echle die Genese der Darstellung von Weiblichkeit und Ornament in einem kurzen Exkurs, aber auch in ihrer medienästhetischen Verfasstheit lässt sich diese identitätspolitische Dimension nicht abstreiten. Umso wirksamer hätten feministische Positionen der Medienästhetik Echles beeindruckende Analysearbeit weiter untermauern können. Durch ihren Fokus auf Blickkonstruktionen, die sie vor allem aus der Lektüre Arnheims zieht, läge eine Perspektivierung durch Autorinnen wie Laura Mulvey oder – durch den Bezug zur *Visual Culture* – Mieke Bal nahe.

Hannes Wesselkämper (Babelsberg/Berlin)

Heinz-Peter Preußner, Sabine Schlickers (Hg.): Genre-Störungen: Irritation als ästhetische Erfahrung im Film

Marburg: Schüren 2019 (Bd.11), 244 S., ISBN 9783741003356, EUR 34,-

In ihrem Band *Genre-Störungen: Irritation als ästhetische Erfahrung im Film* begeben sich Heinz-Peter Preußner und Sabine Schlickers auf die Suche nach Filmen und kinematographischen Momenten, die sich nicht mehr mit der Schablone eines Genres fassen lassen. ‚Störungen‘ nennen sie diese, ohne dadurch eine negative Konnotation evozieren zu wollen. Denn, wie es der Untertitel ihres Bandes auch schon verrät, sorgen diese Störungen in ihrer

Betrachtung zwar für Irritation, jedoch passieren sie durch „unkonventionelle oder unerwartete Abweichungen“ (S.8), deren Umsetzung und Erfahrung die Herausgebenden als eine „Befriedigung ästhetischer Erfahrung“ (ebd.) einordnen. Um dies zu untermauern, werden die Genres Science-Fiction, Western und Horror genauer examiniert und es wird schließlich in einem letzten Abschnitt des Buches auch auf Verschmelzungen von Genres, Gattungen

und Medien eingegangen, um das Phänomen der Störung von Genres in weitere mediale Kontexte zu überführen.

Den Anfang macht Oliver Schmidt mit seinem „ethnografischen Science-Fiction-Film“. Er stellt heraus wie kulturelle Muster, wie Herkunft der Protagonist_innen und ästhetische Normen, die einem Genre fremd sind, zu den zu untersuchenden Störungen beitragen. Filme wie *Monsters* (2010) oder *Beasts of the Southern Wild* (2012) bieten in ihren inhaltlichen Vorgaben ein klassisches Science-Fiction-Setting ab, verlassen dessen Konventionen aber durch einen Stil, der sich beispielsweise an ethnografische Dokumentarfilme anlehnt. So ist die Störung weniger inhaltlich, da sich beide Formen mit der Entdeckung von Neuem oder Unbekanntem beschäftigen, sondern mehr ästhetisch zu sehen. Auch Jennifer Henke untersucht Weltraum- und Science-Fiction-Filme, wie *Gravity* (2013) oder *Contact* (1997), bei denen weibliche Figuren dieses „männlich konnotierte Genre auf progressive Weise [...] ‚stören‘“ (S.51), indem sie ihre Perspektive in den Fokus stellen und Empathie für ihr Handeln erzeugen. Heinz-Peter Preußner widmet sich schließlich den philosophischen Zugängen aktueller dystopischer Science-Fiction-Filme, bei welchen er Störungen ausmachen möchte, weil diese die Erwartungen an das Genre der Science-Fiction kaum mehr erfüllen würden (vgl. S.56). Diese Form der Störung entdeckt er sowohl bei kosmologischen Gleichnissen wie bei *Tree of Life* (2011) oder *Interstellar* (2014) als auch bei Filmen wie *Ex Machina* (2015), wo jeweils das Andere

als Eigenes reflektiert wird anstatt als fremd gezeichnet. So führt hier laut Preußner die Störung nicht nur zur Weiterentwicklung und weiteren Hybridisierung des SF-Genres, sondern trägt zu dessen Kunstwerdung bei (S.80).

Zum Horror- und Western-Genre zeigt Matthias Kepser relativ konventionell und etwas zu ausführlich zuerst die anerkannten Konventionen des Genres auf, um dann im nächsten Schritt Störungen innerhalb dieser Regeln aufzudecken. Diese Störungen seien grundsätzlich für ihn vorhanden, wenn die Kommunikation zwischen Publikum und Produktion ‚gestört‘ wird, wodurch das Genre seine bisher geltenden Muster bricht. In seinem kurzen Aufsatz entdeckt Hans Jürgen Wulff eine Störung in dem Kurzfilm *The Log Driver's Waltz* (2012) darin, dass die gefährliche Arbeit des Flößers durch einen Walzer zu einem tänzerischen Motiv wird und sich so einer weiteren Western-Konvention entzieht. Weg vom Western hin zum Horror geht schließlich Rayd Khouloki, der in seiner Untersuchung von *Martyrs* (2008) darüber reflektiert, ob hier wirklich eine Störung des Genres oder vielmehr eine Erweiterung vorliegt. Lukas Foerster tritt in seinem Beitrag für das Hongkong-Kino von Anthony Wong ein und möchte die Vorwürfe, dass dies zu unstrukturiert sei (vgl. S.141), entkräften. Er versucht, den Störungen von herkömmlichen Konventionen in Wongs Filmen eine geordnete Struktur zu geben, indem er einen Perspektivwechsel abseits des westlich geprägten Verständnisses von Filmbildern und -dramaturgien vorschlägt. Marcus

Stiglegger interessiert sich mit Hilfe seiner ‚Seduktionstheorie‘ dafür, wie Filme wie *Nocturnal Animals* (2016) Erwartungen an Genres und ihre Dramaturgien immer wieder da unterlaufen, wo die „Verzerrungen und Störungen als de[r] eigentliche[...] Weg zu erkennen [sind]“ (vgl. S.173).

Im schließlich letzten Teil über die „Verschmelzungen“ von Medien zeigt John Bateman, der unter anderem den Blick über Genres hinaus erweitert, was passiert, wenn Störungen so weit verwirren, dass das Publikum zwischen echtem und fingiertem Material kaum mehr zu unterscheiden weiß. Sabine Schlickers interessiert sich für die Störung, die aus dem Verschmelzen von Theater und Film resultiert; sie untersucht diese anhand zweier argentinischer Stücke und einer spanischen Aufführung, während Benjamin Moldenhauer schließlich nochmals die Filmgattung wechselt und anhand der Serie *Twin Peaks: The Return* (2017) die Möglichkeiten von Störungen erprobt.

Er fragt, was das Werk von David Lynch überhaupt für eine Gattungsform darstellt, und versucht entlang von Genre-Störungen das verflochtene Netz dieses Werks etwas zu entwirren.

Am Ende steht die Erkenntnis, dass Genre-Störungen vor allen Dingen als positiv einzustufen sind, da die betreffenden Werke durch Abweichungen immer eine gewisse Form des Neuen und Überraschenden liefern, was die Schaulust steigert. Gleichzeitig klingt auch immer wieder mit an, dass eine Störung durchaus auch als eine generelle Entwicklung eines Genres gelesen werden kann, sollte diese wiederum eine Überführung in weitere Beispiele finden und so zu einer anerkannten Konvention werden. Eine erste Fährte dahin legt dieser abwechslungsreiche und aufschlussreiche Band und gibt der Störung einen gewichtigen Platz in der Geschichte und Entwicklung von Genres, die nie beendet zu sein scheint.

Manuel Föhl (Mainz)

Carlo Thielmann: Tier und Film: Zur Modellierung anthropologischer Differenz

Marburg: Schüren 2018 (Aufblende – Schriften zum Film [20]), 233 S., ISBN 9783894728441, EUR 34,-

(Zugl. Dissertation an der Philipps-Universität Marburg 2017)

Seit Beginn der 1990er Jahre werden Mensch-Tierverhältnisse in den deutschsprachigen Geisteswissenschaften verstärkt diskutiert. Literatur-, kultur-, medien- und kunstwissen-

schaftliche Untersuchungen weisen unter anderem auf normative Konzepte von Mensch-Tier-Unterscheidungen sowie die ethischen, gesellschaftlichen und politischen Kontexte bestimmter

Mensch-Tier-Konstellationen wie Tierjagd, Tierdressur, Tierzucht, Tierliebe, Tierschutz und Tierforschung hin.

Carlo Thielmanns medienwissenschaftliche Dissertation *Tier und Film* situiert sich in der Nachbarschaft dieses *animal turn* – und sucht doch nach einem anders gearteten Zugang. Seine 233-seitige Monographie intendiert zwar ebenfalls eine De-Ontologisierung der Konzepte von Mensch und Tier. Die reich mit methodischen Überlegungen bestückte Arbeit ist jedoch an erster Stelle als ein Beitrag zur Philosophie des Films zu verstehen.

Gegenstand des Buches ist die medienphilosophische Reformulierung des Theorems der ‚anthropologischen Differenz‘ unter den Vorzeichen einer ‚medialen Anthropologie‘. Ausgangspunkt ist Giorgio Agambens Idee der ‚anthropologischen Maschine‘, welche Thielmann zur Herleitung des prozessualen Charakters des ‚Animalischen‘ (und somit auch des ‚Humanen‘) im Dispositiv des Kinos dient. Die folgenden Kapitel lassen sich an dieser Stelle nur cursorisch wiedergeben. Am Beispiel von Werner Herzogs Dokumentarfilm *Die Höhle der vergessenen Träume* (2010) erläutert Thielmann im ersten Kapitel das Prinzip der ‚Anthropogenese‘ im Kontext verschiedener Dispositivtheorien. In Kapitel II über den Spielfilm *Gorillas im Nebel* (1988) tritt der Aspekt der ‚Leiblichkeit‘ hinzu. In Anlehnung an Christiane Voss' leibphänomenologische Überlegungen zur transgressiven ‚Verkörperung‘ innerhalb der Konstellation aus Zuschauer_in, Filmfiguren und filmischem Dispositiv bestimmt Thielmann das Verhältnis von

Mensch und Tier philosophisch: „Der Zuschauer ist in seiner Verstrickung in den Leihkörper des Kinos weder Mensch noch Tier“ (S.99). Kapitel III verschärft die These der ‚Humandifferenzierung‘ im Kino der (menschlichen) Tiere hinsichtlich einer Analyse der Biopolitik des Tierfilms im Nationalsozialismus unter Einbezug historischer Vorstellungen von ‚Blutmythologie‘ und ‚Volkskörper‘. Als viertes und letztes Kapitel, zu Herzogs *Grizzly Man* (2005), folgt ein weiterer Theorieteil, welcher den ‚Filmkörper‘ schließlich unter dem Signet des ‚Offenen‘ als „ein Experimentierfeld, in dem anthropologische Differenz in eine Latenz verschoben wird“ (S.204), deutet.

Auf der Suche nach einem „abstrakten Rahmenmodell“ (S.20), dessen Koordinaten die Anthropologie, Medialität und Alterität sind, geraten die „philosophischen Ideenkreise“ (S.217) des Autors bisweilen in eine nivellierende Collage. Spätestens in den finalen Darlegungen zum Begriff der Götterbilder ‚Agalma‘ (S.222) wird deutlich, dass Thielmanns „(meta-)theoretischer Überbau“ (S.20) nicht an den richtigen Stellen für eine Weitung des Diskurses sorgt. Ging es ihm eigentlich darum zu zeigen, wie im Kino der Tiere das Konzept des Menschen bei einer „relationalen Schließung des Tieres“ (S.216) eine Öffnung erfährt, und so Identitäten und Körper neu zur Disposition stehen, ergibt sich doch insgesamt der Eindruck, dass die vorliegende Schrift letztlich eine erneute essentialistische, da metaphysische Bestimmung von Film, Mensch und motivgebenden Tieren vornimmt. Aus diesem Grund muss

der Einschätzung Michael Burgers, dass *Tier und Film* einen anspruchsvollen Beitrag zu den *Human-Animal-Studies* liefere, widersprochen werden („Rezension: Tier und Film. Zur Modellierung anthropologischer Differenz von Carlo Thielmann.“ In: *Medienimpulse*, 57[1], 2019, S.1-5.). Auch die *Cultural Animal Studies* werden mit den Ausführungen Thielmanns, bei aller Sympathie für die materialreiche Schilderung einzelner Filmprojekte, aufgrund der ahistorischen Collage von anthropologischen, (film-/tier-)philosophischen und psychoanalytischen Ansätzen keine Freude haben. Zudem – und dies lässt sich auch nicht durch einen iterativen Rekurs auf

den Moment der sinnlichen Filmwahrnehmung lösen – unterhält Thielmanns Theorieprojekt keinerlei Bezug zu Auführungspraxen.

Was bleibt, ist jedoch ein Gewinn für das filmphilosophische Publikum, welches mit der Publikation Thielmanns nicht nur eine klar strukturierte, sprachlich ansprechende Einführung in bestehende Forschungen zum Verhältnis von Film und Tier erhält, sondern auch eine Reihe von Filmphilosophien in ihren möglichen theoretischen Bezügen neu zur Diskussion gestellt bekommt.

Sophia Gräfe (Marburg)

Hermansson, Casie E.: *Filming the Children's Book: Adapting Metafiction*

Edinburgh: Edinburgh University Press 2019, 218 S., ISBN 9781474413565, GBP 75,-

Die Autorin ist ausgewiesen durch zwei Bücher über den ‚Blaubart‘-Stoff (*Reading Feminist Intertextuality through Bluebeard Stories*. Lewiston, NY: Mellen Press, 2001 und *Bluebeard: A Reader's Guide to the English Tradition*. Jackson, MS: UP of Mississippi, 2009), eine Analysehilfe zu den Filmen Clint Eastwoods (*How to Analyze the Films of Clint Eastwood*. Minneapolis, MN: ABDO, 2013) sowie eine Studie zu den Filmadaptionen von J. M. Barries *Peter Pan* (*A Study of Film Adaptations of James Barrie's Story „Peter Pan“*. Lewiston, NY: Mellen Press, 2016). Sie hat mit dem vorliegenden Buch quasi

einen Theorie-Begleitband zu ihrem mit Janet Zepernick herausgegeben *Palgrave Handbook of Children's Film and Television* (Cham: Palgrave Macmillan, 2019) vorgelegt. Ihr Buch darf neben dem darin kritisch rezipierten *Throw the Book Away* von Amie A. Doughty (Jefferson, NC: McFarland, 2013) zu den wenigen erzähltheoretisch fundierten Monographien über meta-adaptive Prozesse im Bereich des schwer ein- und abzugrenzenden ‚Kinderfilms‘ gezählt werden.

Gegenstände des Buchs sind die textuelle Metafiction, der Metafilm, die mediale Überführung (Transmediation,

Medienwechsel) von Metafiktion in Kinderfilm und das dabei zugrundeliegende Phänomen der Adaption. Metafiktion ist eine selbstreferentielle Form der Metareferenz, in der eine Erzählung mit textuellen Mitteln verdeutlicht, dass sie sich ihrer selbst als eine solche bewusst ist. Metafilm, ebenfalls ein Dachbegriff aus diesem Formenkreis, bezieht sich – unter anderem – auf selbstreflexive Filme, die mit filmischen Mitteln ihre Filmizität ausstellen (wie etwa das Durchbrechen der ‚Vierten Wand‘).

Das Buch behandelt sehr speziell filmische *meta-adaptations* (abgeleitet von Eckart Voigts-Virchow's Kofferwort-Prägung *metadaptation*) von Kinder- und Jugendbuchliteratur, das heißt Adaptionen, die den Prozess der Adaption selbst visualisieren und referenzieren. Ohne auf die stark pädagogisch induzierten Ursachen (Erwerb von ‚Medienkompetenz[en]‘ in verschiedenen Sprach-, Diskurs- und Zeichensystemen) einzugehen: Schon die Begeisterung für die *Harry-Potter*-Serie zeigt, dass Kinder großes Vergnügen an Metafiktionen haben – und tatsächlich gibt es kein Alter, in denen ihnen Unterschiede zwischen ‚Realität‘ und ‚Fiktion‘ wirklich verborgen blieben oder nicht vermittelt werden könnten und in dem sie nicht Grenzziehungen und Übergänge zwischen Welten unbedingt spielerisch erkunden wollten. Dieses Interesse lässt sich natürlich pädagogisch nutzen.

Speziell an Beispielen aus Joanne K. Rowlings Pottermverse, insbesondere an den Verfilmungen des zweiten und des sechsten Buchs (*Harry Potter and the Chamber of Secrets*, 2002, und *Harry*

Potter and the Half-Blood Prince, 2009), lassen sich meta-adaptive Fragestellungen aufzeigen. Wie etwa werden die auffallend häufig vorkommenden Repräsentationskonventionen von ‚bookishness‘ – hinter der sich letztlich pädagogisch-bildungstheoretisch inspirierte Vorstellungen vom wissenshungrigen Kind mit dem Ziel der Befähigung zu eigener (Buch-)Autorschaft verbergen – in den Filmen umgesetzt, und mit welchem Grad an Texttreue (*fidelity*) (vgl. S.77-102)?

Die Autorin bedient sich bei ihren Analysen interessanterweise – neben Anwendungen von Ekphrasis als „quotation of form“ (S.65) – des von Charles Sanders Peirce abgeleiteten textsemiotischen ‚Interpretanten‘-Modells von Michael Riffaterre aus den 1970er Jahren (S.65-67) und unterscheidet zwischen *text* (Filmadaption), *intertext* (metafiktionaler Textquelle) und, als *second intertext*, dem *interpretant* als einem Zeichensystem, das in einen anderen Code eingebettet ist.

Auch zwei im Original deutsche, hochgradig metaleptisch – via ‚Portalen‘ zwischen hierarchischen Erzählebenen springend – angelegte Phantastik-Textwelten werden (in englischer Übersetzung) intensiv untersucht: Michael Endes *Unendliche Geschichte* (Stuttgart: Thienemann, 1979) mit der gleichnamigen Verfilmung von Wolfgang Petersen (1984) und Cornelia Funkes *Tintenwelt*-Trilogie mit der Verfilmung des ersten Teils (*Tintenherz*, 2003) durch Iain Softley als *Inkheart* (2008). Die Inhaltsangaben zu Filmen und literarischen Quellen sind auf das Notwendigste beschränkt; sie setzen zuweilen

– so etwa hinsichtlich des Vokabulars im *Potterverse* – einiges an Vorkenntnissen voraus.

Das lebhaft geschriebene, anspruchsvolle Buch, dem ein nützliches Glossar zu 20 Termini von *diegesis* bis *transmedial* vorangeht, ist mit seinem wissenschaftlichen Apparat gut ausgestattet. Es liefert einen wichtigen Beitrag zu einem immer noch und unverdient unterrepräsentierten

Forschungsfeld und kann allen im Bereich von Kinderbuch und -film Unterrichtenden, die jene mit Fehleinschätzungen kindlicher Lektüre- und Verständnisfähigkeiten einhergehende *moral panic* als pädagogischen Popanz erkennen lernen wollen, nur ans Herz gelegt werden.

Ludger Kaczmarek (Borgholzhausen)

Caroline Braun: Von Bettlern, Waisenkindern und Dienstmädchen: Armutsdarstellungen im frühen Film und ihr Anteil an der Etablierung des Kinos in Deutschland

Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2018, 266 S., ISBN9783868217834, EUR 35,-

(Zugl. Dissertation an der Universität Trier, 2016)

Mit *Von Bettlern, Waisenkindern und Dienstmädchen: Armutsdarstellungen im frühen Film und ihr Anteil an der Etablierung des Kinos in Deutschland* legt Caroline Braun eine hervorragende Dissertationsschrift vor. In ihrer Einführung fasst sie die Literatur zum frühen Film von Corinna Müller bis Tom Gunning zusammen, um zwischen dem Nummernprogramm vor 1910 und dem Langfilm nach 1910, in dem aufwendigere Geschichten erzählt werden konnten, zu unterscheiden. Während die Nummernprogramme, die aus vielen kurzen Filmen bestanden, zunächst am Stück verkauft wurden, brachte der Langfilm den sogenannten Monopolfilmverleih und die damit einhergehende Fokussierung auf einen Filmstar mit sich. Während die Nummernpro-

gramme eher auf Sensation und Stereotypisierung in ihrer Armutsdarstellung setzten, konnten die Langfilme eine nuancierte Visualisierung von Personen aus dem Proletariat bieten.

Braun liefert zunächst eine quantitative Analyse, wie oft Armut in den Filmen thematisiert wird, anhand der Kataloge der Firma Pathé Frères, sowie der Filmbeschreibungen der Branchenzeitschrift *Der Kinematograph* (1907-1935). In den Jahren 1907-1912 bestehen circa 20% der französischen Filme aus Dramen zur Armut. Mit der Etablierung des Langfilms im Jahre 1913 verringert sich dieser Prozentsatz auf 13,7%. Die Feststellung dieser Daten ist problematisch, weil sie aus den genannten Quellen die tatsächliche Gesamtzahl aller damals in

Deutschland gezeigten Filme nicht festlegen kann. Problematisch für die Inhaltsanalyse ist auch, dass nur ein verschwindend kleiner Teil dieser Filme in Kopien überliefert worden ist, sodass Braun sich gezwungen sieht, mit ungenauen Filmbeschreibungen zu spekulieren.

In ihrer Analyse der Kurzfilme zum Thema Armut, konkreter, der Darstellung von Bettler_innen, resümiert Braun: Attraktionsorientierte Szenen zeigten positive Eigenschaften der Charaktere und erlaubten dem Publikum „Mitgefühl für den Bettler zu entwickeln“ (S.59). Dagegen präferiere der Langspielfilm „eine lebensnahe Inszenierung anstelle einer märchenhaft anmutenden moralischen Geschichte“ (S.66). Das Betteln sei auch ein Topos bei der Darstellung von Kinderarmut, vor allem in den Weihnachtsfilmen, auch hier werde an die Pflicht der erwachsenen Zuschauer_innen zur Wohltätigkeit appelliert.

Im nächsten Abschnitt fokussiert die Autorin auf die Darstellung des Proletariats und stellt für die Kurzfilme fest, dass es hier einen kausalen Zusammenhang zwischen Krankheit, ob durch Arbeitsunfälle oder Alkoholumismus herbeigeführt, und einer verschlechterten wirtschaftlichen Lage der Arbeitenden gäbe. Bei der Visualisierung von Streiks entstehe ein eher konservatives Bild, das für Kompromisse statt radikaler Lösungen plädiere. In den Bergarbeiterfilmen werde die gefährliche Arbeit unter Tage thematisiert, wobei die Filmproduktion aber aus wirtschaftlichen Gründen vermied, eine kritische Position zu beziehen. Wie

Braun resümiert, ist die Reihenfolge der sozialen Filme in einem Nummernprogramm von Wichtigkeit; am Beispiel von Zeitungsinserten der Kinos zeigt sie, wie die hohe Emotionalität dieser Filme „durch die umliegenden Kurzspielfilme aufgefangen und abgefedert“ (S.125) werde.

Im vierten Kapitel widmet sich Braun dem Thema Frauenarmut im langen Spielfilm. Dabei erläutert sie zunächst die von Emilie Altenloh gesicherten wissenschaftlichen Erkenntnisse zur hohen Beliebtheit von sozialen, lebensnahen Dramen beim Publikum des Kintopps. Heide Schlüpmann zitierend, präzisiert sie dann dieses Publikum als ein weibliches, welches durch die sozialen Dramen weibliche Identifikationsfiguren im Großstadtmilieu entdeckte. Filme wie *Arme Jenny* (1912) und *Sünden der Väter* (1913) zeigten, wie alleinstehende, zur Stadt hinzugezogene junge Frauen oft von ‚Lebemännern‘ durch falsche Versprechungen verführt in die Prostitution abrutschten. Braun resümiert: „Armut wird in diesen Langspielfilmen nicht mehr ausschließlich an elementare Aspekte wie Hunger oder Obdach gekoppelt, sondern unbedingt auch an die städtischen Lebensentwürfe junger Frauen und die damit assoziierte Gefahr des sozialen Abstiegs“ (S.193).

Zum Schluss zeigt Braun, wie die Schauspielerinnen Asta Nielsen und Henny Porten zu Stars wurden, weil sie den sozialen Dramen zu Riesenerfolgen verhalfen, indem sie die Identifikation eines Massenpublikums förderten. Während Nielsen ihren Rollen verführer in die Prostitution verfallener

Dienstmädchen eine fremdartige, erotische Ausstrahlung verlieh, litt Porten schuldlos, ihr Schicksal still erdulnd. So ist es das Verdienst Brauns, das Armutsthema im Film, ein entstehendes Verleihmodell und die Ent-

wicklung des Starsystems miteinander zu verschränken, um die Geburt eines Massenkinos überzeugend zu erläutern.

Jan-Christopher Horak (Pasadena)

Seán Allan: Screening Art: Modernist Aesthetics and the Socialist Imaginary in East German Cinema

Oxford: Berghahn Books 2019, 302 S., ISBN 9781785339677, USD 135,-

Der heutige Germanistik-Professor Seán Allan verbrachte als Student einige Zeit an der Humboldt-Universität in Ost-Berlin. Seither gibt er seine speziellen Kenntnisse über die Entwicklungen im DEFA-Film in Aufsätzen und Sammelbänden weiter. In seiner ersten Monografie über die DEFA geht er nun dem spezifischen Genre des Künstlerfilms nach und versucht herauszuarbeiten, wie sich die Funktion der Kunst und das Verständnis der Kunschtchaffenden in der deutschen sozialistischen Kultur in den 40 Jahren DEFA-Geschichte wandelten.

Bezugnehmend auf Charles Taylors Prägung des Begriffs, geht Allan in einigen Filmen den Spuren einer ‚sozialen Imagination‘ nach. Er untersucht unter anderem Kurt Maetzig's *Ehe im Schatten* (1947) und *Roman einer jungen Ehe* (1952), Ralf Kirstens *Der verlorene Engel* (1966/1971), Konrad Wolfs *Goya* (1971) und *Der nackte Mann auf dem Sportplatz* (1974), Herwig Kippings *Hommage á Hölderlin* (1983) und *Novalis – Die blaue Blume* (1993) sowie Doku-

mentar- und Experimentalfilme von Jürgen Böttcher. Er interpretiert diese Filme und ihre Schicksale (bspw. Zensureingriffe oder die Rezeption in der zeitgenössischen Presse) einerseits als Spiegel der Beziehung ihrer Regisseure zur Macht und ihre Reaktion auf die Kulturpolitik, andererseits als Ausdruck einer speziellen Art von Selbstverständnis. So strukturiert er seine Betrachtung chronologisch um einige Wendepunkte in der DDR-Geschichte: Kalter Krieg, 11. Plenum 1965, Rücktritt von Walter Ulbricht 1971, Biermanns Ausbürgerung 1975, zaghafte Reaktionen auf Perestrojka. All diese Stationen versteht Allan als Traumata auf dem Weg der Emanzipation aus den Dogmen des sozialistischen Realismus. Er verhandelt am Beispiel jedes einzelnen Films die Entscheidung zwischen der Rationalität der Aufklärung und der Irrationalität der Romantik, die er mit objektivierten und subjektivierten Strategien der Repräsentation verbindet sowie mit dem späten Bekenntnis der DDR-Kunst zu modernistischen Experimenten.

Die Entscheidung gegen die Avantgarde wurde nicht, so Allan, erst nach 1945 mit der Sowjetisierung der ostdeutschen Kultur getroffen und in Kampagnen gegen Formalismus und Kosmopolitismus formuliert, sondern bereits Ende der 1930er Jahre während der Expressionismus-Debatte, die von deutschen Exilanten – Alfred Kurella, Bertolt Brecht, Georg Lukács – geführt wurde. Kurella, der diese Kunst als bürgerliche Dekadenz ablehnte, besetzte nach seiner Rückkehr aus dem sowjetischen Exil leitende Posten und bestimmte maßgeblich die rigide Kulturpolitik der DDR bis in die späten 1960er Jahre.

Im Verständnis des Künstlers sieht Allan eine Abgrenzung vom Geniekult, den er in den NS-Biopics beobachtet, und entdeckt in den von ihm analysierten Beispielen ein und dasselbe Metanarrativ, das an jedem Material durchexerziert wird. Egal, ob es um die NS-Zeit, die DDR-Gegenwart, Spanien in der Epoche der Napoleon-Kriege oder Europa nach dem Wiener Kongress geht: Fiktive und reale Bildhauer, Maler, Komponisten und Dichter müssen zu politischer Haltung finden und sich zu sozial engagierter Kunst bekennen. Das betrifft Barlach und Hölderlin genauso wie Goya oder Beethoven (manchen biografischen Fakten zum Trotz). Im dem Narrativ, das nie allein auf einer Liebesgeschichte gründet, findet sich immer eine Figur aus dem Volk, die dem jeweiligen Künstler zu dieser Einsicht verhilft. Diese karge Erkenntnis wäre für ein 261-seitiges Buch zu mager, das zudem bei weitem nicht alle Künstlerfilme, die die DEFA produziert hat, erfasst.

Die Stärke des Buches liegt jedoch weniger in der politischen Interpretation, mit der man polemisieren könnte (so deutet er Wolfs Filme als Reflexion des 11. Plenums und Horst Seemanns *Beethoven – Tage aus einem Leben* [1976] als Reaktion auf Biermanns Ausbürgerung), sondern in der Aufarbeitung der Zeitdokumente. Der Verfasser bindet jeden Film in den Kontext prägender kultureller Ereignisse ein und schafft auf diese Weise einen zwar nur punktuellen, jedoch hilfreichen Überblick, der Zeitgeist und Umfeld des jeweiligen Films wiedergibt.

Allan beachtet in seinen Filmanalysen nur narrative und dramaturgische Besonderheiten (die Rückblenden-Dramaturgie bei Ralf Kirsten, die Einflüsse der *Nouvelle Vague* auf den inneren Monolog oder Bertolt Brechts episodischer Struktur auf Seemann). Audiovisuelle Lösungen werden kaum beachtet, und das Problem, wie die Regisseure mit medialer Inkongruenz zwischen Film, Bildhauerei und Malerei umgingen, nicht einmal angesprochen. Obwohl Allan einige sowjetische Künstlerfilme nennt, verzichtet er auf eine vergleichende Analyse. Wichtige tschechische, polnische und ungarische Filme, etwa wenigstens *Csontrvály* (1980) von Zoltán Huszárík, ohne den das Werk von Herwig Kipping nach eigenem Bekenntnis kaum denkbar ist, werden nicht erwähnt. Leider bestätigt Allans Buch so auch das gängige Vorurteil, dass bei der Betrachtung des sozialistischen Filmernes das Wichtigste die Auseinandersetzung mit der Kulturpolitik sei – und nicht mit der Kunst.

Oksana Bulgakowa (Berlin)

Sarah Dellmann: Images Of Dutchness: Popular Visual Culture, Early Cinema and the Emergence of a National Cliché, 1800-1914

Amsterdam: Amsterdam UP 2018 (Framing Film), 422 S.,
ISBN 9789462983007, EUR 39,95

Die Frühkinoforschung hat in den letzten 35 Jahren gezeigt, dass man möglichst alle Kontexte der Kulturpraxis Kino beachten muss, um Filme jener Zeit zu verstehen (man denke z.B. an die mannigfaltigen Perspektiven in den *KINtop*-Jahrbüchern, Frankfurt/M.: Stroemfeld 1992-2006). Das Zusammendenken der Geschichte der *Laterna magica* und des frühen Kinos machte hierbei deutlich, dass es keine gradlinige ‚Evolution‘ der Projektionsmedien gibt (z.B. in: Ludwig Vogl-Bienek/ Richard Crangle [Hg.]: *Screen Culture and the Social Question 1880-1914*. New Barnet: John Libbey 2014). Das vorliegende Buch gehört zu den Werken, die nun noch einen Schritt weiter gehen.

Sarah Dellmann verwebt mithilfe der Methoden der Frühkinoforschung in ihrer Studie auf filigrane Weise Aspekte der populären Bildmedien von 1800 bis 1914, um herauszufinden, wie ein allgemein vorzufindendes Bild der Niederlande und ihrer Menschen entstanden ist. Dafür erstellt die Autorin über die Kinobetrachtung hinaus eine methodische Ausrichtung, die auch die Fokussierungen ihres Forschungsinteresses bezüglich der Stereotype, Klischees, der Nation und des Allgemeinwissens (*supposed common knowledge*) theoretisch präzise fassen. Da es dabei aber weniger um bloße Bildanalysen sondern um die Erforschung von komplexen, medial-gesellschaftlichen

Entwicklungen der Klischeebildung und der Wissensproduktion gehen soll, werden Ideen zum Dispositiv, zur Transmedialität und zur Performanz in den Vordergrund geschoben, um bei der Betrachtung der Bild-Text-Verknüpfungen innerhalb aller hier behandelten Medien die kultursemiotischen Prozesse herausarbeiten zu können. Schon bei dieser Zusammenfassung des wissenschaftlichen Vorgehens wird deutlich, dass es eines komplexen Theorieapparats bedarf, um die kaum nach Regeln verlaufenden populärkulturellen Entfaltungen von Abstraktionen, Simplifizierungen bis hin zum Klischee zu analysieren. Dellmann meistert diese Spezifizierung ihrer Methode in klaren, systematischen und interdisziplinären Herleitungen, um anschließend an den wohlausgesuchten Korpus von illustrierten Magazinen, touristischen Broschüren, populären kommerziellen Bildern (von Holzschnitt-Serien über Postkarten und Sammelalben bis zu [stereoskopischen] Fotografien), *Laterna magica*-Bildern und Filmen heranzutreten. Dieser wissenschaftlich bisher kaum erschlossene Korpus umfasst nur nicht-fiktionale Bildformen, die in einem Spannungsfeld von Fragen nach Diskursen bezüglich des Anthropologischen/Authentischen, Geografischen/Typisierten und Touristischen/Kommerziellen untersucht werden (so auch die Einteilung der

drei Hauptkapitel des Buchs). Hierbei werden mit der vorher beschriebenen methodischen Ausrichtung zahlreiche (in ihrer jeweils originalen Farbigkeit abgebildeten) Materialien betrachtet, sodass die historisch gewachsenen Interdependenzen zwischen den Präsentationsformen verschiedener Bildmedien genauso deutlich hervortreten, wie die Zusammenhänge zwischen den Entwicklungen von Medientechnologie, epistemologischen Perspektiven und National-Politik. Es entsteht ein präziser Nachvollzug eines über 100-jährigen visuellen Kommunikationsprozesses, der zur Konstruktion, Zuspitzung und Reflexion von populärem Allgemeinwissen und nationaler Klischees der Niederlande geführt hat. Der Umstand, dass dies eine Kulturbetrachtung ausschließlich bezüglich der Niederlande ist, bedeutet allerdings nicht, dass diese Studie arm an Anschlussfähigkeiten wäre. Denn einerseits werden die internationalen

Verknüpfungen bei der Produktion und Distribution populärer Bildmedien immer mit beleuchtet, und andererseits geht es hier letztlich um kulturelle Entwicklungen, die in der abgesteckten Zeit ganz (West-)Europa beziehungsweise die ‚westliche Welt‘ betreffen.

Deshalb: Es handelt sich um ein Buch für alle, die sich für populärkulturelle Bildformen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts interessieren. Darüber hinaus ist *Images of Dutchness* ein Beitrag zur Präzisierung film- und medienwissenschaftlicher sowie populärkulturell-historiografischer Methodik, die hoffentlich weit über die Frühkinoforschung Beachtung finden wird, da hier in einem größeren zeitlichen und materiellen Rahmen deutlich wird, wie wichtig die Kontextanalysen zum genuin historischen Verständnis von medial-gesellschaftlichen Prozessen sind.

Peter Ellenbruch (Duisburg-Essen)

**Daniel Bühler, Dominik Hilfenhaus, Stephan Krause (Hg.):
Klassiker des ungarischen Films**

Marburg: Schüren 2019, 240 S., ISBN 9783741003288, EUR 14,90

Zum polnischen sowie tschechischen und slowakischen Kino liegen Veröffentlichungen bereits vor, nun wird mit *Klassiker des ungarischen Films* die Reihe um ein weiteres, bislang im deutschsprachigen Raum zumeist stiefmütterlich behandeltes Film-land ergänzt. Dass es hier jedoch gerade nicht darum geht, ein – wie auch immer

geartetes – ‚ungarisches Nationalkino‘ zum Gegenstand zu machen (vgl. S.6), ist eine der ersten Bemerkungen, die im einleitenden Beitrag von Stephan Krause von etlichen weiteren wichtigen und richtigen filmtheoretischen und historischen Kontextualisierungen und Differenzierungen flankiert werden. Diese durchaus gelungene Einführung

zielt zudem besonders stark darauf ab, zu zeigen, was der Band nicht leisten kann und auch, als was er sich explizit nicht verstanden wissen möchte: als eine „filmhistorische Erzählung“ (S.5) oder eine kanonische Auswahl (vgl. S.12) nämlich. Die zweifelsfrei richtige Bemerkung, dass eine deutschsprachige Geschichte des ungarischen Films weiterhin ein Desiderat darstelle (vgl. S.12) wird zudem von vielen wichtigen Literaturverweisen ergänzt. Dass die in dem Band gesammelten Beiträge größtenteils keine originären deutschsprachigen Aufsätze, sondern Übersetzungen aus dem Ungarischen sind, spricht dabei für sich.

Wie schon aus den vorigen Teilen der Reihe gewohnt, sind es auch hier wieder 25 Beiträge, in denen Filme von fünf Regisseurinnen und 20 Regisseuren aus den Jahren 1920 bis 2015 vorgestellt werden. Die konzisen Aufsätze nehmen jeweils ihre eigenen Schwerpunktsetzungen vor. Deren Vielfalt reicht von produktionstechnischen Details über autoren- oder werkzentrierte Ansätze bis hin zu gesellschaftlich-politischen und filmästhetischen Analysen. Gerade die stets unterschiedlichen Herangehensweisen machen den Band abwechslungsreich und spiegelt auch etwas von der programmatischen Breite des Filmspektrums wider, welchem hier Farbe verliehen werden soll. Nichtsdestotrotz erscheint es verwunderlich, wenn die Herausgeber betonen, dass hier gerade nicht nur Filme verhandelt würden, die durch „ihre dichte Deutungsgeschichte, ihren ‚Kultstatus‘ oder ihre Position im kollektiven Gedächtnis“ (S.11) bereits als kanonisiert gelten

dürfen und dann trotzdem die üblichen Verdächtigen wie Zoltán Fábri, Miklós Jancsó, Béla Tarr oder Ildikó Enyedi mit ihren bekannteren Werken als Paradebeispiele glänzen dürfen. Jarmo Valkolas Beitrag zu *Sátántangó* (1994) bietet zudem beispielsweise gegenüber seiner eigenen Monographie *Pictorialism in Cinema. Creating New Narrative Challenges* (Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016) wenig Neues. Gerechtfertigt wird die Auswahl ihrem Anspruch dennoch, indem sie tatsächlich nicht ausschließlich auf international bekannt gewordene Namen und deren Filme setzt, die der Öffentlichkeit bereits als Festivalliebhaber bekannt geworden sind, wie jüngst etwa László Nemes. Herausgegriffen sei hier unter einigen bemerkenswerten Beiträgen Hajnal Királys Diskussion von György Pálfis *Hukkle* (2004), der einem außergewöhnlich sehenswerten Film in vielerlei Hinsicht gerecht wird. Dies gelingt, indem er ihn so geschickt rahmt, dass er politische, technische, filmtheoretische und -historische Faktoren gleichermaßen berücksichtigt. Diese Form der ‚Miniatur-Filmgeschichten‘ ist exemplarisch für den gesamten Band, der dem Mangel an deutschsprachigen Veröffentlichungen zum ungarischen Kino also durchaus etwas entgegenzusetzen weiß. Dass dieses Defizit nichts mit einer Armut an sehens- und diskussionswerten ungarischen Produktionen zu tun hat, kann der hier vorliegende Band auf eine stets lesenswerte Art verdeutlichen, und so die Rolle des Filmlandes Ungarn in der europäischen Filmgeschichte zumindest andeuten.

Seiner angestrebten Funktion eines ‚Trailers‘ (S.5) als Werbemittel für die besprochenen Filme wird der Band also gerecht. Gleichwohl ist das Fehlen jeglicher Bebilderung in diesem Zusammenhang so bemerkenswert wie beklagenswert, zumal der Band explizit nicht nur eine akademische Leser_innenschaft adressiert. Für die weitere – deutschsprachige – Forschung können die Texte zumindest ein wichtiger Fingerzeig sein, zeigen sie doch deutlich das Gefälle zwischen wissen-

schaftlichem Desiderat und Vielfalt der Gegenstände und Zugangsweisen auf. Umso mehr ist den Texten an sich und natürlich besonders den Filmen daher ein interessiertes neues Publikum zu wünschen. Wenn darüber hinaus auch das Interesse an weiteren hier nicht berücksichtigten Filmen geweckt werden kann, so darf ein implizites Ziel der Herausgeber ebenfalls als erreicht gelten.

Jonathan Klamer (Hamburg)

Peter Demetz: Diktatoren im Kino. Lenin – Mussolini – Hitler – Goebbels – Stalin

Wien: Zsolnay 2019, 255 S., ISBN 9783552059283, EUR 24,-

Der aus Prag in die USA emigrierte, mittlerweile emeritierte Literaturwissenschaftler Peter Demetz erweist sich in *Diktatoren im Kino. Lenin – Mussolini – Hitler – Goebbels – Stalin* als glühender Cineast, der eine autobiografisch grundierte *Tour d'Horizon* durch die Filmgeschichte unternimmt. Der Untertitel spiegelt die Gliederung des Buches bereits als Chronologie der Darstellung wider. Diese ist jedoch gleich mehrfach gefiltert: erstens limitiert durch die eigenen „frühen Kinoerfahrungen“ (S.13) des Autors, ferner zeitlich im Wesentlichen auf die erste Hälfte des letzten Jahrhunderts eingegrenzt und zudem beschränkt auf eine Darstellung des Verhältnisses von fünf europäischen „Diktatoren und ihrer Dienstleute“ (S.14) zum Kino, auf deren filmische Vorlieben sowie, ebenso exem-

plarisch, ihre Versuche, die jeweilige nationale Filmindustrie zu regulieren. Strenggenommen ‚regulierten‘ allerdings nur vier der ausgewählten „historischen Figuren“ (ebd.), denn Goebbels war zwar als Propagandaminister Vordenker und Exekutor nationalsozialistischer Politik, letztlich aber abhängig von Hitlers Verdicten und ordnete sich seinen „Wünschen“ (S.165) unter, im öffentlichen wie im privaten Bereich.

Entstanden ist so weniger eine filmhistorisch oder kultursoziologisch fundierte Analyse als eine subjektiv erzählte Sammlung von Anekdoten, versehen mit meist kursorischen Quellenangaben oder gar Verweisen auf unbelegte Legenden oder bloße Gerüchte (vgl. S.163-164). Diese ist amüsant zu lesen, gewiss, aber verbleibt in weiten Teilen ohne empirische Evidenz, etwa wenn Mussolini

charakterisiert wird als „provinzieller Revoluzzer mit ungebügelten Hosen“ (S.53), „[...]der eher in den Provinzbordellen als im Kino zu finden war [und dessen] Interesse an der Kinematographie sich erst [...] deutlicher abzuzeichnen [beginnt,] nachdem er vierzig Jahre alt geworden ist“ (S.55).

Als probates Mittel „politische[r] Kommunikation“ (S.16) zur Massenbeeinflussung und staatlich gelenkter „Kulturpropaganda“ (S.59) wurde das Medium Film tatsächlich in allen Regimen begriffen. Jedoch, wie Demetz aus den von ihm genutzten Quellen erschlossen haben will, gab es unterschiedliche Akzentuierungen: Lenin war allem „Spielerischen, Fiktionalen“ (S.38) abhold, für ihn hatten Filme vornehmlich funktional und pädagogisch zu sein, ließen ihn gar, nach Betrachtung eines entsprechenden Agitationsstreifens, zum „Propheten der hydraulischen Torfgewinnung“ (S.37) werden. Mussolini hingegen veranlasste bereits 1927 die Herstellung „aktueller Wochenschauen“ (S.59ff.), die fortan in allen Kinos Italiens (damals 2000) als Vorspann gezeigt werden mussten und vor allem ihn, den Duce, als ikonische Figur präsentierten, als Piloten, in Uniform, als Erntehelfer mit nacktem Oberkörper und so weiter. Formen dieserart hagiographischer (Selbst-)Darstellung pflegten auch Hitler, den seine bevorzugte Regisseurin Leni Riefenstahl in etlichen ihrer Filme als „immerzu fliegend“ (S.224) ablichtete, und Stalin, der etwa in dem Film *Der Fall von Berlin* (1949) „gleichsam in weißer Engelsuniform“ (ebd.), inszeniert als Heilsbringer und Friedensstifter, einem Flugzeug entsteigt, wie Demetz

kolportiert. Die augenfällige Parallele zu heutigen Potentaten (wie Putin oder Erdoğan), die sich durchaus ähnlich inszenieren (lassen), muss sich den Lesenden allerdings selbst erschließen.

Genuin Neues fördert Demetz' Kompilation ohnehin nicht zu Tage. Vieles ist andernorts bereits prägnanter dokumentiert worden: etwa zur Ambivalenz nationalsozialistischer Kultur-, insbesondere Filmpolitik am Beispiel Erich Kästners, dessen Bücher 1933 zwar verbrannt wurden, der aber 1942 auf Veranlassung Goebbels' nach mehreren Eingaben schließlich wieder eine ‚Sondergenehmigung zur Berufsausübung‘ erhielt, unter dem Pseudonym ‚Berthold Bürger‘ das Drehbuch für den Jubiläumsfilm *Münchhausen* (1943) zum 25-jährigen Bestehen der Universum-Film A.G. (Ufa) zu verfassen. Auf Geheiß Hitlers wurde diese schon im Januar 1943 widerrufen, Kästner zudem mit einem totalen Berufsverbot belegt, Goebbels fügte sich, der Film – mit knapp 6,5 Mio Reichsmark eine der teuersten Ufa-Produktionen überhaupt – wurde gleichwohl aufgeführt (vgl. Görtz, Franz Joseph/Sarkowicz, Hans: *Erich Kästner. Eine Biographie*. München: 1998, S. 229-237). Solche und weitere Widersprüche aus der NS-Filmhistorie sind Demetz jedoch nicht einmal der Erwähnung wert. Über die Liebenschaft Goebbels' mit der tschechischen Schauspielerinnen Lída Baarová berichtet er hingegen vergleichsweise ausführlich (vgl. S.162-165). Zu sehr scheint das ansonsten durchaus lesenswerte ‚Filmbuch‘ dann doch durch die sehr subjektive Sicht des Autors geprägt.

Detlef Pieper (Berlin)

Karin Janker: Der Traum vom totalen Kino: Wie Literatur Filmgeschichte schrieb

Bielefeld: transcript 2019 (Medien- und Gestaltungsästhetik 7), 448 S., ISBN 9783837647563, EUR 49,99
(Zugl. Dissertation an der Universität München, 2017)

Noch vor dem ersten Auftritt des Kinematographen am Ende des 19. Jahrhunderts sind es, wie Karin Janker darlegt, die Autoren Auguste Villiers de L'Isle-Adam (*L'ève future*. Paris: La Vie Moderne, 1886) und Jules Verne (*Le Château des Carpathes*. Paris: J. Hetzel, 1892), die sich mit dem Potenzial einer künftigen Kinematographie für die Darstellung ‚totaler‘ Wirklichkeitsillusionen beschäftigen. Ihre Erzählungen von Androiden, die natürlicher sind als ihre Vorbilder in der Natur (Villiers) oder von Abbildern, deren Anordnung eine Realpräsenz des Dargestellten simuliert, die durch keine Realitätsprüfung relativiert werden kann (Jules Verne), deuten darauf hin, dass „die Welt längst den Traum von einer Sache besitzt, von der sie nur das Bewusstsein besitzen muss, um sie wirklich zu besitzen“ (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* Bd.5. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1982, S.583).

Nicht das Kino, sondern die Literatur kommt also zum (kritischen) Bewusstsein, dass sich eine neue Medienwirklichkeit nicht erst ankündigt, sondern bereits vorhanden ist. Im Berlin nach dem Ersten Weltkrieg hat sich die graue Magie der Kinematographie, die das Alltagsleben vollkommen durchdringt und zersetzt, zum ‚totalen Kino‘ gesteigert (Friedlaender, Salomo/Mynona: *Graue Magie*. Dresden: Rudolf

Kaemmerer Verlag, 1922). Das Kino gewinnt die Herrschaft über den Menschen und alle seine Sinne, indem es ihn zu einer seiner lebendigen Filmfiguren macht. Das totale Kino ist 1922 auf dem Weg zum totalitären Kino, dessen Illusionsmaschine wenig später der totalen Propaganda dienen wird. Aldous Huxley beschreibt 1932 die Gesellschaft einer schönen neuen Welt (Aldous Huxley: *Brave New World*. London: Chatto & Windus, 1932), in der Menschen nur noch wie Filmfiguren ihre Rollen aufsagen und bewegungslos im Kino von den lebenden Bildern mit allen Sinnen wie in der Wirklichkeit traktiert werden. Das Gefühlskino, die sogenannten *Feelies*, sollen die Realpräsenz des Dargestellten in einem ganzheitlichen Körpererlebnis vermitteln. Die Tendenz zur Immersion, die allen Vorstellungen vom totalen Kino eigen ist, führt teils an den Rand zur Paradoxie, wo die dargestellte Wirklichkeit von ihrer Darstellung nicht mehr unterscheidbar und ihre Differenz nicht mehr beobachtbar ist.

In Karin Jankers Buch geht es um Aspekte einer Sujetgeschichte der Literatur und nicht, wie es im Untertitel heißt, um die Frage, „wie Literatur Filmgeschichte schrieb“. Filme kommen kaum vor, vielleicht zu Beginn, wenn die Ankunft des Zuges im Film *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*

(1896) der Brüder Lumière angeblich eine Panik unter den Zuschauer_innen verursacht hat. Hier hat das Kino selbst die Wirklichkeitsillusion seines Mediums propagandistisch behauptet. Das Bewusstsein des Kinos über die eigenen Fähigkeiten zur totalen Realitätsillusion wird von der Autorin nicht hinterfragt. Sogar auf den Hinweis auf die parodistische Wiederholung der literarisch erzählten *Feelies* aus Huxleys Roman im Film von John Landis *The Kentucky Fried Movie* (1977) hat sie verzichtet. Das Kino ist nicht als Institution, aber als kinematographischer Apparat Thema, indem das ‚totale Kino‘ zwei Seiten aufweist, deren eine die Vervollkommnung seiner technisch-apparativen (oder medialen) Voraussetzungen und deren andere die Wirkung der Realitätsillusion bedeutet, die damit erzielt werden soll. Wenn André Bazin und die meisten anderen Autoren vom totalen Kino sprechen, dann meinen sie die Geschichte der Vervollkommnung seiner kinematographischen Technik ausgehend von der Projektion bloßer fotografischer lebender Bilder über den Ton- und Farbfilm zu CinemaScope mit

räumlicher Tiefe (*deep focus*) oder 3-D. Natürlich stellt sich auch die Frage, was nach dem Kino aus dem ‚Traum vom totalen Kino‘ wird oder schon geworden ist. Haben uns die neuen digitalen Medien eine ‚schöne neue Welt‘ beschert, in der wir längst, ohne es zu wissen, die Grenzen zur totalen Illusion in einer erweiterten Realität (*augmented reality*) überschritten haben? Villiers’ Android heißt jetzt KI, die *graue Magie* des Kinematographen ist bunt und ubiquitär, wir alle können jederzeit von jedem/jeder mit einem Smartphone gefilmt werden und die Monopolfirma, die dahintersteckt, heißt nicht mehr Morvitus wie in Friedlaender/Mynonas Roman, sondern Facebook. Schade, dass diese Literaturgeschichte des totalen Kinos auf dem Höhepunkt der analogen Kinematographie Halt macht. Bis dahin liest man eine wirklich gut geschriebene, intensive Studie von sechs exemplarischen Erzählungen zum literarischen ‚Traum vom totalen Kino‘, nicht weniger, aber auch nicht mehr.

Joachim Paech (Konstanz)

Oliver Fahle, Lisa Gotto, Britta Neitzel, Lars Nowak, Hedwig Wagner, André Wendler, Daniela Wentz (Hg.): Filmische Moderne: 60 Fragmente

Bielefeld: transcript 2019, 462 S., ISBN 9783837644814, EUR 39,99

Die anlässlich des 60. Geburtstags von Lorenz Engell erschienene Festschrift versammelt unter dem Titel *Filmische Moderne* 60 Texte in deutscher, teils

aber auch englischer und französischer Sprache von 59 Autor_innen. Jeder von ihnen widmet sich einer Film- oder Fernsehproduktion aus den Jahren 1959

bis 2018, wodurch die Lebenszeit des Medienwissenschaftlers und -philosophen nachverfolgt wird.

Wenngleich der formale Rahmen klar bestimmt ist, lässt sich der hinsichtlich solcher Textsammlungen häufig getroffene Vorwurf einer thematischen Beliebigkeit der Beiträge auch hier von Neuem formulieren. „Filmische Moderne“ ist nämlich mitnichten das prägende Motto des Bandes. Die durch Titel und Aufbau des Buches nahegelegte Auseinandersetzung mit Filmen einer medialen Moderne der 1950er und 1960er Jahren über die Postmoderne bis hin zu aktuellen Beispielen einer Zweiten Moderne im Film, wie Oliver Fahle sie an anderer Stelle vielfach herausgearbeitet hat (z.B. in: *Bilder der Zweiten Moderne*. Weimar: VDG, 2005), findet so nicht statt. Die ausgewählten Titel sind zum einen schlicht nicht alle ‚modern‘ und neben Filmen stehen auch TV-Serien wie *Wonder Woman* (1975-1979), die Fernsehsendung *Weihnachten bei uns daheim* (2017) oder die Ausstellung *Sieben Hügel: Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts* (1997) im Fokus. Am ehesten lässt sich mit Engell vielleicht noch von ‚guten Filmen‘ sprechen, von Filmen und Serien die, wie die Herausgeber_innen in ihrem knappen Vorwort darlegen, „die Störungen sowie die räumlichen und temporalen Verwerfungen an vorhandenen Modellierungen von Film und Filmgeschichte sichtbar [...] machen“ (S.5).

Abgesehen von der zufälligen Verteilung der verschiedenen Lebensjahre Engells per Los wurde den Autor_innen somit der größtmögliche Freiraum gelassen, um sich bei der Ausgestaltung der Texte von den

eigenen Vorlieben und präferierten theoretischen Zugängen leiten lassen zu können, wodurch sich auch ihre Heterogenität und Bandbreite erklärt (vgl. S.6). Am interessantesten sind dabei gerade diejenigen, die die gegebenen Freiheiten innerhalb der nur wenigen zur Verfügung stehenden Seiten auf kreative und spielerische Weise nutzen, sowohl formal als auch inhaltlich: Anregende Vergleiche zwischen jeweils zwei Filmen stellen beispielsweise Volker Pantenburg und Bernd Herzogenrath an. Während ersterer Jerry Lewis' Filmkomödie *The Nutty Professor* (1963) mit Agnès Vardas dokumentarischem Kurzfilm *Salut les Cubains* (1964) in Verbindung setzt (vgl. S.45ff.), eröffnet letzterer einen „Garden of Forking Paths“ (S.269), in dem *Naked Lunch* (1991) in den Fußnoten mit *Kafka* (1991) konfrontiert wird (vgl. S.269ff.). Vollrath Hopp versucht sich erst gar nicht an einem Essay, sondern hält Szenen aus *Pierrot le fou* (1965) in einer Reihe schwarz-weißer Zeichnungen fest (vgl. S.59ff.), während Britta Neitzel, wie einige weitere Autor_innen auch, die Bedeutung eines bestimmten Gegenstands untersucht. Für *Miller's Crossing* (1990) hat sie dazu ein Sequenzprotokoll angelegt, anhand dessen sich die Auf- und Abtritte der unterschiedlichen Hüte im Film nachvollziehen lassen (vgl. S.259ff.).

Wie man die gegebenen Freiheiten allerdings nicht nutzen sollte, führt Gunar Wardenbachs Beitrag zum Jahr 2002 vor Augen (vgl. S.345ff.). Darin stellt er zu Beginn lapidar fest, dass es hier keine nennenswerten Filme zu verzeichnen gibt, um sich dann willkür-

lich der bereits erwähnten und erst 2017 ausgestrahlten Fernsehsendung *Weihnachten bei uns daheim* zuzuwenden. Auf den folgenden Seiten macht er sich dann einzig und allein über die in der Volksmusiksendung auftretenden Gäste lustig und offenbart so, dass er eigentlich nichts beizutragen hat. Irritieren muss auch, dass von Daniela Wentz für die Jahre 2016 und 2017 gleich zwei Artikel zu den ersten beiden Staffeln von *Stranger Things* (2016-) und deren serieller Historiographie sowie Inszenierung von Medien wie dem Fernsehen vorliegen (vgl. S.439ff.).

Einziger gemeinsamer Fixpunkt vieler Beiträge ist das Geburtstagskind Lorenz Engell selbst. So taucht dieser beispielsweise in persönlichen Erinnerungen der Schreibenden an gemeinsam

Erlebtes auf oder es wird versucht, sich mit den medialen Gegenständen auseinanderzusetzen, die auch ihn schon beschäftigt haben oder die er in seinem Schaffen zumindest streift. Wiederholt werden dabei auch Schriften Engells wie *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte* (Frankfurt/Main: Campus, 1992) oder „Medientheorie der Medien selbst“ (in: Schröter, Jens [Hg.]: *Handbuch Medienwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2014) als Instrumente zur Analyse herangezogen. Die Vielzahl an qualitativ hochwertigen Beiträgen erweist sich somit als liebevolle Verneigung vor Lorenz Engell, für den sie schließlich ja auch bestimmt sind.

Christian Alexius (Mainz)

Jeff Menne: Post-Fordist Cinema: Hollywood Auteurs and the Corporate Counterculture

New York: Columbia University Press 2019, 260 S., ISBN 9780231183710, USD 30,-

Das Hauptziel des Buches besteht darin, aus historischer Perspektive Film- und Kapitalismusanalysen aufzuarbeiten, in deren Mittelpunkt die Frage der Reproduktion von Arbeitsverhältnissen steht. Den Fokus seines Vorhabens setzt der Autor auf die Geschichtsschreibungen des *New Hollywood*. Ausgangspunkt ist Thomas Elsaessers Idee einer Kontinuität in Sache Produktion zwischen den von Derek Nystrom auseinandergehaltenen Phasen des *New Hollywood* (die Hollywood-Renaissance zwischen

1967-1976 einerseits und die durch George Lucas und Steven Spielberg gekennzeichnete postmodernistische Phase andererseits). Diese Idee fruchtbar machend, beweist der Autor, dass die Produktionsweise des *New Hollywood* zwischen 1962 und 1975 in Zusammenhang mit den damals aufgekommenen Managementtheorien zu lesen ist, in denen Begriffe wie Flexibilität, Dezentralisation und Kleingeschäft zentral waren. Das Jahr 1962 wird in dieser Hinsicht emblematisch, denn

Lew Wasserman kaufte, nachdem er 1958 bereits den Filmstudio- und Klangbühnenkomplex („in short: the tangible holdings“, S.147) von Universal erworben hatte, schließlich auch das Studio und somit, noch wichtiger, die Marke selbst.

Die ersten zwei Kapitel zeigen, wie sich diese Denk- und Vorgehensweise entwickelte. Das erste Kapitel beschäftigt sich mit *Lonely Are the Brave* (1962) und dem Aufkommen neuer ästhetischer sowie sozialpolitischer Anforderungen. Insbesondere lassen sich darunter die *Politique des Auteurs* für die ersten und, was die zweiten betrifft, die neulinke Guerrilla-Faszination und das Streben nach Selbstbestimmung im Arbeitsumfeld zählen. Durch die Rekonstruktion wird ersichtlich, wie die sich im Wandel befindende Kulturindustrie und ihre Akteur_innen (Regisseur_innen, Produzent_innen, Schauspieler_innen) begonnen haben, sich für Künstler_innen und nicht mehr für Techniker_innen zu halten.

Das zweite Kapitel zeigt auf, wie ein solches neues Selbstverständnis verhandelt werden musste, „not at the level of film narrative but at the level of film form“ (S.29). Dabei liegt der Fokus auf den Anfängen dieser Zeit, genauer: auf Werken wie *The Graduate* (1967) und *Bonnie and Clyde* (1967) aufgrund ihres zur Schau gestellten Modernismus sowie auf Altmans *Brewster McCloud* (1970) als selbstbewusste Darstellung einer Produktionsweise, die die Trennung von Arbeit und Privatleben auflöst.

Während die ersten beiden Kapitel sich auf die Entstehung des *New Holly-*

wood fokussieren, befassen sich die restlichen zwei mit seiner Etablierung. Dies wird durch zwei Fallstudien ausgeführt, welche zeigen, wie die zunehmende Kritik gegen die Unternehmenskultur zugunsten der Unternehmenskultur selbst umfunktioniert wurde (vgl. S.32).

Im dritten Kapitel geht es um die Produktionsfirma Zanuck/Brown und insbesondere darum, wie Spielbergs *Jaws* (1975) durch das Einbinden von modernistischen Formalstrategien in die Katastrophenfilme zu dem führte, was wir heute unter Franchise-Blockbuster-Kino verstehen. Dabei, so erklärt Menne, wird im Film auch die modernistische Opposition zum Fernsehen mit Stolz ausgestellt, zum Beispiel durch die dargestellte Skepsis gegenüber massenmedialen Technologien.

Das vierte Kapitel ist der BBS Productions gewidmet. Es zeigt unter anderem auf, wie sogar die Black Panthers zur Etablierung einer Markenlogik instrumentalisiert wurden, die auf ein diversifiziertes (weil ausgebildetes und junges) Publikum abzielte. Trotz der Einschränkungen des untersuchten Zeitrahmens gelingt es Menne, durch seine materialistisch orientierte Herangehensweise einen Leitfaden im Rahmen einer breiteren Zeitspanne von Fordismus und klassischem Hollywood bis zum Silicon Valley aufzudecken, wie das Nachwort zu Pixar und der „metaphysicalized notion of childhood“ (S.215) zeigt, wodurch sich das Unternehmen die Jüngeren als Zielgruppe nimmt.

Durch eine sorgfältige Untersuchung des historischen Materials (z.B. Interviews und Korrespondenzen der

involvierten Akteur_innen), durch die Verwendung politisch-ökonomischer Theorien und durch eine auf die Regulation School und die Tradition der *Cultural Studies* gestützte Methodik kann Menne in einem anspruchsvollen und zuweilen herausfordernden Gedankengang zeigen, wie das neue Unternehmensethos etwaige radikale Ideen subsumierte, die aus der Krise der in breiterem Sinne fordistischen Produktionsweise entstanden. Der Wert des Buches liegt insbesondere in der Analyse von Filmen als symptomatischen Allegorien des Postfordismus, ohne dennoch mit der typisch postmodernen, dargestellten

Selbstreflexion des filmischen Materials mitzugehen. Dies erlaubt ein besseres Verständnis der Rolle der neugeborenen Klasse von Kreativen, die unabhängig davon, ob bewusst oder unbewusst, eine solche Veränderung in der Produktionsweise sowohl bewirkt als auch erlitten hat.

Das Buch ist ein *must-read* für alle, die sich mit New Hollywood sowie *Production Studies* beschäftigen, und insbesondere für diejenigen, die die Filmwissenschaft in einem komplexeren, sozialökonomisch bedingten Rahmen verorten.

Elisa Cuter (Potsdam)

Elizabeth Prommer, Christine Linke:

Ausgeblendet: Frauen im deutschen Film und Fernsehen

Köln: Herbert von Halem 2019, 181 S., ISBN 978869624280, EUR 21,-

„Weil es 2019 ist“ (S.12) – ist die implizite Begründung für die Veröffentlichung dieses Buches in der Einleitung. Dabei hätten sich die Autorinnen von *Ausgeblendet* sowohl die Frage („Warum dieses Buch?“, S.12), als auch die Antwort eigentlich sparen können, denn es ist natürlich eine Selbstverständlichkeit, dass die erschreckenden Ergebnisse der Studie, die 2017 von der Schauspielerin Maria Furtwängler initiiert wurde und einiges an Medienecho erhielt, in Buchform veröffentlicht und so für ein größeres Publikum zugänglich gemacht wird.

Erschreckend ist die Studie übrigens nicht, weil sie Geschlechterverhältnisse zu Tage fördert, von denen niemand etwas hätte ahnen können, sondern

weil sie kleinteilig und detailliert die Ausmaße eines Missverhältnisses dokumentiert, welches sich auch in den hintersten Ecken der deutschen Film- und Fernsehlandschaft festgesetzt hat. Dies reicht von ungleicher Geschlechterverteilung bei Rollen vor der Kamera und Gewerken hinter der Kamera, vom Fehlen von Diversität im Aussehen, Alter oder Beruf von weiblichen Figuren, von der Überrepräsentation von Männern in Experten- und Erklärer-Rollen, über die unausgeglichene Zuordnung von Geschlecht an Tiere und Objekte im animierten Kinderfernsehen, die Sexualisierung und Nicht-Sexualisierung von Körpern, bis hin zu der Frage, warum Filme von Frauen zwar öfter für ihre

Qualität ausgezeichnet werden, sie aber dennoch kommerziell weniger erfolgreich sind und weniger Fördergelder erhalten. Die Studie belegt für fast alle dieser und weiterer Bereiche eine strukturelle Benachteiligung von Frauen, sowie eine Absenz von Diversität.

Das Buch besitzt dabei eine sehr klare Struktur. Der Präsentation der qualitativen Ergebnisse ist ein Abriss über den Forschungsstand zu dem Thema vorangestellt, der die Notwendigkeit für die Studie noch einmal unterstreicht. Darauf folgt ein methodischer Überblick, der transparent und ausführlich die Prozesse der Datenerhebung und -auswertung beleuchtet. Der Blick in die Kriterien bietet dabei allerdings nicht nur die Möglichkeit, den Aufwand zu bewundern, den die Macherinnen in ihre Studie gesteckt haben, sondern auch Angriffsfläche. In der quantitativen Forschung ist es zwar unumgänglich, mit begrenzten und festen Kategorien zu arbeiten, aber im Rahmen einer Studie, die auch um die Aufdeckung von Diversität und Körperpolitik bemüht ist, Körperstaturen von Frauen anhand der Kriterien „sehr dünn, normal, sehr dick/übergewichtig“ (S.45) einzuordnen, reproduziert zumindest zu einem gewissen Teil eben jene Normkategorien, die im popfeministischen Diskurs dem *bodyshaming* zugerechnet werden. Dass der Umgang mit der Vokabel ‚normal‘ an keiner Stelle kritisch reflektiert wird, muss deshalb bemängelt werden.

Nach der methodischen Einführung folgt die Präsentation der Ergebnisse. Dabei lesen sich die Kapitel trotz vieler

Zahlen, Prozente und qualitativer Verhältnisse nie trocken oder zäh, sondern pointiert und interessant. Abbildungen erleichtern dabei den Überblick und helfen die Zahlenverhältnisse einzuordnen. Abgerundet wird das Buch von zwei Kapiteln, die auf jeweils unterschiedliche Weise helfen, die Studienergebnisse zu kontextualisieren. Zunächst wird ein Abriss über das Presseecho dargelegt, das die Studie nach ihrer Veröffentlichung erfahren hat. Abschließend werden Initiativen vorgestellt, die international bemüht sind, die Geschlechterverhältnisse im Film- und Fernsbereich aufzudecken und zu verbessern.

Ausgeblendet: Frauen im deutschen Film und Fernsehen ist durchaus ein wichtiges Buch und sollte der Medienwissenschaft – die auf Lehrstuhlebene übrigens auch eklatante Missverhältnisse zwischen den Geschlechtern aufweist – Anlass geben, die fehlende Parität in ihren Analysen des Unterhaltungssektors mitzudenken. Denn wenn die Veröffentlichung eins nicht selbst liefert, dann sind es eigene hermeneutische oder qualitative Analysen, die nach dem ‚Warum?‘ der historisch gewachsenen Situation fragen. Doch was relevanter sein sollte als eine sich anschließende qualitative oder historische Forschung, sind Maßnahmen, die nicht nur die Quote von Frauen und diversen Frauenbildern im Film und Fernsehen ausbessern, sondern vor allem alle Benachteiligungen beseitigen, die Frauen im kreativen Medienbereich Steine in den Weg legen.

Sophie Brakemeier (Marburg)

Dago Schelin: Vision and Blindness in Film

Marburg: Büchner 2019, 154 S., ISBN 9783963171444, EUR 24,-

Dago Schelin's *Vision and Blindness in Film* not only has a slightly misleading title, but is quite a challenging read. Misleading in that the analysis of vision and blindness depicted in films takes up only 10% of his book if you ignore his detailed analysis of the Brazilian documentary about blindness, *Janela da Alma* (2001). Challenging in that it reflects Schelin's transdisciplinary approach to film studies evoking film theorists such as Vivian Sobchack as well as philosophers from Aristotle through René Descartes to Michel Foucault und Jacques Derrida, but he's most heavily indebted to Ivan Illich. Although there is an underlying historical aspect, ultimately, it is a highly academic, philosophical work, which can be summarized thus: seeing is learned.

Schelin first reviews the way we have understood vision over the centuries with Johannes Kepler's optical revolution ushering in a modernist view of seeing whereby the eye receives information passively in contrast to the pre-renaissance idea of the eyes projecting rays actively to investigate the world. Seeing was in a sense tactile. Post Kepler, Schelin cites the work of Jonathan Crary who postulates that modern thinkers like Johann Wolfgang von Goethe and Arthur Schopenhauer focussed on "the physiological basis of the senses, thereby turning visual perception into corporal subjectivity [...]. [In their view,] the human body becomes an active producer of the optical

experience" (p.35), which has led to the concept of the embodied viewer.

His next section categorizes types of vision as active, passive, haptic and blind. Passive being a scanning gaze, a tourist eye, a rational vision, which Descartes describes as being unclouded, attentive, without imagination. Modern theorists of vision believe seeing is active, meaning participative as we engage with the medium, "instead of a gaze which consumes images, a gaze which is pleasurable yet not voyeuristic, a contemplative look" (p.77).

Before the advent of modernity, touch was considered the primary sense. Here, touching meant believing. Cinema today is thought of as a watching experience. Schelin subscribes to Laura Marks' theory of 'haptic visuality', a visuality that functions like the sense of touch by triggering physical memories of smell, touch, and taste. He also follows Sobchack's understanding, that all five senses, especially hearing, are interconnected, deriving meaning in combination.

Blind vision refers to what a physiologically blind person 'sees' and can even reproduce in visual media. "Vivacity happens in the mind, triggered by memory or perception" (p.75), the dominant sense being the auditory. Schelin concludes, that "[i]f vision is located in the brain and seeing means being able to create mental visual presentations, then blindness is not necessarily the same as not being able to see" (p.69).

The weakest section in the book is Schelin's overview of how blindness is portrayed in film. To be fair, he does state that his "main objective is to show the exchange between the attained theoretical categorization, the films, and the new questions the films themselves raise" (p.79), so he concentrates on the documentary *Janela da Alma*, as it "epitomizes the essence of the appointed theories" (p.79). He feels that although there are many films dealing with blindness, few deal with seeing. But I would argue that the point of view shot is very much concerned with seeing or what the subject is perceiving. Other than a cursory analysis of how blind people are used in film as a vehicle in the transference of extreme sensation to the audience – usually as their blindness heightens other senses as in *A Patch of Blue* (1965), or as a plot point to place someone in peril (*Wait until Dark* [1967]), or to create a hero (*Daredevil* [2003]) – he doesn't have much to say.

It is true *Janela da Alma* illustrates many of the points he wants to make. The documentary, a mediation on blindness, invisibility and limits of vision, directed by João Jardim and Walter Carvalho, is shot in a talking heads style: blind, or visually impaired,

Brazilian photographers, actresses, artists and even Wim Wenders are interviewed. The sequences between the interviews are deliberately out of focus as if to reproduce myopic vision. And of course, there are the musings of the interviewees themselves regarding their experience of vision/blindness, for example, Wenders prefers to wear glasses because it frames and limits what he sees, or Eugen Bavar, a blind photographer, who attaches bells to his subjects to enable him to find them for his camera.

Schelin does make his case that seeing is learned, imperceptibly conditioned "by culture, by the physical world, by belief" (p.128) but this is not his own idea. The original aspect of this work is his notion, that you can build what he names a *bridge* between an active, almost pre-Keplerian gaze and film-making.

This book is primarily a philosophical book. From its title, I would have expected a better overview of how sight and blindness are depicted in films and more on the neurology of vision, but it does pose some interesting questions about what seeing is and what seeing means.

Drew Bassett (Cologne)

Sammelrezension: Anime

Thomas Lamarre: The Anime Ecology: A Genealogy of Television, Animation, and Game Media

Minneapolis/London: The University of Minnesota Press 2018, 424 S., ISBN 9781517904500, EUR 26,-

Christopher Bolton: Interpreting Anime

Minneapolis/London: The University of Minnesota Press 2018, 336 S., ISBN 9781517904036, EUR 24,50

Mit *The Anime Machine* (Minneapolis/London: University of Minnesota Press) hat Thomas Lamarre 2009 eine wichtige Arbeit herausgebracht, die den Anime im Anschluss an Gilles Deleuze als ‚Maschine‘ zu denken versucht, als einen technologischen und ästhetischen Komplex sowie eine Kraft des bewegten Bildes, das basierend auf den Verfahren der limitierten Animation einen eigenen Raum, eine eigene Zeit und Darstellungen der Welt hervorbringt. Dieses Buch ist äußerst instruktiv, geht es beispielsweise darum, zu verstehen, wie in der Animation mit der Verschiebung von Folien gearbeitet wird, um Bewegungseindrücke zu erzeugen, wie Immobilität in Bewegungsdarstellungen integriert werden kann, die sich von realfilmischen Bewegungseindrücken unterscheiden und sich durch ein Durchbrechen der sensomotorischen Schemata der Anime als eine audiovisuelle Form manifestiert, was sich tatsächlich sehr gut mit Deleuzes Begriff des Zeitbildes verstehen lässt. Die Lesenden lernen daher von diesem Werk von Lamarre nicht nur medienphilosophische Deutungen des Anime, sondern zusätzlich sehr viel über dessen Ästhetik, Gestaltung und einzelne Anime kennen.

Im Vergleich dazu ist die Lektüre von *The Anime Ecology*, das neue Werk von Lamarre, nun eher enttäuschend. Ähnlich lang und umfangreich, auch im Format dem Vorgängerwerk sehr ähnlich gestaltet, scheint es den Versuch zu machen, *The Anime Machine* und seine Ambitionen noch zu übertreffen und die Reichweite einer Theorie, die sich aus dem Anime als Form ableiten lässt, noch weiter auszudehnen, was diese Arbeit aber ausufern lässt. *The Anime Ecology* legt den Fokus auf den Fernsehanime und betrachtet ihn als Möglichkeit, das Medium Fernsehen an sich, aber auch eine weitreichende transmediale Infrastruktur zu verstehen, die sich beim Anime in unzähligen Franchises und vielen weiteren transmedialen Phänomenen offenbart (vgl. S.1). Lamarre möchte eine Ansicht vertiefen, die mit dem Fernsehanime verbunden ist, nämlich dass die Geschichte der Konvergenz und der Transmedialität nicht erst mit digitalen Medien beginnt, sondern weit zurückreicht in die japanische Medien- und Fernsehgeschichte, die schon immer (im Anime seit den frühen 1960er Jahren) Kopplungen von Fernsehserien, Konsumprodukten und Werbung gekannt hat.

Auch hier fungiert die ‚anime machine‘ als ein Katalysator und Initiator dieser transmedialen Entwicklungen.

Was das Buch interessant macht, ist vor allem der Versuch, Fernsehen als zentral für die Veränderungen zu betrachten, die mit den neueren Medien einhergehen, und nicht als Medium, das von einer digitalen Medienkultur abgelöst wird. Lohnend sind auch die Einblicke in die japanische Mediengeschichte, etwa wenn wir die Geschichte des japanischen Fernsehens und dessen Beziehung zu den Digitalisierungsprozessen der Medien kennenlernen (vgl. Kapitel 6 und 7). Was die Lektüre aber anstrengend macht, ist der Versuch, die Anime-Ökologie als Ankerpunkt für eine Auseinandersetzung mit Effekten von Medien auf die Menschen und ihre Wahrnehmung zu nutzen. Hierbei wird ständig eher zwanghaft und auch auf etwas ermüdende Weise versucht, Anime mit den Großtheoretikern wie Gilles Deleuze, Felix Guattari, Michel Foucault oder Jacques Lacan, aber auch erst in jüngster Zeit diskutierten Theoretikern wie Jacques Rancière oder Gilbert Simondon zusammenzudenken.

Hintergrund dieser Auseinandersetzung und Leitmotiv dieses Buches ist der sogenannte Pokémon-Schock von 1997 (vgl. S.33), als die Ausstrahlung einer Episode dieser Animeserie bei jungen Zuschauern und Zuschauerinnen epileptische Anfälle ausgelöst haben soll. Dieser Moment, auf den im Band immer wieder rekurriert wird, bietet den Anlass dazu, über die neuropsychologischen Effekte nachzudenken, die durch die spezifischen Folgen

des Zusammenschlusses von Anime mit der Technologie und Institution des Fernsehens produziert werden, über Konzepte der Zuschauer_in, über medienkritische Diskurse und in der Gesellschaft zirkulierende Ängste vor dem Fernsehen und vieles mehr. Dieser Ansatz ist durchaus interessant und wird äußerst material- und theoriereich behandelt. So setzt sich Lamarre zum Beispiel mit einzelnen Animeserien und -franchises auseinander, und versucht mit ihnen diese neue Medienökologie und ihre Effekte zu perspektivieren. Das gelingt ganz gut, wenn die Serie *Crayon Shin-chan* (1990-2010) diskutiert wird, deren transformative Hauptfigur weder Kind noch Erwachsener ist (vgl. S.238). Hier werden unter anderem Wirkungen des Fernsehens in Frage gestellt und mit der eigenwilligen Hauptfigur ein eigenartiger Vertreter des von den *Cultural Studies* konzipierten aktiven Publikums gezeichnet. Im Franchise und der ästhetischen Differenz zwischen Fernseh- und Film-anime werden produktive Prozesse von Divergenz erkannt und Henry Jenkins alles vereinigende Konvergenzfantasie erfolgreich in Frage gestellt (S.244).

Aber in anderen Kapiteln ist das Buch auch sehr anstrengend, bisweilen verwirrend zu lesen; es fällt nicht immer leicht, zu verstehen, auf was Lamarre eigentlich hinauswill: Der Versuch, den Thesen durch Theorien Autorität zu geben, trägt häufig eher zur Verwirrung bei und wirkt etwas wahllos, wenn etwa auf Seite 48 so unterschiedliche Theoretiker_innen wie Elizabeth Grosz, Judith Butler, Bruno Latour, Friedrich Kittler oder Isabelle Stengers

in einem einzigen, kleinen Abschnitt zitiert werden. Dennoch gelingt es dem Werk, immer wieder neue Perspektiven auf den Anime und die audiovisuelle Kultur zu eröffnen und vielleicht bedarf es noch mehr Lektüren, um *The Anime Ecology* besser verstehen und abschließend beurteilen zu können, was es tatsächlich zu leisten vermag.

Etwas einfacher, aber ebenso gestützt auf eine lange Reihe mittlerweile klassisch gewordener Ansätze wie die von Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Roland Barthes, Vivian Sobchack, Judith Butler oder Donna Haraway operiert der Band *Interpreting Anime* von Christopher Bolton. Auch sein Ziel ist es, den Anime als Genre ernst zu nehmen und seine Objekte als Texte auszuweisen, die mit allem Aufwand und allen Theorien auf produktive Weise diskutiert werden können und sollen. Bolton betont, dass seine Lesarten, im Gegensatz zu vielen anderen Auseinandersetzungen, immer auch die Ästhetik und die Medialität des Anime in den Blick zu nehmen versuchen (vgl. S.4).

Er organisiert seine Lesarten von Animeklassikern wie *Akira* (1988), *Ghost in the Shell* (1995), *Millennium Actress* (2001) oder *Howl's Moving Castle* (2004), aber auch unbekannter Werke wie *3x3 Eyes* (1991 und 1992), die für Videoveröffentlichungen und Fernsehen produziert wurden, immer über die Diskussion ihrer Beziehungen zu einem anderen Medium. So stellt er *Ghost in the Shell* in Kontrast zum klassischen japanischen Marionettentheater (vgl. Kapitel 3), oder vergleicht den Anime *Akira* mit der gleichnamigen Manga-

Reihe (1982-90) und deckt dabei die medial bedingten Unterschiede als konstitutive Merkmale beider Objekte auf (Kapitel 1). In diesem Fall und auch in den anderen Lesarten, die immer ein Kapitel des Bandes einnehmen, funktioniert der Anspruch sehr gut, Ästhetik und Narration zusammenzudenken: So behandelt Bolton die Frage, ob *Akira* eher als Auseinandersetzung mit dem japanischen Trauma der Atom bombe zu betrachten ist (S.27f.), oder als zynischer, postmoderner Text, der keine Möglichkeit bietet, für eine Politik vereinnahmt zu werden, sondern nur die Verlorenheit des Subjektes darstellen kann (S.34f.). In dieser Auseinandersetzung lernen wir sehr viel über die japanische Kulturgeschichte und einen widersprüchlichen Opferstatus kennen, weil häufig die Rolle Japans als Aggressor verkannt wird.

Für Bolton sind aber diese Widersprüche auch ein Kennzeichen für eine bestimmende Eigenschaft des Anime, auf Gegensätzen aufgebaut zu sein. Bei ihm ist dies vor allem der Gegensatz zwischen Immersion und Distanz (S.27). Hier schließt Bolton auch an Lamarre an, wenn er etwa betont, wie dieser Kontrast mit dem Wechselspiel von Bewegung und Stillstand in der limitierten Animation korrespondiert und der Anime generell die Tendenz dazu habe, seine Darstellung immer wieder zu unterbrechen. Bolton gibt diesem Aspekt, den er etwas zu penetrant als ‚Prozess des Oszillierens‘ bezeichnet, an vielen Stellen Bedeutung. So korrespondiert die Ambivalenz, die *Akira* auszeichnet, auch mit einer Ästhetik des begrenzten Blickes,

wenn die Hauptfigur Tetsuo mit dem Motorrad durch die Nacht fährt und das Licht immer nur einen kleinen Abschnitt der Straße erhellt (vgl. S.53). Dieser begrenzte Blick unterscheidet sich allerdings signifikant von einem weitreichenden, detaillierten Blick auf die geografischen Details der Stadt im parallel veröffentlichten Manga und zeigt auch die Limitationen der graphischen Gestaltung im Anime auf. Im Anime offenbart sich der Verlust von Orientierung, im Manga ist die Verortung der Figuren und der Lesenden möglich (vgl. S.53). Ein Oszillieren, das analog zum grundsätzlichen Oszillieren des Anime zwischen Immersion und Distanz ist, findet Bolton in jedem der interpretierten Werke wieder: *Patlabor 2* (1993) wird Vivian Sobchack folgend als Oszillieren zwischen dem cinematischen, körperlichen und dem elektronischen, körperlosen Blick gelesen (vgl. S.60 und 66). Dass *Patlabor 2* diesen Unterschied auch in seiner Ästhetik reflektiert, wird an einer Reihe von Einstellungen gezeigt, die den Blick eines Mediums imitieren, wenn wir etwa durch das Auge einer Überwachungskamera auf eine Szene zu blicken scheinen (vgl. S.88). In *Ghost in the Shell* identifiziert er ein Wechselspiel von Emotion und Künstlichkeit im Zusammenhang mit der Hauptfigur eines weiblichen Cyborgs, die auch das klassische japanische Puppentheater *Bunraku* auszeichnet (vgl. S.124), was Bolton als Kommentar zum Cyborg-Feminismus von Donna Haraway versteht. *Millennium Actress* wiederum liest sich wie ein Kommentar zu Judith Butlers

Gendertheorie und liefert ähnlich wie diese keine Auflösung des Widerspruchs, eine geschlechtliche Identität zu produzieren, in dieser Produktion aber ein Subjekt zu sein, dass von Sprache und Gesellschaft produziert wird. Der Film ist nicht nur ein spielerisches Potpourri der vielen von einem weiblichen Star verkörperten Rollen, die Satoshi Kon scheinbar zentrumslos aneinanderreicht, sondern stellt auch die Künstlichkeit dieser stereotypen Bilder als Produkte der japanischen Kultur und Gesellschaft heraus (vgl. S.188f).

Es spricht für die Stringenz des Zuganges von Bolton, dass er den Band mit der Interpretation von *Howl's Moving Castle* von Hayao Miyazaki enden lässt. Miyazakis Abgrenzung vom Anime, den dieser vorwiegend mit billigen Fernsehproduktionen und der limitierten Animation assoziiert, führe auch dazu, dass es in diesem (und anderen) Filmen von ihm auch nicht das Wechselspiel zwischen Immersion und den künstlichen, reflexiven Momenten gibt, die dieses Unterbrechen bietet. Stattdessen fordern sie von den Zuschauenden eher eine komplette Immersion in die von ihm gebauten Welten (S.238). Bolton betont hier eine Besonderheit, aber auch eine Limitation von Miyazakis Filmen, die ihn von den anderen besprochenen Anime und der von ihnen ermöglichten Distanz unterscheidet. Miyazakis Hang zur Immersion manifestiert sich in seiner Adaption eines Kinderbuches unter anderem darin, dass er konsequent alle selbstreflexiven Aspekte der literarischen Vorlage weglässt und umdeutet.

So beweist Christopher Bolton ähnlich wie Thomas Lamarre, dass der Anime sich bestens dafür eignet, über Effekte der Medienkultur, über Geschlechterpolitiken und nicht zuletzt auch über wissenschaftliche Theorie nachzudenken. Denn bei beiden wird dankenswerterweise auch die Möglichkeit genutzt, Theorien durch

den Blick des Anime besser zu verstehen und ihnen Bedeutung zu geben, und nicht etwa nur Theorien zu gebrauchen, um einen Anime lesbar zu machen, der dieses Lesbar machen heute schon längst nicht mehr braucht.

Herbert Schwaab (Regensburg)

Hörfunk und Fernsehen

Christine E. Meltzer: Kultivierungsforschung

Baden-Baden: Nomos 2019 (Konzepte. Ansätze der Medien- und Kommunikationswissenschaft Bd. 21), 112 S., ISBN 9783848748396, EUR 19,90

Bis in die 1970er Jahre hinein ging die etablierte empirische Kommunikationsforschung nach Joseph Thomas Klappers einflussreichem Resümee *The Effects on Mass Communication* (Glencoe: Free Press, 1960) von nur schwachen, allenfalls verstärkenden Wirkungen der (Massen-)Medien aus – ganz anders als die in den 1960er Jahren noch kaum wahrgenommene Kritische Theorie. Dagegen machte ein Konzept weltweit auf sich aufmerksam, das der Journalismusprofessor an der Annenberg School for Communication der University of Pennsylvania, George Gerbner zusammen mit seinem Mitarbeiter Larry Gross 1976 als komplexes ‚Cultural Indicators Projekt‘ veröffentlichte und das hierzulande den nicht ganz adäquaten Titel des ‚Kultivierungsansatzes‘ bekam.

Nach den Morden an Martin Luther King und Robert F. Kennedy war 1968 vom damaligen Präsidenten Johnson die *U.S. National Commission on the Causes and Prevention of Violence* gegründet worden. Für sie strebten Gerbner und Gross den ambitionierten Nachweis an, dass das Fernsehen in seiner Gesamtheit das Wirklichkeitsbild, die Wahrnehmungen und Einstellungen der Zuschauer_innen speziell gegenüber Kriminalität und Gewalt beeinflusse,

damit vor allem Misstrauen sowie Ängste bei Vielseher_innen schüre und insgesamt langfristige Wirkungen zeitige.

Mehrdimensional sollte diese primär soziologische Sichtweise belegt werden: Mit einer *institutional process analysis* sollten die politischen und organisatorischen Machtstrukturen des Mediensystem erkundet werden, die *message system analysis* untersuchte inhaltsanalytisch die produzierten Botschaften vorrangig von Serien und Shows vor allem auf ihre Gewalthaltigkeit (*violence index*) hin. Mit einer einmaligen standardisierten Befragung wurden bei verschiedenen Bevölkerungs- und Publikumsgruppen allgemeine Realitätseinschätzungen zur Verbrechensbekämpfung sowie Vertrauen und Ängste, Opfer von Verbrechen zu werden, erhoben, um so Angleichungen und Übereinstimmungen zwischen der Fernsehwirklichkeit und der vermeintlichen unmittelbaren Realität zu ermitteln (*cultivation index*). Besonders bei so genannten Vielseher_innen obsiegten die massierten Verzerrungen der Bildschirmrealität, so dass sich „Kultivierungseffekte“ (S.17) hinsichtlich einseitiger Bedrohungsängste und realitätsskeptischer Einstellungen ergaben. Obwohl alsbald teils vehemente Kritik an den Begriffsdefinitionen, den

gewählten Indikatoren, der Methodik (nur einmalige Befragung) und der unhaltbaren Behauptungen von Kausalitäten geäußert worden, hält sich die Kultivierungsforschung, freilich in vielerlei Modifikationen, Differenzierungen, Einschränkungen und Verbindungen, bis heute.

Ihre Entwicklungen, Vorgehensweisen und Befunde zeichnet dieses Compendium auf verständliche und übersichtliche Weise nach: Etwa die stärkere Fokussierung auf psychologische Ansätze, auf einzelne Genres und/oder Items und auf Laborstudien, so dass die ursprüngliche Sozialisationsperspektive verloren ging und sich die Studien der traditionellen Wirkungsforschung annäherten. Auch die Berücksichtigung der Machtstrukturen des Medienmarktes wurde weitgehend aufgegeben. Außerdem wurden die Wirkungsaspekte, also die subjektiven Kultivierungsdimensionen, vielfach unterteilt. Entsprechend dem Gliederungskonzept der mittlerweile 21-bändigen Compendium-Reihe, die sich an Anfänger_innen und Studie-

rende richtet, erfolgt zuerst die Darstellung des ursprünglichen Ansatzes, die Forschungslogik und methodischen Zugänge der Folgestudien, empirische Befunde, die kritische Übersicht des aktuellen Forschungsstandes und die künftigen Herausforderungen. Schließlich folgt ein Aufriss verwandter und anknüpfender Ansätze, unter denen man allerdings die Mediensozialisationsforschung vermisst, sowie Literaturübersicht („Top Ten“ der Forschungsliteratur) und -verzeichnis. Hervorgehobene Text- und Grafikkästen unterstützen das Verständnis. Ob Kultivierung (zumal in ihrem ursprünglichen Verständnis) auch künftig noch eine maßgebliche, sogar innovative Rolle in der Medienwirkungsforschung spielen wird, wie die Autorin, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Publizistik der Universität Mainz, am Ende (S.83) mutmaßt, oder nur als „Deckmantel“ (S.77) für vielerlei langfristige, möglichst breit angelegte Wirkungsstudien firmiert, bleibt abzuwarten.

Hans-Dieter Kübler (Werther)

Melissa Zimdars: Watching Our Weights: The Contradictions of Televising Fatness in the „Obesity Epidemic“

New Brunswick, Camden, Newark, London: Rutgers University Press 2019, 187 S., ISBN 9780813593548, USD 27,95

„They call, they call me the fat man/
'Cause I weigh two hundred pounds/
All the girls they love me/ 'Cause
I know my way around“, sang die schwarze, *body positivity* ausstrahlende

Rock-and-Roll-Legende ‚Fats‘ Domino 1949 in *The Fat Man*, während dreißig Jahre später ein anorektisch anmutender Marius Müller-Westernhagen im Song *Dicke* höhnen konnte: „Ich bin froh,

dass ich kein Dicker bin/ Denn dick sein ist 'ne Quälerei/ Ich bin froh, dass ich so'n dürrer Hering bin/ Denn dünn bedeutet frei zu sein. [...] Na, du fette Sau?“.

Populärkultur bewertet Dicksein und Dicke anders als etwa der Medizinsektor oder die Abnehmindustrie. Im TV sind sie alle vertreten und so ambig wie der Haupttitel des vorliegenden Buchs ist, ist auch die Bewertung des Fernsehens hinsichtlich seiner Rolle beim weltweiten Trend zur Verfettung des Menschen, jenem Phänomen, das die medizinisch-bürokratische Alarmbezeichnung ‚Fettleibigkeitsepidemie‘ trägt: *obesity* (hier erweitert zu: „*globesity*“, vgl. – insbesondere S.60-79) *epidemic*. Dass niemand vom Anschauen sportlicher Beiträge abnimmt, ahnten bereits die ironischen *couch potatoes* der späten 1970er Jahre vor ihrer ‚Glutze‘. Nun hat die Welt der Dünnen ihre televisuellen Hochglanzmagazine der Apotheose fettphobischer Menschwerdung. Verkauft werden ‚Überwachen und Strafen‘ als sportliche Do-it-yourself-Kasteiungen oder fallweise *boot camps* (hier: ‚Abnehlager‘). Die akademische Welt hat, immerhin, seit 2012 die Fachzeitschrift *Fat Studies* (die Autorin ist darin vertreten), die sich interdisziplinär mit den komplexen Beziehungen zwischen Körpergewicht und Gesellschaft beschäftigt.

Das Buch verwendet durchgehend den Deskriptor *fat*, lehnt *overweight* und *obese* wegen deren gesundheitspolitisch-medizinischen Konnotationen ab (S.17f.). Das ist sehr praktisch und semantisch auch vertretbar, lässt sich aber mit deutsch ‚fett‘ kaum ungestraft

nachbilden. Insgesamt erstaunliche 234 Fernsehserien beziehungsweise (Reality-)Shows erhalten Erwähnung, vornehmlich solche aus dem englischsprachigen Raum. Sie reichen zeitlich von der in Deutschland nie ausgestrahlten US-Sitcom *I Love Lucy* (1951-1957), in deren vierten Episode die Protagonistin unbedingt in ein Kostüm passen will, bis zur Highschool-Dramedy *Awkward – Mein sogenanntes Leben* (2011-2016), in der die stämmige Sadie, die in allen 89 Episoden auftritt, auch einmal vor johlenden Idioten *poledance* darbieten soll. Viele dieser *shows* dürften dem deutschen Publikum unbekannt geblieben sein. Im Text wird die Wiedergabe szenischer Inhalte stets prägnant auf die Situierung der dargestellten *fat persons* eingeschränkt – selbst Alfred Hitchcocks angeblich angstmachende raumfüllende Silhouetten kommt vor.

Kapitel 2 des Buchs handelt von den sehr unterschiedlichen Diskursen, die im Fernsehen über das Dicksein geführt werden. Kapitel 3 nimmt sich das TV als einen Disziplinierungsapparat im öffentlichen Auftrag vor, Kapitel 4 untersucht eingehend die globalisierte Abnehm- und *shaming*-Show *The Biggest Loser* (2004-2016) nebst ihren Lokalisierungen, Kapitel 5 analysiert Varianten von *Reality-TV*-Abnehmshows wie *Extreme Makeover: Weight Loss Edition* (2011-2016), *I Used to Be Fat* (2010-2014) und *Heavy* (2011). Mit – Freakshow-gefährdeten – Serien zur Fettleibigkeit als behandlungsbedürftiger Erkrankung beschäftigt sich Kapitel 6, und im siebten Kapitel geht die Autorin auf (auch in

Deutschland gelaufene) Serien ein, die antirassistisch, antidiskriminierend und ohne Stigmatisierungen von *oversized*-Figuren und -Darsteller_innen *fat positivity* und *fat acceptance* in ihre ganz unterschiedlichen Spielhandlungen einzuweben verstehen: *Big Sexy* (2011), *Curvy Girls – Models XXL* (2011-2013), *Huge* (2010), *Mike & Molly* (2010-2016) und *Drop Dead Diva* (2009-2014). Neben den überaus zahlreichen Bezugnahmen auf Beispiele aus dem audiovisuellen Bereich werden viele Artikel aus Tagespresse, Branchenblättern und Magazinen, Internetseiten und Blogbeiträgen beigezogen, sodass zusammen mit der wissenschaftlichen Literaturbasis in dieser primär kommunikationssozio-

logisch und kultursemiotisch ausgerichteten Arbeit ein weitgefächertes Spektrum an Meinungen und Thesen belegt wird.

Zwar fehlt eine eigenständige Serio-
grafie (die Titel sind in das Register
eingearbeitet), und dem Band ist auch
keine Bibliografie beigegeben – Lite-
raturangaben müssen aus den *endnotes*
bezogen werden. Jedoch liest sich der
Band angenehm flüssig und bietet
angesichts des kontrovers diskutierten
Themas für ein wissenschaftliches *first*
book einen hohen, nie bloßstellenden
oder hämischen Unterhaltungswert.
Im Deutschen gibt es bisher nichts
Vergleichbares.

Ludger Kaczmarek (Borgholzhausen)

Steffi Sam Achilles: queer_sehen. Queere Bilder in U.S.-amerikanischen Fernsehserien von 1990-2012

Hamburg: disserta 2018, 332 S., ISBN 9783959354127, EUR 39,99
(Zugl. Dissertation an der Goethe-Universität Frankfurt, 2017)

Die Dissertation von Steffi Sam Achilles analysiert die mediale Repräsentation von *queerness* in US-amerikanischen Fernsehserien im Zeitraum von 1990 bis 2012. Achilles zufolge ergibt sich die konkret gewählte Untersuchungsphase aus der forschungsleitenden Prämisse der queeren Hauptfigur. Mit Leon Carp trete 1991 in der Sitcom *Roseanne* (1988-1997, 2018) erstmals ein queerer Protagonist in Erscheinung. Neben den zeitlichen wie lokalen Parametern beschränkt sich das quantitativ-

wie qualitativ-empirisch ausgewertete Datenkorpus des Weiteren auf Serienformate der „fiktiven Jetztzeit“ (S.13), die über eine längere Zeitspanne ausgestrahlt wurden, und umfasst 72 Serien und 107 Charaktere. *Queer as Folk* (2000-2005) und *The L Word* (2004-2009) werden dabei gesondert betrachtet, da beide Serien fast ausschließlich aus queeren Figuren bestehen. Die Frage nach der medialen Sichtbarkeit queerer Menschen verfolgt Achilles sowohl zeitlich in Form einer statis-

tischen Längsschnittstudie als auch thematisch mit Blick auf die bildliche Darstellung von sozialer Ungleichheit.

Neben Einleitung und Schlussbetrachtung gliedert sich die Arbeit in acht Kapitel, deren zentrale Aussagen jeweils in einem Fazit komprimiert zusammengefasst werden. Mit Fokus auf queere Inhalte führt Achilles zunächst in die Spezifika ihres Forschungsfeldes, das US-amerikanische Fernsehen, ein (vgl. Kap.1), um daran anknüpfend die historische Entwicklung und zentralen Diskurse queerer Politik in den USA seit den 1960er Jahren fundiert darzulegen (vgl. Kap.2). Das eigentliche *queer reading* der Fernsehserien auf visueller Repräsentationsebene erfolgt entlang von zuvor in Erweiterung des intersektionalen Mehrebenenmodells von Gabriele Winker und Nina Degele (*Intersektionalität: Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*, Bielefeld: transcript, 2009) definierten Kategorien sozialer Ungleichheit (vgl. Kap.3). Deren konkrete Verwendung als methodische Untersuchungsschlüssel wird in Kapitel fünf dargestellt. Neben einer quantitativ-empirischen, statistischen Auswertung des gesamten Datenkorpus (Kap.6) dienen speziell die Kategorien ‚Gender‘, ‚Desire‘, ‚Body‘ und ‚Relationships‘ einer qualitativ-empirischen Bildanalyse als thematische Orientierung (vgl. Kap.7). Anhand von 150 Schlüsselbildern (Stills) werden wiederkehrende und folglich typische Inszenierungsstrategien exemplarisch mithilfe des ikonografisch-ikonologischen Interpretationsschemas von Erwin Panofsky qualitativ-empirisch analysiert (vgl. Kap.4). Neben einer

Rückbindung an den bildmedialen Kontext eruiert Achilles abschließend die Wechselwirkungen zwischen der Verhandlung von *queerness* in seriellen Fernsehformaten und realpolitischen Entwicklungen (vgl. Kap.8).

Mit *queer_sehen* legt Achilles ein bereits aufgrund der untersuchten Zeitspanne von 22 Jahren beachtliches Überblickswerk zu queeren TV-Charakteren in Mainstreamserien vor und schließt damit eine grundlegende Forschungslücke innerhalb der *Queer Studies* beziehungsweise queeren Film-, Fernseh- und Medienwissenschaften. Methodologisch betrachtet besteht die Innovationsleistung in der Synthese von traditionell kunstwissenschaftlicher Bildanalyse mit sozialwissenschaftlichen Kategorien sozialer Ungleichheit. Profitiert hätte das äußerst ambitionierte Forschungsvorhaben jedoch von einer inhaltlichen Beschränkung, die einer vertieften Analyse der Schlüsselbilder wahrscheinlich mehr Raum gegeben hätte. Verglichen mit der Narration kommen die Stills als Erkenntnismedien mitunter etwas zu kurz.

Achilles' Befunde haben indes weiterhin Gültigkeit: Maskuline Weiblichkeit und Trans-Personen werden im US-amerikanischen TV-Serien bis 2012 entweder nicht repräsentiert oder sind ausschließlich auf eine hyperweibliche Inszenierung abgestellt (vgl. S.144), es existieren zudem so gut wie keine nicht-binären Figuren (vgl. S.141). Obgleich sich durch Online-Streamingdienste die Anzahl an verfügbaren Serien im Allgemeinen sowie queeren Inhalten im Speziellen signifikant erhöht hat, geht die Zunahme

von queeren Protagonist_innen nicht mit einer Diversifizierung von Identitätsdarstellungen einher: „Alternative Lebensentwürfe sind offenbar – selbst für queere Charaktere – kaum denkbar [...]. So tragen Serien oftmals dazu bei, Stereotype zu bestätigen und das System

der Geschlechterbinarität aufrecht zu erhalten.“ (S.281) Zumindest im Mainstream ist *queerness* in einer handlungstragenden Rolle bis dato weiterhin wohl nur konformistisch denkbar.

Katja Gunkel (Frankfurt am Main)

Ursula Ganz-Blättler: Signs of Time: Cumulative Narrative in Broadcast Television Fiction

Wien, Zürich: LIT 2018 (Medialität – Crossmedialität: Beiträge zur Fernseh- und Onlineforschung, Bd. 4), 349 S., ISBN 9783643802736, EUR 49,90

(Zugl. Habilitation an der Université de Fribourg, 2009)

In einer Zeit, in der manche TV-Kanäle es sich leisten können, eine einzige ältere TV-Serie rund um die Uhr anzubieten, andererseits neue Serien an Kinofilmformaten gemessen werden, ist eine Aufarbeitung des Phänomens der TV-Serie, ihrer Geschichte, Bauformen, strategischen Narrativik sowie industriellen Herstellungsweisen überaus willkommen. Dies gilt insbesondere, wenn sie die Leistungen aktueller Formate und Angebote vor der Folie des Gewesenen zu verstehen hilft und ‚Qualität‘ nicht auf *production values* zu beschränken weiß. Die vorliegende Arbeit, bereits 2007 weitgehend abgeschlossen, bespricht dazu die Forschungsgeschichte und liefert Analysen anhand älterer Serienbestände.

Hinsichtlich einer Periodisierung der TV-(Serien-)Geschichte übernimmt die Autorin die Dreiteilung in TV I (*network era*, circa 1950-1975), TV II (*cable era*, 1975-1995) und TV III (ab 1995: *digi-*

tal era) von Mark C. Rogers, Michael Epstein und Jimmie L. Reeves („The Sopranos as HBO Brand Equity“. In: Lavery, David [ed.]: *This Thing of Ours: Investigating ‚The Sopranos‘*. London: Wallflower, 2002, S.42-57). Eingehender untersucht sie dann ‚kumulative‘ Erzählstrategien anhand von drei in der TV-II-Zeit verorteten US-Serien, die auch im deutschsprachigen Raum populär geworden sind: *Magnum, P.I.* (1980-88), *The X-Files* (1993-2002, 2016-2018) und *Six Feet Under* (2001-2005).

So gelingt es ihr, die Entscheidung zur Analyse ‚kumulativen‘ Erzählens in *episodic fiction* (wie es speziell im Werk von ‚Mr. Television Studies‘ Horace Newcomb entworfen ist) aus – um nur drei relevante Quellen zu nennen – Überlegungen der soziologischen Systemtheorie (Niklas Luhmann), Alfred Schütz’ Theorie der ‚Sinnprovinzen‘ in der menschlichen Lebenswelt und Umberto Ecos

semiotischer Texttheorie abzuleiten und zu begründen.

Kumulative audiovisuelle Strukturen weisen in ihren Verlaufsformen des Episodischen in besonderer Weise jene *gaps* (Leerstellen, Lücken, Abbrüche und Umbrüche) auf, die in jeder sprach(text) basierten Kommunikation unvermeidlich und „multifunktional“ (S.66) sind und die unter Zurück- und Vorgriffen – im Sinne „mimetischer Zyklen“ (nach Paul Ricœur, vgl. S.54-76) – erinnerungsfähiges Erleben, Miterleben und Nacherleben überhaupt erst ermöglichen. Insofern helfen diese, den (oder manchen) Figuren *backstories* aufzubauen, die ihnen dann (wie auch dem Publikum) als Grundierung von individuellem wie kollektivem narrativen Gedächtnis, Wissen und Geschichte in Erzählwelten (als *second worlds*) dienen.

Die Beantwortung der drei Forschungsfragen des Buchs (vgl. S.9) hinsichtlich der – strukturellen wie ökonomischen – Merkmale, Entwicklungsfaktoren und des Potentials kumulativen episodalen Erzählens, erfolgt in drei Teilen und umspannt dabei die Zeit der frühen TV-Serien mit ihrem amnestischen Personal bis kurz vor die heutige Phase der – sich konsequent aus dem Erarbeiteten ergebenden – fürs *binge watching* ‚horizontal‘ erzählenden ‚Qualitätserien‘. Bemerkenswert ist die schematische Übersicht über die erstaunlichen terminologischen Versuche zu *series* – *serial* – *serialised serial* von Marshall McLuhan bis Pamela Douglas (vgl. S.205-208).

Der Band kommt mit einer irritierend unlektoriert gebliebenen technischen Achillesferse: Weil das vermutlich

didaktisch inspirierte analytische, nach 13 Themenfeldern sortierende, umfangreiche Literaturverzeichnis (S.285-333) nicht mit dem Zitierverfahren im Haupttext korrespondiert, gerät Nachschlagen zu frustrierendem Suchen. Ein (Finde-) Register oder ein numerisches Verweissystem hätte dem Missklang abhelfen können. Gelegentlich sind Sortierungen falsch (wie etwa S.320 bei Vorderer, S.322 Eco oder S.329f. Luhmann 2000b vor 2000a). Auch fehlt eine vollständige Serigrafie. Manchmal wird unnötigerweise aus Tertiärquellen zitiert.

Gäbe es nicht das erhebliche *publication gap* der eigentlichen Habilitationsschrift von 2009, wäre es spannend gewesen, die Rezeption dieses anspruchsvollen Theorie-„Dickschiffs“ in den nachfolgenden, thematisch einschlägigen Monographien und Sammelbänden des letzten Jahrzehnts zu verfolgen. Wenn die Autorin es auch abgelehnt hat (vgl. S.282), ihre Arbeit bis 2017 fortzuschreiben (Weblinks wurden noch am 18.8.2017 überprüft), wäre ein kleines persönlich gefärbtes Update zur aktuellen Forschungslage sicher zu begrüßen gewesen.

Nun, indem wir das Fernsehmuseum auf höchstem Niveau kuratiert bekommen, wird *Signs of Time* zum ‚sign of the times (gone by)‘ und ein wichtiger Pflock zu jener Gründung auf treibsandiger Basis von Episodizität, Serialität und Periodizität, von der die Autorin zu Recht schreibt: „[A]n interdisciplinary history of *episodic* storytelling across media boundaries still waits to be written“ (S.68).

Ludger Kaczmarek (Borgholzhausen)

Digitale Medien

Armin Nassehi: *Muster. Theorie der digitalen Gesellschaft*

München: C.H.Beck 2019, 352 S., ISBN 9783406740244, EUR 26,-

In seinem Buch *Muster. Theorie der digitalen Gesellschaft* widmet sich der Münchener Soziologie-Professor Armin Nassehi seiner Hauptfrage nach dem „Bezugsproblem der Digitalisierung“ (zugleich Titel von Kapitel 1, S.28ff.). Dabei geht es Nassehi nicht um „die sozialen, politischen und kulturellen Folgen der Digitalisierung“ (S.319), sondern um die Formulierung einer „soziologische[n] Theorie der digitalen Gesellschaft [...], die es erlaubt, den gesellschaftlichen Ort des Digitalen systematisch auf den Begriff zu bringen“ (S.318).

Die Einleitung (S.11ff.) und das erste Kapitel über „Das Bezugsproblem der Digitalisierung“ (S.28ff.) lesen sich recht zäh und redundant, obwohl Nassehi hier die Basis seiner Argumentation entwickelt, etwa über „Das Unbehagen an der digitalen Kultur“ (S.41ff.) und „Empirische Sozialforschung als Mustererkennung“ (S.54). Nassehis roter Faden ist die Frage: „Für welches Problem ist die Digitalisierung eine Lösung?“ (S.12). Grundthese ist, dass „die gesellschaftliche Moderne immer schon digital war, dass die Digitaltechnik also letztlich nur die logische Konsequenz einer in ihrer Grundstruktur *digital* gebauten Gesellschaft ist“ (S.11, Herv. i. Orig.). Eine Antwort auf Nassehis Frage lautet: „*Das Bezugsproblem der Digitalisierung ist die Komplexität und vor allem die Regelmä-*

ßigkeit der Gesellschaft selbst“ (S.28). Die gesellschaftlichen Strukturen und ihre Muster sind zudem durch die Digitalisierung sichtbarer als je zuvor, zugleich erzeugen sie sich selbst: Es ist Bürger_innen und Nutzer_innen nicht möglich, sich einer Erhebung ihrer Daten zu verweigern oder zu schweigen, wie es in prädigitalen Zeiten noch möglich war.

Überraschend ist, dass laut Nassehi die digitale Gesellschaft genau das bietet, was an ihrer fluiden und disruptiven Oberfläche kaum zu erkennen ist: Stabilität und Widerständigkeit. Die digitale Gesellschaft helfe vor allem, das zu sehen, was in der modernen Gesellschaft vor ihr selbst verborgen blieb: weil ihr die (Selbst-)Beobachtungswerkzeuge fehlten, die die Digitalisierung und die unendlichen Rekombinationsmöglichkeiten von Daten nun ermöglichen, unter anderem solcher, die bei Erhebung gar nicht zur Verknüpfung vorgesehen waren (vgl. S.143f., S.173, S.259f., S.285f.). Durch einfache Codes wie dem Binär-Code kann unerschöpfliche Vielfalt geschaffen werden, die Nassehi als „Optionssteigerungen“ (S.178) bezeichnet. Als Optionen sind damit nicht spezifische gesellschaftliche Optionen gemeint, sondern die ubiquitäre Anwendung und potenzielle Kombination von Daten. Deren Begrenzung und Kontrolle ist nicht möglich in Funktionssystemen (S.180f.). Nassehi beschäftigt

sich nicht damit, wem Daten gehören – wir alle erzeugen Daten, aber dass wir bislang keine Eigentümer unserer Daten sind, sondern Konzerne und Staaten, und welches Machtgefälle sich dadurch ergibt, wird nicht thematisiert.

Es sticht hervor, dass der Autor vor allem die Werke deutschsprachiger männlicher Philosophen und Soziologen als theoretische Grundlage seiner Argumentation nutzt, allen voran Niklas Luhmann, Martin Heidegger und Ernst Cassirer. Gerade bei einem Thema wie der digitalen Gesellschaft sind zeitgenössische internationale Wissenschaftlerinnen wie danah boyd, Kate Crawford, Sherry Turkle, Shoshana Zuboff, Deborah Lupton prägend – zwar streift Nassehi diese und andere, vermag es aber nicht, sie zentral zu stellen. José van Dijck, Mit-Autorin des Buches *The Platform Society: Public Values in a Connective World* (Oxford: Oxford UP, 2018), wird nicht einmal erwähnt. Die wenigen Autorinnen, die mehrfach und etwas ausführlicher erwähnt sind, kommentiert Nassehi herablassend. So etwa unterstellt er Turkle die Formulierung „publikumswirksam[er] Sätze“ (S.209), um Technikkritik zu ermöglichen, und damit Vereinfachung: „Solchen Positionen fehlt dann doch das Interesse an der Sache selbst [...]“ (S.209). Zuboffs Analyse des Plattformkapitalismus und unseres Ausgeliefertseins bewertet Nassehi als „*insofern gut beobachtet*, als es darauf abstellt, dass tatsächlich die konkreten Praktiken und der Ertrag dieser Praktiken für andere, also für Anbieter datengestützter Medien, von ganz unterschiedlicher Art sind“ (S.267, Herv. E.R.). Er führt fort, dass

Produkte „stets neue Verhaltensdispositionen“ (S.277) erzeugten – und polemisiert in diesem Kontext, die Erfindung der Waschmaschine habe Zeit für Geschlechterkonflikte geschaffen. Mit anderen Worten: Würden Frauen weiterhin mit der Hand waschen, könnten sich Männer nach wie vor den wichtigen Dingen des Lebens widmen. Natürlich können Rezipient_innen diese Beispiele überlesen oder als Witze abtun; doch gerade im Werk eines Stars der deutschsprachigen Soziologie wie Nassehi fallen sie negativ auf: Sie sind überflüssig und beleidigen Leserinnen und Wissenschaftlerinnen.

Das Buch wird durch ein Sachregister abgerundet, ein Personenregister liegt nicht vor – es liegt nahe, dass darin noch deutlicher geworden wäre, dass diese Theorie der digitalen Gesellschaft durch männliche Perspektiven geprägt ist.

Einerseits ermutigt *Muster: Theorie der digitalen Gesellschaft*, die Digitalisierung und die digitale Gesellschaft abgeklärter und mit weniger Panik und mehr Wissen zu gestalten, als es derzeit der Fall ist. Andererseits ist das Werk in seinem Verhaftetsein in patriarchaler Dominanz und der weitgehenden Ignoranz aktueller internationaler Positionen ein Lehrstück darüber, wie und warum Gesellschaftsstrukturen bleiben wie sie sind: weil es noch immer eine Vorstellung eines „Normallebenslauf[s] der klassischen Moderne“ (S.311) gibt, zu dem unter anderem „Arbeitsmotivation um ihrer selbst willen, Willen zur Karriere und zur Familiengründung“ (ebd.) gehören. Dieser Lebenslauf der modernen Gesellschaft gilt auch in

der digitalen Gesellschaft: Er müsse „von jenen moralisch und mit professioneller Güte und Vernunft, aber auch Härte und Strenge gefordert werden, die wissen, wie der Hase läuft – von jenen nämlich, die Zugang zu Big

Data haben“ (S.311). Selbstverständlich zählen dazu auch Professoren (sic!) als „die wichtigsten Vernunftgeneratoren“ (S.310) – wie Nassehi selbst.

Evelyn Runge (Bochum/Köln)

Tero Karppi: Disconnect: Facebook's Affective Bonds

London: University of Minnesota Press 2018, 184 S., ISBN 9781517903077, Euro 18,99

„Facebook's business model is premised upon ubiquity to the point of naturalization – it seeks to become thoroughly integrated into the fabric of everyday life for as many people as possible, to the extent that they cannot imagine life without it and thus do not think to question its presence in their lives“ (S.120). Dieses Zitat aus dem vorletzten Kapitel fasst gut zusammen, was Tero Karppi für sein Buch über den Social-Media-Giganten recherchiert hat. Der Autor zeigt auf, wie wichtig es für die Plattform ist, die Zahlen von Nutzer_innen genauso wie ihre Partizipation möglichst hoch zu halten. Zudem werden mehrere Protestarten in Form von Alternativanwendungen oder technischen Tools beschrieben. Weiterhin analysiert Karppi, warum ‚disconnection‘ die Bedrohung schlechthin für Facebook darstellt und welch enormen ökonomischen Wert die Nutzer_innen durch das Bereitstellen ihrer Daten freiwillig an Facebook liefern.

Im ersten Kapitel „Log In“ wird zunächst erläutert, dass Algorithmen von Facebook nicht zu neutralen Zwecken eingesetzt werden; der Autor plä-

diert dafür, von „Connective Media instead of Social Media“ (S.14) zu sprechen. Hierfür spräche beispielsweise auch, dass im Geschäftsmodell von Facebook für potenzielle Investor_innen der Begriff Social Media kein einziges Mal vorkomme (vgl. S.29).

Im Kapitel „Engage“ spricht Karppi davon, wie durch algorithmische Auswertungen jeder Newsfeed individuell sei. Werbetreibende könnten hier mit personalisierter Werbung bis zu 89% ihrer Zielgruppe erreichen, während der Durchschnitt im sonstigen Web bei lediglich 38% liege (vgl. S.30). Nutzer_innen gäben schließlich auf Facebook eine riesige Menge verwertbarer Daten zu „location, demographics, interest, and behavior“ (S.30) an.

Das Kapitel „Participate“ geht anschließend auf die 2011 eingeführte Timeline ein (welche chronologisch den Inhalt wie Posts oder Shares von User_innen anzeigt). Sie wird als enorm wichtig beschrieben, um Nutzer_innen möglichst lange Zeit am Stück an die Plattform zu binden.

Im Kapitel „Deactivate“ wird eine bereits angeklangene Kapitalismuskri-

tik auch als solche benannt: Laut Michel Foucault sind Netzwerke nicht neutral oder demokratisch, dafür in ihrer Form definitiv politisch (im Sinne der Interessen der Plattform, vgl. S.73). Es wird geschlussfolgert, dass dadurch das Soziale Teil des Ökonomischen wird, anstatt das Ökonomische Teil des Sozialen (vgl. S.75).

Auch das Phänomen *digital suicide* wird beleuchtet. Webseiten wie *Suicidemachine.org* oder *Seppukoo.com* bieten an, Social Media-Accounts von deren Nutzer_innen zu übernehmen. Die Accounts bleiben bestehen, es gibt aber keinerlei Aktivität und damit keinerlei Generierung neuer Daten mehr. Es werden außerdem alle bestehenden Verbindungen wie Freundeslisten gekappt. Zudem können ‚letzte Worte‘ an die Community gerichtet werden, um diese ebenfalls zum *digital suicide* zu bewegen. Diese Form des kreativen Protests lässt sich als sehr viel politischer und aktiver bezeichnen als einfaches Deaktivieren oder Löschen des Accounts. Im Kapitel „Die“ geht es darum, wie selbst die Profile verstorbener Nutzer_innen noch dazu genutzt werden, die riesige Datenmaschine weiter zu füttern. Durch „online grieving, memorial pages and profiles, where the dead get materialized“ (S.91), werde weiterhin ökonomischer Nutzen erzeugt.

Das Kapitel „Disconnect“ zeigt mit den Plattformen Diaspora und Ello zwei Alternativen auf, die user-generierte Daten nicht sammeln und weiterverkaufen. Der Autor sieht dies jedoch kritisch, da auch hier prinzipiell jederzeit die Möglichkeit dazu bestünde einen Facebook-ähnlichen Weg einzuschla-

gen. Weiterhin wird der Suchtfaktor von Facebook beleuchtet, der 2017 gar vom damaligen Facebook-Vizepräsidenten bestätigt wurde: „Facebook is addictive by design and built to engage users in a dopamin-driven feedback loop“ (S.109). Auch bezüglich der gesellschaftlichen Auswirkungen war durchaus ein Bewusstsein vorhanden: „and this is destroying how society works“ (ebd.).

Im abschließenden Kapitel „Log Out“ stellt Karppi die beiden Apps ‚Disconnect‘ und ‚commodify.us‘ vor. Erstere diene hauptsächlich durch das Blockieren von Webseiten dazu, die erwähnten Datenströme zu durchbrechen (vgl. S.125). Mit Zweiterer geben Nutzer_innen, nachdem sie ihr Facebook-Datenpaket heruntergeladen haben, dieses zur Analyse an die App weiter, die den individuellen Werbewert der Daten analysiert und den Nutzer_innen anbietet, die Daten an potenzielle Interessent_innen zu verkaufen. Sie arbeitet also gewissermaßen mit den Werkzeugen von Facebook gegen Facebook. Der Autor ordnet diese Protestformen relativ kritisch ein, wobei er das Potenzial, das in der Störung des wirtschaftlichen Kreislaufs Facebooks liegt, möglicherweise zu gering einschätzt.

Das Buch kann in Summe als hochinteressanter und empfehlenswerter Aufruf zum kritischeren Umgang mit Facebook und Social Media verstanden werden und sei somit auch und insbesondere Studierenden empfohlen. Die zahlreichen solide recherchierten Beispiele lassen das Werk zudem auch für die Social Media-Forschung relevant werden.

Adrian Köhler (Marburg)

Axel Bruns: Are Filter Bubbles Real?

Cambridge/Medford: Polity Press 2019 (Digital Futures Series), 144 S., ISBN 9781509536443, USD 12,95

In seinem Buch *Are Filter Bubbles Real?* untersucht der deutsch-australische Kommunikationswissenschaftler Axel Bruns Filterblasen und Echokammern – unter der Prämisse, dass beide Konzepte vage seien und der Behauptung zu widersprechen sei, sie würden uns in „information cocoons“ (S.vi) halten. In fünf prägnanten Kapiteln unterzieht Bruns den von Cass Sunstein geprägten Begriff der *echo chambers* (2001) und den von Eli Pariser geprägten Begriff der *filter bubbles* (2011) einer kritischen Überprüfung anhand neuerer Studien. Sunstein und Pariser leisten weder Definitionen noch Methodologien zu ihren auf Anekdoten und „hypothetical thought experiments“ (S.10, vgl. auch S.26) basierenden Konzepten: Sie gehen davon aus, dass Menschen nur eine einzige Informationsquelle heranziehen und sich dort in Echokammern aufhalten und dass Filterblasen durch den Einfluss von Freund_innen entstehen, die lediglich einer politischen Richtung zuzuordnen sind (vgl. S.10). Was Filterblasen und Echokammern als Konzepte attraktiv macht, ist ihre einfache und technologische Erklärung. Dem widerspricht Bruns. Gerade die Angebote von multiplen Plattformen, die mehr oder weniger simultane Nutzung verschiedener Netzwerke und nicht zuletzt die Tatsache, dass online aktive Menschen in der Regel auch ein Offline-Leben haben, widersprechen Sunsteins und Parisers Konzepten (vgl. auch Merja Mahrt: *Beyond filter bubbles and*

echo chambers: The integrative potential of the Internet. Berlin: DGPuk, 2019). Bruns schreibt: „Such more multifaceted approaches to online and social media, and the connective and communicative outcomes that result from them, are documented by a range of studies that move beyond the observation of select hashtags, pages, and other highly specific communicative spaces in social media and beyond“ (S.64). Er bezieht sich in seiner Argumentation auf neuere Studien – wie zum Beispiel jene von Maeve Duggan und Aaron Smith, die 2016 untersuchten, ob die politische Haltung beeinflusse, welche Social Media-Nutzer_innen jemand als Freund_in oder Follower_in wählt (*The Political Environment on Social Media*. Washington DC: Pew Research Center). Bruns folgert: „[...] contrary to Pariser’s assumption, we do *not* choose our connections simply because they are ‚political compadres‘“ (S.74, Herv. i. Orig.).

Bruns kritisiert die Begriffe der ‚Filterblasen‘ und ‚Echokammern‘ und ihre Verbreitung in vielerlei Hinsicht. Erstens werden sie oft synonym verwendet, was auch daran liegt, dass Sunstein und Pariser keine genauen Definitionen verfasst haben. Bruns kennzeichnet sie deshalb als „ill-defined ideas“ (S.117) und gibt Sebastian Meinecks Charakterisierung der Filterblase als „the dumbest metaphor of the Internet“ (S.95) wieder. Zweitens unterliegen sie dem Missverständnis, dass Menschen lediglich

einem Einfluss unterworfen sind – statt sie als „multiple identities“ (S.94) anzuerkennen; drittens sind diese Begriffe unreflektiert von Politiker_innen und Journalist_innen übernommen und verbreitet worden (vgl. S.98) – ebenso wie der Begriff *fake news*, möchte man hinzufügen. Bruns führt letzteres darauf zurück, dass Journalist_innen und Politiker_innen oft selbst in Arbeitsumfeldern tätig sind, die geringe Diversität aufweisen – und nun auch für diese Vernachlässigungen mehr öffentlicher Kritik ausgesetzt sind denn je, nicht zuletzt durch Social Media (vgl. S.98f.). Seinen Überlegungen zur derzeitigen internationalen rechtspopulistischen Welle schließt Bruns einen Aufruf an alle Bürger_innen an – die gesellschaftliche Polarisierung müsse alle einbeziehen und Diskussionen nicht auf Einflüsse von Plattformen und Algorithmen verengen (vgl. S.120).

Bruns' Buch ist mit 144 Seiten recht knapp gehalten und auch sprachlich gut

geeignet, es ‚in einem Rutsch‘ zu lesen. Er leitet prägnant und verständlich die fraglichen Metaphern her, überprüft sie und endet mit einem Plädoyer, das hoffentlich genauso viel Schlagkraft wie die in Frage stehenden Begriffe entwickelt. „In a hyperconnected yet deeply polarised world, the most important filter remains in our heads, not in our networks: it is the cognitive filter that makes us reject some ideas out of hand, even despite the evidence that supports them, while we cling to others than [sic] have long since been disproven and discredited“ (S.121-122). Bruns' Buch ist als Gegenrede zu den Metaphern Echokammer und Filterblase zu lesen, sowie als Aufruf auch an Wissenschaftler_innen, nicht jedem attraktiven Schlagwort hinterherzurennen und es als Hauptthema von Konferenzen und damit jahrelanger Folgeforschung zu nobilitieren.

Evelyn Runge (Bochum/Köln)

Medien und Bildung

David D. Seelow (Hg.): *Lessons Drawn. Essays on the Pedagogy of Comics and Graphic Novels*

Jefferson: McFarland 2019, 248 S., ISBN 9781476671581, EUR 51,-

Einer Publikation über Comics, in der *Maus*-Autor Art Spiegelman im Vorwort falsch geschrieben wird (S.2) und bei der in der Zusammenfassung die Anzahl der enthaltenen Aufsätze nicht stimmt (S.240), ist zunächst einmal mit Skepsis ob ihrer Tauglichkeit zu begegnen. Diese Skepsis ist allerdings rasch zerstreut, handelt es sich bei der von David D. Seelow herausgegebenen Anthologie *Lessons Drawn: Essays on the Pedagogy of Comics and Graphic Novels*, doch um ein äußerst (praxis-)taugliches Buch.

Die Integration von Comics in Lehr-/Lernkontexte in den USA blickt bereits auf eine (teilweise gut erforschte) lange Tradition zurück. Seit mindestens einem Jahrhundert findet die grafische Erzählung im (Schul-)Unterricht Verwendung; allerdings mit einer Zäsur von den 1950er bis 1970er Jahren, die durch Fredric Werthams Hetzschrift *Seduction of the Innocent* (Toronto: Clark, Irwin and Company, 1954) verursacht worden war (Tilley, Carol: „Seducing the Innocent. Frederic Wertham and the Falsifications That Helped Condemn Comics“. *Information & Culture* 47 (4), 2012, S.383-413). Der pädagogischen Relevanz des Mediums Comic erwiesen Matthew Smith und Randy Duncan unlängst als Herausgeber des Handbuchs *The Secret Origins of Comics*

Studies (New York: Routledge, 2017) insofern Reverenz, als der Abschnitt „The Educators“ ihre Publikation einleitet. Nichtsdestotrotz beanstandet James Sturm im Vorwort von *Lessons Drawn*, dass das Potenzial von Comics im Unterricht über lange Zeit nicht ausgeschöpft worden sei: „an educational blowtorch that is only being used to make crème brûlée“ (S.2). Die 17 Beiträge der Publikation gewähren nun Einblicke in die aktuelle Praxis, in der das kraftvolle Werkzeug Comic mal stärker, mal schwächer dosiert zum Einsatz kommt.

Der erste Abschnitt bündelt sieben Beiträge zur rezeptiv-reflexiven Auseinandersetzung mit Comics. Hierbei kommen unterschiedliche (trans-)disziplinäre Ansätze (u.a. Kunstgeschichte, Philosophie und Literaturwissenschaften) zum Tragen. Primär werden – und dies gilt auch für den gesamten Band – universitäre und schulische Kontexte angesprochen, doch weitet insbesondere der Beitrag von Derek McGrath die Perspektive aus, indem er Fan-Conventions und informelles Online-Lernen mit einbezieht (S.75-84).

Das Zwischenkapitel vereint vier *case studies* zur Implementierung von comic-bezogenen Programmen an Universitäten sowie zu Projekten mit Jugendlichen in Kooperation mit Bibliotheken und Schu-

len. Unter anderem stellt der Comicforscher Michael Bitz das von ihm im Jahr 2001 in New York City initiierte Comic Book Project (CBP) vor, an dem mittlerweile über 250.000 Jugendliche weltweit partizipiert haben. CBP und dessen institutionelle Partner_innen schufen die Rahmenbedingungen, damit die Jugendlichen allein und in Gruppen eigene Ideen für Comics entwickeln, umsetzen und die fertigen Produkte publizieren und präsentieren konnten (S.134-144). Ein Nebeneffekt bestand darin, dass sich die schulischen Leistungen der CBP-Teilnehmer_innen stark verbesserten, so eine Studie des United States Department of Education aus dem Jahr 2009. Bitz' Praxisbericht dehnt nicht zuletzt die geographische Spannweite der Anthologie aus, wurde CBP doch unter anderem in Nigeria, Äthiopien, Mexico, Canada, UK und Australien umgesetzt.

Ein Interview und fünf Essays im letzten Abschnitt fokussieren schließlich kreative und technologiebezogene Aspekte der Comicproduktion in unter-

schiedlichen Settings in und außerhalb des Klassenzimmers. Während Jessica Baldanzi das analoge Gestalten von Comic-Avataren als Tools studentischer Selbstreflexion diskutiert (S.169-183), stellt Keith McCleary Unterrichtskonzepte im Bereich *comic crafting* vor, bei dem Studierende unter anderem Elemente von Comics aus der Public Domain per Remix digital neu kombinieren und hierauf aufbauend eigene Webcomics gestalten (S.205-217).

Generell zeichnet sich die Publikation durch ihre ‚hands-on‘-Orientierung aus, wobei die Beispiele durchaus auch Grundlage für eine weiterführende theoretische Befassung mit Comics im Unterricht zur Verfügung stellen. Es dürfte interessant sein, sie mit der von Markus Engels, Ulrike Preußner und Felix Giesa betreuten Publikation *Comics in der Schule: Theorie und Unterrichtspraxis* (Berlin: Bachmann, 2019) zu vergleichen, die Theorie und Praxis verschränkt.

Barbara Margarethe Eggert (Linz)

Frederik Weinert: Hilfe, mein Kind ist ein Smombie: Unsere Kids im digitalen Rausch

Tectum Verlag 2019, 215 S., ISBN 9783828842663, EUR 20,-

In seinem als Ratgeber für Eltern und Medienexpert_innen verstandenen Buch beschreibt Frederik Weinert eine Vielzahl von Phänomenen, denen Kinder im Kontakt mit digitalen Medien, insbesondere dem Smartphone, ausgesetzt sind. Zunächst gibt er einen Überblick über die – in Marshall McLuhan'scher Lesart

– „magischen Kanäle“ (S.26) wie „Soziale Messenger-Dienste“ (S.34) und Handy-Spiele. Dabei bezieht er sich vorwiegend auf sehr aktuelle Beispiele mit oftmals katastrophalem Ausgang, wie Selbstmorde von Jugendlichen nach Cyber Mobbing (S.36). Weitere Oberkapitel beschäftigen sich mit der Entwicklung

von Kindern und Jugendlichen und den Aspekten Sprache und Kommunikation, indem er die jugendliche ‚Gamer_innensprache‘ und diverse ‚Flirttypen‘ in Internet-Dating-Portalen aufzeigt. Nach der Darstellung möglicher Karrieren als Influencer_innen im digitalen Umfeld geht Weinert in einem weiteren Kapitel noch explizit auf dortige Gefahren ein. Abschließend wird der „Handyfahrplan“ (S.199) der Schauspielerin Yasmina Filali zur Smartphone-Nutzung ihrer Kinder vorgestellt.

Das im Klappentext als „Symbiose aus Medienpädagogik, Kommunikationswissenschaft und Medienlinguistik“ bezeichnete Buch betreibt zwar wissenschaftliche Anleihen und bezieht sich beispielsweise mehrfach auf McLuhan (Weinert greift etwa die Begriffe „digital-mediale Massage“ [S.58] und „Weltdorf“ [S.61] auf und beschreibt die „ständige, exzessive Nutzung von Smartphone und Tablet“ [S.60] als „Amputation des Gehirns“ [ebd.]), ist jedoch eher als populärwissenschaftlich zu bezeichnen. Neben den oben genannten, eher reißerischen Beispielen benutzt Weinert vor allem Umgangssprache, die der von ihm beschriebenen Altersgruppe zu entstammen scheint, so spricht er etwa regelmäßig von ‚Kids‘, ‚Boys‘ und ‚Girls‘. Informativen Mehrwert enthalten in erster Linie die abgedruckten Interviews, zum Beispiel mit einer Vertreterin des Vereins JUUUPORT zum Umgang mit Online-Dating und Cyber-Mobbing, und mit Personen, die als Schauspieler oder Bloggerinnen zu Influencer_innen wurden. Sie geben Einblicke in ihre Werdegänge, die Inhalte ihrer Social Media-

Auftritte und die Schattenseiten ihrer Tätigkeiten.

Als Ratgeber ist Weinerts Buch nur bedingt zu gebrauchen, zumal zum Thema bereits zahlreiche hilfreiche medienpädagogische Bücher und Webseiten vorliegen. Das sprachliche Niveau ist zwar einfach und gut nachvollziehbar, aber die gegebenen Tipps und Hinweise sind weder neu, noch differenziert, noch wirklich umsetzbar. Hier heißt es etwa: „Vor allem Kinder, aber auch Jugendliche unter 16 Jahren sollten sich *nicht* ohne Aufsicht in den digitalen Medienwelten bewegen“ (S.69) oder „Eltern sollten darauf achten, dass die soziale-mediale Phase nicht in eine Sucht oder Manie ausartet“ (S.73). Darüber hinaus erscheint Weinerts Fachwissen über die aktuelle Generation der Kinder und Jugendlichen nur teilweise zutreffend: nur wenige Zwölfjährige werden mit dem „Spielen auf dem Spielplatz“ (S.71) zufrieden sein. Problematisch ist meiner Ansicht nach aber vor allem die herablassende Art, mit der Weinert über sein eigentliches Zielpublikum der Eltern schreibt: „Viele Eltern sind ja sogar happy, wenn das Kind ausnahmsweise mal nichts will und sich mit dem modernen Ding beschäftigt, ohne zu quengeln“ (S.39).

Das vorliegende Buch eignet sich für Personen (Eltern, Lehrkräfte etc.), die einen ersten (eher oberflächlichen, dafür aber breit aufgestellten) Einblick in das bekommen wollen, was ihre Kinder in den sozialen Medien eventuell tun und das in der Sprache der beschriebenen Gruppe. Gleich miteinander zu reden wäre auch eine Option.

Katja Franz (Marburg)

Ingrid Stapf, Marlis Prinzing, Nina Köberer (Hg.): Aufwachsen mit Medien: Zur Ethik mediatisierter Kindheit und Jugend

Baden-Baden: Nomos Verlag 2019, 363 S., ISBN 9783848751891, EUR 69,-

Digitale Medien sind fester Bestandteil des modernen Jugendalltags und somit auch Thema der Pädagogik. Digitalisierung gestaltet, so die formulierte Annahme des Tagungsbandes, die Lebenswelt von Kindern und Jugendlichen. „Messenger-Dienste wie WhatsApp stehen exemplarisch für Dienste und Medientechniken, die bereits für Kinder eine bedeutende Rolle spielen“ (S.11), sie prägen deren Alltag und Medienhandeln. Der Unterschied zwischen ‚real‘ und ‚virtuell‘ werde flüchtig und Medien seien omnipräsent (vgl. ebd.).

Ziel des Bandes ist es, eine Ethik für den mediatisierten Kindheits- und Jugendalltag zu formulieren (vgl. S.12-13). Dazu nimmt der Band Entwicklungen der Digitalisierung wie auch der Bildung und des Kinder- und Jugendmedienschutzes in den Blick. Die Dringlichkeit der Beschäftigung sehen die Herausgeberinnen, weil es um Grundsatzfragen politischer und gesellschaftlicher Orientierung geht und angewandte Ethik eine solche Orientierung geben kann.

Der Aufsatzband gliedert sich in drei große Teile. „Theoretische Grundlagen“ (S.27ff.), „Anwendungsbereiche“ (S.105ff.) und „Folgen für Gesellschaft, Politik und Bildung“ (S.281ff.). Unter den Anwendungsbereichen werden unter anderem digitale Spiele und digitales Lernen, Onlinespielsucht,

IT-Sicherheit und die Konstruktion des „digitalen Raums als ‚öffentliche Wir-Welt‘“ (S.237) als Vorgabe für die Identitätsbildung Heranwachsender thematisiert.

In dem Beitrag von Eike Buhr wird, gestützt auf Hannah Arendts Handlungsbegriff, die Unterscheidung privater und öffentlicher Räume erörtert. Inhaltlich geht es unter anderem um ein Phänomen, das der Medienkritiker Neil Postman als ‚Verschwinden der Kindheit‘ beschrieb. Argumentiert wird, dass Heranwachsende immer früher „einen weiteren Raum, [betreten] [...] der sich weder eindeutig als privater noch als öffentlicher Raum bezeichnen lässt“ (S.242).

Kinder brauchen Schutzräume und sollten sich noch nicht mit allen realen Anforderungen gesellschaftlichen Alltags konfrontieren. Wenn aber Kinder und Jugendliche als Influencer_innen agieren, handeln sie erwachsenen-gleich, sie arbeiten, verdienen Geld, sie verzichten auf Freiraum und werden eventuell zu Adressat_innen von Shitstorms. Und es kommt noch etwas hinzu: „Durch die stetige Verfügbarkeit des digitalen Raumes sowie der [sic] Notwendigkeit im digitalen Raum stets verfügbar zu sein, besteht des Weiteren sogar die Gefahr, dass diese doppelte Verfügbarkeit des Digitalen die Möglichkeit des Rückzugs in das Private zerstört“ (S.242).

Um einen vergleichbar ambivalenten Aspekt geht es im Beitrag von Nina Körberer zur digitalen „Selbstdarstellung als Markt: Influencer als Markenbotschafter und Meinungsmacher“ (S.253). Letztere verfügten „über hohe Reichweiten“ (ebd.), da sie als „Kommunikationsvermittler und Meinungsmacher Aufmerksamkeit generier[t]en“ (S.256). Ihre Aktionsbasis seien soziale Netzwerke, der Einfluss klassischer Medien nützliches Beiwerk. Ihr Ziel sei eine große Fangemeinde, um, so der Beitrag, andere zu „inspirieren und zum Nachdenken“ (S.257) anzuregen. Praktisch bewegten Influencer_innen sich in einem Grenzbereich „zwischen persönlicher Empfehlung und kommerzieller Werbung, zwischen Realitätsanspruch und Amateurhaftigkeit“ (S.259), wie Körberer darlegt. Sie fungierten wie eine Art Stiftung Warentest, denn sie gestalteten beiläufig für „Pubertierende [...] ein Service-Angebot“ (ebd.), wenn sie neue Trends und Produkte vorstellten und bewerteten. Der Beitrag von Körberer fragt insofern konsequent nach der „Übernahme von Verantwortung“ solcher Vlogs, insbesondere Fragen von „Transparenz, Wahrhaftigkeit und Authentizität“ betreffend (S.259).

Unter der Zwischenüberschrift „Folgen für die Gesellschaft“ wird unter anderem auf „Auswirkungen der Vernetzung auf die Kommunikation von Jugendlichen“ (S.335) eingegangen. Die dauerhafte Datenvernetzung verändere Raum- und Zeitstrukturen und stehe so für einen tiefgreifenden Wandel in der Kultur. Metaprozesse des sozialen Wandels geraten ins Blickfeld, ebenso die

Rolle von Netzwerken für die Aneignung von Information und Wissen, sowie der Umgang Jugendlicher mit aktuellen Phänomenen der Desinformation (S.337). Das Ergebnis lautet: Informationsquellen zum aktuellen Zeitgeschehen sind vorwiegend soziale Netzwerke. Dabei werden die Nachrichten durch die Peer-Group selektiert (vgl. S.342); wenn eine Nachricht oft vorkommt, wird sie als wahr rezipiert (vgl. S.343).

Der vorliegende Band vermittelt einen vielschichtigen Einblick bezüglich der Formung der nächsten Generation durch Medientechnik. Dies macht die Lektüre erforderlich und sinnvoll. Das Buch zeigt, dass Medientechnik bevorzugt als neutrales und allseitig nützliches Angebot für diverse User_innengruppen erscheint. Faktisch führt die biografisch frühe und eigenständige Benutzung von Medien (Stichwort: mobile Medien, Smartphone) zu einer Partialisierung und zu einer Informalisierung sowie zur Betonung situativer Bezüge. Regeln die etwa für den Medienkonsum per TV galten, werden eingeebnet, der Medienkonsum wird informell, wird privat und spontan gestaltet. Jugendschutz will altersgemäße Aneignungsräume sichern, das funktioniert beim Fernsehen, nicht aber beim Internet. Aus ethischer Sicht müssen die medientechnischen Entwicklungen analysiert und Zusammenhänge, die in Zeiten der Zersplitterung und der Desinformation in der mediatisierten Alltagswelt an Relevanz gewinnen, wiederhergestellt werden.

*Claus Tully (Freie Universität Bozen
 & Grassau)*

Wiedergelesen

**Michael Schwarz (Hg.): Theodor W. Adorno:
Nachgelassene Schriften. Abteilung V: Vorträge und Gespräche -
Band 1: Vorträge 1949-1968**

Berlin: Suhrkamp 2019, 785 S., ISBN 9783518587317, EUR 58,-

Theodor W. Adornos Vorträge, von denen einige seit längerer Zeit im Netz angehört werden können, wurden nun erstmals in transkribierter Form publiziert. Das war ein aufwendiges Unterfangen. Allein der Anmerkungsapparat von fast 200 Seiten und die 88 Seiten auf denen seine Stichworte abgedruckt worden sind, zeigen das hohe wissenschaftliche Niveau. Die Publikation ist aber nicht allein für das Archiv, denn sie verfügt über wichtige aktuelle Bezüge. Denn wenn in Deutschland eine neue Rechte bedrohlich stark an Boden gewinnt, ist es ratsam, den Philosophen, der wie kaum ein anderer über das Zustandekommen von Auschwitz nachgedacht hat, erneut zu lesen. Seine Werkzeuge, die innovative Kombination von Soziologie, Philosophie und Psychoanalyse, sind immer noch fruchtbar.

Ein Abdruck des Vortrags *Aspekte des neuen Rechtsradikalismus* als Taschenbuch fand bereits im Vorfeld statt (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2019) und fand unerwartet viele Leser_innen. Adorno hatte 1967 angesichts der Wahlerfolge der NPD über dieses Phänomen gesprochen. Wenn er erklärt, dass die Rechtsextremen noch nie über eine „durchgebildete Theo-

rie“ (S.458) verfügt hätten, sondern stets auf populistische Propaganda aus seien, die keineswegs einer tiefergehenden Reflektion standhalten würde (vgl. ebd.), trifft er zugleich auch einen Kern ihres gegenwärtigen Auftretens. Verhasst sei den Rechtsextremen auch die Psychoanalyse, die die Mechanismen aufdecken könne, denen sie unterworfen seien (vgl. S.460). Anders als damals, ist der Stand der Psychoanalyse in der Gegenwart aber ein viel schwächerer, was nach Adorno sicherlich große Risiken birgt. Das Geschick der neuen Rechten ihre Statements so zu verpacken, dass sie nicht gegen die demokratische Grundordnung verstoßen, bemerkte er schon damals: „Das offen Antidemokratische“ (S.456), das die Nazis hatten, falle hier weg. Die alten Muster von Lüge, Behauptung und der Projektion negativer Selbstanteile auf die Fremden (vgl. ebd.) bestimmen auch heute noch weitgehend die dünne, rechte Ideologie.

Andere Gesellschaftsphänomene, die so harmlos wirken, wie der Aberglaube, der sich damals wie heute in Horoskopen und heute noch in viel umfangreicheren esoterischen Medien findet, wurden von ihm als deutliche Gefahren erkannt. Der Aberglaube, der

oft nur ironisch kommentiert oder belächelt werde (vgl. S.353) sei keineswegs ungefährlich, sondern vielmehr das Instrument eines von seiner Religion entwurzelten Subjektes, dass versuche sich so in einer gefährlichen, mythologischen Welt einzurichten, weil es den wahren Wert des Mythos gar nicht erkennen könne (vgl. ebd.). Gefährlich werde diese oberflächliche Teilhabe an ihm, weil sie auch rasch von faschistoiden Ideen okkupiert werden könne. In diesem Bereich sieht Adorno 1967 auch noch die Gefahr, die seiner Ansicht nach von Heideggers Philosophie ausgehen könnte.

Die außeruniversitären Vorträge sind sehr zugänglich, denn ganz pragmatisch wendet er sich damit in vereinfachten Formen an ein breites Publikum, bei dem kein Vorwissen vorhanden sein muss. Die Texte sind demnach noch einfacher nachzuvollziehen als seine Vorlesungen. Sie bilden sporadische Zufahrtsschneisen zum Gesamtwerk. Die meisten von ihnen behandeln allerdings Adornos Lieblingsthema: die moderne Musik.

Zudem ist man verblüfft, von der Brillanz und Wortwahl innerhalb seiner freien Rede. Denn der vor-

tragende Adorno spricht nicht alles vom Blatt, sondern improvisiert oft, um nicht zu unverständlich zu werden. Diese politisch-pädagogischen Vorträge aus zwei Jahrzehnten bilden insgesamt sein Programm ab: eine zuweilen harsche Kulturkritik am einfachen Wiederaufbau der BRD, dem er eine Aufarbeitung der Geschichte, einen Bruch mit der Tradition, die zum Holocaust führte und zuweilen eben auch das marxistische Gedankengut entgegensetzt.

Letzteres nimmt bei ihm aber nie die Form einer ideologischen Heilsutopie an, sondern ist vornehmlich ein Instrument, um den Fetischcharakter innerhalb der Konsumkultur und die durch ihn fabrizierte Entfremdung bloßzustellen. Adornos Interesse gilt der Befestigung der Demokratie in der BRD durch eine starke interne Kritik an der Kulturgeschichte des Landes. Nicht immer trifft er dabei den Ton, oft sind die Polemiken etwas steil und zuweilen auch arrogant, nicht alles ist aus heutiger Sicht noch aktuell. Aber es gibt Augenblicke des Eingedenkens, in denen eben diese Perspektive die relevanteste ist, im Spiel der politischen Kräfte.

Andreas Jacke (Berlin)

Autorinnen und Autoren

Christian Alexius, M.A., Studium der Filmwissenschaft und Soziologie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Bereitet zurzeit sein Dissertationsprojekt zu Repräsentationen von Film und Filmgeschichte in zeitgenössischen Comics vor. Aktuelle Publikation: „Angriff der Skorpione: L'âge d'or von Luis Buñuel und Salvador Dalí“ (In: *Skandal: Cinema 65. Schweizer Filmjahrbuch*. Marburg: Schüren, 2020). Auf Sammler des Kinos (www.sammlerdeskinos.de) setzt er sich mit dem Themenkomplex Cinephilie und Filmgeschichte auseinander.

Drew Bassett, Studium der Angewandten Biologie (Higher National Diploma an der De Montford University), Kommunikationsberater und Lehrbeauftragter an der TH Köln seit 2010, wiss. Beiträge in *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper* (Remscheid: Gardez!, 1998), hg. von Jürgen Felix, *Reclam Filmregisseure* (Ditzingen, 1999) und *Reclam Filmklassiker* (Ditzingen, 1995), hg. von Thomas Koebner. Schwerpunkte: SF, Fantasy, Horror, Comics, Männlichkeit.

Sophie Brakemeier, M.A., Studium der Medien- und Politikwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg. Masterarbeit zum Thema Performativität von Punkkonzerten. Redakteurin bei FilmLöwin.de, aktuell wissenschaftliche Hilfskraft in der Redaktion MEDIENwissenschaft. Forschungsinteressen: Popkultur, performative Kultur, feministische Filmtheorie.

Dagmar Brunow, Associate Professor an der Linné-Universität Växjö (Schweden); Dissertation zum Thema *Remediating Transcultural Memory: Documentary Filmmaking as Archival Intervention* (Berlin, Boston: de Gruyter, 2015); Herausgaben: *Stuart Hall. Aktivismus, Pop und Politik* (Mainz: Ventil,

2015); Themenheft „Scandinavian Cinema Culture and Archival Practices: Collecting, Curating and Accessing Moving Image Histories“ des *Journal of Scandinavian Cinema* (2/2017, mit I. Stigsdotter), *Queer Cinema* (Mainz: Ventil 2018, mit S. Dickel); Forschungsschwerpunkte: Film und kulturelles Gedächtnis, Digitalisierung und Zugangsgestaltung in Filmarchiven, alternative Film- und Videopraxis.

Oksana Bulgakowa, emer. Professorin für Filmwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Tätigkeit in der Film-Regie, Ausstellungskuration, Entwicklung von Multimediaprojekten (Website *The Visual Universe of Sergei Eisenstein*, Daniel Langlois-Foundation, Montreal, 2005 und die interaktive DVD *Factory of Gestures. On Body Language* in Film, Stanford Humanities Lab, 2008). Publ.: *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki*. 1995; *Sergej Eisenstein: drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie*, 1996; *Sergej Eisenstein. Eine Biographie*. Berlin 1998, Engl. 2002, Russ. 2017; *Fabrik der Gesten*, 2005; *Resonanz-Räume. Die Stimme und die Medien*, 2012; *Die Sinn-Fabrik/Fabrik der Sinne*, 2015.

Lucas Curstädt, M.A., Studium der Filmwissenschaft und Philosophie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Seit April 2019 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität in Bonn am Institut für Sprach-, Medien- und Musikwissenschaft und Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes. Arbeitstitel der Dissertation: „Posthumanismus im Film/Posthumanismus des Films.“ Forschungsschwerpunkte: Filmtheorie- und Philosophie, Anthropomedialität, Ideologiekritik. Mit seinem Kanal *die zweite produktion* ist er auf YouTube aktiv.

Elisa Cuter, M.A., Promovendin und wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF im Rahmen der Emmy Noether-Nachwuchsgruppe „Filmische Diskurse des Mangels“ (DFG); Studium der Philosophie und Filmwissenschaft in Turin und Berlin; Forschungsschwerpunkte: feministische Filmtheorie und zeitgenössisches europäisches Kino.

Barbara Margarethe Eggert, Dr., Studium der Kunstgeschichte, der Deutschen Sprache und Literatur an der Universität Hamburg, Erwerb des Dokortitels im Fach 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 war sie als Kunsthistorikerin für diverse Hochschulen, Stiftungen und Verlage im In- und Ausland tätig. Seit 2019 als Universitätsassistentin an der Kunstuniversität Linz tätig. Sie forscht insbesondere zu museums- und sammlungswissenschaftlichen Themen sowie zu (digitalen) Formaten graphischen Erzählens. Der Arbeitstitel ihres Habilitationsprojekts lautet „Victory for the Comic Muse? The Past, Present and Future of Comics and Webcomics in Exhibitions and Museums.“

Peter Ellenbruch, Dozent für Filmgeschichte und Filmanalyse an der Universität Duisburg-Essen (Germanistik/Literaturwissenschaft/Filmstudien); Studium der Kommunikationswissenschaft, Kunstwissenschaft und Germanistik/Filmwissenschaft an der Universität Essen; ist Mitinhaber von scopium – Agentur für Recherche, Gestaltung und Präsentation historischer Bildmedien; Forschungsschwerpunkte: früher Film (1895-1930), Film und Fernsehen in der Bundesrepublik (1950er und 1960er Jahre).

Florian Flömer, M.A., Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunstwissenschaft – Filmwissenschaft – Kunstpädagogik der Universität Bremen. Promotionsprojekt zu den Fotocollagen von John Stezaker. Studium der Kunstwissenschaft/Kunstvermittlung an der HBK Braunschweig. Forschungsschwerpunkte: Bildtheorie, Fototheorie, Intermedialität, Montage/Collage.

Manuel Föhl, M.A., schloss 2018 seinen Master in Filmwissenschaft an der Johannes-Gutenberg-Universität mit seiner Arbeit über das fehlende Bildergedächtnis bei der (Re)-Präsentation des NSU im Film und zu ludonarrativen Dissonanzen in Videospielen ab. Für seinen Bachelorabschluss in Filmwissenschaft und Kunstgeschichte untersuchte er das Raum- und Machtgefüge in den James Bond-Filmen der 90er- und 00er Jahre. Derzeit arbeitet er als freier Medienpädagoge u.a. für das DFF, organisiert die SchulKinoWochen Rheinland-Pfalz mit und erhielt ein Stipendium der Film- und Mediennachwuchsförderung Rheinland-Pfalz und der Kulturförderung Rheinland-Pfalz für die Umsetzung einer Web-Serie.

Sandra Folie, M.A., Universitätsassistentin (prae doc) an der Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Wien; Dissertationsvorhaben zu Labelingpraktiken neuer ‚Welt-Frauen-Literaturen‘ im transkontinentalen Vergleich; Forschungsschwerpunkte: Zeitgenössische Literatur von Frauen (chick lit), Neue Weltliteraturen, Genderorientierte Literaturtheorie und Intersektionalitätstheorie, komparatistische Imagologie.

Judith Philippa Franke, B.A., studentische Hilfskraft im MA-Studiengang „Szenische Forschung“ und im DFG-Graduiertenkolleg 2132 „Das Dokumentarische“ an der Ruhr-Universität Bochum, Studium der Szenischen Forschung ebd.

Forschungsschwerpunkte Theater für die Aller kleinsten, Ermöglichungsstrategien von performativen Begegnungen im (halb) öffentlichen und privaten Raum.

Katja Franz, Dr., Medien- und Sprechwissenschaftlerin, freiberufliche Dozentin, inhaltliche Schwerpunkte: Kommunikation, Gender.

Sophia Gräfe, M.A. ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Heisenberg-Projekt „Transdisziplinäre Netzwerke des Medienwissens“ am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg und Gastwissenschaftlerin des Museums für Naturkunde zu Berlin. Sie hat Medien- und Kulturwissenschaft in Weimar und Berlin studiert. In ihrem Dissertationsprojekt entwickelt sie eine Medien- und Wissensgeschichte des Verhaltens. Zu ihren weiteren Forschungsschwerpunkten gehören die gemeinsame Geschichte von Biologie und wissenschaftlichem Film sowie die visuelle Logik der Überwachung des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS).

Katja Gunkel, Dr. phil., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstpädagogik der Goethe-Universität Frankfurt; Studium der Kunstpädagogik, Kunstgeschichte und Psychoanalyse in Frankfurt am Main; Dissertation zum Thema: *Der Instagram-Effekt. Wie ikonische Kommunikation in den Social Media unsere visuelle Kultur prägt* (Bielefeld: transcript, 2018); Publikationen (Auswahl): *Hamster – Hipster – Handy. Bilder-Geschichten zum Mobiltelefon*. Hg. zus. mit Birgit Richard et al. (Bielefeld: Kerber 2015); Forschungsschwerpunkte: Bild- und Medienwissenschaften, Pop- und Internetkultur.

Matt Hills joined the University of Huddersfield as Professor of Media and Journalism in July 2016. With Professor Cornel Sandvoss he is co-director of the Centre for Participatory Culture. Prior to joining Huddersfield

he was Professor of Film and TV Studies at Aberystwyth University, and before that he worked for more than a decade at Cardiff University, beginning as a Lecturer and leaving as a Reader. He has written six sole-authored research monographs, starting with *Fan Cultures* in 2002 and coming up to date with *Doctor Who: The Unfolding Event* in 2015, as well as publishing more than a hundred book chapters and journal articles in the areas of media fandom, cultfilm/TV, and audiences in the digital era.

Jan-Christopher Horak, Dr. phil., Director des UCLA Film & Television Archive und Professor der Critical/Cinema and Media Studies an der UCLA; Promotion an der Universität Münster; Veröffentlichungen zum Exil-Film, zum Avantgarde-Film, zum Stummfilm und zur Geschichte von Film und Fotografie; zuletzt: *Saul Bass: Anatomy of Film Design* (Lexington: UP of Kentucky, 2014).

Andreas Jacke, Dr., Magister der Philosophie, promoviert in den Filmwissenschaften. Freiberufl. Autor von acht Studien über Filme und Filmschaffende und freier Dozent an der FilmArche, Berlin. Buchpublikationen (Auswahl): *Mind Games: Über literarische, psychoanalytische und gendertheoretische Sendeinhalte bei A.C.Doyle und der BBC-Serie Sherlock* (Wiesbaden: Springer VS). Forschungsschwerpunkte: Autorenbezogene, psychoanalytische Filmanalysen, die Repräsentation von Weiblichkeit im Film, Mediale Transformation von Literatur, Film und Philosophie (Walter Benjamin, Jacques Derrida).

Ludger Kaczmarek, Historiograph der Kognitionswissenschaft(en) und ihrer Vorläufer; Studium der Allgemeinen Sprachwissenschaft, Deutschen Philologie und Philosophie in Münster; Neben Aufsätzen und Editionen zur Geschichte der Sprach- und Zeichentheorie zahlreiche terminologiegeschichtliche Artikel

sowie Herausgebertätigkeit zu textseminotischen, medien- und filmwissenschaftlichen Themen (etwa: Hg. mit Christine N. Brinckmann und Britta Hartmann: *Motive des Films*. [Marburg: Schüren, 2012]).

Jonathan Klamer, M.A., lebt und arbeitet in Hamburg. Studium von Kunstgeschichte, Musik- und Medienwissenschaft in Marburg. Dissertationsprojekt zur Zirkularität der Moderne in den Filmen Béla Tarrs. Forschungsinteressen: Filmtheorie, Filmgeschichte und Filmästhetik; Cinéphilie; Slow Cinema; Theorien, Praktiken und Philosophie der Moderne; Game Studies.

Adrian Köhler, zurzeit Studierender der Studiengänge „Bachelor of Arts Medienwissenschaft“ (5. Semester) und „Bachelor of Arts Soziologie“ (3. Semester) an der Philipps-Universität Marburg. 2019 Praktikant bei der Fachzeitschrift MEDIENwissenschaft.

Diana Kral, B.A.: Studium der Medienwissenschaften und Hispanistik an der Universität Bonn und Universidad de Granada; Bachelorthesis zum Thema medial erzeugter Körperbilder auf der Plattform Instagram. Nach kurzem Exkurs in die Europäische Ethnologie und Kulturwissenschaft an der Humboldt Universität zu Berlin, nun im Masterstudium Kulturwissenschaften an der Leuphana Universität Lüneburg. Forschungsschwerpunkte: Digitale Kulturen, Digital- und Medienanthropologie.

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.

Carolyn Lano, M.A., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Medienwissenschaft der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Dissertationsprojekt zum Thema „Verdachtsmomente – Das Medienereignis im Spiegel der Medienrhetorik von Verschwörungstheorien“. Publikation: *Die Inszenierung des Verdachts. Überlegungen zu den Funktionen von TV-Mockumentaries*. (Stuttgart: Ibidem 2011). Forschungsschwerpunkte: Verschwörungstheorien, Medienrhetorik, Theorie und Geschichte dokumentarischer Formate.

Frank Thomas Meyer, Prof., Dr., Prodekan im Fachbereich Medien- und Kommunikationsmanagement an der Mediadesign Hochschule in Düsseldorf. Forschungsschwerpunkte: Das Gesicht, Unternehmensstrategie- und Beratung.

Joachim Paech, Professor i.R. für Medienwissenschaft an der Universität Konstanz. Schriften uva. *Welttheater und Cinéma total*, in: von Hagen, Kirsten / Grempler, Martina (Hg.) *Opernwelten. Oper-Raum-Medien* (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2012, S.133-144). www.joachim-paech.com

Detlef Pieper, M.A., freier Autor, ehem. wissenschaftlicher Mitarbeiter und Lehr-

beauftragter u.a. für Medienpädagogik und Soziologie am Institut für Publizistik der Freien Universität Berlin sowie an der Fachhochschule für Verwaltung und Rechtspflege Berlin, Mitarbeiter im brandenburgischen Landesjugendamt (Jugendhilfeplanung) sowie bis 2017 Referent im Ministerium für Bildung, Jugend und Sport Potsdam; Studium von Soziologie, Politikwissenschaft sowie Erziehungswissenschaft an der Universität Konstanz.

Evelyn Runge, Dr. phil., Forschungsstipendiatin des CAIS Center for Advanced Internet Studies in Bochum (2019-2020), ab April 2020 Projektleiterin im Rahmen des DFG-Schwerpunktprogramms „Das digitale Bild“ am Institut für Medienkultur und Theater an der Universität zu Köln. Zuvor Martin Buber Society of Fellows in the Humanities and Social Sciences, Hebrew University of Jerusalem/Israel (2015-2019); Autorin von *Glamour des Elends* (Köln: Böhlau, 2012); wissenschaftliche Veröffentlichungen u.a. in *Rundbrief Fotografie*, *Zeithistorische Forschungen*, *Fotogeschichte*; journalistische Veröffentlichungen u.a. in *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, *Cicero*, *Die Zeit*, *Süddeutsche Zeitung*. Forschungsschwerpunkte: Fotografie in Theorie und Praxis, Mediensoziologie, Bilddatenbanken und Archive, (Foto-) Journalismus, Digital Storytelling.

Bianka-Isabell Scharmann, M.A., freie Wissenschaftlerin und Mitarbeiterin in der Museumspädagogik (DFF; Museum Angewandte Kunst, Frankfurt). Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft (Frankfurt), sowie der Kunstgeschichte (Frankfurt; Stockholm). Masterarbeit über die Ästhetik von Mode-als-Bewegtbild in zeitgenössischen Modeausstellungen. Im Erscheinen: eine Dokumentation des studentischen Symposiums ThinkFilm! (2020;

OpenAccess). Forschungsschwerpunkte interdisziplinär, verortet zwischen Bewegtbild, digitalen Medien, frühem Kino, Mode, Tanz, (zeitgenössischer/moderner) Kunst und Feminismus.

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

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

Susanne Schwertfeger, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunsthistorischen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel; Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie, Alten Geschichte sowie Ur- und Frühgeschichte an der CAU; Dissertation zum niederländischen Trompe-l'oeil; Arbeit am Habilitationsprojekt zu Illustrationen der Gothic Novel; weitere Forschungsschwerpunkte: Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts; Text-Bild Relationen; Ästhetik des Comics.

Markus Streb, M.A. (1. Staatsexamen), z.Zt. Promotion an der Justus-Liebig-Universität Gießen zu Genderkonstruktionen in Comics über die Shoah; seit 2016 Promotionsstipendiat der Hans-Böckler-Stiftung; Studium des Gymnasiallehramts mit den Fächern Englisch und Politik & Wirtschaft in Gießen, Examensarbeit zu medialer Darstellung rechtsextremer Frauen; For-

schungsschwerpunkte Comics, Gender, Populärkultur, jüdische Landgemeinden in Hessen vor und während der Shoah. Publikationen (Auswahl): *Von Mäusen, Golems und Sündenböcken. Die Auseinandersetzung mit Antisemitismus in europäischen und nordamerikanischen Comics der 1940er Jahre*. In: Hans-Joachim Hahn und Olaf Kistenmacher (Hg.): *Beschreibungsversuche der Judenfeindschaft II. Antisemitismus in Text und Bild - Zwischen Kritik, Reflexion und Ambivalenz* (Boston MA: De Gruyter Oldenbourg, 2019), 353-376.

Claus Tully, Prof. Dr. rer. pol, TU Berlin; Forschungsschwerpunkte Jugend, Medien, Technik, Mobilität, Konsum; aktuellste Buchveröffentlichung: *Jugend – Konsum – Digitalisierung. Über das Aufwachsen in digi-*

talen Konsumwelten (Wiesbaden: Springer, 2018).

Alina Valjent, B.A., studentische Mitarbeiterin am Institut für Medienkultur und Theater Köln; Studium der Kulturreflexion, Philosophie und Medienkulturwissenschaft in Witten/Herdecke, Tokyo und Köln.

Hannes Wesselkämper, M.A., wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Kollegforschergruppe „Cinepoetics – Poetologien audiovisueller Bilder“, einer Kooperation der FU Berlin und der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF; Studium der Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaften in Konstanz und Potsdam; derzeit Promotionsprojekt zum filmischen Spekta-
kel bei Prof. Dr. Michael Wedel.