

MEDIEN*wissenschaft*

Rezensionen | Reviews

herausgegeben von

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

in Verbindung mit

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

MEDIEN*wissenschaft*

Rezensionen | Reviews

Begründet von Thomas Koebner und Karl Riha

Herausgeber_innen: Malte Hagener (Marburg), Angela Krewani (Marburg),
Karl Riha (Siegen), Burkhard Röwekamp (Marburg),
Jens Ruchatz (Marburg), Yvonne Zimmermann (Marburg)

Redaktion: Vera Cuntz-Leng (verantwortlich), Lydia Korte

Mitarbeit: Elisabeth Faulstich

Beirat: Andreas Dörner (Marburg), Jürgen Felix (Blieskastel),
Andrzej Gwóźdź (Katowice), Knut Hickethier (Hamburg),
Jan-Christopher Horak (Pasadena), Anton Kaes (Berkeley),
Gertrud Koch (Berlin), Hans-Dieter Kübler (Werther),
Helmut Schanze (Siegen), Gottfried Schlemmer (Wien),
Matthias Steinle (Paris), Margrit Tröhler (Zürich),
William Uricchio (Cambridge, Mass.),
Hans J. Wulff (Westerkappeln), Siegfried Zielinski (Berlin)

Kontakt: Redaktion MEDIEN*wissenschaft*
Philipps-Universität Marburg
Wilhelm-Röpke-Straße 6A
35039 Marburg
Telefon: (0 64 21) 282 5587
Telefax: (0 64 21) 282 6993
E-Mail: medrez@staff.uni-marburg.de
Website: <https://mediarep.org/handle/doc/4958>

Eine Veröffentlichung der Philipps-Universität Marburg.
MEDIEN*wissenschaft* erscheint vierteljährlich im Schüren Verlag GmbH,
Universitätsstr. 55, 35037 Marburg, Telefon (0 64 21) 6 30 84, Telefax (0 64 21) 68 11 90.
WWW: <http://www.schueren-verlag.de>, E-Mail: info@schueren-verlag.de
Einzelheft: EUR 18,-, Jahresabonnement: EUR 60,-
Anzeigenverwaltung: Katrin Ahnemann
ISSN 1431-5262

© Schüren Verlag GmbH, Marburg 2022

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

Gemäß § 10 des hessischen Pressegesetzes sind wir zum Abdruck
von Gendarstellungen – unabhängig von ihrem Wahrheitsgehalt – verpflichtet.

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

Printed in Germany.

Editorial

Liebe Leser_innen,

ein weiteres ereignisreiches und abermals krisengeschütteltes Jahr neigt sich dem Ende entgegen, dessen große Themen sich auch in den medienwissenschaftlichen Neuerscheinungen ablesen lassen. Wir sind einerseits gespannt, was das nächste Jahr bringen wird, haben aber andererseits schon konkrete Erwartungen - Corona, der Krieg in der Ukraine, Populismus und Klimakrise sind nur ein paar der Themen, die auch die Medienwissenschaft weiter beschäftigen werden.

Anders als beim Selfie sollen eben nicht wir von uns selbst - Sie sollen sich ein Bild von der Forschungslandschaft in Deutschland, ihren aktuellen Themen und Fragestellungen machen können. Genau dafür gibt es die *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews* nun bereits seit 1984. Die Zeitschrift hat somit auch den Wandel und die Entwicklungen des Fachs kontinuierlich begleitet. Damit sie auch weiterhin dieser wichtigen Aufgabe nachkommen kann, sind wir immer auf der Suche nach neuen und kompetenten Rezensent_innen. Machen Sie gern interessierte Kolleg_innen oder Studierende auf unser Heft aufmerksam.

Ihre Herausgeber_innen

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

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

Inhalt

Perspektiven

„Können Sie bitte ein Selfie von mir machen?“

Widersprüche in Gebrauch und Bedeutung der digitalen Selbstfotografie
als Ausgangspunkt eines Forschungsdesiderats

Lydia Isabella Korte & A. Kristina Steimer 340

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Monika Fludernik, Stephan Packard (Hg.): Being Untruthful: Lying,
Fiction, and the Non-Factual

Hektor Haarkötter 353

Medien / Kultur

Hartmut Winkler: Ähnlichkeit

Lena Liebau 357

Hannah Zindel: Ballons: Medien und Techniken früher Luftfahrten

Angela Oster 358

Philomen Schönhagen, Mike Meißner: Kommunikations- und
Mediengeschichte: Von Versammlungen bis zu den digitalen Medien

Jan Hinnerk Thür 361

Judith Ellenbürger: Schau|Werte: Bild- und Mediendiskurse des Geldes

Hans J. Wulff 363

Lars Schmeink, Ingo Cornils (Hg.): New Perspectives on Contemporary
German Science Fiction

Rolf Löchel 365

Özkan Ezli: Narrative der Migration: Eine andere deutsche Kulturgeschichte

Hamid Tafazoli 367

Nicole Kandioler: Widerständige Nostalgie: Osteuropäische Film- und
Fernsehkulturen, 1965-2013

Christian Kaiser 369

Tanja Vogler: Das politische Subjekt des queeren Aktivismus: Diskurs- und
Akteurskonstellationen queerer Politiken im deutschsprachigen Raum

Inga Bendukat 371

Norbert Lennartz, Jonas Nesselhauf (Hg.): Ästhetiken(en) der Pornographie:
Darstellungsmethoden von Sexualitäten im Medienvergleich

Norbert M. Schmitz 374

Barbara Schmitz: Was ist ein lebenswertes Leben? Philosophische und biographische Zugänge <i>Lars Klinnert</i>	377
Günter Helmes: Das soll Herder sein? Bildnisse von Johann Gottfried Herder als Manifestationen (re-)präsentations- und erinnerungskultureller Praktiken zwischen spätem 18. und frühem 20. Jahrhundert <i>Michael Wedel</i>	379

Buch, Presse, Druckmedien

Willi Wolfgang Barthold: Der literarische Realismus und die illustrierten Printmedien: Literatur im Kontext der Massenmedien und visuellen Kultur des 19. Jahrhunderts <i>Hans-Dieter Kübler</i>	381
Bernd Dolle-Weinkauff, Dietrich Grünwald (Hg.): Studien zur Geschichte des Comic <i>Iris Haist</i>	383
Barbara Eder: Alienation: Migration in Graphic Novels <i>Barbara Margarethe Eggert</i>	385
Augusto Paim: Die Comicroportage: Journalistische Erzählung in Comicform <i>Iris Haist</i>	388

Fotografie und Film

Nicolas Oxen: Instabile Bildlichkeit: Eine Prozess- und Medienphilosophie digitaler Bildkulturen <i>Florian Flömer</i>	390
Felix Koltermann (Hg.): Corona und die journalistische Bildkommunikation: Praktiken und Diskurse des Visuellen <i>Christian Schicha</i>	392
Christian Schicha: Bildethik: Grundlagen, Anwendungen, Bewertungen <i>Hans-Dieter Kübler</i>	394
Guido Kirsten, Chris Tedjasukmana (Hg.): Klassische Filmtheorie <i>Martin Janda</i>	396
Willem Strank: Handbuch Filmgeschichte: Von den Anfängen bis heute <i>Julian Körner</i>	398
Viola Rühse: Film und Kino als Spiegel: Siegfried Kracauers Filmschriften aus Deutschland und Frankreich <i>Melanie Konrad</i>	400

Swenja Schiemann, Erika Wottrich (Hg.): Grenzüberschreitende Licht-Spiele: Deutsch-Niederländische Filmbeziehungen <i>Jan-Christopher Horak</i>	402
Betty Schiel, Maxa Zoller (Hg.): Was wir filmten: Filme von ostdeutschen Regisseurinnen nach 1990 <i>Barbara von der Lühe</i>	404
Muriel Schindler: Deutsch-türkisches Kino: Eine Kategorie wird gemacht <i>Timo Rouget</i>	406
Joe McElhaney: Luchino Visconti and the Fabric of Cinema <i>Michael Wedel</i>	408
Linda Badley: Lars von Trier beyond Depression: Contexts and Collaborations <i>Martin Jehle</i>	410
Jürgen Arndt: Caterina Valente, Wolfgang Lauth, Jazz und Schlager: Facetten der 1950er Jahre und darüber hinaus <i>Hans J. Wulff</i>	413
Svenja Böhm: Enemy Images in the James Bond Series: Narratives of Visibility and Invisibility <i>Benjamin Bigl</i>	415
Nils Daniel Peiler: To Infinity and Beyond: Die künstlerische Rezeption von Stanley Kubricks 2001: Odyssee im Weltraum <i>Dennis Herold</i>	417
Claudia Siefen-Leitich: Alice in Illness: „Kranke“ Frauen im Film <i>Christian Kaiser</i>	419

Reihenrezension: Filmgeschichte kompakt

Wolfgang Jacobsen: Der Film im Nationalsozialismus	
Stefan Kramer: Der chinesische Film <i>Julian Körner</i>	421

Hörfunk und Fernsehen

Kate Egan, Jeffrey Andrew Weinstock (Hg.): And Now for Something Completely Different: Critical Approaches to Monty Python <i>Sebastian Stoppe</i>	425
Manuel Palacio: Kleine (Sozial-) Geschichte des spanischen Fernsehens <i>Maribel Cedeño Rojas</i>	427

Rezension im erweiterten Forschungskontext: Schaltbild

Lorenz Engell: Das Schaltbild: Philosophie des Fernsehens <i>Hans-Dieter Kübler</i>	429
--	-----

Digitale Medien

Silke Schwandt (Hg.): Digital Methods in the Humanities: Challenges, Ideas, Perspectives <i>Kai Matuszkiewicz</i>	435
Paul Bey, Benno Nothardt (Hg.): Kämpfe um Meinungsfreiheit und Medien: Im Spannungsfeld von Hate Speech, Fake News und Algorithmen <i>Katja Franz</i>	437
Veronika Kracher: Incels: Geschichte, Sprache und Ideologie eines Online-Kults <i>Bernhard Runzheimer</i>	439
Joanna Nowotny, Julian Reidy: Memes: Formen und Folgen eines Internetphänomens <i>Kevin Pauliks</i>	441
Thomas Spies: Trauma im Computerspiel: Mediale Repräsentationen mentaler Extremerfahrungen <i>Stefan Heinrich Simond</i>	443
Mari Schmidt: „Du nicht nehmen Kerze!“. Übersetzungsprobleme und Übersetzungsstrategien in Videospielen am Fallbeispiel World of Warcraft <i>Maribel Cedeño Rojas</i>	445

Medien und Bildung

Ingrid Paus-Hasebrink, Philip Sinner: 15 Jahre Panelstudie zur (Medien-) Sozialisation: Wie leben die Kinder von damals heute als junge Erwachsene? <i>Detlef Pieper</i>	448
---	-----

Autorinnen und Autoren	450
------------------------------	-----

Perspektiven

Lydia Isabella Korte & A. Kristina Steimer

„Können Sie bitte ein Selfie von mir machen?“ Widersprüche in Gebrauch und Bedeutung der digitalen Selbstfotografie als Ausgangspunkt eines Forschungsdesiderats

Eine Vielzahl von Widersprüchen scheinen dem vielfältigen Gebrauch des Selfies eingeschrieben zu sein, und so variiert beständig auch der Selfie-Begriff in seiner Bedeutung. Im Rahmen dieses Aufsatzes sollen diese Widersprüche, sowohl im alltäglichen Sprachgebrauch als auch im wissenschaftlichen Diskurs zum Selfie, aufgezeigt und ihre Bedeutung analysiert werden. Sind *en passant* artikulierte Widersprüche – wie zum Beispiel die Frage „Können Sie bitte ein Selfie von mir machen?“ – nur das Surplus einer Genrevarianz, in der womöglich nicht immer die der Fotografierte selbst Fotograf_in sein muss, damit ein Bild ein Selfie wird, oder deuten sie auf eine subversive Neustrukturierung der Konstellationen zwischen Körper, Selbst und (digitaler) Umwelt hin?

Es wird sich zeigen, dass die Herausforderung, vor die in Gebrauch und Bedeutung der digitalen Selbstfotografie auftretende Widersprüche die Forschung stellen, vielleicht weniger darin besteht, das Selfie in Widerspruchsfreiheit ‚aufzulösen‘. Wir argumentieren dafür, dass eine an Erkenntnisgewinn

orientierte Forschungsperspektive auf das Selfie notwendig auch die Widersprüche aushalten muss, die bereits seine Definition zum Vexierspiel werden lassen. Sie muss sich auf ihren Gegenstand einlassen, an ihm teilhaben – trotz oder gerade wegen der kritischen Haltung, mit der sie an ihren Forschungsgegenstand herantritt: „Perhaps it is no fluke that the camera is often spoken about as a tool for ‚shooting‘ for in studying socially mediated camera work we are in fact shooting ourselves in the face – not in a violent erasing sense – but in a manner that confronts that surface which is opaque and blocking but also at once a gateway. We cannot remain outside. It perforates and lets in light, shows the depth and significance of layers, which positioned us, and reminds us of our integral responsibility, as scholars, in our integral implicatedness in the production of research and knowledge“ (Warfield/Cambre/Abidin 2016, S.5).

Zunächst werden wir uns anschauen, welche Definitionsvorschläge es in Bezug auf das Selfie gibt. Anhängig ist die Frage nach einer engen und weiten



Abb. 1: Bild von Personen, die ein Selfie machen; Illustration L. Korte

Definition des Selfies sowie einer eindeutigen Abgrenzung des (Sub-) Genres ‚Selfie‘. In einem zweiten Schritt werden wir uns näher mit verschiedenen Ebenen spezifisch des im Selfie zutage tretenden Selbstbezugs des Subjekts auseinandersetzen. Abschließend fragen wir nach den Anforderungen, die sich daraus für eine Forschung ergeben, die den performten Selbstbezug des Subjekts in einer zunehmend digitalisierten und digitalisierenden Welt zum Gegenstand hat.

Eine unklare Gemengelage: Forschungsgegenstand ‚Selfie‘

Das Selfie ist eine digitale Selbstfotografie, das heißt laut Cambridge Dictio-

nary: „a photograph that you take of yourself, usually with a mobile phone. Selfies are often published using social media.“ Analog hierzu lautet die Selfie-Definition aus dem Oxford Dictionary: „a photo of yourself that you take, typically with a smartphone or webcam, and usually put on social media.“ Obwohl diese Definitionen scheinbar eindeutige Definitionsmerkmale festlegen – der die Fotografierte fungiert zugleich als Fotograf_in; die zugrundeliegende Visualisierungstechnik ist ein digitales Endgerät, das typischerweise in die eigene Hosentasche passt; häufig wird das entstehende Bild über seine Vernetzung via Social-Network-Diensten oder via Online-Messengerdiensten anderen gezeigt –, herrscht im Allge-

meinen und auch im Wissenschaftskontext Uneinigkeit.

Denn, wie Medienwissenschaftler Jens Ruchatz (2018) feststellt, zeigt bereits die Google-Bildersuche nach dem Schlagwort ‚Selfie‘ ein ganz anderes Ergebnis: nämlich Fotografien von Menschen, die – wie in Abbildung 1 – gerade dabei sind, ein Selfie von sich zu machen, sodass nicht nur der die Fotografierte, sondern auch das Smartphone mit abgebildet ist (vgl. S.49). Ähnlich verhält es sich mit dem Hashtag ‚Selfie‘: Wie eine Suche auf Instagram ergibt, werden nicht nur ‚Selfies‘ nach der (ursprünglichen) Definition angezeigt, sondern auch Bilder von Füßen, Schaufensterscheiben, Avatare, Landschaftsbilder, der Pariser Eiffelturm und Gruppenporträts (die entweder mit dem Selbstauslöser oder von einer anderen Person aufgenommen wurden). Unter den Suchergebnissen finden sich außerdem digitale (Selbst-) Porträts, bei denen nicht ganz klar wird, ob sie wirklich von der Person gemacht wurden, die auf dem Bild zu sehen ist. Wird mit dem Selbstauslöser fotografiert, erweitert sich das Kompositionsspektrum, da der Bildausschnitt nicht mehr an die Länge des Arms gebunden ist – wie dezidiert die Armlänge zum bildkompositorischen Maßstab geworden ist, zeigt (scherzhaft) auch der populäre Twitter-Post von Moderatorin Ellen deGeneres bei der Oscarverleihung 2014 mit der Caption ‚If only Bradley’s arm was longer...‘

Auch der Kunsthistoriker Jerry Saltz (2015) definiert das Selfie als Kunst, die

eine Armlänge entfernt ist, worin ebenfalls bereits die typische Hand-Kamera-Bild-Konstellation enthalten ist: In der Regel sieht man eine Person mit großer Nähe zur Kameralinse, die in unmittelbarer Verbindung zum aufnehmenden Gerät durch den ausgestreckten Arm steht (s. Abb.1 und 4). Die implizite Annahme, dass es sich beim Selfie um Kunst handelt, lässt zudem einen weiteren Diskurs um die Bestimmung des Selfies aus seinen bildkompositorischen Bedingungen heraus erahnen, nämlich aus welcher ideengeschichtlichen Theorietradition heraus es sich sinnvollerweise verstehen lassen sollte – beispielsweise aus der reichen bildhistorischen Denklinie des Selbstporträts oder aus der von spezifisch digitaltechnologischen Kommunikationsmedien, die erst ab den 2000er Jahren mit der Implementierung der *frontfacing*-Kamera in Smartphones für die Bildkomposition ‚Selfie‘ ins Gewicht fallen (vgl. Hall 2014; Gunthert 2018; Eckel/Ruchatz/Wirth 2018). Die Bildwissenschaftlerin Kerstin Schankweiler (2020) widmet sich in ihrem Aufsatz zum ‚Selfie-Protest‘ vor allem der Verwendung in sozialen Medien und der Repräsentation. Sie inkludiert Bilder, die andere Personen aufgenommen haben – die Aufnahme, die eine Armlänge entfernt ist, spielt demnach keine große Rolle mehr, sondern die Form verschwindet hinter der Funktion: dem Teilen in sozialen Medien. Dementsprechend steht die Verwendung des Begriffs ‚Selfie‘ auch für digitale Porträts – nicht nur Selbstporträts – wenn

die Porträts irgendeine Form des ‚Self‘ zeigen. Doch wenn nicht mehr deutlich wird, ob das Selfie ein digitales Selbstporträt ist, das tatsächlich eine Person von sich selbst gemacht hat, beinhaltet es dann nicht bereits in seiner definitiven Bestimmung einen performativen Widerspruch?

Genre und Subgenre des digitalen Selbstporträts

Als Massenphänomen medialer Gegenwartskulturen zeigt sich die digitale Selbstfotografie in einer Varianz an Ausformungen, die jeden Versuch es in die Grenzen eines Genres hinein zu bestimmen, scheitern lässt. Besonders deutlich wird dies an Selfies, die offensichtlich nicht durch die Fotografierten selbst motiviert sind: Im sogenannten *animal*-, zum Beispiel *cat*- oder *dog*-Selfie, sehen wir beispielsweise, wie nicht-menschliche Tiere den Platz des Fotografierten einzunehmen scheinen; und auch wenn diese Selfies den bildkompositorisch signifikanten ausgestreckten Arm respektive Pfote oder Tatze zeigen, der oder die – über den Bildrand hinausragend – die Kamera in der Hand hält, ist klar, dass die Triebfeder zu der Fotoaufnahme der Mensch ist. Auch Selfies, die – wie im Fall des ‚Drohnie‘ (Kompositum aus den Wörtern ‚Drohne‘ und ‚Selfie‘) den ausgestreckten Arm als eine die Position des Fotografierten variabel bespielende Darstellungsdimension zeigen, fehlt der selbstreflexive Blickbezug,

der typischerweise mit dem Blick auf das eigene Bild im Moment der Aufnahme einhergeht. Bereits im Hinblick auf die grundlegende Annahme, dass das Selfie eine digitale Selbstfotografie ist, scheiden sich also die Geister bei der Frage, ob das Selfie immer von der_dem Fotografierten selbst erstellt worden sein muss, ob auch ein Bild mit dem Selbstauslöser ein Selfie ist und ob auch eine Aufnahme mit Drohne ein Selfie ist.

So vielfältig wie die Ausformungen sind auch die Anlässe, zu denen das *self-shooting* erfolgt: „[P]eople pose for political selfies, joke selfies, sports-related selfies, fan-related selfies, illness-related selfies, soldier selfies, crime-related selfies, selfies at funerals, or selfies at places like museums“ (Senft/Baym 2015, S.1590).

Zuweilen sind Selfies auch lediglich anhand eines Hashtags oder spezifischen Ausformungen desselben als solche (wieder)erkennbar. Die Metadaten des Selfies können dann also das Selfie zu dem machen, was es ist: „[T]he hashtag #selfie is frequently used on social media platforms for photographs that are not selfies in the stricter sense of the OED definition. This form of tagging places the self-communicating self above the self-picturing self: In this respect, a selfie is a photograph showing myself that I have decided to share“ (Eckel/Ruchatz/Wirth 2018, S.7).

Schankweiler (2020) nutzt zum Beispiel eine Gebrauchsdefinition des Selfies, welches auch von einer ande-

ren Person als der Porträtierten aufgenommen worden sein kann, wenn es in sozialen Medien als Selfie mit dem Hashtag #selfie oder Spezifizierungen desselben, wie zum Beispiel #brelfie (Kompositum aus ‚breast‘ und ‚Selfie‘, häufig Aufnahmen beim Stillen eines Babys), gepostet wurde, etwa als ‚Selfie-Protest‘ (vgl. Schankweiler 2020).

Diese Ausführungen zeigen, dass die Definition des Selfies schwierig ist – scheint es doch einerseits so eindeutig, zeigt aber in seiner Performanz eine unüberschaubare Varianz. Auf Basis bestimmter Visualisierungstechniken, das heißt der Verbildlichung in Bewegt- oder Standbild, in Serie oder nicht, selbstaufgenommen oder nur als Selbstaufnahme bildkompositorisch inszeniert, konstituiert sich das Selfie aus medialen Konstruktionsprozessen, deren Ordnung mittels des Terminus ‚Selfie‘ sich vor allem aus einer kulturellen Konstruktionsleistung zu ergeben scheint. Liegt der Widerspruch, welcher zwischen der Klarheit der Definition und der Verunklarung derselben in der Varianz seiner faktischen Ausgestaltung besteht, also in der technisch ermöglichten Vielfalt bei gleichzeitiger Schwierigkeit ihrer kulturellen Lesbarkeit und Dechiffrierung?

Nicht nur, denn wie Paul Frosh (2015) zeigt, gründet dieser Widerspruch bereits in der inhärenten Widersprüchlichkeit dessen, was das Selfie noch *ex ante* seiner digitaltechnologischen Grundlegung konstituiert: dem Selbstbezug des Subjekts – das sich dann selbst fotografiert. Selfies

„are an instantly visual correlate to the linguistic self-enactment routinely performed by reflexive verbs. Indeed, their ability to combine transparent mediation and personal reflexivity reveals the very instability of the term ‚self‘ as a deictic shifter, fluctuating between the self as an image and as a body, as a constructed effect of representation and as an object and agent of representation“ (Frosh 2015, S.1621).

Ebenen der Selbstbezüglichkeit des Selfies

„When I take a selfie with my smartphone, I first touch the camera icon on the home screen, the stock camera app opens up, and I touch the little icon in the right upper corner that allows me to ‚reverse‘ the camera or, more precisely, to use the second camera lens of my phone that is facing me. I am now able to see myself as a moving image, a live-stream or live video on screen, which enables me to position myself (my face or my body) in the frame provided by the screen of my phone“ (Wirth 2018, S.220).

Diese Beschreibung inkludiert sowohl das Selfie als Bild als auch als Praxis, betont jedoch den technikdeterministischen Aspekt der Selfie-Fotografie: Ich selbst bediene nicht nur das Gerät, sondern bestimme auch über Bildausschnitt und Moment der Aufnahme. Das Gerät bestimmt dabei die Aufnahme: Die Akteur_in besitzt die Kontrolle über ihre eigene Aufnahme – diese wird durch das Smart-

phone und die *frontfacing*-Kamera bedingt. Es stellt sich die Frage, welche Auswirkung diese Betrachtung auf das Selfie als Subgenre in Relation zum Genre Selbstporträtfotografie und Digitalfotografie hat. Des Weiteren treffen hier unterschiedliche Grade der Technisierung und Professionalisierung aufeinander: Es handelt sich um ein Spannungsfeld von inszenierter Fotografie und Schnappschuss-Fotografie (besser noch: *snapshot-photography* – der englische Begriff ist neutral zu verstehen und hat keine normative Vorbelastung wie das eher abschätzig im allgemeinen Sprachgebrauch verwendete ‚Schnappschuss‘).



Abb. 2:
Bild vom Bild einer Selfie-Aufnahme
Illustration L. Korte

Die Selbstbezüglichkeit des fotografischen Prozesses stellt hier die Bedingung der Bezeichnung ‚Selfie‘ dar. Sie bestimmt die Ermöglichung der Lesbarkeit eines Selfies ‚als‘ Selfie – „rather than just a photograph of, say, a face“ (Frosh 2015, S.1608). Ausgehend von der ostentativ gezeigten Rückbezüglichkeit eines Selbst im Selfie bestimmt Paul Frosh das Selfie spezifisch als „gestural image“ (ebd.). Die Geste, die mittels Frontkamera mobiler Endgeräte auf Armlänge gehalten und die Fotograf_in anvisierend Blickkontakt eines Subjekts mit sich herstellt, ist „simultaneously mediating (the outstretched arm executes the taking of the selfie) and mediated (the outstretched arm becomes a legible and iterable sign within selfies of, among other things, the selfiness of the image)“ (ebd., S.1611).

Die Fotografierte ist gleichzeitig die Fotografierende und eben das bildet das Bild im Vollzug seiner selbst ab. Diese Selbstbezüglichkeit nicht nur des medialen Artefaktes, sondern auch des fotografischen Prozesses kann als performativ bezeichnet werden (vgl. Korte, im Erscheinen; Reichert 2021): Der Akt der Darstellung wird gleichzeitig zur Darstellung des Aktes. Das „Paradox des Performativen“, das aus der „Undarstellbarkeit des Ereignisses“ (Mersch 2005) besteht, scheint zu verschwinden. Das Selfie ist nicht nur ein Bild von der Person, die das Smartphone hält, sondern auch ein Bild des Momentes, in der die fotografische Aufnahme entsteht (s. Abb.2). Das

Selfie ist demnach nicht nur als Selbstporträt der Person vor der Kameralinse zu verstehen, sondern auch als Selbstporträt des Ereignisses. Kunsthistoriker Wolfgang Ulrich (2019) beschreibt dies wie folgt: „Wer ein Selfie macht, macht sich selbst zum Bild. Das ist etwas anderes, als nur ein Bild von sich selbst – ein Selbstporträt – zu machen. Ein Selfie zu machen heißt, ein Bild von sich zu machen, auf dem man sich selbst zum Bild gemacht hat. Ein Selfie ist also eigentlich ein Bild von einem Bild“ (S.6).

Damit unterscheidet sich das Selfie von vielen anderen Bildmedien: In der Regel verschwindet die Apparatur und die mediale Form hinter dem Inhalt des Bildes. Wir sehen zwar eine Person im Bild, aber nicht das Bild selbst.

Selbstbezüglichkeit zeigt sich auch in der Reflexionssituation des Selfies: Nicht nur imitiert die Oberfläche des Smartphones im Falle des Selfies mit der *frontfacing*-Kamera eine Spiegelsituation, sondern sie übernimmt häufig auch die Funktion des Spiegels, wenn Personen beispielsweise in der U-Bahn ihr Erscheinungsbild überprüfen, bevor sie aussteigen.

Situationen wie diese weisen spezifisch eine Form von Intimität auf, die im öffentlichen Raum beobachtbar wird. Dies impliziert eine Spannung von Intimität und Öffentlichkeit (vgl. Wagner 2014), die dem Selfie inhärent ist. Dieses Spannungsfeld besteht unter anderem aus der Sehnsucht nach Authentizität und der inszenierten Performance und der Konstruiertheit

der Fotografie (vgl. Lobinger/Brantner 2015), der Ubiquität und Ephemeralität des Selfies, des Bildhandelns und der Bildproduktion, der Aufnahme im Hier und Jetzt, die deiktischer Veränderung unterliegt (vgl. Frosh 2015) und auch dem Wechselspiel zwischen der Präsentation des Selbst und der Repräsentation (vgl. Rettberg 2018).

Aus diesem Grund ergeben sich bei den unterschiedlichen Perspektiven auf das Selfie bestimmte Diskrepanzen und weitere Spannungen: Während ein phänomenologischer Ansatz die Präsentation des Selfies (den Akt im Entstehen) einschließt durch eine Perforation der Oberfläche (vgl. Warfield 2018), beleuchtet die Quantifizierung des Selfies, wie etwa das Projekt ‚Selficity‘, die sichtbare Oberfläche (vgl. Manovich/Ferrari/Bruno 2017).

Varianz und Devianz der Selfie-Fotografie als Anforderungen an die Forschung

Diese Uneinigkeit über Bedeutung und Gebrauch des Begriffes ‚Selfie‘ in verschiedenen Disziplinen, die sich für diese selbstbezügliche Fotopraxis interessieren, führt unweigerlich zu der Frage, welche definitorischen Grenzen des Selfies sinnvoll sind und welche Grenzöffnungen sich als Chancen für die Verwendung des Ausdrucks erweisen. An dieser Stelle können Selfies, die als Ausdruck des sogenannten ‚Selfie-Protests‘ (vgl. Schankweiler 2020) verwendet werden, Aufschluss geben. Jene Selfies lassen sich, wie Katharina

Lobinger (2016) ausführt, als „Formen des Web 2.0-Protests [charakterisieren], bei denen eine politische Aussage – oftmals als persönliche Geschichte formuliert – mit dem protestierenden Individuum und dessen physischer Erscheinung verknüpft wird. [...] Ein gemeinsam verwendetes Hashtag bündelt üblicherweise die individuellen Äußerungen einer Protestaktion und unterstreicht die gemeinsame Vision (z.B. #brelfie [...])“ (S.44).

Indem eine bildliche Darstellung als Selfie getagged wird, rückt das dargestellte Subjekt also spezifisch in seiner Beschaffenheit als Individuum in den Vordergrund und lenkt den Blick auf die Person selbst. Wenn diese eher weite Selfie-Definition, die sich vor allem aus dem Bildtext anstatt aus dem Bild selbst konstituiert, auch vor dem Begründungsproblem steht, das Selfie im Hinblick auf seine Bildkomposition als distinktes Genre abzugrenzen, so betont sie doch dessen kommunikativen Aspekt.

Innerhalb der Forschung besteht allerdings Uneinigkeit darüber, inwiefern das Öffentlich-Machen, also das Teilen oder Veröffentlichen in Form einer *one-to-one*- (z.B. via Messengerdiensten) oder *one-to-many*-Kommunikation (z.B. in sozialen Netzwerken), ein notwendiges Kriterium des Selfies darstellt. Hier tritt deutlich die spezifische Bestimmung des Selfies im Kontext „vernetzter Bilder“ (Brantner/Lobinger/Götzenbrucker/Schreiber 2020, S.9) zutage. Hieraus ergibt sich zunehmend das Forschungsdesiderat,

plattformübergreifende Zusammenhänge zu eruieren: „Um [...] die Rolle einzelner Plattformen nicht zu unterschätzen und den vielfältigen Bezügen innerhalb der ‚media ecologies‘ gerecht zu werden, ist auch ein Blick erforderlich, der Bilder und visuelle Praktiken auch über mehrere Plattformen hinweg analytisch betrachtet und Bezüge und Brüche identifiziert“ (ebd., S.13).

Dass also die große Varianz des Selfies seine Greifbarkeit und einheitliche Definition erschwert – sogar die Festlegung auf einen Begriff wird zugunsten zahlreicher Portmanteaus vermieden wie Fotsie, Nudie, Usie, Shelfie, Belfie, Relfie, Foodie (vgl. Eckel/Ruchatz/Wirth 2018, S.5; siehe auch Leiendecker 2018; Maleyka 2019, S.1) –, ist eine Herausforderung für die Forschung, die kontinuierlich um ihren Gegenstand ringen muss. Genau darin liegt aber auch die Chance, die Verwendung des Begriffs in den wissenschaftlichen Fokus zu rücken: In der Definition des Oxford Dictionary steht das nicht unwichtige Wort ‚typically‘ (vgl. Eckel/Ruchatz/Wirth 2018, S.7). Gerade dieser vermeintlich flüchtige Zusatz ist es, der die Grenzen verschwimmen lässt und die Möglichkeit der Erweiterung, Variation und Deviation der Begriffsbedeutung des Selfies zulässt. Die Konstellationen aus Körper (emblematisch ausgedrückt im ausgestreckten Arm bei der Selfie-Aufnahme mittels *frontfacing*-Kamera), digitalen Endgeräten und äußerer Umgebung wandelt und entwickelt sich kontinuierlich in

neue hybride Formen der Selbstperformance hin zu immer mehr ‚Smartness‘ (s. Abb.3). Daher ist es gut, die dabei auftretenden Widersprüche offenzuhalten. Genau dann nämlich eröffnet sich nach Aaron Hess (2015) eine Komplexität, die durch eine Digitalität gekennzeichnet ist, die in spezifischer Weise unsere Lebensrealität darstellt: „[...] the case of selfies reflects [...] the user as emplaced within the physical surroundings and as digitally embedded into social networks. To take a selfie is to mark the temporal and spatial existence of the networked user“ (S.1636).

Die Einbettung der das Selbst eines Subjekts performenden Selbstbezüglichkeit kontextualisiert sich also sowohl innerhalb der es physisch

umgebenden Welt als auch innerhalb der es digital einbettenden ‚fertigen‘ Programme der Sozialen Medien – vermeintlich zwei voneinander zu unterscheidende Verortungskontexte. Das Selfie zeigt, dass sich der Mensch gegenwärtig weder ganz im Analogen noch ganz im Digitalen (wieder)findet. Diese doppelte Verortung in der Welt markiert die Unklarheiten, wenn es darum geht, hybride Ausdrucksformen in ihrem Gebrauch hinreichend zu bestimmen.

Aus dem Offenhalten dieser Unklarheiten ergibt sich für die Forschung die Möglichkeit, die sichtbare Oberfläche zu perforieren (vgl. Warfield/Cambre/Abidin 2016), ohne dabei – wie Lobinger (2016) im Zusammenhang mit *Selfie-Shaming* und *Selfie-*



Abb. 3: Bild einer Selfie-Ansicht mit Avatar-Filter; Illustration L. Korte



Abb. 4: Bild eines Selfies; Illustration L. Korte

Celebration fordert – einen Forschungsstandpunkt aufzugeben, der jenseits pauschalisierender Kritik auf der einen oder unreflektierter Kritiklosigkeit auf der anderen Seite zu operieren imstande ist. So macht zum Beispiel Hess (2015) vor, wie eine produktive Auseinandersetzung mit dem Selfie als Widerspruch, beispielsweise in einer Art Assemblage, möglich wird: „The selfie assemblage articulates four elements: the self, physical space, the device, and the network. First, selfies presume a sense of authenticity, even though they are staged performances. Second, selfies are emplaced. Taking a picture in private or public places is a unique act of place expression, even while networked dissemination of the

photograph compresses space. Third, selfies are about our locative and networked media technology, which provide filtered understandings of the material spaces and bodies around us. Finally, selfies presume a networked audience and its language of Web 2.0 content, meaning that they invite digital-vernacular expression and user-generated content typical of this era“ (S.1632).

Mit der Herausstellung des Selfies als Assemblage, in der sich sowohl das Selbst und der physische Raum, als auch das Endgerät und Netzwerkinfrastrukturen als bestimmende Momente von Gebrauch und Bedeutung abheben, zeigt sich schließlich neben der inhaltlichen Ausrichtung

des Forschungsgegenstands und damit verbundenen Herausforderungen auch eine spezifisch methodische Anforderung: Die fortschreitende Entwicklung und bestehen bleibende Komplexität des Selfies erfordern eine Perspektivenvielfalt, die über eine einzelne Fachdisziplin weit hinausgeht. So untersuchen dann auch Wissenschaftler_innen aus verschiedensten Fachbereichen, etwa aus Philosophie, Ethik und Soziologie, aus Medien- und Kulturwissenschaften und Fotografieforschung, aus Kommunikationswissenschaften, Journalismus, Religionspädagogik, Theologie, Kunst und Psychologie, gemeinsam das Selfie. Die Interdisziplinarität, die zur Erfassung des Selfies erforderlich ist, findet sich innerhalb der Forschungslandschaft aussagekräftig zum

Beispiel im seit 2018 an das Zentrum für Ethik der Medien und der digitalen Gesellschaft angegliederten Selfie-Forschungsnetzwerk wieder (<https://zemdg.de/selfie-forschungsnetzwerk/>). Das Netzwerk bringt verschiedene Fächer, Fragestellungen, Methoden und Perspektiven zusammen und bietet einen offenen und zugleich strukturierten Rahmen zum gegenseitigen Austausch. Erste Meilensteine der Netzwerkarbeit sind der im Herbst 2021 in München durchgeführte Workshop, auf dem Selfie-Forschende für zwei Tage zusammenkamen, um ihre aktuellen Projekte zu diskutieren, und die Publikation eines dezidiert interdisziplinär ausgerichteten Sammelbandes (vgl. Steimer/Paganini/Filipović, im Erscheinen).

Literatur

Brantner, Cornelia/Lobinger, Katharina/Götzenbrucker, Gert/Schreiber, Maria: „Vernetzte Bilder in Sozialen Medien als Forschungsthema der Visuellen Kommunikationsforschung.“ In: dies. (Hg.): *Vernetzte Bilder: Visuelle Kommunikation in Sozialen Medien*. Köln: Herbert von Halem, 2020, S.9–24.

DeGeneres, Ellen. „If only Bradley’s arm was longer. Best photo ever. #oscars“, 2014. Ellen DeGeneres. <https://twitter.com/TheEllenShow/status/44032224407314432>

Eckel, Julia/Ruchatz, Jens/Wirth, Sabine: „The Selfie as Image (and) Practice: Approaching Digital Self-Photography.“ In: dies. (Hg.): *Exploring the Selfie*. Wiesbaden: Springer, 2018, S.1–23.

Frosh, Paul: „The Gestural Image: The Selfie, Photography Theory, and Kinesthetic Sociability.“ In: *International Journal of Communication* 9 (22), 2015.

Hess, Aaron: „The Selfie Assemblage.“ In: *International Journal of Communication* 9 (22), 2015.

Korte, Lydia: „Selfie-Performance.“ In: Steimer, Kristina/Paganini, Claudia/Filipović, Alexander (Hg.): *Das Selbst im Blick: Interdisziplinäre Perspektiven zur Selfie-Forschung*. Baden-Baden: Nomos (im Erscheinen).

Leiendecker, Bernd: „Of Duck Faces and Cat Beards: Why Do Selfies Need Genres?“ In: Eckel, Julia/Ruchatz, Jens/Wirth, Sabine (Hg.): *Exploring the Selfie*. Wiesbaden: Springer, 2018, S.189-209.

Lobinger, Katharina: „Zwischen Selfie-Shaming und Selfie-Celebration: Kontroverse Perspektiven auf vernetzte Körper-(Selbst)bilder.“ In: Gojny, Tanja/Kürzinger, Katharina S./Schwarz, Susanne: *Selfie—I like it: Anthropologische und ethische Implikationen digitaler Selbstinszenierung*. Stuttgart: Kohlhammer, 2016, S.43-56.

Lobinger, Katharina/Brantner, Cornelia: „In the Eye of the Beholder: Subjective Views on the Authenticity of Selfies.“ In: *International Journal of Communication* 9 (22), 2015.

Maleyka, Laura: „Selfie-Kult: Bildvermittelte Kommunikation und Selbstbildnis als Kommunikationskode im digitalen Raum.“ In: *kommunikation @ gesellschaft* 20 (28), 2019.

Manovich, Lev/Ferrari, Vera/Bruno, Nicola: „Selfie-Takers Prefer Left Cheeks: Converging Evidence from the (Extended) selfiecity Database.“ In: *Frontiers in Psychology* 8, 2017, S.1460.

Mersch, Dieter: „Paradoxien der Verkörperung.“ In: Berndt, Frauke/Brecht, Christoph (Hg.): *Aktualität des Symbols*. Freiburg: Rombach, 2015, S.33-52.

Reichert, Ramon: „Selfie-Wars on Social Media.“ In: Lehner, Ace (Hg.): *Self-Representation in an Expanded Field: From Self-Portraiture to Selfie, Contemporary Art in the Social Media Age*. Basel: MDPI, 2021, S.137-157.

Rettberg, Jill Walker: „Self-Representation in Social Media.“ In: Burgess, Jean/Marwick, Alice/Poell, Thomas (Hg.): *The SAGE Handbook of Social Media*. Thousand Oaks: SAGE, 2018, S.429-443.

Ruchatz, Jens: „Selfie Reflexivity: Pictures of People Taking Photographs “ In: Eckel, Julia/Ruchatz, Jens/Wirth, Sabine (Hg.): *Exploring the Selfie*. Wiesbaden: Springer, 2018, S.49-82.

Saltz, Jerry: „Kunst am ausgestreckten Arm: Eine Geschichte des Selfies.“ In: *Ego Update*. Düsseldorf: NRW-Forum, 2015, S.30-49.

Schankweiler, Kerstin: „Selfie-Proteste: Affektzeugenschaften und Bildökonomien in den Social Media.“ In: Busch, Isabelle/Fleckner, Uwe/Waldmann, Judith (Hg.): *Nähe auf Distanz: Eigendynamik und mobilisierende Kraft politischer Bilder*

im Internet. Boston: De Gruyter, 2020, S.175-190.

Senft, Theresa M./Baym, Nancy K.: „What Does the Selfie Say? Investigating a Global Phenomenon.“ In: *International Journal of Communication* 9 (22), 2015.

Steimer, Kristina/Paganini, Claudia/Filipović, Alexander (Hg.): *Das Selbst im Blick: Interdisziplinäre Perspektiven zur Selfie-Forschung*. Baden-Baden: Nomos (im Erscheinen).

Ullrich, Wolfgang: *Selfies: Die Rückkehr des öffentlichen Lebens*. Berlin: Klaus Wagenbach, 2019.

Wagner, Elke: „Intimate Publics 2.0.“ In: Hahn, Kornelia (Hg.): *E<3Motion*. Wiesbaden: Springer, 2014, S.125-149.

Warfield, Katie: „Im(matter)ial Bodies: A Material and Affective Rethinking of Selfies for Digital Literacy Resources.“ In: *Language and Literacy* 20 (3), 2018, S.73.

Warfield, Katie/Cambre, Carolina/Abidin, Crystal: „Introduction to the Social Media + Society Special Issue on Selfies: Me-diated Inter-faces.“ In: *Social Media + Society* 2 (2), 2016.

Wirth, Sabine: „Interfacing the Self: Smartphone Snaps and the Temporality of the Selfie.“ In: Eckel, Julia/Ruchatz, Jens/Wirth, Sabine (Hg.): *Exploring the Selfie*. Wiesbaden: Springer, 2018, S.213-238.

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Monika Fludernik, Stephan Packard (Hg.): Being Untruthful: Lying, Fiction, and the Non-Factual

Würzburg: Ergon 2021 (Faktales und fiktionales Erzählen, Bd.9), 347 S., ISBN 9783956508561, EUR 68,-

Seit in den USA Donald Trump und in Deutschland und anderen europäischen Ländern ‚Querdenker‘ und Rechtspopulist_innen *fake news* zu einem virulenten gesellschaftlichen Problem gemacht haben, hat auch der intellektuelle Diskurs einige aufschlussreiche Arbeiten zu ‚alternativen Realitäten‘ und anderen kontraintuitiven Phänomenen aufzubieten (z.B. McIntyre, Lee: *Post-Truth*. Boston: MIT Press, 2018; Jaster, Romy/Lanius, David: *Die Wahrheit schafft sich ab: Wie Fake News Politik machen*. Stuttgart: Reclam, 2019). Die zugrundeliegenden Basiskonzepte von Wahrheit und Lüge aber werden, gerade im kommunikations- und medienwissenschaftlichen Zusammenhang, deutlich seltener thematisiert, vielleicht schon allein deswegen, weil man sich eines- teils mit den Unbilden der mathematischen Logik, anderenteils mit den Fallstricken der philosophischen

Ethik und der Jurisprudenz herumär- gern muss.

Monika Fludernik und Stephan Packard haben mit ihrem Sammelband zu Lügen, Fiktionen und dem weitausladenden Reich des Nicht-Faktualen einen interessanten Weg eingeschlagen und sich den Phänomenen von der narratologischen Seite aus genähert. Denn wer lügt, der erfindet eine Geschichte und muss darum dem erzähltheoretischen Zugriff zur Verfügung stehen.

In ihrer so klugen wie belesenen Einleitung („Introducing the Lie to Narratology: Concepts, Contexts, and Functions of Lying as Non-Factual Discourse“, S.7-35) geben Fludernik und Packard mehr als nur einen kurso- rischen Überblick über das diskursive Feld, in dem sich die wissenschaftliche Forschung bezüglich Lügen und Fik- tionen abspielt. Man wird dieses Feld nicht anders denn dialektisch nennen

können, denn die Bedeutungszuschreibungen der wissenschaftlichen Kernbegriffe changieren und erwehren sich einfacher distinkter Zuschreibungen. So wie der nicht-fiktionale Diskurs sehr viel mehr einschließt als nur das Faktuale, enthält der nicht-faktuale Diskurs sehr viel mehr Erzählformen als nur fiktionale. Diese Asymmetrie speist sich zu einem Gutteil aus dem Umstand, dass das Nicht-Faktuale einerseits einen Diskurs bezeichnen kann, der niemals als wahr angesehen werden soll, und andererseits einen solchen, der an seinen Wahrheitsbedingungen scheitert.

Wie Fludernik und Packard darlegen und mit vielen Belegstellen aus der wissenschaftlichen Literatur begründen, muss die Wahrheit oder Falschheit einer Aussage mit einer Täuschungsabsicht unterlegt sein, um überhaupt von Lüge sprechen zu können. Schon hier wird das Konzept aber schillernd, weil es viele Äußerungsformen gibt, die absichtlich nicht die Wahrheit sagen, ohne zu lügen: Der berühmteste Fall ist sicherlich die fiktionale Literatur, die nach der berühmten Definition von Sir Philip Sidney schon deswegen nicht lügt, weil sie gar nicht für sich in Anspruch nimmt, die Wahrheit zu sagen (vgl. hierzu auch den Aufsatz von Ingo Berensmeyer im gleichen Sammelband „Feigning Properly: Fiction, Lying, and Moral Philosophy in the Writings of William Baldwin“, S.167-186). Aber auch Sprechakte und Verhaltensformen wie Verstellung, Heuchelei, *faking* oder Iden-

titätswechsel sind solche, denen mit dem Begriff ‚Lüge‘ nur schwer beizukommen ist.

Unter dem medienethischen Aspekt hat etwa Melanie Hornung („Classifying Prosocial Lies: An Empirical Approach.“ In: *International Review of Pragmatics* 8 [2], 2016, S.219-246) den Vorschlag gemacht, ‚weiße Lügen‘, die eine ‚prosoziale‘ Funktion haben, von den ‚schwarzen Lügen‘, die auf Egoismus und der Jagd nach persönlichem Vorteil beruhen, zu unterscheiden. Wie Fludernik und Packard darstellen, kann auch diese Schwarz-Weiß-Bewertung kritisch gesehen werden und gibt es in der Zwischenzeit Vorschläge, das Farbspektrum um graue, blaue, rote, gelbe und grüne Lügen zu erweitern (vgl. S.12-14).

Wie diese wenigen Aspekte schon zeigen, gehen die Inhalte dieses Sammelbands weit über das eigentliche narratologische Feld hinaus. Für den medien- und kommunikationswissenschaftlichen Zusammenhang ist vor allem der Blickwinkel interessant, der beleuchtet, dass mit dem Aufkommen der modernen Massenmedien ganz neue Kontexte für Funktion und Konsequenzen von Lügen entstanden sind. Gerade das Aufkommen der modernen Propaganda (die seit der völligen Diskreditierung des Begriffs durch die Nazis euphemistisch als *public relations* bezeichnet wird) zeigt, wie manipulierbar und für Täuschungsabsichten empfänglich die öffentliche Meinung sein kann. Ursprünglich auf die christliche Mission und die Gegenreforma-

tion zurückzuführen (*Propaganda Fide* als ‚Verbreitung des Glaubens‘), zeigen Fludernik und Packard, dass vor allem durch ihre Ideologisierung in der französischen Revolution und die Reinterpretation des Ideologiebegriffs bei Karl Marx und Friedrich Engels (*Die deutsche Ideologie* [1846]) Einflussnahmen auf die Öffentlichkeit als diverse Inkarnationen des öffentlichen Lügens erscheinen.

Packard führt diesen Gedanken in seinem eigenen Aufsatz „Waiting for the Emperor's New Clothes: The Temporal Order of the Public Lie“ (S.99-120) weiter aus. Er überprüft, warum die Massenmedien in Zeiten von *fake news* und Post-Faktizität für öffentliche Lügen besonders empfänglich sind. Frank Schäfer weitet noch einmal das Feld, indem er die juristische Perspektive ins Spiel bringt. Er zeigt in seinem Aufsatz „Unlawful and Lawful Lies“ (S.59-76), dass es zwar im deutschen Rechtssystem eine Pflicht zur Wahrheit gibt, gleichzeitig ist die Lüge aber nicht wirklich als Gesetzesverstoß kodifiziert. Ronald G. Asch führt in seinem Beitrag den Verlust von Vertrauen und Verantwortlichkeit in den interkonfessionellen Beziehungen im 17. Jahrhundert aus („Dissimulation and Lack of Trust: A Central Problem in Politics and Inter-Confessional Relations at the Turn of the Seventeenth Century“, S.187-212). Daniel Morgenroth beleuchtet die Implikationen von Wahrheit, Authentizität und Loyalität im Verhältnis von Schauspieler_innen und ihrem Publikum im experimentellen

Theater („Truth Be Told: The Aesthetics of Lying in Contemporary Theater“, S.267-282). Autobiografische und autofiktionale Erzählungen stehen im Mittelpunkt des Interesses der Untersuchung von Rüdiger Heinze. Anhand des Konzepts der *ethnic fiction* zeigt er, dass Authentizität als Kernanforderung nicht nur in der Literatur- oder Medienwissenschaft eine Rolle spielt, sondern heute in den weiteren Kontext von Machtverhältnissen gehört („How to Tell a True Migration Story: Authenticity and (Non)Fictionality in Contemporary US-American Migration Narratives“, S.283-304). Tom Vanassche lässt im abschließenden Essay fiktionale Erzählungen über die *Shoah* Revue passieren („Ambiguous Counter-Discourses: Documentary Literature and the Perpetrator“, S.323-342). Unzuverlässige Erzähler_innen, die Kriegsverbrechen verdächtig waren, versuchten sich zu ihrer Exkulpation mit apologetischen Autofiktionen. Die Lüge wird hier im welthistorischen Kontext zur Verteidigungsstrategie einer ganzen Tätergeneration. Dem stehen Romane aus der Opferperspektive gegenüber, die wie in Jurek Beckers *Jakob der Lügner* (1969) die Lüge als Überlebensstrategie im Nationalsozialismus nachzeichnen.

Der von Fludernik und Packard herausgegebene Sammelband geht auf eine Tagung im Rahmen des DFG-geförderten Graduiertenkollegs „Factual and Fictional Narration“ zurück. Dem Reichtum an Themen und Gedanken zum Thema des Lügens in

der Literatur, in den Medien und im öffentlichen Diskurs kann eine solche Rezension mitnichten gerecht werden. Da lässt sich nur die gute Empfehlung geben, in dieses wegweisende und lesenswerte Buch selbst hineinzuschauen. Ein Blick auf das weite Feld der Werbung wäre in dem Kontext

aus medienwissenschaftlicher Sicht noch wünschenswert gewesen. Aber die theoretische Arbeit am Begriff ist mit diesem gelungenen Band ja nicht abgeschlossen. Alles andere wäre gelungen.

Hektor Haarkötter (St. Augustin)

Medien/Kultur

Hartmut Winkler: Ähnlichkeit

Berlin: Kadmos 2021, 310 S., ISBN 9783865994905, EUR 24,90

Mit der Ähnlichkeit nimmt Hartmut Winkler ein Phänomen in den Blick, das zwar allgegenwärtig und unbestritten bedeutungsvoll für Kultur und Medien ist, das jedoch seiner Ansicht nach im Feld der Theorie bisher offene Ablehnung erfuhr (vgl. S.9). Den Stellenwert der Ähnlichkeit in eben diesem Feld möchte der Autor überprüfen, da er strukturierende Regularien und Gesetzmäßigkeiten vermutet und davon ausgeht, „dass die Ähnlichkeit in der Mechanik von Medien, Alltagskultur und Diskursen Funktion übernimmt“ (S.12).

Ähnlichkeit siedelt Winkler als Zwischenbereich und Bindeglied zwischen Identität und Differenz an, da sie weder vollkommene Gleichheit noch vollkommene Verschiedenheit beschreibt (vgl. S.34). Da beide Pole in seinen Augen keine Sicherheit böten und gerade die Auffassung von Identität eine zunehmende Demontage erfahren habe, erachtet er den Stellenwert der Ähnlichkeit als umso wichtiger, da sie imstande sei, Identität und Differenz zu unterlaufen und selbst Funktion und Bedeutung zu übernehmen, „und zwar nicht obwohl, sondern gerade *weil* sie eben nicht trennscharf/präzise, sondern mit bestimmten Toleranzen und ‚weich‘ operiert“ (S.42).

Nicht nur Medien, sondern die menschliche Wahrnehmung an sich verfährt nach Ansicht des Autors nach Kriterien der Ähnlichkeit: „Eindrücke, die einander ähnlich sind, gewinnen Kontur und schichten sich – in Spannung zu den wechselnden Kontexten – zu festen Wahrnehmungskonzepten auf“ (ebd.). Analog zur Wahrnehmung suchen Medien nach Ähnlichkeiten (wobei Vorwissen einbezogen und geformt wird), um viele Einzelexemplare unter ein Schema zu bringen. Winkler erkennt hierin eine Reduktion, mit der Medien operieren, die er in gängigen Mediendefinitionen bisher vernachlässigt sieht. „Ein Grund hierfür könnte sein, dass man es als selbstverständlich betrachtet, dass Medien Komplexität reduzieren, und die *Arbeit* übersieht, die die Medien an dieser Front leisten. Und möglicherweise macht es gerade die Tatsache, dass die Wahrnehmung völlig parallel operiert, schwierig, den Mechanismus der Schemabildung in seiner Bedeutung anzuerkennen“ (S.56). Winkler konkludiert, dass Medien möglicherweise imitieren und verlängern, „was in den Mechanismen unserer Wahrnehmung vorgeformt ist. Schemabildung und Ähnlichkeit scheinen in beiden Sphä-

ren dominante Kräfte zu sein“ (S.276).

Die komplexen Zusammenhänge zwischen Ähnlichkeit, Schema, Form und Zeichen betrachtet Winkler aus einem innovativen Blickwinkel und veranschaulicht diese mit Bildstrecken, zu denen weitere Erläuterungen und eine konkretere Verortung in seiner Theorie interessant gewesen wären. Bei diesen Begrifflichkeiten betont er immer wieder die Bedeutung des zeitlichen Aspekts und der Wiederholung, die er vor allem bei der Schemabildung als relevant erachtet. Schemata sind laut Winkler sowohl vorgängig als auch das Resultat von Wiederholungen und somit dynamisch und veränderbar (vgl. S.169f.). Medien charakterisiert der Autor als Maschinen, die Schemata generieren (vgl. S.147) und damit – wie er resümiert – Ähnlichkeiten organisieren (vgl. S.289).

In der Schematheorie könnte die Semiotik nach Ansicht von Winkler

eine neue Basis finden (vgl. S.274). Er zielt darauf ab, den Schemabegriff stärker hervorstellen und Zeichen als eine Form von Schema zu begreifen, die im Prozess der Typisierung und Verhärtung (der mit der Schemabildung einhergeht) besonders weit fortgeschritten sind (vgl. S.279f.). Dies erlaube sowohl die Erfassung von Medienunterschieden als auch die Berücksichtigung ihres Wandels über die Zeit (Prozesshaftigkeit) (vgl. S.280ff.), was der Semiotik bisher Schwierigkeiten bereitet hat.

Winkler leitet eine Umgewichtung medienwissenschaftlicher Begrifflichkeiten ein, die er nachvollziehbar begründet und in bestehende Theorien einbettet. Plausibel führt er vor Augen, dass das Phänomen der Ähnlichkeit allgegenwärtig ist und ihm daher stärkere theoretische Beachtung zukommen sollte.

Lena Liebau (Marburg)

Hannah Zindel: *Ballons: Medien und Techniken früher Luftfahrten*

Paderborn: Brill/Fink 2020, 191 S., ISBN 9783770564514, EUR 42,90

(Zugl. Dissertation an der Universität Erfurt, 2017)

Das Buch *Ballons: Medien und Techniken früher Luftfahrten* behandelt einen wichtigen und spannenden Gegenstand, der nun endlich ausführlich in einer Monografie beleuchtet

wird. Medien und Techniken früher Luftfahrten sind keine Kuriositäten, sondern insbesondere Ballons sind zentrale Schnittstellen epistemischer und diskursiver Diskussionen zwischen

Ingenieurstechnik, Medien und Kunst und Literatur.

Die Untersuchung von Hannah Zindel startet mit einem autobiografischen Exkurs, dessen wissenschaftliche Relevanz vielleicht nicht unbedingt nachvollziehbar ist, der aber unterhaltsam zu lesen ist. „[I]ch kam mir etwas überinformiert vor“ (S.2), mögen sich die Leser_innen diesbezüglich zu Beginn denken, können aber gegebenenfalls die fraglichen Seiten überspringen. Die Ballonreisen sind eine Erfindung des 18. Jahrhunderts (Montgolfières seit 1783), die leider kaum zur Sprache kommt (mit Ausnahme S.17ff.). Dies ist angesichts dessen, dass der untersuchte Zeitraum das unmittelbar folgende 19. Jahrhundert ist, wenig nachvollziehbar. Des Weiteren ist zu monieren, dass relevante Forschungsliteratur nicht konsultiert worden ist; stellvertretend sei der Aufsatz von Marc Föcking genannt, der zu den epochalen Übergängen informiert hätte („Dichter an Bord? Technik, Dichtung und Ornament in Vincenzo Montis *Al Signor di Montgolfier* [1784], mit einer Coda zu Jean Pauls *Des Luftschiffers Giannozzos Seebuch* [1801].“ In: Oster, Angela [Hg.]: *Kunst und/oder Technik? Funktion und Neupositionierung eines Dialogs in den Literaturen und Wissenskulturen der Frühen Neuzeit*. Freiburg: Rombach, 2015, S.249-263) und der auch auf weitere einschlägige Forschung verweist.

Im Verlauf der Erörterungen wird deutlich, dass Zindel den Schwerpunkt auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts gelegt hat, weil die Ballons hier

eine Wandlung von auch katastrophenbedingten Unfällen zu seriösen Laboratorien erfahren, in denen meteorologisch, geografisch, fotografisch und technisch gearbeitet wird. Ballons bilden Wissen ab, aber erzeugen auch neue Informationen und Sichtweisen. Zur Sprache kommen Quellen unter anderem aus Frankreich, England oder der Schweiz. Es wird eine Abspaltung von der Naturgeschichte beschrieben und die Ballonfahrt „als ein Segment der Wissensgeschichte des 19. Jahrhunderts erschlossen“ (S.8). Der Schwerpunkt auf die Zeit nach 1850 ist legitim, gleichwohl bleibt offen, was im Vergleich dazu die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht oder anders an Kennzeichen aufwies.

Die Methode wird folgendermaßen benannt: „Aus medientheoretisch-kulturtechnischer Sicht sind Ballons daher Medien der Bewegung dessen, was sie bewegt, und Medien einer Schrift, die nicht ablösbar ist von jenem Medium, welches das Aufschreiben trägt und sich in das Aufgeschriebene einträgt“ (S.10). Es klingen Friedrich Kittlers *Aufschreibesysteme 1800/1900* (München: Wilhelm Fink, 1995) an, ohne an dieser Stelle explizit gemacht zu werden. Dies ist allerdings weniger störend als die Aussparung philologischer Fragen in den literarischen Quellen. Letztere stellen nicht irgendeine beliebige, sondern die zentrale Auskunft zur Sache dar. Schließlich wird methodisch ausdrücklich von ‚Schrift‘ gesprochen, sodass das rhetorische Desinteresse – mit Ausnahme von wenigen Hinweisen (bspw. S.16) – umso deplorable ist.

Monita dieser Art seien aber nicht weiter ausgebreitet, sondern angesichts des einschlägigen Desiderats einer Studie zur Ballonfahrt sei vor allem auf ihre Verdienste hingewiesen. Es ist gewinnbringend, dass auch „terrestrische und maritime Raumlogiken“ (S.15) behandelt werden. Einleuchtend sind zudem die Zusammenhänge, die zwischen Lithografie und vertikaler Landschaft hergestellt werden (vgl. S.32ff.). Dass sich die Unfallanfälligkeit von objektiven technischen Malheurs im 18. Jahrhundert zu subjektiven Malaisen des 19. Jahrhunderts verschoben hat (Ohnmachten u.ä., vgl. S.37), ist insbesondere bemerkenswert, wird aber in etwaigen Registerwechseln des Rhetorischen nicht weiterverfolgt. Die „Grenzen zwischen Mensch und Maschine“ werden auch „[ü]ber und in den Wolken [...] fließend“ (S.41). Mit Jules Vernes *Cinq Semaines en ballon* (1863) wird ein Roman inkludiert, der für die „Kartenreise“ (S.45ff.) von Belang ist, hingegen weniger in seinen ästhetischen Pointen Beachtung findet. Die Grenzen werden auch nicht unbedingt deutlicher, wenn es in einer zirkulären Argumentation heißt: „Vernes Roman führt aus der Welt der Fiktion in die Welt der wirklichen Geografie und schreibt damit auch die Fiktionen der Geografie auf“ (S.45).

Supermaschinen, Wetterextreme, Luftpost, Verkehrssysteme, fotogra-

fische Blicke oder Bergreliefe sind weitere Schwerpunktsetzungen, die mit teils kursorischen, teils intensiveren Faktenlagen präsentiert werden. Unklar bleibt auch dort, warum beispielsweise „Heims Naturtheater [...] wie ein invertiertes Barocktheater“ (S.121) wirken soll. Diese Kritik zielt nicht auf einen vermeintlichen Anachronismus, sondern ist der Neugier geschuldet, mehr zu diesem interessanten Gedanken zu erfahren – der allerdings direkt im Anschluss auch schon wieder ohne weitere Angaben von Gründen relativiert wird: „In Heims Fahrtenbericht verschiebt sich die barocke Theatralisierung der Welt zu einer modernen Theatralisierung der Natur“ (S.122).

Mit dem Kapitel „Landeplätze“ gelangt auch die Monografie an ihr Ziel. Das Fazit der Rezension kann sicherlich nicht lauten, dass auch die Untersuchung als „Ballon perdu“ (S.151) gestrandet ist. Die „Steuerungslosungen“ (S.158), mit denen ihrerseits die Studie methodisch parallel zum Thema laviert, hinterlassen zwar einige Fragezeichen. Das schmälert aber nicht den Überblick zu Wissensfeldern und ihren Wechselwirkungen von Ballonfahrten im 19. Jahrhundert, welche kenntnisreich dargelegt werden.

Angela Oster (München)

Philomen Schönhagen, Mike Meißner: Kommunikations- und Mediengeschichte: Von Versammlungen bis zu den digitalen Medien

Köln: Herbert von Halem 2021, 194 S., ISBN 9783869625881, EUR 24,-

Das von Philomen Schönhagen und Mike Meißner vorgelegte Buch versucht in sehr kurzer Form eine Kommunikations- und Mediengeschichte mit besonderem Fokus auf die Schweiz zu präsentieren. Die Kürze ergibt sich aus dem im Vorwort benannten Ziel, eine Begleitlektüre zur gleichnamigen Vorlesung „aus einem Guss“ (S.7) zu schreiben. Als Ziel wird ebenfalls festgehalten, „einen Überblick über grundlegende Strukturen der Entwicklung gesellschaftlicher Kommunikation und ihrer Medien zu geben“ (S.10). Eine explizite Begriffsklärung der Gegenstände ‚Kommunikation‘ und ‚Medien‘, deren Geschichte erörtert werden soll, erfolgt jedoch nicht. Konkreter als Titel und Ziel des Buches andeuten, liegt hier eher eine Geschichte der Versammlungskommunikation mit zunehmendem Fokus auf politischen Pressemedien insbesondere in der Schweiz vor.

Das Buch gliedert sich in vier Kapitel und elf Exkurse. Das erste Kapitel setzt voraus, dass eine Familiarität mit dem Münchner Vermittlungstechnischen Ansatz (vgl. Fürst, Silke/Schönhagen, Philomen: „The ‚Mediated Social Communication‘ Approach: An Early Discursive Mass Communication Model.“ In: Bergman, Mats/Kirtiklis, Kęstas/Siebers, Johan [Hg.]: *Models of Communication: Theoretical and Philosophical Approaches*. New York: Routledge,

2019, S.113-132) besteht, da dieser nur anhand des Begriffstrios ‚Rationalisierungen, Evolutionen und Revolutionen‘ erläutert wird. Mit dieser Einordnung begründet sich schließlich auch der Fokus dieser Mediengeschichte auf Versammlungskommunikation. Diese wird im zweiten Kapitel nach Hans Wagner (*Journalismus I: Auftrag. Gesammelte Beiträge zur Journalismustheorie*. Erlangen: Junge & Sohn, 1995) dargestellt als „gesamtgesellschaftlicher Austausch“ (S.25) oder „Verkündigung“ (S.28), charakterisiert durch Anwesenheit, Gleichzeitigkeit der Kundgabe und Kenntnisnahme von Nachrichten und allgemeiner Medienverfügbarkeit (vgl. S.28f.). Als Tendenz der Rationalisierung identifizieren die Autor_innen hier eine zunehmende Kommunikation via Repräsentant_innen (vgl. S.28).

Auch zeichnet sich in dieser Perspektive zunehmend der Schritt ortsgebundener zu Fernkommunikation ab, der im dritten Kapitel geschildert wird. Angefangen bei der römischen Stafettenpost „Cursus Publicus“ (S.34) über die informelle und sporadische Vermittlung durch Spielleute (vgl. S.36) bis hin zu Vorläufern journalistischer Zeitungen – wie der Kaufmannskorrespondenz (vgl. S.39) oder den „Newen Zeytungen“ (S.44) – entwickelt sich die Fernkommunikation kontinuierlich weiter zur journalistisch vermittelten Kommunikation.

Anfängliche Mängel – wie etwa die Unzuverlässigkeit von Boten oder Trommelsignalen, das Fehlen eines preiswerten Mediums für schriftliche Kommunikation und eine geringe Literalität – werden stetig überwunden. Dieser Prozess wird durch die Erfindung und Optimierung des Buchdrucks beschleunigt. Die Etablierung eines „professionellen Vermittlungsgewerbes“ (S.35) durch Boten und Schreiber anstatt hauseigener Angestellter sowie „autonomer Fremdvermittlung“ (S.44) – also Informationsvermittlung ohne Auftrag, aber mit Profitorientierung – stellen weitere Rationalisierungsprozesse dar, die zusammen mit den Entwicklungen und einem allgemein zugänglichen Postsystem dem Aufkommen periodischer und allgemein zugänglicher Zeitungen den Weg ebneten. Erneut Wagner folgend wird der Wandel zur journalistisch vermittelten Kommunikation Gegenteil zur Versammlungskommunikation beschrieben als gekennzeichnet durch Abwesenheit, Sukzessivität und Medienkonzentration (vgl. S.63f.).

Das vierte und mit Abstand längste Kapitel widmet sich zunächst der Diversifizierung der Presseerzeugnisse, die auch speziellere Informationsbedürfnisse stillten, wie etwa Gelehrtenjournale, Anzeigen- beziehungsweise Intelligenzblätter, illustrierte Zeitschriften oder Unterhaltungsblätter.

Im Anschluss werden diverse technische Innovationen in Verkehrswesen, Telegrafie, Telefon, Funk, Radio und Fernsehen und ihre Auswirkungen auf Journalismus (bspw. die Gründung weltweiter Nachrichtenagenturen oder nationaler Rundfunkanstalten) und elektronische Massenkommunikation diskutiert. Radio und Fernsehen betreffend nähert sich der gesamtgesellschaftliche Austausch wieder der Versammlungskommunikation an: Anwesenheit sowie Gleichzeitigkeit der Kundgabe und Kenntnisnahme von Nachrichten sind in Live-Schalten prinzipiell wieder hergestellt, und mit dem Internet ließe sich auch für eine allgemeine Medienverfügbarkeit argumentieren (vgl. S.144).

Zusammengefasst lässt sich das Buch toll lesen, eine ausführlichere Auseinandersetzung aber mit dem Vermittlungstechnischen Ansatz wie er hier angewandt wird, dürfte die Kohärenz für Nicht-Eingeweihte deutlich verbessern. Im Verlauf des Buches wandelt sich die Perspektive zunehmend von einer Journalismus- zu einer Technikgeschichte. Allerdings trifft die im Untertitel gewählte Formulierung *‚bis zu den digitalen Medien‘* den Punkt, denn mit dem Aufkommen dieser hört diese Kommunikations- und Medien-geschichte auch auf.

Jan Hinnerk Thür (Flensburg)

Judith Ellenbürger: Schau|Werte: Bild- und Mediendiskurse des Geldes

Paderborn: Wilhelm Fink 2022, 280 S., ISBN 9783846770566, EUR 79,-

Es sind viele Weisheiten über das Geld und seine Rolle im menschlichen Leben zu Aphorismen geronnen oder gar zu Alltagsweisheiten geworden. Manchmal lakonisch: *Pecunia non olet* – das Geld stinkt nicht! Manchmal altersweise: ‚Geld allein macht nicht glücklich!‘ Manchmal resignativ: *Money makes the world go round!* Nicht zu vergessen die kriminologische Empfehlung ‚Folge dem Geld‘, wenn es um die Aufklärung eines dunklen und nicht durch Leidenschaft motivierten Verbrechens geht. Die Anlage zum Erzählen ist in allen diesen Alltagsweisheiten spürbar, in jeder ist ein dramatischer Kern enthalten, der sich in Geschichten entfalten kann.

Trotz der Allpräsenz des Geldes im gesellschaftlichen Verkehr ist die Zahl der Untersuchungen zur Darstellung und zur dramatischen und ästhetischen Bedeutung des Geldes im Verlauf der Filmgeschichte äußerst klein geblieben. Insofern betritt Judith Ellenbürgers Studie in manchen Bereichen Neuland, manches liest sie unter dem Gesichtspunkt der Darstellung des Geldes neu. Sie setzt beim Allgemeinen an, fragt zunächst nach der Medialität des Geldes (Kap.2), bevor sie sich den Repräsentationen des Geldes in seinen diversen Manifestationsformen (als „Zahlungsmittel, Waren und Zeichen“, Kap.3) zuwendet; es folgt ein Blick auf die symbolische Lesbarkeit von Wohn-,

Geschäfts- und sogar Naturräumen als Repräsentation des Geldes (Kap.4), bevor die Autorin sich vor allem dem Korpus neuerer Filme nach *Wall Street* (1983) zuwendet (interessanterweise nun textnah in den Dimensionen von „Figuren, Bindungsmustern und Gender-Konstellationen“ gefasst).

Schon der Aufbau der Studie deutet einen Weg vom Allgemeinen zum Besonderen an, der Fragen aufwirft – nach dem Verhältnis von Theorie und Beispiel, nach den Beziehungen von (Medien-)Theorie und Korpusanalyse, nach der Übertragbarkeit von Allgemeinkategorien auf Textanalyse. Und auch die Frage nach der Geschichtlichkeit der Erscheinungsformen des Geldes drängt sich auf, unabhängig davon, ob man es als ‚Medium‘ akzeptiert oder nicht. Für jede Dramaturgie ist das Geld ein Problem, weil es so schwer darzustellen ist: Gold, Silber und Edelsteine, ein Sack voller Silberlinge – sichtbarer Glanz, der auf Reich-Sein hindeutet; luxuriöse Gebäude, teure Möbel, Kunstgegenstände – Anzeichen eines Geldwertes, der allerdings wie eine Intermediärgröße erst berechnet (oder geschätzt) werden muss, aber nicht unmittelbar sichtbar ist; gerollte Geldscheine in der Tasche von Gangstern, ein ganzer Koffer voller Geldscheine – ja, hier wird Geld im engeren Sinne sichtbar, aber nur im narrativen Kontext, nicht in seiner Rolle im Imaginarium bürger-

licher Gesellschaften oder im Alltag der Wertorientierungen der Handelnden (so können sogar Zigaretten zum Zahlungsmittel werden).

Ellenbürgers entwickelt ihre Theorie in drei Zugängen: 1.) Geld als Gegenstand sozialer Wirklichkeit, als ‚Ding‘, in allen seinen Erscheinungsformen, als Münzen, Scheine, Aktiennotierungen bis hin zur Immaterialisierung des Geldes als Spiel von Grafiken und Zahlenkolonnen; 2.) Geld als ‚Medium‘, festgemacht an drei Elementarfunktionen der Medien: Kommunikation, Zeichenhaftigkeit, Traditionsbildung (die in anderen Bemühungen um eine Medientheorie des Geldes genannte ‚Institutionalität‘ des Geldverkehrs spielt hier keine Rolle [vgl. hierzu Kraemer, Klaus: „Geld als Institution: Eine Kritik der Vertrauenshypothese.“ In: *Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung* 28, 2019, S.50-74]); 3.) Geld als ästhetisch auffälliger, inszenierter Gegenstand, vor allem aber als Dreh- und Angelpunkt der Handlung (vgl. S.9); man ist geneigt, diesen dritten Zugang nochmals zu differenzieren in Inszenierung und in die dramatische und narrative Kontextbindung des Geldes. Gerade jene dritte Ebene der Analyse wird an den Dingen selbst, den Räumen, die mit dem Umgang mit Geld assoziiert sind, sowie an den Figuren der Handlung festgemacht (vgl. ebd.); man könnte hier auch von einer „semantischen Aufladung“ (S.122) sprechen, die erst das Geld zum Repräsentanten nicht nur der Wertigkeit der Dingwelt, sondern sogar von Sexualität und Attraktivität machen (vgl. S.126, pass.).

Ellenbürgers letztes Kapitel ist den „Geldsubjekten“ (S.185-253) gewidmet – Problemfiguren, die von Gier und Geiz zerfressen sind und als Blasierte oder Zyniker elementare Fähigkeiten der sozialen Bindung verloren haben. Die meisten Filme, auf die Ellenbürger sich bezieht, spielen im Milieu von Börse, Banken und Finanzwirtschaft, die Figuren arbeiten als Börsenmakler und Investmentbanker (denen die Autorin kurioserweise „Zuhälter“ [S.185] beigesellt). Gerade die mehrfach von der Autorin benannte Nähe der ‚Geldsubjekte‘ zur Spielerpersönlichkeit wirft auch die Frage nach der historischen Dimension der Figur im neueren Spielfilm auf. So stellt sich etwa die Frage, ob die Protagonisten von Josef von Sternbergs *Greed* (1924) in eine Reihe mit der Titelfigur aus Martin Scorseses *The Wolf of Wall Street* (2013) gehören oder ob sie einen anderen, neueren Typus des Geldgierigen realisieren. Dass sich auch hinsichtlich der Charakteristik von Figuren und deren subjektiven und sozialen Umfeldern seit der Liberalisierung der Finanzmärkte ein essenzieller Wandel vollzogen hat, würde diese Überlegung nahelegen.

Ellenbürgers Studie ist ein interessantes Buch geworden, das zum Nachdenken und zum Widerspruch einlädt. So viele Einwände eine Medientheorie des Geldes anregen muss, so wenig die Vereinheitlichung von ‚Geldfilmen‘ seit Beginn der Filmgeschichte und das gleichzeitige Abblenden der neoliberalen Entkoppelung von Geld- und Warenverkehr seit den 1980ern einleuchtet, so sind die Einzelbeschrei-

bungen von Filmen von hoher Qualität (sie sind im Anhang komplett ausgewiesen, leider ohne deutsche Verleihtitel und ohne Verweis auf die Seiten, auf denen sie vorgestellt werden); und

sie machen neugierig auf weitere Studien zu diesem so wenig beachteten Thema der Filmerzählung.

Hans J. Wulff (*Westerkappeln*)

Lars Schmeink, Ingo Cornils (Hg.): New Perspectives on Contemporary German Science Fiction

Cham: Palgrave Macmillan 2022 (Studies in Global Science Fiction), 317 S., ISBN 9783030959630, EUR 117,69

Wie Lars Schmeink und Ingo Cornils in der Einleitung zu ihrem Sammelband *New Perspectives on Contemporary German Science Fiction* erklären, sollen seine Beiträge eine Lücke auf dem Feld der „German Literature, Science Fiction Studies, and Futures Studies“ schließen, da es bis vor kurzem „no comprehensive studies of German science fiction (SF)“ (S.1) gegeben habe. Die bietet der Band allerdings auch nicht. Vielmehr beschränkt er sich auf einen „overview of contemporary German SF“ (ebd.) und die Sammlung von „critical analyses of its most important examples“ (S.2). Und das ist ja nicht gerade wenig. Über die Frage, ob es sich bei den beleuchteten Werken tatsächlich um die wichtigsten Beispiele zeitgenössischer deutschsprachiger SF handelt, ließe sich im Einzelfall allerdings streiten. Auch lässt sich diskutieren, ob Schmeink und Cornils tief genug in die Vergangenheit des Genres

zurückblicken, wenn sie konstatieren, dass die deutschsprachige Science-Fiction-Tradition lediglich bis zu Werken wie E.T.A. Hoffmanns *The Sandman* (1816) zurückreiche (vgl. ebd.). Denn Julius von Voß' *Ini: Ein Roman aus dem ein und zwanzigsten Jahrhundert* erschien bereits 1810 und erfüllt zweifellos alle Kriterien des Genres. Zu denken wäre außerdem an den im Jahr 1800 unter dem Pseudonym A. K. Ruh erschienenen Roman *Guirlanden um Die Urnen der Zukunft. Eine interessante, originelle Familiengeschichte aus dem drei und zwanzigsten Jahrhunderte*, der nicht nur Luftschiffe, sondern auch einen menschengemachte Veränderung des Klimas vorwegnimmt, die sich in der Fiktion allerdings positiv auswirkt und auf Germanien beschränkt.

Hingegen beklagen Schmeink und Cornils zu Recht die „remoteness of German SF in international discourse“ (S.3). Dies sei umso bedauerlicher,

denn „German SF makes an important contribution to the genre“ (S.8). Allerdings betreffe die international geringe Präsenz deutschsprachiger Science-Fiction nur den Bereich der Literatur. Tatsächlich wird die cineastische Science-Fiction Deutschlands seit den Filmen *Metropolis* (1927) und *Frau im Mond* (1929), beide mit Thea von Harbou als Autorin und Fritz Lang als Regisseur, international nicht nur beachtet, sondern ist bis heute über die Grenzen Deutschlands hinweg von nicht zu unterschätzendem Einfluss.

Die vierzehn der Einleitung folgenden Beiträge sind auf vier Rubriken verteilt: „New Inspirations“, „New Criticism“ (eigentlich ein Begriff aus der Literaturwissenschaft), „New Identities“ und schließlich „New Boundaries“. Befassen sich die Texte des ersten Teils mit Kinofilmen und TV-Serien, so handeln die anderen Rubriken von literarischen Werken.

Mit *Transfer* (2010), *Die kommenden Tage* (2010) und *Hell* (2011) bilden gleich drei Filme das Quellenmaterial für die von Evan Torner im ersten Teil aufgeworfene Frage, warum deutsche Science-Fiction-Filme „moored in depictions of white futures“ (S.70) verharren. Gabriele Mueller beleuchtet hingegen populäre deutsche Science-Fiction-Filme vor dem Hintergrund der europäischen Migrationspolitik. Beide Texte behandeln somit dezidiert politische Fragestellungen.

Das Thema von Juliane Blanks Beitrag scheint hingegen auf den ersten Blick unpolitisch, befasst sie sich mit der Darstellung von Zeitreisen und den mit ihnen einhergehenden Problemen des

Determinismus und des freien Willens in den ersten beiden Staffeln der deutschen Netflix-Serie *Dark* (2017–2020). Doch dieser erste Eindruck täuscht. Denn die Autorin arbeitet heraus, wie das Zeitreise-Motiv der Serie ermöglicht, „to compare and contrast periods in (West) German history that are central to the showrunners’ understanding of German identity“ (S.19f.).

Unter den vorgestellten literarischen Werken dürften Dietmar Daths Romane *Die Abschaffung der Arten* (2008) und *Venus siegt!* (2015) die bekanntesten sein. Roland Innerhofer bietet erhellende Einblicke in die Behandlung von „Posthumanism and Artificial Life“ (S.187) in den beiden Romanen. Doch sind es drei andere Aufsätze, die es besonders hervorzuheben gilt: Mylène Brancos Text über das „Health Dictatorship“ (S.155) in Juli Zehs *Corpus Delicti: Ein Prozess* (2009), in dem die „illness narratives“ der Protagonistin und ihres Bruders einander durch den Akt des Schreibens überlagern (vgl. S.154). Hervorzuheben ist auch Clarisa Novellos Analyse von Karen Duves Roman *Macht* (2016), den Novello als „powerful intervention in the discourses that see male oppression, egoism, and the ego-centric disregard for women and for the environment as deeply embedded in the ideology that regulates modern capitalism“ (S.156) analysiert. Ebenfalls erhellend ist der abschließende Beitrag von Cornils, der untersucht, warum und auf welche Weise viele der jüngsten deutschsprachigen Science-Fiction-Produktionen eine *dystopian worldview* etablieren. An ihrer Stelle

wünscht er sich „more positive visions“, „which can give us glimpses of ‚concrete utopias‘ even as they contemplate the destructive impact of human activity on our planet“ (S.288). Er findet sie in Judith und Christian Vogts ‚hopepunk‘-Roman *Wasteland* (2019) und Theresa Hannigs jüngst erschienenem Werk *Pantopia* (2022).

Die ganz überwiegend instruktiven Beiträge des Bandes dürften nicht nur die angloamerikanische Forschung zur deutschsprachigen Science-Fiction voranbringen, sondern auch diejenige des Ursprungslandes der untersuchten Werke.

Rolf Löchel (Marburg)

Özkan Ezli: Narrative der Migration: Eine andere deutsche Kulturgeschichte

Berlin/Boston: de Gruyter 2022, 768 S., ISBN 9783110736588, EUR 59,95
(Zugl. Habilitation an der Eberhard Karls Universität Tübingen, 2019)

Die Frage stellt sich, ob die Kultur- und Literaturwissenschaft nach Studien wie Norbert Mecklenburgs *Das Mädchen aus der Fremde: Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft* (München: Iudicium, 2008), dem von Seyda Ozil, Michael Hofmann und Yasemin Dayioglu-Yücel herausgegebenen Band *50 Jahre türkische Arbeitsmigration in Deutschland* (Göttingen: v&v unipress, 2011), Hofmanns *Deutsch-türkische Literaturwissenschaft* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2013), Inga Pohlmeiers *Deutsch-türkische Erzähltexte im interkulturellen Literaturunterricht: Zur Funktion und Vermittlung literaturästhetischer Mittel* (Frankfurt: Peter Lang, 2015), Ömer Alkins *Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzen-*

trierung des Migrationskinos (Bielefeld: transcript, 2019) sowie dem von Deniz Bayrak, Enis Dinç, Yüksel Ekinci und Sarah Reininghaus herausgegebenen Sammelband *Der deutsch-türkische Film: Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven* (Bielefeld: transcript, 2021), um nur einige wenige Titel zu nennen, wieder einmal eine Monografie mit einem kulturwissenschaftlichen Ansatz zu Auseinandersetzungen mit den künstlerischen Reflexionen über die türkisch-deutsche Geschichte der Migration benötigen. Die Antwort lautet: Das tun sie aus guten Gründen, wie Özkan Ezlis voluminöses Buch beschreibt. Wenn diese Geschichte einleitend in aller Ausführlichkeit noch einmal rekapituliert wird, so geht es dem Autor nicht um eine

Wiederholung von historischen Fakten, sondern vielmehr um die Frage nach deren medialer Beschreibung. Migration betrachtet Ezli nicht an den geografischen Grenzen der jeweiligen Kulturen, sondern als Erzählstoff einer Geschichte der Interaktion und Transformation in den Begegnungskulturen (vgl. S.6). Der ‚künstlerische Ausdruck‘ erschöpfe sich nach Ezli nicht allein in den herkömmlichen Narrativen wie etwa Verlust, Ankunft, Heimat, Fremde und ähnliche, sondern zeuge von einer Kommunikationsstörung der kulturellen Begegnungen (vgl. S.13). Diese Störung sei die Konsequenz von monoperspektivischen Erzählungen in den 1980er und 1990er Jahren, die heute zwar fortwirkten (vgl. ebd.), durch andere Erzählungen jedoch hinterfragt werden. Die Möglichkeit zur Aufhebung der Störung in der kulturellen Kommunikation betrachtet Ezli in den ästhetischen Artikulationen.

Ezli arbeitet mit den Begriffen ‚Narration‘ und ‚Integration‘. Mit dem Ersteren verbindet er eine „prozessabhängige Artikulation“ und ein „Verhältnis ästhetischer und politischer Erzählweise“ und mit dem Letzteren ein „Bewegungskonzept“ (S.20). Ziel ist es zum einen, die Geschichte der türkischen Migration und deren Folgen seit den 1960er Jahren anhand „ästhetischer Kulturproduktion von Literatur, von Spiel- und Dokumentarfilm bis hin zu Ausstellungen deutsch-deutscher und deutsch-türkischer Provenienz darzustellen“ (S.21). Zum anderen beabsichtigt Ezli mit der Analyse seiner monumentalen Werkauswahl an dem Wandel der ästhe-

tischen Formen auch einen Wandel gesellschaftspolitischer Narrative der deutschen Öffentlichkeitsgeschichte darzustellen. Es wäre daher falsch, Ezlis Studie als eine Untersuchung zu verstehen, die bloß auf die Geschichte der Bearbeitung und Gestaltung der Migration in der Bundesrepublik Deutschland abzielt. Vielmehr geht es darum, ein besonderes Verhältnis zwischen dem politischen System, den Integrationsdebatten und dem ästhetisch-strukturellen Feld auszumachen und zu untersuchen, wie die Geschichten dieser Verhältnisse mit den Konjunkturen und Stagnationen der Integrationstheorien (Assimilation, Diversität, Inklusion u.a.) zusammenhängt (vgl. S.29-32).

Sicherlich leistet Ezlis Studie einen beachtlichen Beitrag in dem Versuch, die Migration mit Blick auf die deutsch-türkische Geschichte als individuelles, kollektives und sozialpolitisches Phänomen zu begreifen und sie in kulturgeschichtlichen Zusammenhängen zu beschreiben (vgl. S.688). Ebenfalls lobenswert ist der chronologische Aufbau der Studie entlang gesellschaftlicher und politischer Entwicklungen. In den Kultur- und Literaturtheorien sorgt die Studie dennoch für eine Reihe von Schwierigkeiten, die der Rezeptionsseite zum einen in den Begriffen und zum anderen in den Argumentationsketten begegnen. Während ‚Narrativ‘ sich inzwischen als Begriff der Erzähltheorien etabliert hat und einen eigenen Forschungsbereich ausmacht, ist ‚Integration‘ zu einem politischen Begriff avanciert und hat jeglichen Bezug zur Kultur- und Literaturwissenschaft

verloren. Was heute mit Integration gemeint ist, bleibt den journalistischen Debatten und bundebehördlichen Ämtern überlassen. Zwischen Narration und Integration besteht kein literaturwissenschaftlicher Zusammenhang. Die Argumentationsketten lassen sich bisweilen schwer nachvollziehen, wenn die Studie mit den herkömmlichen Begriffen wie – bereits im Untertitel – ‚eine andere deutsche Kulturgeschichte‘ arbeitet und so Zusammenhänge zu den postkolonialen Studien suggeriert, die sie nicht herstellt, oder wenn über eine „neue Kultur der Betroffenheit“ (S.688) gesprochen wird. Hinzu kommt der Begriff der ‚Störung‘. Störung lässt sich im Angesicht einer Norm ausmachen. Doch wer beziehungsweise welche

Instanz entscheidet über die Norm und die Störung?

Eine Kulturgeschichte der Migration kann ohne das Gedächtnis der Kultur, das in den Erzählungen lebt, nicht auskommen. Die Studie lässt jedoch die Bereiche des kulturellen Gedächtnisses oder der Cultural Memory Studies, die sowohl in Erzähltheorie als auch in den Kulturwissenschaften produktiv gemacht worden sind, unberührt. Dennoch behandelt Ezlis Studie einen beachtlichen Korpus und eröffnet eine Perspektive auf die mediale Vermittlung der deutsch-türkischen Migrationsgeschichte, die zu weiteren Debatten einlädt.

Hamid Tafazoli (Bielefeld)

Nicole Kandioler: Widerständige Nostalgie: Osteuropäische Film- und Fernsehkulturen, 1965-2013

Bielefeld: transcript 2021 (Film), 291 S., ISBN 9783837647501, EUR 35,- (Zugl. Dissertation an der philologisch-kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, 2017)

Mit ihrer Dissertation reagiert Nicole Kandioler auf eine westeuropäische Filmgeschichtsschreibung bezüglich osteuropäischen Filmschaffens, die – so die an Anikó Imre, Rosalind Galt oder Dina Iordanova anknüpfende Prämisse – „teilweise noch bis heute gemäß einer Logik des Kalten Krieges erfolgt“ (S.9) und vor allem einzelne Nationen als Einheiten betrachte. Kandioler

rückt von solchen Analyseeinheiten ab – zumal auch der „sowjetischen Politik [...] nicht daran gelegen war, dass die Satellitenstaaten des Kommunismus ihre Gemeinsamkeiten entdeckten und sich miteinander (gegen die Sowjetunion) verbündeten“ (S.24) – und hat auch keine Filmgeschichte des zentral- beziehungsweise osteuropäischen Film- und Fernsehschaffens im Sinn.

Vielmehr bietet sie elf ‚Double Features‘ an, mit denen zwischen 1965 und 2013 entstandene Filme und Fernsehproduktionen aus Deutschland, Österreich, Ungarn, der Tschechoslowakei, der Tschechischen Republik, Polen und Rumänien in Bezug zueinander gesetzt werden: teils national, teils transnational, teils synchron, teils diachron, wobei oft 1989 als historischer Bruch berücksichtigt wird. Gerade mit den Fernsehproduktionen werden „[b]linde Flecken“ (S.29) eingebunden und neben diversen Spielfilmgenres auch dokumentarische Formate bis hin zu Reality-TV, Animations(kurz)filmen oder Musikclips herangezogen.

Derartig gedenkt Kandioler, mit „intertextuellen Kontextualisierungen von Filmen ihre historischen Positionen zu ergänzen“, „vermeintliche Brüche und Kontinuitäten“ aufzuzeigen und das Material hinsichtlich medialer und ideeller Bilder „eines postsozialistischen Europas“ (S.11) zu perspektivieren. Der titelgebenden Nostalgie gilt dabei ihre Aufmerksamkeit, wobei sie sich von einem Verständnis abgrenzt, das bloß eine „spezifische Sehnsucht“ (S.44) nach bestimmten (Zeit-)Räumen, eine Verklärung oder Gegenwartsverleugnung, im Sinn hat. Mit Svetlana Boyms *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001) begreift sie Nostalgie „als Modus des Widerstands, als Mittel der Distanznahme zu einer überwältigenden und überfordernden Gegenwart“, wobei Kandioler entweder restaurativ eine Wiederherstellung des Vergangenen im Blick habe oder reflexiv „auf das Erleben der Sehnsucht selbst“ abhebe, in jedem Fall aber – the-

rapeutisch und sinnstiftend – darauf abziele, „der traumatischen oder traumatisierenden Vergangenheit Sinn zu geben“ (S.50).

Mit der „kontrastive[n] Gegenüberstellung [sic!]“ (S.77) in Form von als Double Feature verhandelten Beispielen greift sie zudem die „Nostalgie des Cinéphilie-Diskurses“ (S.264) auf – und rückt die Dynamik zwischen Theorie-Framing und Untersuchungsgegenstand ins Zentrum ihrer Überlegungen. Die ohne „Anspruch auf Vollständigkeit“ (S.12) zusammengetragenen und aus kultur-/politikwissenschaftlicher und Gender-Studies-Perspektive analysierten Beispiele rund um die Themenfelder Heterosexualität (Kapitel 4), Fernsehen, Feminismus und nationale Identität (Kapitel 5), kollektives Trauma (Kapitel 6) und Genre, Ironie und Nostalgie (Kapitel 7) sind überaus kenntnisreich und gewinnbringend ausgewählt: So zeigt Kandioler etwa in der Gegenüberstellung von Miloš Formans *Lásky jedné plavovlásky* (1965) und Vladimír Moráveks *Nuda v Brně* (2003), wie die Protagonistinnen im jüngeren Film homoerotisch konnotiert werden oder wie eine Jungfräulichkeit preisende, stereotype Erzieherin bei Forman und eine über Selbstverwirklichung in heterosexuellen Paarbeziehungen informierende, aber kaum glückliche Lehrerin bei Morávek „als Kritik an Heteronormativität [...] gelesen werden“ (S.103) können.

So überzeugend Brüche und Kontinuitäten in den Analysen dargelegt werden, so bleibt offen, inwieweit 22 Beispiele in elf Gegenüberstellungen ein repräsentatives Bild ergeben. Ein

offenerer komparatistischer Ansatz hätte zudem durchaus Vorzüge gehabt: So wird etwa in der Gegenüberstellung von István Szabós *Édes Emma, drága Böbe – vázlatok, aktok* (1992) und Barbara Alberts Nordrand (1999) festgestellt, dass auch eine Gegenüberstellung mit Cristian Mungius *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (2007) ergiebig sei; diese lässt sich dann aber nicht über das Konzept des Double Fea-

tures einbringen. Dennoch besticht die Methode (trans-)nationaler, syn- und diachroner Vergleiche gerade in den Details und bietet Anreize, weiter ausgebaut beziehungsweise vermehrt eingesetzt zu werden. Die deutliche Häufung kleiner Flüchtigkeitsfehler in den Analysekapiteln stört leider ein wenig den Lesefluss.

Christian Kaiser (Hannover)

Tanja Vogler: Das politische Subjekt des queeren Aktivismus: Diskurs- und Akteurskonstellationen queerer Politiken im deutschsprachigen Raum

Bielefeld: transcript 2022, 354 S., ISBN9783837660838, EUR 41,-

(Zugl. Dissertation an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, 2021)

Tanja Vogler gibt in ihrem Buch *Das politische Subjekt des queeren Aktivismus* einen Einblick in queere, aktivistische Praxis im deutschsprachigen Raum zwischen 2010 und 2016 und untersucht das Verhältnis von Identitätsbildung und politischem Anspruch. Sie stützt sich in ihrer empirischen Forschung exemplarisch auf die Recherche von fünf queeren selbstorganisierten Vereinsprojekten und ihren Arbeitsweisen und inhaltlichen Schwerpunkten sowie auf Interviews mit Aktivist_innen über ihre Erfahrungen in der queeren politischen Organisation. Die von ihr analysierten Vereine sind das Wiener Wohn- und Kulturprojekt Türkis Rosa

Lila Villa sowie das Jugendnetzwerk Milchjugend in Zürich, die drei in Berlin verorteten Projekte sind LesMigraS, die sich als Antidiskriminierungs- und Antigewaltbereich der Berliner Lesbenberatung e.V. verstehen, das Jugendnetzwerk Lambda BB und der Interessenverband TransInterQueer e.V. Ihre Auswahl betrifft Projekte, die sich in ihrer Arbeit explizit mit Mehrfachdiskriminierungen und Rassismuskritik sowie mit der Unterstützung queerer Jugendlicher beschäftigen. Dabei bildet Voglers Analyse der je unterschiedlichen Arbeitsweisen der Projekte, der von ihnen genutzten Kommunikationsmedien und ihrer inhaltlichen

Schwerpunktsetzung das Zentrum der Untersuchung. Anhand der drei Themenschwerpunkte „Pride“ – worunter Vogler die jährlich stattfindenden städtischen CSD-Veranstaltungen fasst – „Mehrfachdiskriminierungen“ und „Coming Out“ vergleicht sie die je unterschiedlichen, teilweise widersprüchlichen politischen Positionierungen der fünf Projekte miteinander.

Voglers leitenden, von den drei Themenschwerpunkten ausgehenden Fragen sind, auf welche Weise in den Projekten ein Verständnis eines kollektiven queeren ‚Wir‘ hergestellt wird, welche Rolle Identitäten in der Aushandlung dieses ‚Wir‘ spielen und inwiefern dieses ‚Wir‘ nach außen vermittelt wird (vgl. S.15f.).

„Queerness“ versteht Vogler als einen Begriff, der feste Konstruktionen von Identität(en) unterlaufe und für ein offenes Denken von Subjekt einstehe. Identität fasst sie als einen Prozess der Subjektwerdung, an dessen Ende ein totalisiertes, in sich identisches Subjekt stehe. Dem Streben nach Schließung im Prozess der Subjektwerdung versuche das queere politische Subjekt zu entkommen (vgl. S.49). Queerness lässt sich demnach als widerständig gegenüber normativen Subjektivierungsweisen verstehen, geht aber notwendigerweise mit einer Negation oder einer Zurückweisung von Identitäts- und Subjektstrukturen einher.

Vogler bezieht sich in ihrer Theoriearbeit maßgeblich auf Judith Butler und Michel Foucault, verweist aber auch auf Widersprüche innerhalb der queer-feministischen Debatten und des queeren Aktivismus. So konstatiert

sie in Auseinandersetzung mit José Esteban Muñoz, dass es bei Queerness den Anspruch einer Desidentifikation im Sinne einer queeren Verweigerung gebe. Zugleich gehe es im queeren Aktivismus um Fragen der Repräsentation und Sichtbarkeit von queeren Positionierungen und Lebensweisen in ihrer ganz spezifischen Differenziertheit und ständigen Veränderbarkeit (vgl. S.64ff.). ‚Queer‘ lasse sich einerseits als solidarischer Gegenentwurf zu vorausgesetzten und normierenden Identitätsstrukturen verstehen, gleichzeitig bedeute queerer Aktivismus, im Anschluss an Butler, für die Möglichkeitsbedingungen des Erscheinens in Erscheinung zu treten (vgl. S.69f.). ‚Queer‘ bleibt so ein ständig sich selbst verhandelnder Begriff, da er einerseits identitätsstiftend im Sinne des Empowerments und der Community funktioniert und andererseits identitätspolitische Grenzziehungsprozesse zurückzuweist. Hier scheint sich ein Paradox aufzumachen, das im queeren Aktivismus stetig verhandelt wird. Hinzu komme, so Vogler, dass queere Politiken teilweise von Vereinnahmungen durch neoliberale Strukturen und Denkweisen betroffen seien und marginalisierte Positionen von trans*, inter* und nichtbinären Personen und BIPOC häufig auch innerhalb von queerem Aktivismus unsichtbar gemacht werden. Zur Verdeutlichung bezieht sich Vogler auf zwei für den queeren Aktivismus und seine Geschichtsschreibung wichtige historische Referenzen: zum einen auf die Stonewall Riots 1969, zum anderen auf die Aktionen des Aids-Aktivismus in

den USA Ende der 1980er Jahre. Insbesondere in Bezug auf Stonewall sei auffällig, inwiefern die Ereignisse rückblickend von genderbinär und homosexuell positionierten Aktivist_innen angeeignet würden. Die Tatsache, dass es sich bei den Stonewall Riots maßgeblich um einen von Schwarzen trans*Frauen und Dragqueens *of color* angeführten Aufstand der LGBTQIA*-Community gegen Diskriminierung und Repressionen durch die Polizei gehandelt habe, gerate damit in Vergessenheit (vgl. S.74ff.). Die Autorin versucht in ihrem Buch somit nicht nur eine Analyse der Herstellung eines kollektiven queeren ‚Wir‘ in gegenwärtigen Projekten; sie unternimmt zugleich eine kritische Einordnung dieses ‚Wir‘ in historischen, für die queere Community zentralen Narrativen. Damit trägt das Buch zu einer differenzierteren, intersektionalen Betrachtung der historischen Referenzen queerer Geschichte bei, indem diese nochmal anders und unter Berücksichtigung marginalisierter Perspektiven erzählt wird. Vogler geht es vor allem darum, die immer vorhandenen Lücken, inneren Debatten und Widersprüche aufzuzeigen und als Teil des queeren Aktivismus zu verstehen. Gleichzeitig macht sie das durch Queerness implizierte Potenzial einer Öffnung von starren und binären Identitätskonstruktionen in ihrem Text stark. „Queer‘ vermag uns vielleicht ein paar Antworten auf die Frage nach den Möglichkeiten solidarischer Politiken jenseits identitätspolitischer Ausschlussprozesse im Kampf um ein lebenswertes Leben für alle zu geben“ (S.11).

Vogler ordnet sich mit ihrem Buch in die Theorie zur Kritik am modernen Subjektdenken und Subjektivierungsprozessen seit Louis Althusser ein, setzt einen Schwerpunkt auf die Theorien Butlers und Foucaults und denkt diese mit postkolonialen Theoriereferenzen, maßgeblich mit Gayatri Chakravorty Spivak, weiter. Leider bleiben ihre eigenen Überlegungen manchmal gegenüber ihrer Referierung der verwendeten Theorien etwas zurück. Ähnlich ist es bei der Analyse der untersuchten Projekte. Ausgehend von Foucaults Diskursanalyse referiert sie detailliert ausgewählte Texte, die von den Projekten zu einem der drei Themenschwerpunkte publiziert wurden. Hierbei wird ein präziser Eindruck der Inhalte vermittelt. Dabei geht Voglers Ausgangsfrage, inwiefern der Widerspruch ausgehalten werden könne, dass die Projekte ein kollektives queeres ‚Wir‘ herstellen, durch das sie einerseits erneut in die Identitätsfalle tappen und andererseits normative und vorausgesetzte Identitätswürfe unterlaufen, teilweise verloren. Dies liegt zum einen daran, dass der Begriff ‚Queerness‘ ein Ausdruck kollektiver Verhandlung und ständiger Veränderung bleiben muss und nicht festgeschrieben werden darf, auch nicht als Ziel einer wissenschaftlichen Untersuchung – zum anderen aber auch daran (so ließe sich kritisieren), dass Vogler es nicht wagt, Queerness jenseits einer Identitätskategorie zu denken.

Am Ende des Buches stellt sich die Frage, wie sich überhaupt von einem politischen Subjekt des queeren Aktivismus sprechen lasse. Inwie-

fern sollte Queerness als affektiver Gemeinschaftsbezug gedacht werden, der gegen feste Identitätskategorien ankämpft und dennoch Lebensweisen sichtbar und möglich macht, jedoch jenseits der Festschreibung? Wie sehr hat Queerness als Verweigerung von totalisierenden Subjektivierungsweisen nicht nur das Potenzial, mit Butler gesprochen, einer Theoriebildung auf

den Ruinen des Logos (vgl. Butler, Judith: *Körper von Gewicht*. Frankfurt: Suhrkamp, 1997, S.13) zu sein, sondern im Sinne des queeren Aktivismus auch das radikale Potenzial einer Verwerfung aller die Norm formierenden Gegebenheiten, die als gegeben und bestehend behauptet werden?

Inga Bendukat (Frankfurt am Main)

Norbert Lennartz, Jonas Nesselhauf (Hg.): Ästhetiken(en) der Pornographie: Darstellungsmethoden von Sexualitäten im Medienvergleich

Baden-Baden: Nomos 2021, 334 S., ISBN 9783848784066, EUR 69,-

Der heilige Augustinus fragte einst, was also die Zeit sei? Wenn ihn niemand danach fragte, so wusste er es, sollte er es aber erklären, so wusste er es nicht. Ähnlich verhält es sich zumindest aus medienästhetischer Sicht mit der Pornografie – oder wie es einst Richter Porter Stewart in seinem legendären Rechtsspruch im Falle *Jacobellis vs. Ohio* formulierte, anstatt eine klare Definition zu geben: ‚I know it [hard-core pornography] when I see it‘ (vgl. S.25ff.).

Der Sammelband *Ästhetik(en) der Pornographie* gibt einen wirklich bemerkenswerten Überblick über das Thema auf aktuellster Basis. Auf die Vielzahl der kunst-, kultur- und literaturwissenschaftlichen Beiträge kann hier nicht weiter eingegangen werden,

hervorzuheben ist für Stil und Form der Publikation die außerordentlich systematische Einführung in die Begriffsgeschichte von Mitherausgeber Jonas Nesselhauf, die im Kern ein wenig an den viel zitierten und heute legendären Urteilsspruch aus dem Jahr 1964 erinnert („Was Sie schon immer über Pornographie wissen wollten, aber nie zu fragen wagten: Eine Annäherung in sechs Schritten“, S.9-73). Bestimmend ist Nesselhaufs von vornherein historischer Zugriff auf das Thema, der sich deutlich jenseits der Ansprüche üblicher (und meistens moralisch ideologischer) Bestimmungen der Pornografie gewissermaßen *ex cathedra scientiae* abhebt. Dies bewahrt ihn davor, eine normativ-juristische mit einer deskriptiven, im weitesten Sinne

ästhetischen Fassung des Begriffs zu verwechseln.

Der Medienkomparatist Nesselhauf begreift Pornografie vom historischen Wandel des Rezeptionsverhaltens aus. Sie ist also nirgends an einem bestimmten gegenständlichen Fakt festzumachen, sondern immer in den sich historisch wandelnden Darstellungskonventionen und -modi der Sexualität situiert. Neben der sorgfältigen Beschreibung dieser Entwicklungen wird vor allem die Unterscheidung von Pornografie und Erotik als entscheidende Leitdifferenz der Diskursgeschichte des Themas herausgestellt. Dabei wird tendenziell das Pornografische als unmittelbare, also ‚realistische‘ Darstellung reiner (oft rein genitaler) Sexualität unabhängig von psychologischen und ästhetischen Überlagerungen angesehen, während die Erotik meistens die vielfältigen seelischen, ästhetischen und kulturellen Überlagerungen beziehungsweise Verfeinerungen der Sexualität meint, ohne dass körperliche Sexualität gänzlich verloren ginge. So sinnvoll eine solche Unterscheidung des Begriffs in klassifikatorischer und geschichtlicher Hinsicht auch sein kann, so stellt der Autor doch zu Recht fest, dass sie gewöhnlich mit einer problematischen Hierarchisierung beziehungsweise Wertung verbunden ist.

Dies führt zur zentralen Problematik und wohl eigentlichen Intention dieses Bandes, der einerseits vor allem die unterschiedlichen ästhetischen Spielarten des Phänomens beschreibt und andererseits, wenn auch ausgewogen und niemals einseitig, sich kritisch

gegenüber einem zeittypischen aktuellen moralischen (Neo-)Rigorismus positioniert. Dieser führte bekanntlich schon mehrfach zu eigenwilligen, ambivalenten Koalitionen zwischen reaktionärer Kulturpolitik und diversen Emanzipationspolitiken.

Insbesondere der Beitrag von Sabine Sielke beschreibt diese *Culture Wars*, bei denen heutige Triggerwarnungen und Ausschlüsse künstlerischer Positionen durch einen übertrieben moralischen Rigorismus an die konservative Propaganda des Senators Jesse Helms aus den späten 1980er Jahren unter Ronald Reagan erinnern („PorNo Revisited? Zu Feminismus, Zensur und den neuen *Culture Wars*“, S.75-101). Sie schreibt über die Skandale der einschlägigen jüngeren Ausstellungsgeschichte: „Diese Selbstzensur scheint der öffentliche Kunstbetrieb seinem Publikum heute allorten schuldig zu sein, wenn die Werbung Pornographisches weiterhin ungeschoren ohne Trigger präsentieren kann. Mehr noch: Nachdem jahrzehntelang die religiöse Rechte, teils in enger Allianz mit radikalen Feministinnen, für die Zensur unverblümter Bildlichkeit plädierte, sind es heute kurioserweise nicht selten College-Studierende, die nicht nur gegen Hassrede protestieren, sondern auch libertäre Traditionen infrage stellen und Ansichten nackter Körper selbst im Kunstunterricht für unangebracht erachten“ (S.79). Die Autorin macht deutlich, dass hier auf gefährliche Art und Weise die Autonomie der Kunst als Voraussetzung ihrer Kritikfähigkeit zugunsten unmittelbarer und

naiver Identitätskonzepte von Darstellung und Gegenstand verlustig geht. Es werden, so zitiert sie Hanno Rauterberg „Grenzen der Moral eingezogen“ (S.80, vgl. Rauterberg, Hanno: *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus*. Berlin: Suhrkamp, 2018, S.140). Nun ist dies als typische Figur reaktionärer Kunstkritik seit der Antike ein durchgehender Argumentationsstrang, doch macht der Band deutlich, dass dies eine Verwechslung der Ebenen von vormedialer Realität, mithin Mimesis, und ästhetisch medialer Überformung darstellt. Insofern ist das Buch denn auch nicht mit Pornografie als einem eindeutigen Sachbegriff betitelt, sondern mit dem bemerkenswerten Plural *Ästhetik(en) der Pornographie*.

Die ausgezeichneten weiteren Beiträge entwickeln zwischen romantischer Literatur und feministischen und queeren Pornografieangeboten unserer Tage ein breites Spektrum solcher ästhetischen Potenziale. So kann angeknüpft werden an eine libertäre Tradition, die, ohne dabei unkritisch zu werden, nicht zufällig Pornografie als Produkt der Aufklärung bestimmt.

Pornografie ist also nicht irgendeiner anthropologischen Natur geschuldet, sondern ein Phänomen neuzeitlicher Rezeption unserer Körperlichkeit (vgl. S.37).

Ästhetik(en) der Pornographie ist insbesondere für eine medienwissenschaftliche Perspektivierung relevant, denn die Frage nach dem Verhältnis von vermeintlicher vormedialer Wirklichkeit und medialer Überformung wird vielleicht nirgends sonst so deutlich wie beim Gegenstand der Pornografie – will sagen, am *fait brut* der Sexualität. Der Band hilft jenseits naiv libertinärer Utopien etwa im Stile eines Herbert Marcuses oder aber lustfeindlicher Dekonstruktion in der Tradition Laura Mulveys eine offene, von Ambivalenzen und Abgründigkeit bestimmte Position zu entwickeln, wie wir sie etwa von den filmischen und fotografischen Arbeiten von Künstlerinnen und Künstlern wie Joseph Cornell, Anita Thacher, Carolee Schneemann oder Nan Golding kennen. Diese bezaubernden Pornostreifen bersten vor Erotik!

Norbert M. Schmitz (Kiel/Wuppertal)

**Barbara Schmitz: Was ist ein lebenswertes Leben?
Philosophische und biographische Zugänge**

Ditzingen: Reclam 2022 (Denkraum), 192 S., ISBN 9783150113820, EUR 16,-

Was zeichnet ein lebenswertes Leben aus? Objektive Bestimmungsversuche verbieten sich nicht zuletzt vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Rassenhygiene; denn „[s]obald man Fähigkeiten, Eigenschaften, Merkmale angibt, die ein Leben lebenswert machen, steht man in der Gefahr, Menschen im Umkehrschluss das [...] Lebensrecht [...] abzusprechen“ (S.24), die diesen Kriterien nicht entsprechen. Dennoch kann wohl niemand der subjektiven Fragestellung entgehen, wie wertvoll ihm sein eigenes Leben noch erschiene, wenn es in seinen gewohnten Vollzügen auf fundamentale Weise bedroht oder eingeschränkt wäre. Das aktuelle Urteil des Bundesverfassungsgerichtes zum assistierten Suizid betrachtet es als einen maßgeblichen Ausdruck der menschlichen Würde, selbst darüber entscheiden zu können und zu dürfen, ob sich das eigene Leben unter bestimmten Umständen noch zu leben lohnt.

Die Autorin nähert sich ihrem Thema aus einer spannungsreichen Wahrnehmung in ihrer eigenen Biografie: Auf der einen Seite steht der überraschende Suizid ihrer Schwester, die mit 37 Jahren ohne nachvollziehbaren Grund freiwillig aus dem Leben scheidet, auf der anderen Seite das gemeinsame Leben mit ihrer mittlerweile erwachsenen Tochter, die trotz der besonderen Herausforderungen durch ihre geistige Behinderung offenkun-

dig ein lebenswertes Leben führt. Vor diesem Hintergrund wird in den acht essayhaften Kapiteln die (persönliche und literarische) Begegnung mit auf unterschiedliche Weise beeinträchtigten Menschen gesucht, die ihrem eigenen Leben aus der Innenperspektive eine hohe Qualität abgewinnen können, welche aus der Außenperspektive häufig nicht auf den ersten Blick erkennbar ist oder sogar illusionär erscheinen mag. Hieraus schließt die Autorin auf eine adaptive Grundfähigkeit jedes Menschen, infolge einschneidender Lebensereignisse das eigene Selbstverständnis an die veränderte Situation anzupassen und sich dabei möglicherweise einen ganz neuen und unerwarteten Lebenssinn anzueignen. Dementsprechend seien beispielsweise Patientenverfügungen bei demenziellen Erkrankungen fragwürdig, beruhe doch der darin vorausbestimmte Wille auf einer spekulativen Außensicht auf das spätere Befinden, die „fehlerhaft und mit Vorurteilen beladen sein“ (S.145) könne. Was ein lebenswertes Leben ausmache, lasse sich weder im Sinne einer „Kosten-Nutzen-Rechnung“ (S.160) kalkulieren noch als umfassender Gelingensanspruch definieren, sondern ergebe sich vielmehr aus der in uns allen liegenden Möglichkeit, „ein Zu-Hause-Sein im eigenen Leben zu schaffen“ (S.88).

Um das eigene Leben als wertvoll zu empfinden und zu beurteilen, scheinen also – wie es sich anhand von

Aaron Antonovskys Salutogenese-Modell (*Salutogenese: Zur Entmystifizierung der Gesundheit*. Tübingen: dgvt, 1997) oder Hartmut Rosas Resonanz-Konzept (*Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin: Suhrkamp, 2016) verdeutlichen lässt – individuelle wie soziale Ressourcen erforderlich zu sein, mithilfe derer sich (auch und gerade in Krisensituationen) fragmentarische und verborgene Sinnersparungen als solche erkennen und deuten lassen. Hierzu bedarf es nicht zuletzt hinreichender Möglichkeiten zu einer selbstbestimmten Lebensführung: Einer „idealisierte[n] Autonomie“ (S.78) allerdings, die jegliche Hilfsbedürftigkeit als zu überwindende Einschränkung verstehe, stellt die Autorin eine „soziale Autonomie“ (S.83) gegenüber, die immer schon „gemeinsam mit anderen“ (S.84) erlangt und verwirklicht werde. Ein würdiges Leben zu führen, bestehe dementsprechend nicht darin, von anderen Menschen unabhängig oder über alle Schicksalsschläge erhaben zu sein, sondern angesichts von Verletzlichkeit, Angewiesenheit und Begrenztheit die „Fülle des Daseins“ (S.50) wahrnehmen zu können.

Anhand der ebenso berührenden wie nüchternen Darstellung beispielhafter Lebensgeschichten führt die Autorin überblicksartig in gesellschaftliche Debatten über den Umgang mit Leid, Schwäche und Bedürftigkeit ein, um dazu in gekonnter Beiläufigkeit philosophische, psychologische und soziologische Deutungsansätze vorzustellen und zu diskutieren. In den Anmerkungen finden sich zahlreiche Hinweise für die weiterführende Lek-

türe, wenngleich einige Referenzen – etwa zu narrativen Identitätskonzepten oder zum Nussbaum'schen Fähigkeitsansatz (Die Grenzen der Gerechtigkeit: Behinderung, Nationalität und Spezieszugehörigkeit. Frankfurt: Suhrkamp, 2010) – eine fundiertere Ausarbeitung verdient hätten. Wer sich bereits intensiver mit ethischen Fragen rund um Krankheit, Behinderung und Alter befasst hat, wird aus diesem Buch vermutlich nicht allzu viele neue Erkenntnisse gewinnen. Überzeugend und anregend ist es – sowohl für den fachphilosophischen Diskurs als auch für ein breiteres Publikum – dennoch aufgrund seiner eleganten Verknüpfung von individuellen Lebenserfahrungen, wie sie im persönlichen wie beruflichen Umfeld typischerweise begegnen, mit einschlägigen Bezugstheorien, die hier ohne vordergründige Popularisierung in ihrer lebenspraktischen Relevanz aufgeschlüsselt werden. Diese transparente und instruktive Verwicklung in die philosophischen Gedankengänge der Autorin bietet nicht zuletzt ein vorbildliches Beispiel für die öffentlichkeitsgemäße Kommunikation wissenschaftlicher Methoden, Argumente und Erkenntnisse, wie sie gerade seit der Coronapandemie verstärkt eingefordert wird. Der Verlag hat die Absicht bekundet, mit halbjährlich zwei Neuerscheinungen in der neuen Reihe „Denkraum“ das Genre des geisteswissenschaftlichen Sachbuchs „jenseits ausgetretener Debattenpfade“ (Presstext) zu stärken. Dieser gelungene Auftakt lässt auf weitere spannende Beiträge hoffen.

Lars Klinnert (Bochum)

Günter Helmes: Das soll Herder sein? Bildnisse von Johann Gottfried Herder als Manifestationen (re-)präsentations- und erinnerungskultureller Praktiken zwischen spätem 18. und frühem 20. Jahrhundert

Hamburg: Igel 2020 (Schriftbilder – Studien zur Medien- und Kulturwissenschaft, Bd.12), 89 S., ISBN 9783868157437, EUR 18,90

Der Literatur- und Medienwissenschaftler Günter Helmes geht in seinem schmalen Buch der Frage nach, wie der Philosoph und Theologe Johann Gottfried Herder im Zeitraum von 1770 bis 1910 in Porträtbildnissen – Gemälden, Stichen, Büsten und Standbildern – zur Darstellung gekommen ist. Betrachtet werden insgesamt 16 bildkünstlerische Werke, die Helmes entlang ihrer Tendenz, Herder entweder als bedeutende Persönlichkeit mit charakteristischen Merkmalen oder in seiner Funktion als kirchlicher Amtsträger zu porträtieren, in drei Gruppen unterteilt: Seiner Wahrnehmung nach oszillieren die in den 1770er und frühen 1780er Jahren entstandenen Bildnisse von Johann Ludwig Strecker, Martin Gottlieb Klauer, Alexander Trippel und Johann Heinrich Lips auf unterschiedliche Weise zwischen beiden Darstellungsstrategien, während die zwischen Mitte der 1780er Jahre und den 1830er Jahren entstandenen Porträts von Friedrich Rehberg, Moritz Steinla, Angelika Kauffmann, Johann Friedrich August Tischbein (1791-1858, der ‚Leipziger Tischbein‘), Carl Hermann Pfeiffer und Friedrich Bury die erste Tendenz, die Bildnisse von Anton Graff, Johann Friedrich August Tischbein (1750-1812, der ‚Goethe-

Tischbein‘) und Carl Ludwig Seffner jedoch die zweite Tendenz deutlich stärker hervorkehren.

Zu seinen jeweiligen Zuordnungen gelangt Helmes auf der Grundlage eines vornehmlich deskriptiven Ansatzes, demzufolge er als einziges Bildnis, in dem der „ganze“ Herder“ (S.53) zum Vorschein komme, Ludwig Schallers Weimarer Denkmal von 1850 deutet und in einen vergleichenden Zusammenhang mit Ernst Rietschels Goethe-Schiller-Denkmal vor dem Weimarer Nationaltheater von 1857 und Johann Gottfried Schadows Wittenberger Luther-Denkmal von 1821 stellt. Bemerkenswerterweise macht er seine Interpretation dabei nicht etwa an der Physiognomie, sondern an der Platzierung der Hände Herders fest: „Herders rechte Hand ruht, in natürlicher Entspannung, auf seinem Herzen und ‚spricht‘ damit von Aufrichtigkeit, Ehrlichkeit, Glaubwürdigkeit, Herzensbildung und tugendhafter Tatkraft. Die linke Hand hingegen, vor dem Magen und damit vor jenem Organ platziert, durch das im übertragene Sinne alles hindurch muss, hält einige Blätter, auf deren oberstem zu lesen ist ‚Licht, Liebe, Leben‘, jener Wahlspruch also, der über Herders gesamtem Schaffen und Leben steht.

[...] Privates und Soziales, Theorie und Praxis, Geschichte und Gegenwart, Einsicht und Handeln, Verstand und Herz gehen bei ihm Hand in Hand und machen ihn zu einem durch Humanität geprägten, ganzheitlichem Individuum im klassischen Sinne“ (S.56f.).

Helmes' Studie will in erster Linie ein Gleichgewicht schaffen gegenüber einem noch immer primär aus der schriftlichen Überlieferung generierten Herder-Bild, das einleitend kursorisch skizziert wird (vgl. S.14-16), im weiteren Verlauf der Argumentation als mögliche Kontrastfolie aber leider kaum noch eine Rolle spielt. Ähnliches gilt über weite Strecken

auch von der theoretischen Rahmung seines Ansatzes, dessen bildwissenschaftlich inspiriertes Programm, die Porträts im Sinne historisch situierter „Zeigeformen“ (S.12) stets als „An-Sicht von zur Ansicht gebrachten An-Sichten zu begreifen“ (S.58), weder eingehender reflektiert noch konsequent umgesetzt wird. Theoretisch ungeklärt bleibt auch, inwiefern das von Helmes so eingehend studierte und einleuchtend erläuterte visuelle Material als Teil „erinnerungskultureller Praktiken“ zu verstehen ist, wie es der Untertitel des Buches suggeriert.

Michael Wedel (Potsdam)

Buch, Presse, Druckmedien

Willi Wolfgang Barthold: Der literarische Realismus und die illustrierten Printmedien: Literatur im Kontext der Massenmedien und visuellen Kultur des 19. Jahrhunderts

Bielefeld: transcript 2021, 268 S., ISBN 9783837655933, EUR 45,- (OA)

(Zugl. Dissertation an der Georgetown University Washington D.C., 2020)

Die Epoche des literarischen Realismus mit ihren geschätzten Protagonisten und ihren speziellen ästhetischen Konstruktionen von Wirklichkeit war nicht nur eine literarisch-poetische, sondern auch eine mediale Ära, wenn man aus medienhistorischer und -wissenschaftlicher Perspektive die tiefgreifenden Veränderungen durch die fortschreitende Industrialisierung, durch technische Innovationen, gesellschaftliche Umwälzungen und nicht zuletzt durch die Weiterentwicklung und Expansion der Medien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einbezieht, sodass sich von einem ‚medialen Realismus‘ sprechen lässt. Visualisierung durch Grafik, Fotografie und erste Filme (*pictorial turn*), periodischer Journalismus und attraktive Populär- und Unterhaltungsmedien in Form der illustrierten Familien- und Modeblätter breiteten sich aus, diversifizierten sich und generierten nicht zuletzt beim weiblichen Publikum enorme Auflage und Resonanz.

Das ist die Kernthese, die der Autor Willi Wolfgang Barthold in seiner Studie, im Einklang mit der neueren kultur- und medienhistorischen For-

schung, verfolgt. In einer umfangreichen Einführung und dann anhand von vier symptomatischen Literaturbeispielen begründet und belegt er besagte These sowohl mit imposanten theoretischen Erläuterungen auf Grundlage jener Forschungsliteratur, die er evident und kompetent jeweils heranzieht, als er auch seinen exemplarischen Interpretationen eindruckliche und relevante Erkenntnisse abgewinnt. So entstehen dichte, konzise Texturen, die vom jeweiligen Erscheinungsmedium und ihren publizistischen Kontexten bis zu den damals dominierenden medialen Aktualitäten reichen und zeigen, wie etwa der wachsende Einfluss der Visualität und Medialität Struktur und Figuration der literarischen Texte prägen, aber zugleich auch den Autor_innen Optionen eröffnen, quasi in inkorporierten Metatexten solche Medialisierungen zu reflektieren oder gar zu kritisieren. Ohne Frage waren auch recht profane Motive mit im Spiel, wenn Autor_innen in diesen Gazetten und Formaten veröffentlichten – etwa ökonomische (eigener Lebensunterhalt), publizistische (eigene Resonanz

über Renommee und Popularität der Zeitschriften erhöhen) oder aber auch der Zwang zur episodischen Serialität, da der Text in diverse Abschnitte untergliedert werden musste. All diese Faktoren erhöhten die Komplexität des medialen Verwobenseins des jeweiligen Werkes mit den medialen wie den zeithistorischen Kontexten, wie diese genuin medienwissenschaftliche Studie eindrucksvoll belegt. Ihr Ziel ist es, „Literatur als ein Medium beschreibbar zu machen, das sowohl in den Prozess der Entwicklung und Popularisierung massenmedialer Unterhaltungsangebote eingebunden ist, die zur Formation einer ‚Populärkultur‘ im modernen Sinne beitragen, als sie auch diesen Prozess und seine vielfältigen Implikationen kritisch beobachtet und reflexiv ausstellt“ (S.8), um so eine Integration und Kombination medien- mit literaturwissenschaftlichen Analysen zu erreichen.

Um diese ‚Wechselwirkungen‘ zwischen den populären Medien wie den illustrierten Zeitschriften und den literarischen Texten herauszuarbeiten, aber zugleich auch analytisch zu eruieren, „wie sich Literatur selbst-reflexiv mit diesem massenmedialen Kontext und ihrer eigenen Verortung in der Populärkultur auseinandersetzt und sich als Reflexionsinstanz zu den Wirklichkeitskonstruktionen der Massenmedien in Beziehung setzt“ (S.10), liefert der Autor jeweils besondere Porträts und analytische Erkenntnisse zu den Trägermedien, allen voran zur auflagenstärksten, einflussreichsten, bildungsbürgerlichen und wöchentlich erscheinenden *Die Gartenlaube*, sodann

zum zeittypischen, enzyklopädisch angelegten Quartalsjournal *Die Grenzboten*, zum kaleidoskopartigen, einmal jährlich erscheinenden *Troitzsch's Volkskalender* und schließlich zu den Frauen- und Modezeitschriften wie *Der Bazar* und die *Illustrierte Damen-Zeitung*. Zusätzlich lassen sich inhaltliche Komponenten eruieren, die Barthold ebenso detailliert und sensibel, wiederum im Rekurs auf die spezielle Forschung, aber auch jeweils symptomatisch und typisierend herausarbeitet.

Beim ersten Beispiel, Wilhelm Raabes *Pfisters Mühle*, die 1884 im ungebildeten Journal *Die Grenzboten* erschien, ist es vor allem die bildliche Imagination, die sowohl im Text thematisiert als auch in literarischen ‚Sinnbildern‘ insinuiert wird, bei Theodor Fontanes Kriminalnovelle *Unterm Birnbaum*, 1885 in der *Die Gartenlaube* erschienen, ist es die Dualität zwischen der vermeintlichen dörflichen Idylle mit persönlicher Vertrautheit und Intimität, aber auch mit strenger wechselseitiger Kontrolle einerseits und der anonymen industriellen wie großstädtischen Wirklichkeit, dem aufregenden und verführerischen Leben draußen andererseits. Bei der Erzählung *Fleur-rouge* des inzwischen vergessenen Unterhaltungsschriftstellers Balduin Möllhausen, die 1870 in *Trowitzsch's Volkskalender* erschien, ist es der ‚imperiale Blick‘, der misstrauisch, wenn nicht feindlich und mit kolonialistischem, rassistischem Impetus das visualisierte Fremde beäugt. Und schließlich bei Marie von Ebner-Eschenbachs *Zwei-Komtessen*-Novellen – zum einen *Komtesse Muschi*. Eine

Novellette aus Österreich (1884), erschienen in zwei Teilen in der *Neuen Illustrierten Zeitung*, zum anderen *Komtesse Paula*, im selben Jahr in der *Illustrierten Damen-Zeitung* veröffentlicht, ist es das vorherrschende Frauenbild, das sie mit

der Methode des *back writing* prägnant und ironisch skizziert, aber auch mit den konträren Strömungen der Frauenemanzipation zu kontrastieren vermag.

Hans-Dieter Kübler (Werther)

Bernd Dolle-Weinkauff, Dietrich Grünewald (Hg.): Studien zur Geschichte des Comic

Berlin: Christian A. Bachmann 2022, 441 S., SC, ISBN 9783962340698, EUR 39,90

Diese Publikation ist beileibe nicht die erste in deutscher (und englischer) Sprache herausgegebene Textsammlung zu verschiedenen Facetten der Comicgeschichte, dessen sind sich auch die Herausgeber bewusst. Zu nennen wären zum Beispiel *Comics und Graphic Novels: Eine Einführung* (Stuttgart: Metzler, 2016), herausgegeben von Julia Abel und Christian Klein, oder *Comics: A Global History, 1968 to the Present* (London: Thames & Hudson, 2014) von Dan Mazur und Alexander Danner. Und doch erfahren die Leser_innen hier Abgelegenes, Vergessenes und sogar einiges Neues. Die Publikation vereint bisher unterrepräsentierte Aspekte der historisch orientierten Comicforschung, die teilweise schon im Rahmen der 10. Wissenschaftstagung der Gesellschaft für Comicforschung (ComFor) 2015 mit dem übergeordneten Thema

„Geschichte im Comic – Geschichte des Comics“ in Frankfurt am Main formuliert und nun endlich auch schriftlich fixiert wurden. Im einleitenden Vorwort wird unter anderem der Anspruch auf abschließende Antworten verworfen und stattdessen das Anstoßen neuer Forschungen und weiterführender Untersuchungen als Ziel der Textsammlung formuliert (vgl. S.9f.). Dieser Ansatz ist bei einer so lebendigen, sich rasch verändernden und noch entwickelnden Disziplin wie der Comicforschung wohl auch unabdingbar.

Die Publikation ist in vier Kapitel – „Frühe Spuren“ (S.13-145), „Gattungen“ (S.149-241), „Studien zu einzelnen Medien, Werken und Serien“ (S.245-334) und „Neuere und neueste Entwicklungen“ (S.337-437) – mit insgesamt 19 wissenschaftlichen Essays von ebenso vielen, international

forschenden Autor_innen eingeteilt. Zwei der Beiträge sind in englischer, die übrigen Texte in deutscher Sprache verfasst. Durch die Spezialisierungen der Beitragenden werden so viele unterschiedliche Aspekte näher betrachtet, dass es kaum möglich ist, Hauptthemen zu benennen. In mehr als einem Essay werden jedoch die Frühgeschichte des Comics in den USA, autobiografische Aspekte in Comics, die Comickentwicklung in historischen Kontexten sowie die Internationalität des Mediums ‚Comic‘ behandelt. So allgemein die Überkapitel leider gehalten sind, so explizit werden die teilweise außergewöhnlich tiefgreifenden Einzelbeiträge.

Am Anfang des Bandes stehen die zwei Beiträge der Herausgeber „Zur Frühgeschichte des Comic: Von der Illustrationsfolge zur autonomen Bildgeschichte“ (S.13-51) und „Zur Vor- und Frühgeschichte der sequenziellen Bilderzählung in Deutschland 1835-1860 (S.53-88), die sowohl einen Überblick über die Frühformen des Comics geben, als auch einen historischen Kontext zu allen folgenden Essays formulieren. Dadurch werden die hier versammelten Texte auch für interessierte Laien zugänglich. Unter der Überschrift „Gattungen“ verbergen sich unter anderem zwei Essays zu Ästhetik und Geschichte asiatischer Comics – von chinesischen Kettenbildercomics (*lianhuanhua*) berichtet Nicolas Schillinger („Grenzen des Zeichenbaren: Geschichte und Comic in China nach 1949“, S.149-165), und Jessica Bauwens Sugimoto befasst sich mit japanischen Mangas („A Short Overview of the History of Japanese

Boys’ Love and Yaoi Manga“, S.167-183) – und der letzte Essay dieses Bandes von Marco Pellitteri widmet sich dem Manga-Markt in Europa („Abriss einer Geschichte der Etablierung des Manga-Markts in ausgewählten europäischen Ländern“, S.411-437). Dieses Wertigkeitszugeständnis nicht-westlicher Comickunst ist innerhalb der teils stark eurozentristisch und US-amerikanisch geprägten Bänden mit wissenschaftlichen Texten zum Comic leider noch nicht so selbstverständlich, dass es nicht erwähnenswert wäre. Bernd Dolle-Weinkauff und Dietrich Grünewald zeigen damit deutlich, dass es die Fülle, Breite und Varianz der internationalen Comicklandschaft ist, die sie interessieren – und natürlich die damit verbundene Vielfältigkeit der methodischen Ansätze in ihrer Erforschung.

Doch trotz der hohen wissenschaftlichen Qualität der Beiträge kann keiner der Essays einen der aufgegriffenen Themenkomplexe so ausführlich behandeln, wie es ihm letztendlich gebühren würde. Nicht ohne Grund hat etwa Kalina Kupczyńska, die hier den Text „Geschichte des autobiografischen Comics in Polen“ (S.337-357) beiträgt, ebenfalls selbst zusammen mit Renata Makarska einen umfangreichen und mittlerweile sogar ausgezeichneten Band mit dem Titel *Polnische Comickulturen nach 1989* (Berlin: Christian A. Bachmann, 2021) herausgegeben. So hilfreich die hier besprochene Publikation auch ist, sollte sich die Forschung längerfristig die Frage stellen, ob diese Art von Textsammlung, die ohne ein festes übergeordnetes Thema zusam-

mengestellt wurde, tatsächlich zielführend ist oder ob zukünftig eher eine Konzentration auf je einen bestimmten Aspekt der Comicgeschichte favorisiert werden sollte. Damit wäre zum Beispiel den Studierenden geholfen, die ohnehin in der Flut der wissenschaftlichen Publikationen zu ertrinken drohen.

Letztlich bewirkt diese Publikation aber genau das, was im Vorwort schon

formuliert wurde: Sie regt zum Weiterdenken, Weiterforschen und Weiterentwickeln vorformulierter Theorien an. Dadurch kann man sich sicher sein, dass in den nächsten Jahren noch einige Bücher erscheinen werden, die von den hier versammelten Essays inspiriert wurden.

Iris Haist (Köln/Plauen)

Barbara Eder: *Alienation: Migration in Graphic Novels*

Berlin: Christian A. Bachmann 2021, 176 S., ISBN 9783962340391, EUR 19,90

In der Publikation *Alienation: Migration in Graphic Novels* setzt sich Barbara Eder mit „mediatisierte[n] Erinnerungsformationen in Buchform“ (S.158) auseinander, deren Autorinnen Comics als autofiktionale Ausdrucksform gewählt haben, um über ihre eigenen Auswanderungs- und Fremdheitserfahrungen zu erzählen.

„Fremd-Sein heißt Sich-Bewegen-Müssen“ (S.157), konstatiert Eder unter Verweis auf die kulturphilosophischen Überlegungen von Béla Balázs und Julia Kristeva über (E-)Migration. Und dieses ‚Sich-Bewegen-Müssen‘ findet im Comic seine formale und ästhetische Resonanz: „Trotz Fixiertheit der Zeichen entsteht der Eindruck von Bewegtheit“ (S.9), so Eder. Hiermit korrespondiert ein bewegter Rezeptionsprozess, bei

dem Induktion (*closure*), „das Herstellen von Verbindungen zwischen Bildern zu einer unverzichtbaren Voraussetzung“ (S.29) wird.

„In Comics hat es Gegenwart nie gegeben – ein Umstand, der dieses Medium nicht nur für die Darstellung von Wanderbewegungen prädestiniert, sondern auch dazu, dauerhaft in ihm zu wohnen“ (S.157). Als Beispiele für das Ankommen hat Eder Marjane Satrapis *Persepolis* (Zürich: edition moderne, 2004), Parsua Bashis *Nylon Road* (Zürich: kein & aber, 2006), Zeina Abiracheds *Catharis* (Paris: Cambourakis, 2006) und *Das Spiel der Schwalben* (Berlin: Avant, 2013) sowie Alison Bechdel's *Fun Home: A Family Tragicomic* (Boston/New York: Mariner, 2007) gewählt. Der Analyse dieser Beispiele vorangestellt sind drei Kapi-

tel, die eine Engführung des Formats Graphic Novel mit dem Thema Migration bewirken und das theoretische Fundament für die Fallstudien bieten. Trotz ihrer Fokussiertheit auf die Potenziale des Mediums für die Darstellung von Fremdheitserfahrungen eignen sich diese Abschnitte auch als Einführung in den Forschungsgegenstand ‚Graphic Novel‘.

Im ersten Kapitel befasst sich die Autorin mit Begriff und Geschichte dieses Formats und seinen generischen Merkmalen, „das Zeichenrepertoire der Graphic Novel“ (S.47) beschreibt Eder allerdings erst im dritten Kapitel – unter anderem die Aspekte Text-Bild-Relationen, Induktion und autofiktionales Erzählen. Das erste, aber auch das zweite Kapitel, in dem es um die Geschichte der (latenten) Thematisierung von Migration, Flucht und Vertreibung im Comic vom 19. Jahrhundert bis in die Jetztzeit geht, basieren auf vorherigen Publikationen Eders (vgl. S.174). Sie wurden jedoch von der Autorin gekonnt für den aktuellen Publikationskontext adaptiert und modifiziert – und wirken daher nicht wie Fremdkörper in der Gesamtarchitektur von *Alienation*.

Nicht ganz klar ist die Zielgruppe des Buchs. Inhaltlich richten sich die comichistorischen und comictheoretischen Kapitel durchaus an Neulinge im Bereich der Comicforschung; stilistisch dürften diese jedoch streckenweise von der komplexen wissenschaftlichen Diktion des Textes überfordert sein, zumal wenn diese poetisch-metaphernreich ausfällt, so etwa, wenn es um das „Surplus“ von

Comics „jenseits des Textes“ geht, „das Raum für beredtes Schweigen“ (S.8) eröffne: „Aus fremden Sprachen wird ein Gezwitscher, das am Anfang des Kulturtransfers steht“ (ebd.). Um solche Kulturtransfers kreisen die vier anschließenden Kapitel.

Wie bei den theoretischen Abschnitten arbeitet Eder auch bei den Fallbeispielen mit der Migration eigener, bereits publizierter Texte, die für den neuen Kontext eine Akkulturation erfahren und sich anpassen: Dies gilt für ihre Analysen der Graphic Novels von Abirached, Bashi und Bechdel. Neu hinzugekommen ist das Kapitel über *Persepolis*. Eder mischt bei den Fallstudien Primärtexte, die in der Comicforschung bereits international einen kanonischen Status haben (Bechdel, Satrapi), mit solchen, die bislang weniger Aufmerksamkeit erfahren haben (Abirached, Bashi). Die Fokussierung auf Zeichnerinnen, die im Medium Comic autofiktional über (E-)Migration(straumata) schreiben, darf als bewusste Reaktion auf eine „Malestream-Historie“ (S.83) gelesen werden, in der unter anderem Frauen und weibliche Perspektiven marginalisiert werden.

Persepolis sieht Eder als „[i]nitialzündend“ für die „(post-)koloniale[n] Held_innen mit Migrationserfahrungen als eigenständige[n] Akteur_innen“ (S.69), wie sie erst seit den letzten beiden Dezennien in Graphic Novels anzutreffen sind. Eder zeigt in diesem Kapitel unter anderem auf, wie Satrapis Comic-Alter-Ego nach der Remigration von Wien in den Iran daran scheitert, „das im Ein-

wanderungsland Erlebte für andere [...] verständlich [zu] machen, ihre Abwesenheit hat eine Lücke im Kollektiv und seinen Erfahrungen hinterlassen. Durch die Wanderbewegungen hat die Heldin ihre Form verloren“ (S.112). Dies visualisiert Satrapi unter anderem durch eine verzerrte Darstellung ihres Avatars. Um Formverlust geht es auch bei der in Zürich lebenden Exil-Iranerin Bashi, die den „Bruch[...] der eigenen Geschichte“ durch eine visuelle „Aufspaltungs- und Verdoppelungs-Metaphorik“ inszeniert und im Comic „Anteile von ein- und derselben Persönlichkeit“ (S.125) aufeinandertreffen lässt. Die Graphic Novels der aus dem Libanon stammenden Abirached über ihr Exil in Frankreich schließlich werden von Eder als Beispiele für die Visualisierung von disjunktiver *postmemory* gelesen (vgl. S.133).

Nach diesen an das Kriterium des unfreiwilligen räumlichen Wechsels

geknüpften Beispiele für Migration mag das Kapitel über Bechdel's *Fun Home* zunächst irritieren, handelt es sich doch hier um eine innere Odyssee, nämlich um die „an die Vater-suche gebundene Selbst(er)findung der homosexuellen Tochter“ (S.140). Eder legt jedoch überzeugend dar, dass es zur Migration nicht zwangsläufig einer spatialen Transition bedarf: „Ausgewandert wird in *Fun Home* aus einer heteronormativen Geschlechterordnung mit ihren allzu bekannten Extrempolen“ (S.158). Abgesehen vom thematischen Fokus, den nichtkanonischen Beispielen und der Reflexion über das Thema Migration auf der Ebene der Komposition und der Architektur des Textes machen insbesondere unerwartete Querwendungen wie diese Eders Buch zu einer spannenden, gewinnbringenden Lektüre.

Barbara Margarethe Eggert (Linz)

Augusto Paim: Die Comicroportage: Journalistische Erzählung in Comicform

Berlin: Christian A. Bachmann 2022, 322 S., ISBN 9783962340674, EUR 25,-

Angesichts der Fragen dazu, was eigentlich ein Comic ist, wann es sich dabei um Bildgeschichten nach der Definition des gleichnamigen Prinzips von Dietrich Grünewald oder um Graphic Novels im Sinne des Marketingvokabulars handelt, ist es längst überfällig, dass die Comicforschung beziehungsweise die Literaturwissenschaften auch nach der Definition des Begriffs ‚Comicroportage‘ fragen. Denn immer häufiger begegnen den aufmerksamen Comicleser_innen gezeichnete, comichaft Narrative, die Interviews, genaue Recherchen und Zeitzeug_innenbefragungen mit einbeziehen. Was gehört also unbedingt zu einer Comicroportage und wann ist es eine andere, vielleicht artverwandte Gattung?

Bis *dato* existierte noch kein entsprechendes Handbuch, mit einer überzeugenden Definition der Gattung, der Benennung von festen Bestandteilen und Bereichen, die innerhalb einer Comicroportage variabel eingesetzt werden können. Dieses Desiderat kann wohl von niemand sonst so kompetent ausgefüllt werden wie von Augusto Paim. Der Journalist und Comicforscher beschäftigt sich schon seit vielen Jahren mit der Gattung der Comicroportage und kann so von tiefgreifenden Überlegungen und Begegnungen mit Künstler_innen dieser Sparte berichten. Paim betrachtet und analysiert sämt-

liche Bestandteile einer Comicroportage und beurteilt den journalistischen und den künstlerischen Anteil gleichermaßen kritisch. Nur wenn beide Teile die Grundanforderungen erfüllen – Erarbeiten und Zusammenstellen der Informationen unter Anwendung journalistischer Methoden und Zeichnen der Bebilderung im ‚Comicstil‘ – kann auch von einer Comicroportage gesprochen werden (vgl. S.124-137). Eine vorläufige, aussagekräftige Definition bietet er in diesem Band ebenso an (vgl. S.148) wie Abgrenzungen zu anderen artverwandten Begriffen (vgl. S.86-118). So weist er etwa darauf hin, dass eine Comicroportage immer auch grafischer Journalismus ist, grafischer Journalismus aber nicht zwingend alle Kriterien einer Comicroportage erfüllt. Diese äußerst detaillierten und tiefgreifenden Begriffsdefinitionen und vor allem -abgrenzungen sind zum Verständnis der Grundthematik essenziell und werden daher der letztendlichen Definition des Begriffs ‚Comicroportage‘ vorangestellt.

Gegliedert ist Paims Buch in fünf Hauptkapitel: „Eine Geschichte der visuellen Sozialreportage“ (S.37-74), „Grundlagen der Praxis“ (S.75-150), „Der Zeichenblock als journalistisches Mittel“ (S.151-184), „Geschichte einer Ästhetik der Comicroportage“ (S.185-256) und „Journalismus, Ästhetik und Empathie“ (S.257-301).

An dieser Aufzählung wird schon deutlich, dass die Genese der Comicreportage und ihre historischen Rahmenbedingungen einen großen Teil der Publikation ausmachen. Das Buch überzeugt durch fundierte Kontextualisierung in der definitorischen Arbeit, und es werden erstmals Stränge zusammengeführt, die am Ende deutlich zeigen, wie sich diese Gattung entwickelt hat. So führt der Autor in die Zeiten der *Flaneurs*, der visuellen Sozialreportage sowie in spätere Phänomene wie den visuellen *New Journalism* und den *Social Realism* ein. Als zeitgenössischer Künstler, der das moderne Genre der Comicreportage am stärksten beeinflusst hat, wird Joe Sacco mit seinem Werk herangezogen. So spannt Paim den Bogen von historischen Voraussetzungen für diese Gattung bis hin zu den neuesten Entwicklungen.

Darüber hinaus erläutert Paim verschiedene Möglichkeiten, wie eine Comicreportage gestaltet werden kann. Zudem zeigt der Autor Vor- und

Nachteile der Verwendung von Fotos und der Integration etwa von Zeichen- oder Notizblöcken zur Offenlegung der genuinen journalistischen Praxis. Im letzten Kapitel erläutert der Autor die Bedeutung von Ästhetik für die journalistische Arbeit.

Paims Buch besticht durch einen gut verständlichen und dennoch nüchtern gehaltenen Stil. Fragen, die beim Lesen auftauchen, werden zumeist kurz danach zufriedenstellend beantwortet oder es wird auf weiterführende Literatur verwiesen. Während einige Abschnitte des Buchs beinahe völlig ohne Illustrationen auskommen, etwa wenn es um die historische oder um die terminologische Einordnung geht, so häufen sich Abbildungen in den Teilkapiteln, in denen die Ästhetik eine tragende Rolle spielt. Die von ihm ausgewählten Bildbeispiele dienen immer der Argumentation und sind so im Layout platziert, dass sie den Inhalt ganz direkt unterstützen.

Iris Haist (Köln/Plauen)

Fotografie und Film

Nicolas Oxen: Instabile Bildlichkeit: Eine Prozess- und Medienphilosophie digitaler Bildkulturen

Bielefeld: transcript 2021, 248 S., ISBN 9783837658170, EUR 45,-
(Zugl. Dissertation an der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar, 2020)

Digitale Bildkulturen beruhen auf Strömen und Kanälen. Ihre primären Eigenschaften unterliegen dabei den Paradigmen der Zirkulation und einer spezifischen medialen Logistik. Die Dissertationsschrift von Nicolas Oxen *Instabile Bildlichkeit: Eine Prozess- und Medienphilosophie digitaler Bildkulturen* widmet sich einer eingehenden Untersuchung jener „prozessualen Existenzweise digitaler Bilder“ (S.7) und der sich hieraus ergebenden Instabilität. Instabile Bildlichkeit zeigt sich laut Oxen in den Fehlleistungen technischer Bilder: in analogen Verschleiß-, Abnutzungs- und Verfallsprozessen, wie auch in digitalen Glitches, die aus defekter oder manipulierter Hard- beziehungsweise Software entstehen und die in der ästhetischen Praxis aber als eigenständige Gestaltungsmittel eingesetzt werden.

Die Arbeit Oxens gliedert sich in sechs Kapitel, in denen sich medienphilosophische Lektüren und Begriffsarbeiten mit Analysekapiteln abwechseln. Ausgangspunkt ist dabei zunächst eine Überblicksdarstellung der für die Analysen relevanten medienphi-

losophischen Positionen. Der Fokus liegt hierbei auf Theorien, die über die Konzeptualisierung von Störungen eine Annäherung zu den ästhetischen Dimensionen technischer Instabilitäten ermöglichen.

Das zweite Kapitel ist der Bildform der Glitches gewidmet, die hier „nicht nur als reflexive Elemente, die auf die Medialität und Technizität des Bewegtbildes hinweisen“, gedacht werden, sondern darüber hinaus als eigenständige „ästhetische Ereignisse“ (S.48). Im Zentrum des Kapitels liegt dabei die Frage nach der zeitlichen Beschaffenheit des Glitches, die ausgehend von einer Lektüre des Deleuze'schen Zeitbildes erarbeitet wird. Das anschließende Analysekapitel untersucht zwei dokumentarfilmische Strategien, die sich explizit mit den Themen Flucht- und Exilerfahrung beschäftigen: Vladimir Tomics *Film Flotel Europa* (2015) und die vom WDR produzierte Fernsehdokumentation *Meine Flucht* (2016). Beide Beispiele stellen die Schicksale verschiedener Flüchtlingsgemeinschaften dar und operieren bewusst mit instabilen Bildlichkeiten:

bei *Flotel Europa* in Form von teilweise beschädigten VHS-Videobildern und bei *Meine Flucht* mittels verpixelt-beschädigten Handyvideos.

Das vierte Kapitel untersucht wiederum eine der wichtigsten Metaphern der digitalen Bildkultur: den Stream. Das Streaming wird hier jedoch nicht nur als Übertragungsform behandelt, sondern auch mit Blick auf die analysierten Gegenstände als eine spezifische „Erfahrungsform“ (S.113), die die „Relationalität und Zeitlichkeit“ (S.130) instabiler Bildlichkeiten auszeichnet.

Das zweite Analysekapitel untersucht wiederum einen explizit analogen Gegenstand und einen digitalen: zum einen Bill Morrisons *found-footage*-Film *Decasia – The State of Decay* (2002), bei dem die Auflösung des Ausgangsmaterials zentral für eine Materialästhetik des Zerfalls steht, und zum anderen die (post-)digitalen Strategien des *datamoshings* in den Filmen von Nicolas Provost. Beide Analysen zeigen, „dass Materialien und technische Prozessierungen eigenständige ästhetische Akteure darstellen“ (S.184) und gleichzeitig eine „kritische Revision anthropozentrischen Denkens“ (S.185) einfordern. Diese wird im letzten Theoriekapitel über den Begriff der ‚Prehension‘ vertieft, den Oxen aus der Prozessphilosophie Alfred N. Whiteheads entlehnt. Prehension meint hier eine Erweiterung des Begriffs der Wahrnehmung und ermöglicht es nach Oxen, die „Zeitlichkeit vernetzter digi-

taler Bilder beschreibbar zu machen und dabei nicht zwischen menschlichen und nichtmenschlichen, natürlichen und technischen Akteuren und Prozessen zu unterscheiden“ (S.206).

In seinem Schlusskapitel bemüht sich Oxen deutlich zu machen, dass Zeitlichkeit ein zentraler Faktor digitaler Kultur darstellt und dass digitale Bilder selbst „zeitliche Werdensprozesse [darstellen], die durch medientechnische Prozessierungen geformt werden“ (S.215). Dabei wird die Differenz von analog/digital nicht als eine absolute betrachtet, sondern lediglich als verschiedene Modi, die „Prozessualisierung bewegter Bilder“ (ebd.) zu deuten.

Instabile Bildlichkeiten, analoge wie digitale, produzieren spezifische filmisch-ästhetische Wahrnehmungsweisen, die eine enge Verknüpfung von Materialästhetik und politischen Prozessen deutlich werden lässt. Hierin liegt auch die Stärke der gesamten Arbeit: Trotz erheblichem medienphilosophischen Theorieaufwand gelingt es dem Autor, seine Thesen verständlich und an konkreten filmischen Gegenständen und Praktiken deutlich zu machen. Oxens Arbeit leistet so einen wichtigen Beitrag zum anhaltenden Diskurs der digitalen Bildkulturen und stellt einen fundierten theoretischen Apparat zur Deutung zeitgenössischer Film- und Kunstproduktion unter den Vorzeichen des (Post-)Digitalen bereit.

Florian Flömer (Bremen)

Felix Koltermann (Hg.): Corona und die journalistische Bildkommunikation: Praktiken und Diskurse des Visuellen

Baden-Baden: Nomos 2021, 145 S., ISBN 9783848778874, EUR 29,-

Der Sammelband unter Mitwirkung von Lehrenden am Studiengang Fotojournalismus und Dokumentarfotografie an der Hochschule Hannover besteht aus vier Aufsätzen und zwei Interviews mit Fotojournalisten. Er beschäftigt sich mit den Praktiken und Veränderungen ihrer Arbeitsbedingungen während der Coronapandemie. Da zahlreiche Veranstaltungen ausgefallen sind, erfolgte ein erheblicher Verlust finanzieller Einnahmen für die visuellen Berichterstatte_innen durch die sinkende Zahl von Fotoaufträgen. Sie sind teilweise in prekäre Lebenssituationen geraten, obwohl Coronahilfsmaßnahmen vom Bund und den Ländern zur Verfügung gestellt worden sind. Lars Bauerschmitt weist auf die Problematik dieser Entwicklung hin: „Denn wer wird in Zukunft noch redaktionelle Inhalte produzieren, wenn die Herstellung journalistischer Bilder denjenigen, die sie fotografieren, nicht mehr die Sicherheit des eigenen Lebensunterhalts garantiert“ (S.32).

Das Interview des Herausgebers mit dem freien Fotojournalisten Christian Mang verweist auf die ohnehin schlechten Rahmenbedingungen im Fotojournalismus. Bildhonorare sind in den letzten Jahren gesunken und Fotoredaktionen verkleinert oder komplett gestrichen worden. Grundlegende Einschränkungen der Pressearbeit sind durch Anfeindungen und Angriffe auf die Berichterstatte_innen

verstärkt worden. Mang konstatiert: „Journalis*innen werden nicht mehr als Teil des demokratischen Meinungsbildungsprozesses und einer pluralistischen Medienlandschaft, in der auch unterschiedliche Meinungen ihren Platz haben müssen, sondern als zu bekämpfende Gegner*innen betrachtet“ (S.45). Privatadressen von Journalist_innen werden öffentlich gemacht, und es werden sogar Gewalt- und Mordaufrufe gegen sie ausgesprochen.

Karen Fromm verweist in ihrem Text „auf die Rolle der Fotografie für eine Praxis der Aufklärung, Vermittlung und Aktivierung“ (S.57). Sie soll wie der Journalismus insgesamt Informationen und Orientierung bieten. Bilder können zudem Emotionen aktivieren, sofern sie „den Tod oder extremes Leid visualisieren und auf den Schockmoment oder eine Affektwirkung setzen“ (S.61). Insofern ist ein sensibler und reflektierter Umgang bei der Entscheidung über die Veröffentlichung umstrittener Bildinhalte erforderlich. Es ist mit Bezug auf den Kodex des Deutschen Presserates darauf zu achten, dass die von einem Unglück Betroffenen durch eine Bildveröffentlichung nicht ein zweites Mal zu Opfern werden.

Das zweite Gespräch von Michael Hauri mit Julius Tröger (Head of Visual Journalism, ZEIT Online) betont die zunehmende Bedeutung von Datenvisualisierungen, die über die Grafiken,

Wetterkarten und Darstellungen von Dax-Kursen hinausgehen und auch auf zahlreichen Social-Media-Kanälen publiziert werden. Inzwischen werden auch Satellitenbilder über einen längeren Zeitraum ausgewertet, um Veränderungsprozesse in animierter Form zu dokumentieren. Der visuelle Datenjournalismus wird eingesetzt, um komplexe Sachverhalte und Debatten zu verdichten.

Herausgeber Felix Koltermann untersucht in seinem Beitrag die bildredaktionelle Arbeit unter den Bedingungen der Coronapandemie. Er zeigt die Umstrukturierung der Arbeitsprozesse unter anderem im Homeoffice auf und hat hierfür zehn Interviews mit Beschäftigten in Bildredaktionen geführt. Er macht Veränderungen von Routinen im Homeoffice durch den Einsatz von Videokonferenzen deutlich, skizziert positive Aspekte wie die Vereinbarkeit von Familie und Beruf, verweist aber auch auf schwierige räumliche Bedingungen und den Wegfall unmittelbarer persönlicher Kontakte.

Anna Stemmler stellt in ihrem Essay über fotografisches Dokumentieren in der Coronakrise fest, dass sich zahlreiche Lebensbereiche verkompliziert haben. Sie geht der Frage nach, inwiefern die Fotografie einen konstruktiven Beitrag dazu leisten kann,

die Coronakrise besser zu verstehen. Sie verweist auf Aufnahmen über die „isolierte Großmutter, Pflegende bei der Arbeit, obdachlose Unterkinnmaskenträger, [...] vom Grenzzaun getrennte Paare, [...] ein einsames Bestattungsritual wie auch einen Sargsammeltransport zum Krematorium“ (S.123). Manche Aufnahme von leeren Orten während der Pandemie erinnern die Autorin an Bilder in fiktiven Katastrophenfilmen.

Das lesenswerte Buch vermittelt einen kenntnisreichen Überblick über die Tätigkeitsfelder und Organisationsstrukturen auf dem Bildermarkt. Auf der Basis der durchgeführten Befragungen werden relevante Informationen über die wirtschaftliche Situation von Fotograf_innen und Bildagenturen im Jahr 2020 vorgestellt und eingeordnet. Der Band liefert einen fundierten Überblick über die sich verschlechternden Arbeitsbedingungen von Bildjournalist_innen im Allgemeinen und unter den Pandemiebedingungen im Besonderen. Insgesamt werden interessante Einblicke und Reflexionen zur journalistischen Bildkommunikation sowie über die Berufsfelder der Bildredakteur_innen, Fotojournalist_innen und Datenjournalist_innen vermittelt.

Christian Schicha (Erlangen)

Christian Schicha: Bildethik: Grundlagen, Anwendungen, Bewertungen

München: UVK 2021, 305 S., ISBN 9783825255190, EUR 25,90

„Formen, Anwendungen und Bewertungen der Bildkommunikation“ will diese Einführung beziehungsweise dieses Lehrbuch „aus einer normativen Perspektive“ (S.9) vor allem für Studierende einschlägiger Disziplinen bearbeiten und darstellen, so der Autor von der Universität Erlangen-Nürnberg in seiner Einleitung, der bereits mit mehreren Publikationen zur Medienethik hervorgetreten ist (z.B. *Medienethik: Grundlagen – Anwendungen – Ressourcen*. München: UVK, 2019). Dazu legt er zunächst Grundlagen zur „Relevanz von Bildern“ (S.18), indem er Ansätze der Bildwissenschaft (als allgemeine Disziplin) und der Visual Culture Studies (als kritische Rezeptionsdisziplin aus der Perspektive der Populär- und Alltagskultur) aufgreift. Allerdings kommen in diesem Kapitel auch nicht ganz systematisch Aspekte der Bildverwendung, -verarbeitung, -ikonen, -funktionen, -typen, -wahrnehmungen und -wirkungen (in dieser Reihenfolge) zur Sprache, aber welche inhaltlichen Zusammenhänge bestehen und erst recht welche (unterschiedlichen) wissenschaftlichen Begründungen dafür angeführt werden können, bleibt unklar.

Das 3. Kapitel liefert zum einen – recht knapp – juristische Explikationen beziehungsweise gesetzliche Herleitungen sowie ethische Reflexionen.

Während Gesetze und Urteile von Sanktionen gestützt werden, rekurren ethische Argumente auf „Kriterien für moralisch angemessene Entscheidungen“ und auf „Sensibilisierung[en] in Fällen der Verletzung gültiger Normen und Werte“ (S.46). Allerdings geraten die Ausführungen im Kapitel recht allgemein, und es wird zu wenig deutlich, worin das Spezifische einer Bildethik bestehen könnte. Am Ende – in seinem „Fazit“ – räumt Christian Schicha dann sogar ein, „dass die Bildethik keinen stets gültigen Kriterienkatalog zur grundlegenden Beurteilung von visuellen Angeboten liefern kann“ (S.219), doch eine ausführliche theoretische Begründung hierfür fehlt leider. Auch die Hinweise auf den Deutschen Presserat und seine Entscheidungen als ‚Mediensebstkontrolle‘ überzeugt am Ende nicht, zumal die vielfältig vorgebrachte Kritik als Alibi-Instanz nicht aufgegriffen wird.

Vielleicht sind deshalb seine beispielhaften Ausführungen – unter „Anwendungen“ rubriziert – so umfangreich und detailliert ausgefallen. Hier schöpft Schicha aus einem wahrhaft breiten, wohl über Jahre angesammelten Fundus von Bildmaterial, bei dessen Darstellung die ethischen Aspekte oft sekundär sind. Und auch die Rubrizierung in Kapiteln ist mitunter überraschend, hier wäre ein Schlagwortregister für die

Suche hilfreich gewesen. Im Einzelnen werden berühmte Vertreter_innen der Dokumentar- und Kunstfotografie in biografischen Notizen sowie in kurzen Werkporträts aufgeführt, dann folgen Beispiele des Fotojournalismus (Publikation, Boulevard, Paparazzi), der Kriegsberichterstattung, zu den Terroranschlägen vom 11. September in den USA, zu politischen Bildern, zu Werbung (hier mit einem Unterkapitel zum Deutschen Werberat als weiterer Medienselbstkontrolle), zu Körperbildern (Mode, Erotik, Pornografie, Selfies), zu Bildbearbeitungen, Satire und Bildern von Verstorbenen – um das vielfältige Kaleidoskop zu skizzieren.

Der dritte Teil firmiert unter „Bewertungen“; darin findet sich allerdings nur noch ein explikativer Teil, nämlich „Fazit und Ausblick“, sodann folgen verdienstvolle, aber eigentlich in einem Anhang zu plat-

zierende Notizen zu „Initiativen“ im Bereich visueller Bildkommunikation, eine kommentierte Auswahlbibliografie, eine Auflistung von einschlägigen Filmbeiträgen sowie der angeführten Literatur. So dürften die Adressat_innen viele nützliche Episoden und spannende Impressionen von der öffentlichen Bildkommunikationen bekommen, aber eine „ethische Kompetenz, einen angemessenen Umgang mit Bildern zu erlernen, die nur in einem ständigen Reflexionsprozess mit aktuellen Entwicklungen der visuellen Kommunikation bewerkstelligt werden kann“ (S.234), wie im letzten Satz des umfangreichen Bandes postuliert wird, dürften sie allein durch die Lektüre schwerlich erreichen. Dazu hätten weitere begründende Explikationen und tiefergehende exemplarische Analysen vorgelegt werden müssen.

Hans-Dieter Kübler (Werther)

Guido Kirsten, Chris Tedjasukmana (Hg.): Klassische Filmtheorie

Mainz: Ventil 2021, 256 S., ISBN 9783955751456, EUR 25,-

Der vorliegende, von den Herausgebern Guido Kirsten und Chris Tedjasukmana nicht ohne Augenzwinkern als ‚Prequel‘ zu Jürgen Felix’ *Moderne Film Theorie* (Mainz: Bender, 2002) bezeichnete Sammelband präsentiert sieben Aufsätze, die filmtheoretische Positionen aus der nicht präzise abzusteckenden filmhistorischen Periode, die gern als ‚Klassischer Film‘ bezeichnet wird, referieren und reflektieren. Historisch passt das abgesteckte Zeitfenster zwar auf die von David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson postulierte Zeit von Mitte der 1910er Jahre bis Anfang der 1960er Jahre (vgl. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Routledge, 1985), doch wo besagte drei Autor_innen zuvorderst medienimmanente Aspekte der Struktur und Ästhetik des klassischen (Hollywood-) Films als verfestigend identifizieren, erweisen sich die in den hiesigen sieben Aufsätzen vorgestellten filmtheoretischen Überlegungen an diesen oder ähnlichen Aspekten zwar nicht völlig des-, doch bestenfalls nur sekundär interessiert. Vielmehr – das stellen die Herausgeber in ihrer Einleitung fest – sei die klassische Filmtheorie weniger von der Faszination und Ablehnung gegenüber der filmischen Ästhetik und den sie bedingenden Apparativen, sondern vom weiteren Blick auf die Wechselwirkungen von Film auf Kultur und Gesellschaft geprägt.

Daniel Wiegand steigt dabei mit seinem Beitrag thematisch steil ein, befasst er sich schließlich mit nicht weniger als der Debatte um Film und Kunst – einer Debatte, die im Rahmen der Entwicklung des Films als Produkt für die Massen von einer strikten Absage, dass Film Kunst sein könne, hin zur Akzeptanz von Film als Kunst changierte, um schließlich Film als Mittel für ein neues Verständnis von Kunst zu betrachten. Barbara Wurm wendet sich den sowjetischen Montagetheorien zu und arbeitet dabei heraus, dass die Montage jenseits ihrer formalen Ästhetik und filmischen Funktion als den Status der einzelnen Einstellung als autonom in Frage stellend auch als ein im Dienste der sozialistischen Revolution dienendes ideologisches Instrument gedacht werden kann. Margrit Tröhler referiert Theorien über den Dokumentarfilm und damit nahezu zwangsläufig über dessen Beziehung zur afilmischen Welt: Nicht allein als bloßes (dokumentiertes) Abbild der Welt, sondern als (dokumentierte) Weltanschauungen transportierende Artefakte besitzen Dokumentarfilme sowohl Bildungs- als auch Beeinflussungspotenzial. Kirsten fokussiert auf Realismustheorien, die ihr Problempotenzial aus der von der fotografischen Indexikalität und der damit verbundenen festen Bande zur afilmischen Wirklichkeit abgeleiteten Ontologie des Films beziehen, da sich hieraus normative Setzungen ergeben,

die mittlerweile nicht mehr plausibel erscheinen. Tedjasukmana stellt Denkansätze zur Soziologie des Films vor: Als Produkte einer (film-)industrialisierten Welt präsentiert der klassische fiktionale Film schematische und wenig differenzierte Weltbilder, die in ihrer Wechselwirkung mit dem Publikum zu einer Verfestigung und (Re-)Produktion eben jener transportierten Bilder und Ideen beisteuern. Karl Sie-reks filmanthropologische Präsentation verdeutlicht, dass Film als virtuelle Dublette der Welt und des Menschen als philosophische Reflexionsfolie über die *conditio humana* verstanden werden kann. Dass Film dabei als Instrument für die anthropologische Aufwertung mittels einer ethnologischen Ver-Filmung fremder Völker im Zuge kolonialistischer Bestrebungen und unter dem Credo der Reflexion der eigenen Überlegenheit gebraucht wurde, ist wiederum selbst trauriges Zeugnis einer falsch verstandenen Ontologie des Menschen mittels Rassenlehre und Unterdrückungsgebaren. Abschließend widmet sich Matthias Wittmann film-psychologischen Theorien, in deren

Fokus neben Wahrnehmung und Kognition der Filmrezeption auch die symbolische Repräsentation des Psychischen im Film steht.

Trotz der arg verkürzten Zusammenfassung der Beiträge dürfte offensichtlich sein, dass ‚klassisch‘ an dieser Filmtheorie zuvorderst der Fakt ist, dass sie in eine historisch ähnlich abgesteckte Periode wie der klassische Film fällt. Doch, so ließe sich mit einem Quantum Polemik sagen, wo der (zumindest aus Hollywood stammende) klassische Film das Publikum in einer narrativen fiktionalen Blase der Unterhaltung (still-)halten möchte, öffneten und öffnen noch immer die hier vorge-tragenen klassischen Filmtheorien die Augen für das Aktivierungspotenzial des Publikums. Zwar mögen manche Denkansätze mittlerweile etwas angestaubt sein, doch thematisch haben die theoretischen Ausrichtungen hohe Aktualität. Denn die hier präsentierten Theorien weisen Film nicht lediglich als ästhetisches Phänomen aus, sondern als soziokulturellen Akteur.

Martin Janda (Marburg)

Willem Strank: Handbuch Filmgeschichte: Von den Anfängen bis heute

München: UVK 2021, 258 S., ISBN 9783825256999, EUR 39,90

Das Verfassen einer internationalen Filmhistoriografie ist ein ambitioniertes Unterfangen, und so scheint es zunächst kaum verwunderlich, dass – vielleicht abgesehen von Werner Faulstichs *Filmgeschichte* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2005) – kompakte Darstellungen in der deutschsprachigen Filmwissenschaft weiterhin eine Seltenheit sind. Willem Strank legt mit dem *Handbuch Filmgeschichte* nun ein Buch vor, welches die Filmgeschichte von den Anfängen bis heute abzudecken versucht. Stranks Monografie führt in dreizehn Kapiteln, analog zu dreizehn Jahrzehnten Filmgeschichte, von den Anfängen des Films – einschließlich historischen Vorläufern der Bewegtbilder – bis in das coronagebeutelte Kinojahr 2020. Untergliedert werden die einzelnen Kapitel jeweils in „USA“, „Deutschland“, „Europa“ und „Globales Kino“, wobei Reihenfolge und Umfang variieren. Jedes Kapitel schließt mit jeweils drei Stichworten und Filmen, die für diese Dekade prägend waren. Ein kurzes Literaturverzeichnis sowie Register zu Filmen, Personen und Stichwörtern runden die Monografie ab.

Im Vorwort wird von einer „kurzen, aber intensiven Entdeckungsfahrt quer durch die internationale Filmgeschichte“ (S.11) gesprochen, sodass ein universalistischer Anspruch vermutet werden kann: „Bei allen Auslassungen will die Einführung dennoch differen-

ziert sein und die große Vielfalt des Mediums Film weltweit möglichst plastisch darstellen, ohne Klassiker und Standards außer Acht zu lassen“ (ebd.). Da sich die Kapitel gleichmäßig auf rund 200 Seiten verteilen, bleibt eine inhaltliche Reduktion unabdingbar, und während die ersten Kapitel noch mit einer gelungenen Übersicht aufwarten, fallen gerade die späteren Kapitel durch Verkürzungen und Auslassungen auf. Auch führt die Gliederung leider dazu, dass filmhistorisch ein Kino im Zeichen der Globalisierung kaum nachvollzogen werden kann. Ebenso bleibt der Versuch, jedes Filmjahrzehnt unter einem zentralen Begriff zu sammeln, in diesem Kontext disputabel. Das letzte Kapitel zu den Jahren 2010 bis 2020 subsumiert diese Dekade unter „Reboots, Remakes, Franchises: Ewige Reproduktion und Nostalgie-Maschine“ (S.207-222). Ein kurzer Blick auf kommerziell erfolgreiche Produktionen wie *Jurassic World* (2015) oder *Avengers: Endgame* (2019) mag diese These stützen, gleichwohl zeigt Strank anhand des globalen und europäischen Kinos, dass auch dieses Jahrzehnt keineswegs auf Nostalgie beschränkt ist. Zu subjektiv gerät in diesem Zusammenhang auch der Umgang mit J. J. Abrams' *Star Trek* (2009) und *Star Wars: The Force Awakens* (2017) oder Denis Villeneuves *Blade Runner 2049* (2017) (vgl. S.218). Positiv hervorzuheben ist indessen die

Berücksichtigung historisch-politischer, ökonomischer und kultureller Dimensionen, da hier sowohl die Streamingdienste als auch #MeToo filmhistorisch eingeordnet werden.

Bei den jeweils abschließenden drei Filmempfehlungen verzichtet der Autor weitgehend auf die Fortführung eines etablierten Filmkanons und führt stattdessen auch randständige Produktionen an. Wenngleich dies durchaus zu einer Nobilitierung entsprechender Filme führen kann, scheint es inkonsequent, nach einer vierteiligen geografischen Gliederung nur drei Filme zu nennen. Ähnlich verhält es sich mit den angeführten Stichwörtern, zu welchen beispielsweise Titel filmtheoretischer Abhandlungen oder die Nennung und Erläuterung einiger Fachtermini wie „*cinema of attractions*“ (S.28) oder „*sound design*“ (S.205) zählen. Auch wenn diese filmästhetischen und -theoretischen Begrifflichkeiten meist unter Zuhilfenahme weiterer Sekundärliteratur erläutert werden, wäre eher eine gesonderte Berücksichtigung bedeutsamer Stilepochen wie des Neorealismus oder New Hollywood wünschenswert gewesen, um sinnvoll an den gegenwärtigen Stand der Filmwissenschaft anzuschließen.

Im Schlussteil des Buches wird zunächst auf zehn Websites verwiesen, worauf ein knapp vierseitiges Literaturverzeichnis folgt. Da in den einzelnen Kapiteln weitgehend auf Kurzbelege und Sekundärliteratur sowie gänzlich auf Abbildungen verzichtet wurde, bleibt das dazugehörige Verzeichnis überschaubar und lässt zudem mehrere einschlägige Publikationen zur Filmge-

schichte vermissen. Beispielsweise sind weder Faulstichs Einführung noch die dreibändige *Einführung in die Filmgeschichte* (Marburg: Schüren, 2008, 2016 und 2020) von Thomas Christen oder die von Norbert Grob bei Reclam herausgegebene Reihe *Stilepochen des Films* aufgeführt.

Wie Strank bereits im Vorwort ankündigt, handelt es sich hier „um keine hochwissenschaftliche Abhandlung“ (S.11), das *Handbuch Filmgeschichte* ist vielmehr als übersichtlich strukturierte Einladung in die Filmgeschichte zu verstehen und als solche mag die Lektüre durchaus gewinnbringend sein. Aber gerade im Kontext aktueller filmwissenschaftlicher Handbücher – das *Handbuch Filmgenre* (Stiglegger, Marcus [Hg.], Wiesbaden: Springer VS, 2020) oder das zweibändige *Handbuch Filmsoziologie* (Greimer, Alexander/Heinze, Carsten/Winter, Rainer [Hg.], Wiesbaden: Springer VS, 2021) wären hier zu nennen – mag aufgrund des gewählten Titels eine fehlgeleitete Erwartungshaltung entstehen.

In Anbetracht der genannten Kritikpunkte ist der Einsatz des Buchs dezidiert abzuwägen: Für interessierte Leser_innen ist diese Monografie durch die Strukturierung und inhaltliche Reduktion als Einstieg durchaus zu empfehlen. Ebenso ist eine Verwendung einzelner Kapitel im Unterricht der Sekundarstufen denkbar, um nicht zuletzt die filmdidaktisch bislang nur marginal erschlossene Filmgeschichte auszugswise kennenzulernen. Aufgrund der unzureichenden Arbeit und Aufbereitung von Forschungsliteratur ist das *Handbuch Filmgeschichte* als

Lehrbuch aber nahezu ungeeignet. Als eine erste kurze Reise durch die Filmgeschichte ist es durchaus lesenswert; an die üblichen Standards eines

Handbuchs reicht das *Handbuch Filmgeschichte* indessen nicht heran.

Julian Körner (Bremen)

Viola Rühse: Film und Kino als Spiegel: Siegfried Kracauers Filmschriften aus Deutschland und Frankreich

Berlin/Boston: De Gruyter 2022, 320 S., ISBN 9783110705751, EUR 69,95

(Zugl. Dissertation an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, 2020)

In ihrer Dissertation beschäftigt sich Viola Rühse in fünf Kapiteln mit wesentlichen, aber noch wenig beforschten Aspekten von Siegfried Kracauers frühen Texten zu Film und Kino. Sie behandelt gezielt den Zeitraum vor der Emigration in die USA 1941 – eine Zeit, in der Kracauer während der Weimarer Republik vor allem durch eine große Zahl an Filmrezensionen als Filmkritiker im deutschen Feuilleton Bekanntheit erlangte und in der er im Exil in Frankreich begann, eigene Filmideen zu entwickeln beziehungsweise an größeren Publikationen zum Kino zu arbeiten. Rühse stellt in ihrer Einleitung auch Herausforderungen für die Kracauer-Forschung insgesamt dar und verweist darauf, dass es ganz praktische Gründe gibt, warum die Forschung zu Kracauers Schriften erst ab den 2000ern wirklich an Fahrt aufgenommen hat. In den 1980ern wurden die Arbeiten Kracauers zwar im Umfeld der Zeitschrift *New German*

Critique unter anderem durch Miriam Hansen, Gertrud Koch und Karsten Witte rezipiert – auch um sich von einer durch den Nationalsozialismus vereinnahmten Form der Filmkritik abzugrenzen und um an eine sozial-progressive deutsch-jüdische Orientierungsfigur in den sich neuformierenden Filmwissenschaften anzuknüpfen (vgl. S.17). Der Umfang der Schriften, ihre „methodische und thematische Vielseitigkeit“ (S.13) sowie das Fehlen einer institutionellen Verankerung beziehungsweise generell von Forschungsressourcen stellten allerdings Hürden für die Forschung zu Kracauer dar. Zwar wurden seine Schriften in unterschiedlichen geistes-, sozial- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen rezipiert, aber nicht systematisch und in ihren Zusammenhängen. Erst ab der Jahrtausendwende waren ausreichend Schriften publiziert worden und durch bislang drei Werkeinführungen der Zugang zu seinem Œuvre in einem

Ausmaß gelegt worden, sodass die Auseinandersetzung mit Kracauer für eine breitere wissenschaftliche Öffentlichkeit möglich wurde (vgl. S.13-17; vgl. Brodersen, Momme: *Siegfried Kracauer*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001; Koch, Gertrud: *Siegfried Kracauer zur Einführung*. Berlin: Junius, 1996; Traverso, Enzo: *Siegfried Kracauer: Itinéraire d'un intellectuel nomade*. Paris: La Découverte, 2006 [1994]).

Rühse fasst nun in ihrem Text spezifische Aspekte und Auszüge aus Kracauers Schriften ins Auge, zu denen sie einerseits die Rezeptionsgeschichte darlegt und andererseits in jedem Abschnitt zum Ende versucht, eine Brücke ins 21. Jahrhundert zu schlagen, um die Fortwirkung der erwähnten Phänomene zu dokumentieren und weiterzuverfolgen. Tatsächlich hat sich am für Kracauer besonders interessanten Blockbusterkino, das die Massen durch spektakuläre Darbietungen anzieht, kaum Grundlegendes geändert, sodass viele Aspekte seiner Analysen in diesem Bereich noch immer Gültigkeit beanspruchen können.

Rühse zeigt im ersten Kapitel den Zusammenhang zwischen Karl Grunes Film *Die Straße* (1923) mit Kracauers Verdikt einer ‚transzendentalen Obdachlosigkeit‘ in der Moderne auf. Im zweiten Kapitel stellt sie die Vielschichtigkeit der Essays mit den ‚kleinen Ladenmädchen‘ zur Diskussion und geht auf eine ältere feministische Analyse ein, die die darin enthaltene Misogynie kritisierte. Rühse bemüht sich hier durch das Aufzeigen von Ambivalenzen, eine differenziertere Position einzunehmen – einerseits kann

Kracauer vorgeworfen werden, negative Stereotype zu reproduzieren, andererseits findet auch eine Annäherung statt, die in der weiteren Auseinandersetzung mit dem Milieu der Angestellten fortwirkt. Im dritten Kapitel beschäftigt sich Rühse mit Kracauers Texten zu den Kinopalästen und zu Kinoarchitekturen. Hier hat sie außerdem einen vergleichenden Exkurs zu den Arbeiten des Malers Edward Hopper eingebaut, der für seine Bilder im Zusammenhang mit Themen rund um die Einsamkeit des modernen Menschen bekannt wurde. Der Exkurs erscheint etwas abschweifend, da der Fokus auf Architektur an sich etwas verloren geht und es zusätzlich einen Abschnitt zu Kinopalastarchitektur im 21. Jahrhundert gibt. Damit fokussiert das Kapitel insgesamt weniger auf Kracauers Texte selbst.

Kracauers Filmideen, die allesamt nicht realisiert wurden, sind Gegenstand des vierten Kapitels. Rühse geht hier vor allem auf *Dimanche* ein: eine Filmidee, die aufklärerische Aspekte in Bezug auf die vorgefertigten Freizeitmöglichkeiten der Industrialisierung thematisieren hätte sollen, aber unter anderem an den schwierigen Bedingungen für die Filmwirtschaft während des Zweiten Weltkriegs in Frankreich scheiterte. Im letzten Kapitel beschäftigt sich Rühse schließlich mit dem Einfluss von Sergej Eisensteins *Danse Macabre* (1932) auf den sogenannten ‚Marseiller Entwurf‘ der *Theorie des Films* von Kracauer. *Danse Macabre* wird in der publizierten Fassung keine Rolle mehr spielen, weil der Text dazu später bewusst weggelassen wurde oder

im Zuge der Flucht in die USA verlorenging. Die Besprechung rekonstruiert somit einen Teil des Entstehungskontexts von *Theorie des Films*, der in der später publizierten Fassung nicht mehr ersichtlich ist.

Ein Vorteil von Rühses Herangehensweise liegt im Aufzeigen von sonst wenig beachteten Zusammenhängen durch Jahrzehnte der Entwicklung des

Vielschreibers und vielseitig interessierten Intellektuellen Kracauer und der Möglichkeit, Kontexte für bestimmte Setzungen weiter aufzuspannen und dadurch neu zu ergründen. Ein Nachteil liegt darin, zu bestimmten Aspekten theoretisch nicht weiter in die Tiefe gehen zu können.

Melanie Konrad (Wien)

Swenja Schiemann, Erika Wottrich (Hg.): Grenzüberschreitende Licht-Spiele: Deutsch-Niederländische Filmbeziehungen

München: edition text + kritik 2021, 231 S., ISBN 9783967075748, EUR 38,-

Mitten in der COVID-Pandemie startete der Hamburger Cinegraph vom 20.-22. November 2020 die virtuelle Tagung „Kino, Krieg und Tulpen. Deutsch-Niederländische Filmbeziehungen“. Der Tagungsband liegt jetzt vor und enthält überarbeitete Fassungen von dreizehn der vierzehn Beiträge – der frühe Tod von Evelyn Hampicke verhinderte ihre Beteiligung am Buch –, sowie zwei neuen Essays. Es ist ein Querschnitt durch die vielfältigen, manchmal problematischen Beziehungen der Filmkulturen beider Länder zueinander.

Der Band beginnt mit der ‚Keynote‘ von Ivo Blum, der die These aufstellt, holländische Bilder von Deutschland und deutsche Bilder von den Niederlanden fielen immer schon

stereotypisch aus, auch wenn viele Holländer_innen in Deutschland über die Jahre arbeiteten (z.B. Truus van Alten, Ernst Winar, Jaap Speyer) beziehungsweise viele deutsch-jüdische Filmemigrant_innen in den 1930er Jahren nach Amsterdam flüchteten. Allerdings, nach Blom, sei die reichhaltige Geschichte der deutsch-niederländischen Filmproduktion noch zu schreiben und schloss mit dem Vorschlag, die im EYE Institute vorhandene Sammlung Jean Desmets aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg sowie die Filmliga-Dokumente zum Avantgardefilm auszuwerten.

Kathinka Dittrich van Wehring referiert über ihre Bemühungen, als sie Leiterin des Goethe-Instituts Amsterdam in den 1980er Jahren war,

die deutschen Exilfilmemacher_innen in Holland zu recherchieren – Arbeit, die in ihre 1987 vorgelegte Dissertation *Der niederländische Spielfilm der dreißiger Jahre und die deutsche Filmemigration* (Amsterdam: Rodopi) einfluss. Van Wehring stellt fest, das Innenministerium der niederländischen Regierung hätte jegliche anti-faschistische Thematik im Kino unterbunden, sodass die von Exilant_innen gedrehten Filme unpolitisch waren beziehungsweise harmlose Unterhaltung boten.

Bei den nächsten zwei Beiträgen handelt es sich um Studien zu Rudi Meyer und Haro von Peski. Annette Schulz erkennt in Meyer – der exilierte deutsche Herstellungsleiter, der Auschwitz überlebt hat – den wichtigsten Produzenten Hollands, vor dem Krieg mit seinen Exilfilmen, nach dem Krieg als Filmverleiher und Produzent. Rommy Albers versucht einen Überblick der Filmkarriere von Peski zu geben, der zwei Film in Holland drehte, bevor er 1931 die Majestic-Film in Berlin gründete und bis 1935 dreizehn Filme drehte.

Über die Konkurrenz zwischen den Tuschinski-Kinos in Rotterdam und Amsterdam und den von der deutschen UFA betriebenen Kinos Rembrandt (Amsterdam), Luxor (Rotterdam) und Asta (Den Haag) gibt André van der Velden Auskunft.

Timur Sijaric legt einen Beitrag zur Filmmusik von Alois Melchar, dem Komponisten der Hans-Steinhoff-Filmbiografie *Rembrandt* (1942), vor. Obwohl in Holland unter Aufsicht des Propagandaministeriums gedreht, schmuggelte Melchar ver-

botene Zwölftonmusik in den Film hinein, der aber beim Publikum durchfiel. Valentine Kuypers und Karel Margry schließen mit Studien zur Produktion von KZ-Filmen über Westerbork beziehungsweise Theresienstadt an, während Tobias Temming das Bild des niederländischen Widerstandes im europäischen Nachkriegsfilm analysiert und Katja S. Baumgärtner den DDR-Dokumentarfilm *Frauen von Ravensbrück* (1958) unter der Regie von Joop Huisken und Renate Drescher untersucht.

Thomas Tode stellt in seiner Untersuchung der holländischen und deutschen Filmavantgarde die These auf, die holländische Malerschule des 17. Jahrhunderts (Rembrandt) sei vom Licht fasziniert – eine Obsession, die sie mit Filmemachern wie Joris Ivens teilte. Ivens begann seine Karriere in der Optikfabrik seines Vaters und trug zur Entwicklung der Kinamo bei – eine leichte Handkamera, welche von Künstlern wie Ivens, László Moholy-Nagy, Luis Trenker, Hans Richter und Alexander Hackenschmied bevorzugt wurde. Anke Steinborn schließt an diese Diskussion an mit einem Beitrag zu Bert Haanstras Einsatz von ‚Rembrandt‘-Beleuchtung in Filmen wie *Glas* (1958), in Zusammenhang mit den theoretischen Überlegungen zum Licht der deutschen Avantgardisten. Anna Schober untersucht die Identifikationsfiguren im niederländischen Dokumentarfilm nach dem Krieg, beispielsweise in Filmen wie *Alleman* (1963), die oft Außenseiter darstellen, die Empathie erzeugen sollen.

Karl Griep liefert eine klassische *content analysis* des Bildes Hollands und der Holländer_innen in den deutschen Wochenschauen der Nachkriegszeit und stellt fest, Sportthemen kämen am häufigsten vor. Zum Schluss referiert Michael Töteberg die Filmkarrieren zweier holländischer Filmproduzenten, die einen starken Einfluss auf den

Neuen Deutschen Film der 1960er und 1970er Jahre hatten, nämlich Rob Houwer und Laurens Straub.

Diese illustrierte Monografie ist eine gute Einführung in das Thema, sowohl für Laien als auch für Studierende, und regt zu weiteren Forschungen an.

Jan-Christopher Horak (Pasadena)

Betty Schiel, Maxa Zoller (Hg.): Was wir filmten: Filme von ostdeutschen Regisseurinnen nach 1990

Berlin: Bertz + Fischer 2021, 208 S., ISBN 9783865052674, EUR 16,-

Mit dieser Publikation schließen die Herausgeberinnen Maxa Zoller und Betty Schiel eine Leerstelle in der deutschen Filmgeschichtsschreibung, welche die Werke von Filmemacherinnen noch immer nicht gebührend berücksichtigt. Es geht in diesem bemerkenswerten Band auch darum zu klären, was und wie erinnert wird: Ziel ist es, mit den individuellen Erfahrungsberichten Alternativen zum dominanten Narrativ der deutschen Wiedervereinigung und Nachwendezeit zu präsentieren (vgl. S.5).

Zoller ist seit 2018 Leiterin des Internationalen Frauen*Film Festes in Dortmund und Köln (IFFF) und Betty Schiel seit 1996 Kuratorin des IFFF. Hervorgegangen ist die Textsammlung aus dem IFFF 2019/20 mit dem Programmschwerpunkt „Nach der

Wende“; entstanden ist so ein „Archiv des Alltags“ (S.6), das Einblicke in die Realität des Filmemachens gewährt, die nur wenigen Leser_innen bekannt sein dürften.

Die Herausgeberinnen nennen drei wichtige Aspekte, welche diese zehn Beiträge in *Was wir filmten*, verfasst von drei Generationen von Filmemacherinnen miteinander verbinden: nämlich „ein queeres Verständnis von Zeitlichkeit, eine Vielfältigkeit der Sprache und eine Ambivalenz in der Zuschreibung ost- und westdeutscher Identitäten“ (S.5).

Therese Koppes intensive Analyse der Filme *Herzsprung* (1992) und *Engelchen* (1996) von Helke Misselwitz offenbart deren wichtige Funktion als Zeitdokumente der Nachwendezeit, die „auch als Teil des gesamtdeut-

schen Gedächtnisses verstanden werden“ (S.30) sollten. Ganz nah kommt der Wendezeit Petra Tschörtners Film *Berlin – Prenzlauer Berg* (1991), welcher Menschen und Ereignisse vom 1. Mai 1990 bis zum 1. Juli 1990 dokumentiert. Dieser wegweisende Film blieb ein Versprechen, das aus „politischen, strukturellen und persönlichen Gründen nicht mehr eingelöst werden konnte“ (S.42), so würdigt Hilde Hoffmann das Werk der früh verstorbenen Regisseurin (vgl. S.32-S.45). Auch *Berlin, Bahnhof Friedrichstraße 1990* (1991) – das Gemeinschaftswerk von Lilly Grote, Julia Kunert, Konstanze Binder und Ulrike Herdin im Stil des *Direct Cinema* – schildert die Ereignisse des Wandels in Ostberlin. Madeleine Bernstorff, einst Aufnahmeleiterin des Films, beschreibt dessen Produktion in dieser Umbruchzeit, basierend auf Gesprächen mit den Beteiligten (vgl. S.148-167).

Ausgehend von dem Film *Der schwarze Kasten* (1992) von Johann Feindt und Tamara Trampe führt das Protokoll des Gesprächs zwischen Trampe und der Dramaturgin Johanna Yasirra Kluhs mit dem Titel „Neugier und wie man eine Form finden kann“ (S.58-77) auf einen spannenden Erinnerungspfad zwischen Gegenwart und Vergangenheit über west- und ostdeutsche Identität und die Wiederentdeckung des Films 30 Jahre nach seiner Entstehung.

„Was hier versinkt, ist eine Utopie“ (S.78-93) betitelt die Regisseurin Grit Lemke ihre autobiografische Reflexion über ihren Dokumentarfilm *Gundermann Revier* (2019), der 2020 für den Grimme-Preis nominiert wurde: Die

vielen positiven Reaktionen auf ihren Film über den in der DDR und darüber hinaus bekannten Liedermacher erinnern sie an eine „Tsunami-Welle“ (S.92).

Für Angelika Nguyen verläuft die Mauer nicht zwischen Ost und West, sondern zwischen einer „selbsternannten Mehrheitsgesellschaft“ (S.8) und den Menschen, die davon ausgeschlossen sind. Als Tochter einer deutschen Mutter und eines vietnamesischen Vaters erlebte sie in der DDR seit früher Kindheit vielfache Diskriminierung. Die ablehnende Haltung gegenüber vietnamesischen Migrant_innen bleibt in gängigen DDR-Narrativen oft unerwähnt. In ihrem Beitrag „Maidkäfer flieg“ (S.46-57) beschreibt sie den Entstehungsprozess ihres Dokumentarfilms *Bruderland ist abgebrannt* (1992), der ein beredtes Zeugnis von den Gefährdungen und Ängsten der in der Nachwendezeit verfolgten, früheren vietnamesischen Vertragsarbeiter_innen ist.

Auch Ines Johnson-Spain, Tochter einer Deutschen und eines aus Togo stammenden Vaters, berichtet aus persönlicher Erfahrung über den Rassismus in der DDR, sie findet sich nicht wieder „in einer weißen ostdeutschen Haltung“ (S.11); bereits 1987 verließ sie das Land. Ihr Text (S.130-146) schildert ihre Motivation für und ihre Arbeit an dem Dokumentarfilm *Becoming Black* (2019). Im Mittelpunkt dieses Films „steht die Auseinandersetzung mit Zugehörigkeit und Identität“ und das Bedürfnis „zu verstehen, was es bedeutet, als Person of Colour in einem weiß definierten Gesellschaftssystem zu leben“, beruhend

„auf der Überzeugung, dass Identität temporär, ephemer, immer in Bezug zu unserer Umgebung steht“ (S.141).

Kerstin Honeit befasst sich mit der „Stimme als queeres Ereignis innerhalb bewegter Bilder“ (S.199) und präsentiert in ihrem Text „Inside/Out“ (S.114-129) ihre Position als queer agierende Künstlerin und Interpretin ihrer Werke – darunter die Videoinstallation *Junost Bang* (2007), die sie als „Voice Drag“ (S.126) beschreibt.

Eine neue Sicht auf die Kunst- und Filmgeschichte bietet die Filmemacherin Cornelia Klauß, deren Beitrag sich der Super-8-Szene in der DDR widmet und sich auf die Arbeiten (S.94-113) ihrer Kolleginnen Christine Schlegel, Cornelia Schleime

und Gabriele Stötzer von den 1990er Jahren bis in die Gegenwart fokussiert. Die Gespräche der Autorin mit den Regisseurinnen kreisen um Fragen der Identität und künstlerischen Kontinuität, um die Verortung ihrer experimentellen Filme als „Medium des ‚auteurs‘“ (S.95) in die Filmgeschichte.

Das abschließende Protokoll der lebhaften Diskussion der Herausgeberinnen und Autorinnen zum Thema „Wie wir erinnern“ (S.168-197) verdeutlicht „die Verweigerung einer eindeutigen ost- oder westdeutschen Identität“ (S.10): Dreißig Jahre nach der Wiedervereinigung sollte die Trennung obsolet sein.

Barbara von der Lühe (Berlin)

Muriel Schindler: Deutsch-türkisches Kino: Eine Kategorie wird gemacht

Marburg: Schüren 2021, 335 S., ISBN 9783741003783, EUR 34,-
(Zugl. Dissertation an der Universität Bayreuth, 2018)

Die Fluchtbewegungen rund um den Ukraine-Krieg und die sogenannte ‚Migrationskrise‘ 2015/2016 haben die Situation der in mehreren Generationen in Deutschland lebenden Türk_innen aus dem medialen Scheinwerferlicht gerückt. Dabei spiegelt sich deren enorme gesellschaftliche Bedeutung auch darin wider, dass der filmischen Thematisierung der gesonderten interkulturellen Erfahrungen

mit dem ‚deutsch-türkischen Kino‘ ein eigenständiger Begriff zuteilwurde. So erscheint Muriel Schindlers Dissertation genau zum richtigen Zeitpunkt, da sich gegenwärtig die Frage stellt, ob es bei einem solchen national geprägten Kino „noch angemessen ist, es als etwas Eigenes abzugrenzen“ (S.13). Dazu zählen Filme seit den späten 1990er Jahren: Fatih Akins Gangster-Thriller *Kurz und Schmerzlos* (1999) oder sein

preisgekröntes Drama *Gegen die Wand* (2004), ein Dokumentarfilm wie Thomas Arslans *Aus der Ferne* (2006) oder eine Culture-Clash-Komödie wie Hussi Kutlucans Fernsehfilm *Ich Chef, Du Turnschuh* (1998). Schindlers Filmgeschichte konzentriert sich aber nicht auf die ästhetische Dimension der Filme, sondern legt auf methodischer Basis der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) sämtliche Produktions-, Distributions- und Rezeptionsprozesse dar, die zum Diskurs um das deutsch-türkische Kino beigetragen haben, wie zum Beispiel *Das kleine Fernsehspiel* des ZDF oder die Filmproduktionsgesellschaft Wüste Film.

Der Untertitel der Arbeit – *Eine Kategorie wird gemacht* – ist sogleich die These der Arbeit: Es handelt sich beim deutsch-türkischen Kino nicht um eine vergleichsweise homogene Bewegung mit einer eigenen ästhetischen Programmatik, wie etwa die *Nouvelle Vague*, sondern um ein filmkulturelles „poröses“ (S.75) Gesamtphänomen, in dem deutsch-türkische Migrationserfahrungen – auch auf Festivals oder durch öffentliche Filmsubventionen – zum Ausdruck gebracht werden. Gegen eine Etikettierung von Filmen als deutsch-türkisches Kino spricht die Universalität der gemachten Fremdheitserfahrungen und der zwischenmenschlichen Konflikte, die sich einer nationalen Kategorisierung widersetzt – schließlich werden dadurch auch Klischees befördert. Umgekehrt möchten diese Filme jedoch für die speziellen, historisch gewachsenen türkischen Migrationserfahrungen im deutschen Kulturraum sensibilisieren. Überzeug-

gend plädiert Schindler stattdessen für die Bezeichnung „postmigrantisches“ Kino, das „ein Umdenken in Bezug auf Migration erfordert“ (S.93).

Trotz all der Stärken der hervorragend recherchierten Arbeit lässt der Text an einigen Stellen eine ‚notwendige‘ intensive Stellungnahme der Autorin vermissen. Dem Theorie-Gebäude der ANT geschuldet, wird häufig zu emphatisch und affin über filmkulturelle Prozesse gesprochen und auch selten Skepsis gegenüber den Äußerungen Filmschaffender formuliert. Offenkundige Kritik an umstrittenen Filmen wie *Almanya – Willkommen in Deutschland* (2011) oder *Tschick* (2016) findet nicht statt, und potenziell relevante Fragen bleiben offen: Kann die Überpräsenz von Gangster-Filmen und Komödien nicht auch kritisch gesehen werden? Warum ist es im Rahmen des deutsch-türkischen Kinos nur Akin gelungen, ein international bekannter Regisseur zu werden? Gibt es ästhetisch bemerkenswerte Filme, bei denen die Festival- und Förderlandschaft womöglich einen Erfolg verhindert hat? Eine konträre Position zu Schindler ‚muss‘ allerdings bei der Bewertung der ‚Integrationskomödien‘ eingenommen werden. Sie schreibt über die Komödie *300 Worte Deutsch* (2013): „Mit ihrem [sic] Humor bedient der Film beide Kulturen, wodurch sie auf die gleiche Ebene gestellt werden. Durch diese Begegnung auf Augenhöhe lässt sich gemeinsam lachen, und gegenseitige Annäherung wird möglich“ (S.185). Mit Rückgriff auf Henri Bergson argumentiert die Autorin, dass Humor kulturelle Annäherung

befördere; potenzielle Kritik auf Seiten des Feuilletons tut sie als Verhaftung in stereotypen Denkmustern ab (vgl. S.235f.). Solche Komödien sind aber im Gegenteil hochgradig ‚gefährlich‘, da sie ethnisch-religiöse Unterschiede zementieren, auf Marginalisierung statt Pluralität setzen und Rassismus verharmlosen; hier liegt weder ein subversives noch einem integratives Potenzial vor.

Dessen ungeachtet liefert der Text einen eindrucksvollen Überblick zu deutsch-türkischen Filmen; er räumt aber zentralen ästhetischen Facetten zu wenig Platz ein – was freilich die Aufgabe zukünftiger Forschungsarbeiten ist, bei denen zu Recht niemand mehr an Schindlers Monografie vorbeikommen wird.

Timo Rouget (Frankfurt am Main)

Joe McElhaney: Luchino Visconti and the Fabric of Cinema

Detroit: Wayne State UP 2021, 229 S., ISBN 9780814343081, USD 35,99

Wie Joe McElhaney eingangs klarstellt, ist sein Buch über die Filme von Luchino Visconti weder als ein Beitrag über Mode und Film noch im engeren Sinne als eine Studie über die Rolle zu verstehen, die das Kostümbild im vielgestaltigen Werk des italienischen Regisseurs spielt. Vielmehr handele es sich um eine monografische Fallstudie zu einer genuin filmischen Ästhetik der Stofflichkeit, die er unter den Begriff eines „cinema of fabric“ (S.1) fasst. An dem in dieser Hinsicht exzessiven Œuvre Viscontis wird damit eine prinzipielle Ausdrucksqualität des Mediums ins Visier genommen, die nicht auf Visconti beschränkt ist, an seinen Filmen aber besonders gut greifbar wird. Die ausgeprägte ästhetische Sensibilität für Stoffe und Gewebe aller Art führt McElhaney vor allem auf drei bio-

grafische Umstände zurück: Viscontis aristokratische Herkunft, seine marxistischen Überzeugungen und seine Homosexualität. Im Verlauf der verschiedenen Kapitel kommt dabei vor allem der dritte Aspekt zum Tragen, wodurch die detaillierten analytischen Betrachtungen immer wieder den Charakter von *queer readings* annehmen und auf diese Weise überraschende Deutungsperspektiven auf ganze Filme oder einzelne Szenen eröffnen. Eine komplementäre Stärke des Vorgehens liegt dabei in der konsequenten film- und kulturhistorischen Einbettung der an den Filmen erzielten Befunde.

Entlang von zwei zentralen Feldern der filmischen Artikulation – der Mise en Scène als Summe aus Bewegung und Rauminhalt einer Einstellung sowie der Montage, deren Schnittmuster selbst als

eine Art des (Ver-)Webens verstanden werden (vgl. S.15) – setzt McElhaney sein Vorhaben einer ästhetisch angeleiteten Neuverortung Viscontis an Beispielen um, die alle Schaffensperioden des Regisseurs abdecken. Kapitel 1 spürt Ausstattungs- und Bekleidungsdetails in *Osessione* (1943), *La terra trema* (1948) und *Rocco e i suoi fratelli* (1960) nach und stellt sie in einen Zusammenhang mit Verfahren des literarischen Naturalismus und Verismus. In präzisen Quervergleichen profiliert McElhaney Viscontis spezifische Signatur im Wechselspiel von Figur, Klassenzugehörigkeit und Milieu gegenüber neorealistischen Schlüsselwerken anderer Regisseure, wobei sein besonderes Augenmerk der Erotisierung des männlichen Körpers gilt.

In Kapitel 2 rücken die weiblichen Hauptfiguren von *Bellissima* (1951) und *Senso* (1954) in den Mittelpunkt. Sie werden in die Genretradition des frühen italienischen Diva-Films gestellt, der wiederum Einflüsse aus der Oper und dem melodramatischen Theater in sich aufgenommen hat. Das für diese Tradition typische, durch opulente Kostüme und subtile Verschleierungen betriebene Spiel mit der sinnlich-körperlichen Präsenz weiblicher Stars sieht McElhaney auch bei Visconti am Werk, hier jedoch vor allem als Katalysator, um in beide Filme das Gefühl für eine Tiefenzeitlichkeit des Geschehens einzuziehen, das an Marcel Proust und Thomas Mann gemahnt. An den Literaturverfilmungen *Le notti bianche* (1957) und *Lo straniero* (1967) arbeitet Kapitel 3 vor allem den physisch-erotischen, aber auch latent bedrohlichen Bedeu-

tungsüberschuss heraus, den Viscontis Inszenierung kultureller Projektionen mithilfe des gezielten Arrangements von Kleidungsstilen und Farbkontrasten gegenüber Fjodor Michailowitsch Dostojewskis und Albert Camus' Vorlagen produziert.

Kapitel 4 stellt mit den Familientragödien *Il gattopardo* (1963) und *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965) zwei Versionen eines Klassizismus einander gegenüber, die über zum Teil erhebliche Gestaltungsunterschiede hinweg durch den filmischen und gestischen Umgang mit den Insignien ihrer skandalösen Verfallsgeschichten (z.B. Taschentücher, Decken, Tücher und Schals) miteinander korrespondieren. Das folgende Kapitel „Decadent Threads“ (S.137) schließt thematisch nahtlos an das vorige an, stellt an der ästhetisierten Ausgestaltungssprache von *La caduta degli dei* (1969), *Morte a Venezia* (1971) und *Ludwig II.* (1973) jedoch deutliche Zeichen eines sich radikalisierten filmischen Modernismus fest. Diese Tendenz schließt einen sich ebenfalls radikalisierten Umgang mit (Homo-)Sexualität ein und setzt sich, wie McElhaney im letzten Kapitel ausführt, in *Gruppo di famiglia in un interno* (1974) und *L'innocente* (1976) fort.

Elegant geschrieben und originell komponiert, wirft McElhaney's *Luchino Visconti and the Fabric of Cinema* einen frischen Blick auf das vermeintlich so disparate Gesamtwerk Viscontis, dessen innerer Zusammenhang uns in den hier gekonnt miteinander verwobenen Fäden ganz neu vor Augen tritt.

Michael Wedel (Potsdam)

Linda Badley: *Lars von Trier beyond Depression: Contexts and Collaborations*

New York: Wallflower 2022, 271 S., ISBN 9780231191531, USD 30,-

Die Monografie der US-amerikanischen Professorin für Englisch und Medienwissenschaft Linda Badley beschäftigt sich in vier eigenständigen Kapiteln mit jenen Projekten von Lars Trier, die seit der öffentlichkeitswirksamen Mitteilung des Regisseurs entstanden sind, an klinischen Depressionen zu leiden (vgl. S.2). Badley verbindet jeweils einen Film mit einem übergeordneten Thema. Dark Ecology trifft so auf *Antichrist* (2009), Wagnerismus auf *Melancholia* (2011), Digressionismus (eine von Trier selbst so getaufte essayistische Form der Filmgestaltung) auf *Nymphomaniac* (2013) und Gedanken zu den Parallelen von Mord und Kunst auf *The House that Jack Built* (2018).

In der Einführung positioniert Badley sich als Vertreterin des *post-critical turn*, die ihren Forschungsgegenständen und den von ihr befragten Filmschaffenden Vertrauen schenken möchte und dafür auf eine allzu kritische und distanzierte Position explizit verzichtet. Damit möchte sie jene ‚paranoide Lektürehaltung‘ vermeiden, die sie angelehnt an Eve Kosofsky Sedgwick's Aufsatz „Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're so Paranoid, You Probably Think This Introduction Is about You“ (In: dies.: *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*. Durham: Duke UP, 1997, S.1-37) dem Großteil der bisherigen Literatur zu den Filmen und der

Persona Triers attestiert. Weil die ausgewiesene Trier-Expertin (sie verfasste außerdem *Lars von Trier*. Champaign: University of Illinois Press, 2010) für ihre Recherchen vollen Zugang zu den Arbeitsmaterialien und dem inneren Zirkel der Filmschaffenden um Trier erhalten hat (daher auch der Untertitel: „Contexts and Collaborations“) besteht eine große Nähe zwischen der Autorin und ihrem Forschungsfeld. Das Vertrauen, das ihr von den Filmschaffenden entgegengebracht wurde, gibt sie durch die bewusste Entscheidung für eine postkritische Haltung auf gleiche Weise zurück.

Das Buch beschäftigt sich in beeindruckender Detailfülle vor allem mit der Stoffentwicklung und der Vorproduktion der untersuchten Filme (der sogenannten „preproduction history“ [S.vii]) und bildet damit in außergewöhnlicher Tiefe einen Prozess ab, der bedauerlicherweise nicht allzu häufig Gegenstand filmwissenschaftlicher Arbeiten ist, obwohl sich gerade durch diesen Zugriff ein Bogen von den Production Studies zu den filmästhetischen Analysen schlagen lässt. Die von Badley geführten Interviews mit einigen Schlüsselfiguren der jeweiligen Filmteams, die oft an mehreren Filmen beteiligt waren, liefern wertvolle Hinweise für das Verständnis der Arbeitsprozesse und der Themen, die in den vier untersuchten Filmprojekten verhandelt werden. Besonders

die Ideengeschichte der Filme wird durch Badleys Vorgehen detailliert entschlüsselt. Es werden sowohl die Genese der Stoffe und die von den Filmschaffenden diskutierten Inspirationsquellen und Referenzen aus der bildenden Kunst, der Literatur und dem Kino besprochen, als auch jene Motive und Bilder, die in den Filmen verdichtet und verflochten wurden.

Der Wunsch, sich postkritisch mit den Quellen und Themen auseinanderzusetzen, führt allerdings auch dazu, dass der Selbstdarstellung der Filmschaffenden unwidersprochen eine Bühne geboten wird, vor allem der schillernden Persona ‚Lars von Trier‘, die sich der Filmemacher Lars Trier bereits in jungen Jahren zugelegt und im Laufe der Zeit immer unbequemer angelegt und ausgespielt hat. Durch die geringe Distanz wird Badleys Text den besprochenen Filmen mit fortschreitendem Verlauf immer ähnlicher. Genau wie dort und in Triers öffentlichen Äußerungen sind die diskutierten Anspielungen und Referenzpunkte oft überladen bis anmaßend und führen einmal quer durch die gesamte westeuropäische Geistesgeschichte, um Kontexte zu errichten und Bedeutungsebenen anzureichern.

Die assoziative Essayform, die in die Handlung von *Nymphomaniac* und *The House that Jack Built* integriert wurde und die Trier selbst als Digressionismus bezeichnet, findet sich auch auf der strukturellen Ebene des Buches. Immer wieder werden Konzepte und Referenzen eingeführt, um einzelne Aspekte der Filme zu veranschaulichen, die von den

anschließenden Teilkapiteln direkt wieder einkassiert werden, weil eine andere Referenz insgesamt passender erscheint. Das Hantieren mit teils übergroßen und schiefen Referenzen und Konzepten führt zu einer gewissen kombinatorischen Beliebigkeit. Statt die beschriebenen Phänomene zu analysieren oder zu dekonstruieren, kommt es vor allem zu einer Sammlung, Wiederholung und Verstärkung der Ideen, die bereits in Triers Filmen geäußert wurden. Dieser Effekt oszilliert ähnlich wie die Filme selbst und wie Triers öffentlich zur Schau gestellte ‚kontroverse‘ Persönlichkeit beständig zwischen den Polen Faszination und Ärgernis.

Spätestens dort, wo Badley dem Geniekult des Autorenfilmers ebenso mutwillig folgt wie allen anderen Spuren, die ihr das Arbeitsmaterial und die Interviews vorgeben („in a stroke of Trieresque genius“ [S.174]), stellt sich allerdings die Frage, ob das im Interesse jener Kollaborationen ist, von denen das Buch eigentlich berichten möchte. Häufig wirkt es eher, als wiederhole der Text die Marketingarbeit des Filmteams und der Produktionsfirma Zentropa, etwa wenn Triers Editor und Second Unit Director Anders Refn *Nymphomaniac* als „magnum opus“ bezeichnet, das Triers „whole palette of experience“ (S.112) zur Schau stelle.

Zugleich entsteht eine starke Reibung zwischen den Ideen Kosofsky Sedgwicks, von denen Badleys Haltung als Forscherin inspiriert ist, und jenen Themen, die Trier in seinen Filmen verhandelt und die Badley

nun so bereitwillig wiederholt. Das Angebot einer alternativen, konstruktiven Form wissenschaftlicher Lektürearbeit, die aus Feminismus, den Gender und Queer Studies erwachsen ist und die eine offenere Forschungsgemeinschaft im Sinn hat, trifft auf die maximal düsteren und destruktiven Filme Triers, die (den Analysen der Autorin folgend) zunehmend um seine eigene Persönlichkeit kreisen und sich wie ein Kippbild wahlweise als misogyne Männerfantasien oder als ebenso ätzende Dekonstruktionen von stereotypischer Maskulinität begreifen lassen. Auch hier ist das vorliegende Buch den Filmen nicht unähnlich, erscheint es doch ebenfalls zugleich als ein kühnes und beeindruckendes, aber auch als ein unbehagliches und mindestens kontroverses Unterfangen.

Weil der Text so materialgesättigt ist, kommt es im Verlauf der Lektüre

bei aller Irritation jedoch immer wieder zu ausgesprochen erhellenden Momenten, und zwar gerade dort, wo nicht die großen Konzepte und Linien in den Blick genommen werden, sondern ganz nebenbei, in den vielen detailreichen Anekdoten, Interviews und Einzelbeobachtungen. Dazu gehört auch das Zitat von Trier, mit dem die Coda den Text abschließt und das die elegante Sperrigkeit der Filme noch einmal reflektiert: „the definition of true art [is] that you use an impeccable technique to tell people a story they don't want to be told“ (S.199). Bei Badleys Buch verhält es sich leider tendenziell umgekehrt: Mit etwas mehr Distanz zu den Gegenständen hätte man die *preproduction histories* lieber gehört.

Martin Jehle (Marburg)

Jürgen Arndt: Caterina Valente, Wolfgang Lauth, Jazz und Schlager: Facetten der 1950er Jahre und darüber hinaus

Hildesheim/Zürich: Olms 2021, 464 S. (Mannheimer Manieren – Musik + Musikforschung, Bd.10), ISBN 9783487160542, EUR 48,-

Wolfgang Lauth, Caterina Valente: zwei Musiker_innen, die unterschiedlicher kaum sein könnten. Beide wurden 1931 geboren, beide begannen ihre Arbeit als professionelle Musiker_innen in den 1950ern – der erste als Mannheimer Lokalgröße, der zeitlebens nicht die Nähe Mannheims verlassen hat; letztere aber als Weltbürgerin, geboren in Paris, später Aufenthalte in Mannheim, schließlich in Lugano. Zahlreiche Tourneen absolvierte Lauth im deutschsprachigen Raum; Valente wurde international ausgezeichnet, avancierte sogar in den USA zur Showgröße – selbst sechssprachig, mit Musikaufnahmen in neun Sprachen. Lauth ist ein bis heute bekannter Jazzmusiker und -komponist; Valente wiederum eine bemerkenswerte Jazzsängerin, bekannt geworden als Schlagerstar und Filmschauspielerin. Beide sind verstrickt mit der Präsenz amerikanischer Musikkultur im Nachkriegseuropa. Die beiden haben allerdings nie zusammen musiziert, sich wohl höchstens flüchtig gekannt. Erst im Alter – und am Ende des vorliegenden Buches – treten die beiden so verschiedenen Biografien zumindest imaginär zusammen: als die bereits im 18. Jahrhundert gegründete Hochschule in die heutige Form als „Hochschule für Musik und Darstellende Kunst“ mit

einer eigenen Abteilung für Jazz und populäre Kultur überführt wurde.

Valente und Lauth, die trotz der Berührungen im Jazz mit denkbar unterschiedlichen Musikstilen verbunden sind, zeichnen sich auch in ihrer medialen Erscheinung auf den diversen Bühnen der Musik- und Populärkultur als denkbar verschieden aus. Verbunden sind sie jedoch durch Mannheim, den Ort, zu dem beide immer wieder zurückkehrten.

Jürgen Arndt, seinerseits Professor für Systematische Musikwissenschaft mit dem Schwerpunkt Jazz und populäre Musik an der Mannheimer Hochschule, ist kein Kind der 1950er Jahre, kann als Zeitzeuge nicht agieren, sondern ist angewiesen auf die Analyse und Interpretation eines ganzen Bergs von Quellen und Texten: schriftliche Primärquellen (v.a. der Tagespresse der Zeit, aber auch der Szenezeitschriften wie der *Bravo*, der Kulturmagazine und Musikzeitschriften), autobiografische Zeugnisse und Berichte, allgemeine Beiträge zu Jazz und Unterhaltungsmusik der Zeit, Noteneditionen. Hinzu kommen Produkte der Musikindustrie, Filme, Fernsehsendungen und -shows (vgl. S.22f.).

Eines macht Arndt von Beginn an klar: Es geht ihm nicht um eine Doppelbiografie, weshalb er alle

hagiografischen Hinweise, die sich vor allem in den Valente-Biografien finden, und alle Erklärungen, die aus Biografischem erschlossen werden, mit größter Skepsis behandelt. Vielmehr geht es ihm darum, die beiden Musiker_innen auch in dem Feld der zeitgenössischen kritischen Haltung oder gar Ablehnung von Jazz und Schlager (einschließlich der in den Filmen dargebotenen und in der sich entfaltenden Freizeitkultur der Jugendlichen verbreitenden Tanzstile) zu verorten. Das Gegenüber des Tanzens im Revuefilm der späten 1950er und der zeitgleichen Versuche, mit den ‚Mannheimer Ballettabenden‘, zu denen Lauth eine ganze Reihe von Kompositionen (1965-67) beisteuerte, wird in einem eigenen Kapitel thematisiert (vgl. S.341ff.). Es wird greifbar, wie sehr sich vor allem die Jazzmusik von der scharfen Ablehnung der bürgerlichen Kulturkritik in den 1960ern löste. Auch die Adaptionen der Bach-Kompositionen durch Lauth (bekannt ist insbesondere Lauths Platte *Play Barock* [1964, repr. 1988]) und die lebendige Verbindung von Jazz und Alter Musik trugen zur Auflösung der Konfronta-

tion von *high brow* und *low brow culture* bei (vgl. S.217ff.). Äußerst angenehm ist die Tatsache, dass Arndt auch den Revuetanz als eigene Kunstform rehabilitiert (und die These nicht nur an Valente, sondern auch an Marika Röck und Germaine Damar exemplifiziert).

Arndts Buch überzeugt. Es ist nicht nur kenntnisreich (die exquisite Dokumentation legt davon Zeugnis ab), es ist auch so lebendig geschrieben, dass man es ungern aus der Hand legt. Vor allem ist es ein methodisch anspruchsvoller Beitrag zu einer Historiografie der populären Kultur, die sich oft genug als sperrig und widerspruchsvoll herausstellt, sobald man in die Tiefe der Quellen hinabsteigt. Sich hier nicht an der Konstruktion von Künstler_innenidentitäten abzuarbeiten, sondern sich der Dynamik und der permanenten Veränderung von „Bezügen und Konstellationen [...], von Prozessen und Entwicklungen“ (S.25) zuzuwenden – das ist eine Ausgangsüberlegung, über die weiter nachzudenken sich lohnt.

Hans J. Wulff (Westerkappeln)

Svenja Böhm: Enemy Images in the James Bond Series: Narratives of Visibility and Invisibility

Würzburg: Königshausen & Neumann 2020 (Film – Medium – Diskurs, Bd.113), 276 S., ISBN 9783826070198, EUR 34,80

(Zugl. Dissertation an der Ruhr Universität Bochum, 2017)

„Mein Name ist Bond. James Bond.“ Diesen ikonischen Satz kennen mit Sicherheit nicht nur Cineast_innen. Seit dem ersten Erscheinen des britischen Geheimagenten auf der Kinoleinwand in *Dr. No* (1962) ist die Filmreihe nicht nur ein Garant für volle Kinosäle, sondern hat nach zwölf Romanen, neun Kurzgeschichten und 25 Filmen mit sechs verschiedenen Hauptdarstellern den Rang eines globalen Kulturguts erreicht. Im November 2020, kurz vor Erscheinen des 25. Bonds *No Time to Die* (2021), ergab eine Umfrage des Pay-TV-Senders Sky unter 100 Filmkritiker_innen, dass sich über 60 Prozent für Sean Connery als besten 007-Darsteller aussprechen. Als hervorstechende Merkmale attestierten die Befragten ihm „beste physischen Voraussetzungen“ und „intelligent und arrogant zu spielen“. Die vielen – sichtbaren und unsichtbaren – Feinde Bonds erhalten vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit durch das Publikum, durch Fans aber auch durch die Wissenschaft. Svenja Böhm's Dissertation ist angetreten, dies zu ändern.

Die profunde, mehr als 270 Seiten starke, leicht überarbeitete Dissertation zu den Feindbildern in den Romanen und Filmen der Reihe hat das Potenzial, in diesem Feld zu einem Standardwerk

zu werden. Die Stärke der kulturwissenschaftlichen Arbeit ist ihre inhaltliche Tiefe und ihre Verschränkung mit den geopolitischen Ereignissen und Entwicklungen der vergangenen 60 Jahre. Basierend auf Konzepten, was Feinde sind, wie sie als Stereotyp sich medial manifestieren und welche Funktionen letztlich Feindbilder haben – sowohl für die Zuschauer_innen als auch für das End-Produkt – zeigt sie, dass die Bond-Filme und ihre Romanvorlagen von wiederkehrenden Charakteristika geprägt sind. Die Autorin veranschaulicht, dass die dargestellten Bösewichte und ihre Handlanger sich in einem Spannungsverhältnis zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit verorten lassen. Auf einem gedachten Kontinuum werden die Pole realweltlich markiert – durch das Feindbild des Kommunismus in Gestalt der Sowjetunion auf der einen Seite und die unsichtbare Bedrohung von global operierenden Terrororganisationen, die ihren Nährboden in der Angst und Orientierungslosigkeit der Bevölkerung finden, auf der anderen Seite. Während sich die Romane und Filme um den ersten Pol vornehmlich in der Zeit vor dem Fall des Eisernen Vorhangs clustern, mischen sich Globalisierungskritik und allerlei dystopische Ängste in den Feindbildern der jüngeren Filme.

Weiß die Autorin – offenbar ein sehr großer Fan der Reihe – mit ihrem Detailwissen auf ganzer Linie zu überzeugen, erweist sich ebendiese Vorliebe für den Gegenstand jedoch in etlichen Punkten als problematisch. Das Buch ist einerseits nicht voraussetzungslos zu lesen: Eine notwendige Darstellung des Gegenstands, wenn man so will eine Einführung in das Bond-Universum, wird schmerzlich vermisst. Schon in der Einleitung ist von Filmcharakteren wie Dominic Green die Rede und damit von filmischen Verweisen, die all jene überfordern, die nicht alle Filme gesehen haben. Dieses Grundproblem des Bandes kann als fehlende Distanz zum Gegenstand zusammengefasst werden und findet sich über den Inhalt hinaus auch in der Struktur des Buches sowie in der eigentlichen Analyse wieder. Vieles wird – schon zu Beginn des Buches – vorweggenommen, Etliches wird ohne Belege durch Quellen oder ohne Verweise auf die eigene Analyse behauptet (z.B. „the often mirrorlike representation of Bond and his antagonists raises several questions when it comes to the construction of Western identities“ [S.14]). Andererseits spiegelt sich das Verschwimmen der Grenzen zwischen Gut und Böse in den neueren Bond-Filmen analog auch in der Analyse der Autorin wider. Eine deutliche Differenzierung zwischen filmischem Text, den Romanvorlagen sowie der Umsetzung durch Regie und Produktion ist nicht so recht erkennbar. Gleichzeitig stellt sich bisweilen der leise Verdacht ein, als werde die Bond-Reihe allzu ernst genommen. Oder anders ausgedrückt: Bei Böhm

werden die Fiktionalität und die Logik von Actionfilmen nicht als das gesehen, was sie primär sind, nämlich Unterhaltung. Unterhaltung, die bei einem breiten Publikum über Generationen hinweg sehr gut funktioniert und bei der es keinen Masterplot gibt – insofern sind die Filme alle ein Produkt und ein Spiegel ihrer jeweiligen Entstehungszeit. Gerade filmtechnische Aspekte oder Verweise auf eine in der jeweiligen Zeitepoche vorherrschende Ästhetik finden sich leider nur wenige. Zur Kontextualisierung wären sie mindestens hilfreich gewesen, auch wenn der Band dezidiert keinen medienwissenschaftlichen Ansatz verfolgt.

Um nicht falschverstanden zu werden: Das enorme Wissen der Autorin über Ian Flemings Romane und die filmischen Adaptionen ist im vorliegenden Band Segen, aber auch Fluch zugleich. Denn Vieles, was die Autorin weiß und schlussfolgert, scheint oft Ergebnis ihrer eigenen, inneren Auseinandersetzung mit dem Stoff zu sein. Der Weg dorthin, die Schritte der Analyse sowie das methodische Vorgehen bleiben oft vage.

Der in Englisch verfasste Band versucht sich sprachlich deutlich von der Alltagssprache (vom Unterhaltungsmedium?) abzuheben, das zeugt vom hohen intellektuellen Anspruch der Autorin, macht ihn aber nicht sonderlich leicht zu lesen. Für alle Bond-Fans, aber auch für alle, die sich Näher mit der (Re-)Konstruktion seiner schillernden Gegenspieler auseinandersetzen wollen, ist der Band dennoch zu empfehlen.

Benjamin Bigl (Münster)

Nils Daniel Peiler: *To Infinity and Beyond: Die künstlerische Rezeption von Stanley Kubricks 2001: Odyssee im Weltraum*

Würzburg: Königshausen & Neumann 2022, 1135 S.,
ISBN 9783826072857, EUR 98,-

(Zugl. Dissertation am ZEGK- Institut für Europäische Kunstgeschichte der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 2020)

Der Filmklassiker *2001: A Space Odyssey* (1968) gilt nicht nur in den heutigen interdisziplinären popkulturellen sowie in vielen kulturwissenschaftlichen Forschungskreisen als ein Referenzpunkt des Genres der Science Fiction, der seit seinem Kinodebüt zahlreiche intermediale Anspielungen und Anlehnungen erfahren hat. Nils Daniel Peilers voluminöses zweibändiges Buch *To Infinity and Beyond: Die künstlerische Rezeption von Stanley Kubricks 2001: Odyssee im Weltraum* ist als Dissertationsschrift entstanden und verschreibt sich dem kulturellen Erbe des US-amerikanischen Regisseurs, Produzenten und Drehbuchautoren Stanley Kubrick. Erklärtes Anliegen des Werks ist eine dedizierte Standortbestimmung innerhalb Kubricks Œuvre einerseits und eine fundierte Analyse der künstlerischen Wirkmacht des Films andererseits.

Die Dissertation besteht aus zwei Bänden, einem Textteil und einem Bildteil: Der Textteil ist in drei große Teile gegliedert, die sich allesamt um eine Einordnung des Gesamtkunstwerks bemühen und so erfolgreich eine zugängliche Annäherung an den Filmmythos *2001: A Space Odyssey* gestatten. Der Bildteil besteht aus detailreichen Abbildungen und dient „der bildlichen

Illustration der textlichen Argumentation dieser Dissertation“ (S.13).

Zunächst zeichnet der Autor im ersten Teil den Lebenslauf des Regisseurs Kubrick nach, ohne ihn dabei auf eine besondere Art und Weise zu idealisieren. Auch hält die Einleitung einige witzige und wissenswerte Anekdoten über den Menschen und Regisseur Kubrick parat. Für Peiler bleiben der Regisseur beziehungsweise sein Œuvre auch „posthum [...] durch seine Werke lebendig“ (S.45). Peiler stellt zudem fest, dass *2001* ein fortwährendes Forschungs- und Erkenntnisinteresse bereithalte, da der Film auch Jahrzehnte später eine individuelle Rezeption erfahren habe. „Der Film erweist sich selbst wiederum als Kombination vorbestehender Elemente und offeriert damit ein besonderes Angebot, ihn zu zitieren“ (S.24).

Nach einer theoretischen Einordnung des Themas untersucht Peiler im weitaus umfangreichsten zweiten Kapitel die filmische Wirkmacht von *2001* und wendet sie auf andere intermediale Bezüge an. Das schließt eine ästhetische Benotung des Films ebenso mit ein wie eine Überprüfung weiterer rezeptionsgeschichtlicher Interpretationen. Im Vordergrund steht also auch eine produktionsästhe-

tische Bewertung: Wo kann man die zahlreichen filmstilistischen Attribute und Elemente wie die Dialoge, die Effekte, das Sounddesign, das Handeln und die Inszenierung der Figuren, den Schnitt, den Klang, die Bewegung und das Bühnenbild beziehungsweise das Setdesign des Films intermedial einordnen? Auf welche Topoi – wie beispielsweise die Wiedergeburt des Menschen oder die Mondlandung als internationales Großereignis – wird filmisch und philosophisch rekurriert? Besonders wertvoll erscheint in diesem Teil auch Peilers Kategorisierung zwischen den Medien, insbesondere die Ausführungen zu ästhetischen Kopplungen und Brüchen lesen sich sehr spannend (vgl. S.488). Auch die ökonomischen Dimensionen des Films werden hier ausreichend einbezogen.

Im dritten Kapitel werden die gesammelten Ergebnisse und Analysen zusammengeführt und in einen

größeren Kontext gestellt. So lässt sich festhalten, dass *2001* nicht nur in komplett anderen Filmgenres auftaucht (vgl. S.714f.), sondern ebenso als omnipräsente Erscheinung sowohl im aktuellen Hollywood-Blockbusterkino wie auch im avantgardistischen Kunstkinomilieu auftritt.

Insgesamt überzeugt an Peilers Buch besonders, dass der Autor nicht nur in filmsprachlichen Kategorien denkt, sondern auch außerhalb des medialen Tellerrands schaut: Seine Dissertation ist nicht nur eine verschriftlichte Liebeserklärung an den Künstler und Regisseur Kubrick und an dessen Werk, vielmehr nähert sich Peiler mit dem Buch auch anderen geisteswissenschaftlichen Diskursen an und beschreibt das Phänomen *2001* aus einer ganz neuen Perspektive heraus.

Dennis Herold (Marburg)

Claudia Siefen-Leitich: *Alice in Illness: „Kranke“ Frauen im Film*

Marburg: Schüren 2022, 88 S., ISBN 9783741004056, EUR 18,-

Mit der Pandemie rückten zuletzt Seuchen und Krankheiten im Film häufiger in den Blick der Filmwissenschaftler_innen und -kritiker_innen. Claudia Siefen-Leitich hat unabhängig von der Pandemie einen Essay über ‚kranke‘ Frauen im Film vorgelegt. Aktuell wirkt er trotzdem; auch weil er sich mit den seit #MeToo vermehrt analysierten Rollenbildern beschäftigt.

Es wäre naheliegend, die kranke, leidende, geschwächte Frau ausschließlich als Konstruktion mehrheitlich männlicher Filmschaffender zu begreifen, da sie „einen in vielen Kulturen auftretenden Fetisch von weiblichem Invalidentum und ebenso des weiblichen Schlafes“ (S.22) bediene – zumal Siefen-Leitichs Beispiele bis in die Stummfilmzeit zurückreichen. Schon früh stellt die Essayistin aber klar, dass sich diese Sicht mit Blick auf die Frauen hinter beziehungsweise in diesen Darstellungen wenden lasse: „Eine Schauspielerin wird einer [sic] ihrer wichtigsten Ausdrucksmittel beraubt: der Schönheit ihres Körpers und ihres Gesichts. Es bedarf also eines starken Selbstbewusstseins, sich mit einem eingeschränkten Körper auseinanderzusetzen“ (S.8). Dies ist eine spannende Prämisse, sofern man bereit ist, neben der Figur und ihrer Schwächung zugleich auch die Darstellerin und ihre Stärke mitzudenken beziehungsweise -zusehen.

Siefen-Leitich geht allerdings ohne „Anspruch auf Vollständigkeit“

(S.34) auf recht assoziative Weise vor, hangelt sich nicht chronologisch an der Filmgeschichte entlang, ordnet die Gedanken nicht nach Genres oder Produktionsländern – trotz des Hinweises auf unterschiedliche Krankheits- und Körperbilder in unterschiedlichen Kulturkreisen (vgl. S.18) –, arbeitet nicht streng systematisch konkrete Fragestellungen ab, sondern sie reiht Einfall an Einfall, worin man Schwäche und Stärke des Bandes gleichermaßen sehen kann.

Ausgangspunkte des Textes sind Tagebucheinträge von Alice James, Schwester des Autors Henry und des Soziologen William James –, die an Tuberkulose und Hysterie gelitten haben soll und tatsächlich an Brustkrebs litt – sowie, assoziativ aus deren Vornamen abgeleitet, Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), in dem der Körper der Protagonistin – wie auch in der frühen Verfilmung aus dem Jahr 1903 – „mal zu groß, mal zu klein [ist], oder er verschwindet gar völlig“ (S.10). Alice im Wunderland und Alice James, die den Brüdern zufolge hätte schreiben sollen, da sie das eigentliche Genie der Familie gewesen sei, sind Vorbilder dieser Materialsammlung zahlreicher Frauenfiguren, die sich nicht recht den Erwartungen fügen wollen: „Die kranke Frau im Film entzieht sich, ist vor allem aber nicht mehr dienstbar“ (S.20), sei umgeben vom „Hauch unweiblicher Dekadenz und Arroganz“

(S.21), wenn sie im Bett isst und/oder liest, „ist nun unangenehm und wütend, sie fordert ein, sie mutet ihrer Umwelt zu, Zeuge der Auseinandersetzung und Zentrierung ihrer selbst zu sein“ (S.22).

Infolgedessen nimmt Siefen-Leitich dann die Betten und deren Funktionen in den Blick, die Schlaf- und Frauenzimmer, die Bekleidung, die unmittelbare Umgebung der Frauen. Die unterschiedlichen Krankheiten und Krankheitsbilder stehen im Anschluss im Zentrum: und damit auch die Verlagerung von der Tuberkulose – „romantischer als die Pest, anständiger als die Pocken und urbaner als das Gelbfieber“ (S.38) – hin zum Krebs, der „sich nun als invasive, angstausslösende Krankheit und auch als Bote des Todes durchgesetzt“ (ebd.) habe. Das führt Siefen-Leitich wiederum zu den unterschiedlichen Schauspiel-Methoden, mit denen es solchen Krankheitsbildern gerecht zu werden gilt: Konstantin

Stanislawski, Lee Strasberg, Sanford Meisner, Maria Ouspenskaya, Stella Adler oder Suzuki Tadashi werden jeweils angerissen, um zu veranschaulichen, wie sich Schauspielerinnen des körperlichen Unwohlseins, des Fiebers, des Kreislaufzusammenbruchs und weiteren annehmen. Auch die kulturelle Bedeutung von Krankheitsbildern wird hier nochmals aufgegriffen, wenn Siefen-Leitich eine Reihe vieler knapper Filmbeispiele durchgeht (und mit ihnen etwa auch Michel Foucaults Sicht auf den Wahnsinn). Die reichhaltige Bebilderung – drei Filmstills auf nahezu jeder zweiten Seite, die vor allem Großaufnahmen kranker Frauen in ihren Betten enthalten – sorgt für eine gelungene Veranschaulichung, und gleichzeitig lässt auch die Filmografie am Ende auf den umfangreichen Kenntnisreichtum Siefen-Leitichs schließen.

Christian Kaiser (Hannover)

Reihenrezension: Filmgeschichte kompakt

Wolfgang Jacobsen: Der Film im Nationalsozialismus

München: edition text + kritik 2021, 132 S., ISBN 9783967075281, EUR 19,-

Stefan Kramer: Der chinesische Film

München: edition text + kritik 2022, 149 S., ISBN 9783967075656, EUR 19,-

Mit der 2021 initiierten Reihe *Filmgeschichte kompakt* beginnt der Münchner Verlag edition text + kritik mit der Publikation einzelner Monografien zur inter- und transnationalen Filmgeschichte. Laut Angaben des Verlags auf der Website – Reihenherausgeber_innen werden nicht genannt – handelt es sich bei den Bänden jeweils um „eine kompakte, verlässliche und leicht zugängliche Einführung für den cineastisch und/oder wissenschaftlich interessierten Leser“ – ein mit Blick auf die derzeitige filmwissenschaftliche Literatur längst überfälliges Vorhaben. Neben einer Darstellung der jeweiligen Filmhistoriografie werden die Bände mit einer Auflistung kanonisierter Filme und bedeutender Filmschaffender sowie mit ausgewählten weiterführenden Literaturangaben abgerundet. Den Auftakt der Reihe bildete 2021 Kayo Adachi-Rabe mit *Der japanische Film*, dessen Umfang und Strukturierung den Folgebänden ähnelt (vgl. hierzu Wolfgang Fuhrmanns Rezension in *MEDIENwissenschaft* 39 [1], 2022, S.58-60). Mit *Der Film im Nationalsozialismus* und *Der chinesische Film* liegen nun die nächsten zwei Publikationen der Reihe *Filmgeschichte kompakt* vor, für den Herbst ist ein Buch zum argentinischen Film von Peter W. Schulze angekündigt.

In *Der Film im Nationalsozialismus* widmet sich Wolfgang Jacobsen der Epoche des NS-Films zwischen 1933 und 1945. Die Monografie hat sich dabei keiner strengen Chronologie verschrieben, sondern ist innerhalb der 18 Kapitel thematisch gegliedert, deren Überschriften, meist als Antithese formuliert, entsprechende Schwerpunkte setzen. Die gewählten Zugangsweisen sind mannigfaltig: Jacobsen spricht von „einer kompakten Montage von Daten, Tatsachen und Befunden sowie szenischen Eindrücken, unterlegt mit einer Ebene subjektiver Einwürfe von Exilanten und Verfolgten, darunter auch literarische Fundstücke“ (S.13). Ebenso werden zentrale Termini, wie der Propaganda- oder Mythenbegriff, sowie ökonomische Faktoren kurz skizziert und in den (film-)historischen Hintergrund kontextualisiert.

Bereits im ersten Kapitel führt Jacobsen an, sich sowohl an den kanonischen Filmen als auch an randständigen Produktionen zu orientieren, eine Entscheidung, die sich gelungen in die Struktur dieser Publikation einfügt: Während berühmt-berüchtigte Filme wie *Triumph des Willens* (1935) innerhalb eines Kapitels alleinige Aufmerksamkeit bekommen, werden Genreproduktionen in Kapiteln gebündelt,

wie beispielsweise die bekannten Heinz-Rühmann-Komödien *Quax, der Bruchpilot* (1941) und *Die Feuerzangenbowle* (1944) oder ausgewählte Biopics wie *Friedemann Bach* (1941) und *Rembrandt* (1942). Jacobsen widmet neben den Filmen von Leni Riefenstahl auch weiteren faktualen Formaten wie den Wochenschauen gesonderte Aufmerksamkeit. Durch diese Struktur geht *Der Film im Nationalsozialismus* sinnvoll über die chronologisch geordneten Einzelanalysen aus dem von Friedemann Beyer und Norbert Grob herausgegebenen *Der NS-Film* (Stuttgart: Reclam, 2018) hinaus. Die Berücksichtigung der randständigen Produktionen, nach Jacobsen „die Möglichkeit eines Blicks zur Seite – ins Grau des Brauns der Filme im Nationalsozialismus“ (S.13) soll jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass hier auch die dezidiert antisemitischen Filmproduktionen wie *Der ewige Jude* (1940) und *Jud Süß* (1940) diskutiert werden. Der Autor verortet diese nicht nur im damaligen Produktionskontext, sondern deckt durch sorgfältige Analysen den ideologischen Kern auf und lässt dabei auch die jeweiligen Filmästhetiken nicht außer Acht. In Zusammenhang mit den herangezogenen zeitgenössischen Kommentaren von beispielsweise Thomas Mann und Carl Zuckmayer, welche in den jeweiligen Kapiteln gesondert hervorgehoben werden, hat Jacobsen hier einen umfassenden Quellenkorpus zusammengetragen. Zu bemängeln ist lediglich der Verzicht auf Abbildungen. Gerade die kritische Betrachtung einzelner Filme

hätte durch den gezielten Einsatz von *film stills* zusätzlich unterstützt werden können, da einige der hier angeführten Filme auch für Filminteressierte nur schwer zugänglich sind. Lobenswert ist indessen der Umgang mit weiterführenden Literaturhinweisen und Fußnoten, zumal der Einsatz von Sekundärliteratur in der Reihe bislang keinen einheitlichen Richtlinien folgt. Auf eine Auflistung kanonischer Filme und Regisseur_innen wird hier verzichtet. Stattdessen nennt Jacobsen lediglich einzelne auf DVD veröffentlichte Filme dieser Epoche. Interessant ist dabei der abschließende Hinweis, „dass es sich nicht generell um kritisch begleitete Editionen handelt“ (S.125). Somit bleibt weiterhin die Frage bestehen, wie eine solche Edition für Datenträger oder Streamingdienste gestaltet werden könnte, um noch nicht veröffentlichte oder vergriffene Filme dieser Zeit einem interessierten Publikum zugänglich machen zu können. In diese Überlegungen wären die Filmvermittlung und -distribution miteinzubeziehen. Auch bleibt es aufgrund eines fehlenden Filmregisters schwierig, eine Übersicht über die von Jacobsen angeführten Filme zu erhalten, weshalb im Falle einer Neuauflage das vorhandene Personenregister um ein solches ergänzt werden könnte. Ein zweiseitiges Literaturverzeichnis nennt in chronologischer Reihenfolge weiterführende Literatur, wobei das Verzeichnis einige relevante Publikationen wie das oben genannte *Der NS-Film* vermissen lässt. Gerade der von Beyer und Grob herausgegebene Band versammelt die wichtigsten Pro-

duktionen dieser Epoche und kann durchaus als Ergänzung zur Lektüre herangezogen werden.

Mit *Der chinesische Film* von Stefan Kramer wird, analog zu *Der japanische Film*, erneut die Filmgeschichte eines Landes in chronologischer Reihenfolge dargestellt. Kramer, welcher bereits *Geschichte des chinesischen Films* (Stuttgart: Metzler, 1997) veröffentlichte, legt in dem dritten Band auf Rund 150 Seiten einen Abriss des chinesischen Films vor. Neben einem Vorwort wird die Monografie in vier Kapitel gegliedert, wobei dem frühen Kino ebenso wie aktuellen Strömungen Aufmerksamkeit zukommt. Bereits im Vorwort werden einzelne kulturelle und politische Besonderheiten konkretisiert und als Grundlage für die weiteren Kapitel genutzt. Dabei bleiben die Filmgeschichten Hongkongs und Taiwans unberücksichtigt, sodass etwaige Synergieeffekte leider nicht entstehen können.

Kramer beginnt mit den ersten Filmvorführungen 1896 und stellt mit dem inzwischen verschollenen *Dingjunshan* (1905) die erste chinesische Filmproduktion vor. In den weiteren Kapiteln werden bedeutsame Filmproduktionen und stilbildende Einzelwerke ebenso wie herausragende Filmschaffende berücksichtigt. So sind es hier die 1920er Jahre, die einen bedeutenden Abschnitt in der Filmgeschichte darstellen, da mit dem 1922 produzierten *Laodong Aiqing* der älteste noch erhaltene chinesische Film vorliegt. Auch das Martial-Arts-Genre, welches sich 1928 mit *Huoshao Honglian si* entwickelte und nach Kramer

„bis heute gemeinhin als Synonym für den chinesischen Film gilt“ (S.34), findet Erwähnung. Dessen Hochphase durch Studios wie die Shaw-Brothers sowie durch Stars wie Bruce Lee in den 1960ern und 1970ern bleibt dabei unberücksichtigt und wäre im Kontext einer Hongkong-Filmgeschichte auszuarbeiten. Im vierten Kapitel, welches die Zeit zwischen 1949 und 1978 umfasst, werden ideologische Dimensionen des chinesischen Films fokussiert. Obwohl Kramer auf den Vorgängerband von Jacobsen keinen Bezug nimmt, sind die Ausführungen aus *Der Film im Nationalsozialismus* zum Propaganda- und Mythenbegriff hier durchaus anschlussfähig. Dezierte Analysen solcher Ideologien werden am Beispiel des Films *Baimaonü* (1950) vorgenommen. Die Modernisierung des chinesischen Films wird im fünften Kapitel umfassend skizziert und wird auch hier um ökonomische und politische Dimensionen ergänzt, sodass einzelne Filmdekaden und Filmschaffende in kulturelle und politische Kontexte eingeordnet werden können. Besondere Aufmerksamkeit erfährt hier Zhang Yimou, einer der renommiertesten Regisseure des gegenwärtigen chinesischen Kinos, inklusive seines Frühwerks *Hong gaoliang* (1987), *Jodou* (1990) und *Dahong denglong gaogaogua* (1991). Das chinesische Kino im Zeichen der Globalisierung wird in einem abschließenden Kapitel an Entwicklungslinien einzelner Filmschaffender nachgezeichnet, wobei der Autor hier einen durchaus kritischen Blick wagt. So bleibt die als Strömung zu verstehende „Hauptmelodie“ (S.125) nach

Kramer „[d]as patriotisch bedeutendste, ästhetisch allerdings am wenigsten überzeugendste Genre“ (ebd.). Bei gleichzeitigem internationalem Erfolg solcher Filmproduktionen wie *Shimian Maifu* (2004) werden indessen auch die globalen Auswirkungen deutlich, die sich in Filmen wie der chinesisch-amerikanischen Koproduktion *The Great Wall* (2016) manifestieren. Kramer fasst abschließend die aktuellen Tendenzen des chinesischen Films zusammen, ohne einen allzu optimistischen Ausblick auf kommende Filmgenerationen geben zu können.

In einer kurzen „Filmauswahl“ (S.143ff.) werden die zentralen Filme der jeweiligen Kapitel angeführt, und es werden auch hier auf zwei Seiten weiterführende Literaturhinweise gegeben. Es fällt auf, dass kaum auf deutschsprachige Forschung zum Thema rekurriert wird, so bleibt auch leider der Sammelband *Neues ostasiatisches Kino* von Ivo Ritzer und Marcus Stiglegger (Stuttgart: Reclam, 2015) unberücksichtigt. Analog zu den vorherigen zwei Monografien wurde auf ein abschließendes Filmregister verzichtet. Hervorzuheben ist jedoch die Verwendung von *film stills*, wenngleich diese vornehmlich zur Illustration und weniger der Unterstützung der Filmanalysen dienen. Da viele der angeführten Filme hierzulande auf keinem Datenträger veröffentlicht wurden und die Sichtung somit erschwert

wird, stellt dies für interessierte Leser_innen trotzdem eine Bereicherung dar.

Sowohl die hier besprochenen Publikationen als auch der Reihenauftakt *Der japanische Film* zeigen, dass mit *Filmgeschichte kompakt* eine vielversprechende Reihe initiiert wurde, die den aktuellen Forschungsstand zur internationalen Filmgeschichte sinnvoll erweitert. In Struktur und Umfang sind die beiden Monografien nicht nur als Einführungen uneingeschränkt zu empfehlen, ebenso ist ein Einsatz für themenspezifische Seminare denkbar. Am Beispiel von Jacobsens umfassendem Quellenkorpus wird deutlich, dass diese auch für fachkundige Leser_innen bereichernd und an weitere aktuelle Forschungsliteratur anschlussfähig sind. Da zudem der kulturelle und politische Hintergrund stets mitgedacht wird, sind beide Monografien auch für weitere Forschungsdisziplinen interessant. Dass einzelne Inhalte notgedrungen etwas zu kompakt dargestellt werden, ist der Intention der Reihe geschuldet. Bereits ein kurzer Blick auf aktuelle Publikationen zur Filmhistoriografie zeigt, dass eine Fortführung dieser Reihe nicht nur wünschenswert, sondern in Anbetracht einiger Forschungsdesiderate auch notwendig ist.

Julian Körner (Bremen)

Hörfunk und Fernsehen

Kate Egan, Jeffrey Andrew Weinstock (Hg.): *And Now for Something Completely Different: Critical Approaches to Monty Python*

Edinburgh: Edinburgh UP 2020, 243 S., ISBN 9781474475150, GBP 75,-

Vor über 50 Jahren, im Jahr 1969, trat mit *Monty Python's Flying Circus* in Großbritannien eine neue Comedyserie in Erscheinung, die sich im Laufe der Jahre als wegweisend für das Genre herausstellen sollte und die heute eine (pop)kulturelle Ikone ist. Die sechs Gründungsmitglieder von Monty Python – Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones und Michael Palin – wurden weltweit für ihren Witz und ihren absurden Humor gewürdigt. Das Format umfasste eine Fernsehserie in vier Staffeln und fünf Kinofilme. Erst 2014 löste sich die Gruppe nach der Live-Show *One Down, Five to Go* endgültig und offiziell auf.

Die Herausgeber_innen Kate Egan und Jeffrey Andrew Weinstock führen mit ihrem Band die wissenschaftliche Betrachtung von Monty Python fort, denn es ist bei weitem nicht so, dass es wenig Literatur zu diesem Thema gäbe. Selbst die Herausgebenden erkennen an, dass sowohl die Geschichte der Pythons „exhaustively detailed in a number of book publications“ (S.4) insbesondere auch von den Mitgliedern selbst erzählt wurde als auch „that Monty Python's canon of work has

already been well covered and explored within academic scholarship“ (S.11). Eine kompakte Übersicht zu Monty Python liefert etwa Marcia Landy, *Monty Python's Flying Circus* (Detroit: Wayne State UP, 2005). Von Michael Palin, selbst Mitglied der Gruppe, erschien 2014 eine Edition seiner Tagebücher unter dem Titel *Monty Python at Work* (London: Nick Hern Books). Daneben sind zahlreiche akademische Bände erschienen, zum Beispiel Tomasz Dobrogoszcz' *Nobody Expects the Spanish Inquisition: Cultural Contexts in Monty Python* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2014).

Warum nun also ein weiterer Band? In ihrer Einleitung setzen Egan und Weinstock für sich den Anspruch, „that [...] there is an array of approaches and questions of crucial importance to considering and reflecting on the initial impact and continued popularity of Monty Python that have yet to be brought to bear on Python as a set of comedy texts, as a comedy team of creative individuals, and as a multimedia comedy phenomenon“ (ebd.), und sie geben außerdem einen detailreichen Überblick über den bisherigen Forschungsstand. Aufbauend darauf

soll der Schwerpunkt folgendermaßen gelegt werden: „[O]n historicizing Python's comedy and its impact, tracing its meanings from a range of social, cultural, national and transnational perspectives, and focusing, in an unprecedented manner, on these questions from the perspectives not only of form, theme and representation but also production and creative practice and long-term reception and consumption“ (S.15).

Mit diesen hoch gesteckten Zielen unterteilen die Herausgebenden ihr Buch nunmehr in vier Teile, die sich in unterschiedlicher Weise mit Monty Python auseinandersetzen. Im ersten Teil „Situating Python“ hebt sich der Beitrag von Rick Hudson wohltuend ab, der Monty Python in den Kontext des absurden Theaters setzt. Hudson geht mit seinem Blick über den Tellerrand der Comedyserie hinaus und zeigt mit Vergleichen etwa zu Samuel Beckett und Harold Pinter die Verbindungen der Pythons zu diesen Autoren auf.

Im zweiten Abschnitt des Bandes geht es um „Python's Practices, Forms and Mediums“. James Leggott beleuchtet etwa in seinem Beitrag über die Musik von Monty Python nicht nur die Eigenkompositionen der Truppe – man denke hier nur an *Always Look on the Bright Side of Life* –, sondern setzt sich auch mit der destruktiven Vereinnahmung ‚ernster‘ Musik auseinander: „the interview wherein the contemporary composer Arthur ‚Two Sheds‘ Jackson is humiliated through repeated mention of his hobby and his sportsman-like moniker; the repeated

motif of a naked Terry Jones playing an organ; the self-explanatory and scatological ‚The Royal Philharmonic Orchestra Goes to the Bathroom‘ sketch; the exploding Blue Danube; Ludwig van Beethoven struggling to complete his Fifth Symphony due to domestic interruptions and a visit from the rat-catcher Colin Mozart (son of Wolfgang) [...]“ (S.86). Dass Monty Python und Musik eine enge Verbindung haben, zeigt allein schon „Every Sperm Is Sacred“ – an expansive (and relatively expensive) Lionel Bart-type song-and-dance number that moves seamlessly from music-hall recitative through hymn to musical-theatre chorus“ (S.81) und welches in einer großen Musicalnummer auch Eingang in die letzte Bühnenshow fand. Paul Wells hingegen knüpft in seinem Beitrag an den Surrealismus im ersten Teil an, wenn er sich mit Terry Gilliams *Cutout*-Animationen befasst.

Der dritte Teil „Contexts and Representations“ leidet ein wenig unter der Austauschbarkeit der Beiträge. Caroline Langhorst befasst sich mit dem Verhältnis von Monty Python und der Populärkultur der 1960er Jahre, während Brett Mills sich anhand des berühmt-berüchtigten *Dead-Parrot*-Sketchs mit dem Thema Humor und Tiere auseinandersetzt. Kathleen J. Cassity schließlich untersucht den Python-Kinofilm *Life of Brian* (1979) unter den Gesichtspunkten von *political correctness*.

Im abschließenden vierten Abschnitt „Fandom and Python“ setzt sich eine gewisse Beliebigkeit leider fort. In den Beiträgen geht es um *The*

Meaning of Life (1983) als Kultfilm, den Kult von und um Monty Python generell und um generationenübergreifendes Fandom.

Insgesamt sind die einzelnen Beiträge ordentlich ausgearbeitet, doch in der Gesamtschau löst das Buch seinen zu Beginn gestellten Anspruch nicht ein. Mögen die Texte auch „on new historical, analytical, theoretical and

empirical research“ (S.18) fußen, so ist der Band insgesamt keineswegs ein fundamental neuer Blick auf Monty Python. Stattdessen reiht er sich ein in eine mittlerweile recht große Anzahl an Publikationen zur Comedyserie, ohne jedoch ein großes Alleinstellungsmerkmal aufzuweisen.

Sebastian Stoppe (Leipzig)

Manuel Palacio: Kleine (Sozial-) Geschichte des spanischen Fernsehens

Marburg: Schüren 2022, 161 S., ISBN 9783741004094, EUR 20,-

Die aus sechs Kapiteln bestehende *Kleine (Sozial-)Geschichte des spanischen Fernsehens* Manuel Palacios konzentriert sich im ersten Kapitel „Das Fernsehen in der Franco-Zeit“ auf die Anfänge des spanischen Fernsehens mit der Gründung des staatlichen Senders Televisión Española (TVE) und die ersten 20 Jahre des Mediums in der Franco-Diktatur. Diese Phase zeichnet sich von der Zensur, dem starken Einfluss der katholischen Kirche und der Vereinigten Staaten aus. So stammen aufgrund mangelnder Aufnahmen die im TVE gesendeten internationalen Meldungen sowie Filme aus US-amerikanischen Agenturen oder von Fernsehsendern wie CBS und United Press (vgl. S.18). Während nach innen eine starke Zensur herrschte, förderte das Franco-Regime laut Palacio

auf der Suche nach internationaler Anerkennung in den 1960er Jahren „bestimmte künstlerische Arbeiten liberaler Prägung“ (S.45). Im Rahmen dieser Kulturpolitik strebte TVE ab Mitte derselben Dekade und bis zum Tod Francos, internationale Preise zu gewinnen. In diesem Kontext trug der Eurovision Song Contest (ESC) Palacio zufolge in besonderer Weise dazu bei, Spanien nach außen als modernes Land zu inszenieren (vgl. S.48).

Ausführungen zur soziopolitischen Lage in der Übergangszeit von der Franco-Diktatur zum demokratischen System eröffnen das zweite Kapitel „Die Transición“. In diesem Zusammenhang fällt besonders auf, dass Adolfo Suárez, der zuvor unter anderem Generaldirektor des staatlichen Fernsehens unter Franco gewesen war,

zum Präsidenten gewählt wurde (vgl. S.56). Palacio merkt an, dass die enge Verbindung zwischen der rechten politischen Mitte der Regierung und dem Fernsehen dazu genutzt wurde, die für die Bevölkerung inzwischen unbekannt gewordene Staatsform der Monarchie zu legitimieren und spezifischer „die Figur von Juan Carlos I. als Staatsoberhaupt zu stärken“ (S.57).

Mit dem Wahl-Slogan ‚*Por el cambio*‘, was auf politische und gesellschaftliche Veränderung hindeutete, gewann 1982 die Spanische Sozialistische Arbeiterpartei (PSOE) die Parlamentswahlen.

Im dritten Kapitel „Die 1980er-Jahre. Spanien in der Demokratie. Das Jahrzehnt der Modernisierung“ wird der Richtungswechsel in der Fernsehpolitik dargelegt. Einerseits sollte sich das Medium auf die Gegenwart fokussieren und den Vergangenheitskult des Franquismus ablegen; andererseits sollte das Fernsehprogramm die pluralistischen demokratischen Werte des liberalen Europa widerspiegeln (vgl. S.74). Dies führte zu Kulturkämpfen, die von der katholischen Kirche und rechten Kreisen ausgingen, die zuvor die Inhalte TVEs kontrolliert hatten (vgl. S.75ff.).

Ende 1989 und Anfang 1990 gingen die ersten privaten Fernsehanstalten Antena 3, Tele 5 und Canal+ auf Sendung. Laut Palacio waren politische und wirtschaftliche, aber auch soziale Gründe hierfür maßgeblich. Den Wunsch der Bevölkerung nach anderen Inhalten (als jenen des Staatsfernsehens) veranschaulicht der Autor im vierten Kapitel „Das Aufkommen der privaten

Fernsehsender (1990-1995)“ mit der illegalen Praxis der *videos comunitarios* (vgl. S.92), die auch als ‚Bezahlfernsehen der Armen‘ bekannt waren.

Im fünften Kapitel „Das goldene Zeitalter des spanischen Fernsehens (1995-2008)“ richtet sich das Augenmerk auf die Rolle der unabhängigen Produktionsfirmen, die zum „Aufbau einer eigentlichen Fernsehindustrie in Spanien“ (S.120) und zur Dezentralisierung der Produktion beitrugen. Auch die Veränderungen der Fernsehlandschaft im Zuge der Digitalisierung und erfolgreiche globale Formate werden thematisiert (vgl. S.125ff.).

Im letzten Kapitel „Ein Fernsehen für die Krise und die Zeit danach (seit 2009)“ reflektiert der Autor die aktuelleren Trends im Bereich der Fernsehfiktionen. Darin stechen historische Sendungen sowie Serien mit „selbstbewussten weiblichen Figuren“ (S.150) hervor. Laut Palacio haben beide einen gewissen Hang zur stereotypischen Darstellung des *costumbrismo* und der sogenannten Ästhetik der Küche (vgl. S.144 und S.152). Überlegungen zur neuen Exportstärke des spanischen Fernsehsektors dank Produktionen wie *La casa de papel* (2017-2021) runden die Analyse ab (vgl. S.153ff.).

Wer eine durchgehend wissenschaftlich stringent gehaltene Geschichte des spanischen Fernsehens mit akribisch dokumentierten Quellen sucht, wird sie hier nicht finden. Das ist aber auch nicht das Ziel des Buches, das sich bewusst an ein deutsches Publikum richtet, um ihm die Eigenarten der spanischen Gesellschaft und Kultur verständlich zu machen, damit es

in einem zweiten Schritt die Verstrickungen zwischen Fernsehen, Politik und Gesellschaft begreifen kann. Dieses Ziel erreicht der ausgewiesene Experte Manuel Palacio, Professor für

Film und Media Studies an der Universität Carlos III de Madrid, in sehr kompakter Form.

Maribel Cedeño Rojas (Siegen)

Rezension im erweiterten Forschungskontext: Schaltbild

Lorenz Engell: Das Schaltbild: Philosophie des Fernsehens

Konstanz: Konstanz UP 2021, 433 S., ISBN 9783835391390, EUR 38,-

Eine Philosophie des Fernsehens gibt es (anders als für Film und Fotografie) bisher nicht, verkündet der Klappentext vollmundig, aber falsch. Denn an einer ‚Theorie‘ dieses Mediums haben sich schon viele versucht, seit Günther Anders (1956) (der vielfach zitiert wird) über Theodor W. Adorno (1953 und 1971) bis zu Pierre Bourdieu (1998) (die beide kaum erwähnt werden, die „Dialektik der Aufklärung“ [1944] wird nur mit zwei Beispielen [vgl. S.328f.] zitiert). Und Lorenz Engell selbst war auch schon an fernsehwissenschaftlichen Publikationen mit dem Begriff ‚Philosophie‘ im Titel beteiligt (2005 und 2015). Nun strebt Engell also mit *Das Schaltbild* ein umfangreiches *Opus Magnum* an, das auf vielen, zitierten Vorarbeiten des Autors gründet. Mit seinem Titel rekrutiert es offenkundig auf die technizistischen Ansätze Friedrich Nietzsches, Marshall McLuhans (1968) und Friedrich Kittlers. Dieser

hatte schon 1993 verkündet: „Nur was schaltbar ist, ist überhaupt“ (zit. S.12), und folglich wurzelt oder entspringt die ‚Philosophie‘ hier in oder aus dem Fernsehbild (Bild und Ton), das schaltbar ist. Die „conditio sine qua non des Fernsehbildes“ ist seine Schaltbarkeit, und „alles andere folgt buchstäblich danach und genau daraus“ (S.9), dekretiert der Autor.

Diese mechanisch-ästhetische Kondition – im Text durchgängig als „anthropomedial“ (S.11ff.), nämlich als Relation zwischen dem „technisch-ästhetischen Körper des Fernsehens und dem biologischen Körper im Sessel davor“ (S.252), bezeichnet – sei dem Fernsehen singulär; andere Bildmedien wie Fotografie und Film hätten sie nicht. Doch dieses exklusive Diktum trägt nicht lange; vielmehr wird es alsbald flankiert, konkretisiert, auch konterkariert von philosophischen, ontologischen, phänomenologischen, medienhistorischen und endlich auch

medienwissenschaftlichen Anleihen. Dabei bringt der Autor sein umfangreiches philosophisches Vorwissen zur Geltung, indem er sich recht assoziativ bei Gottfried Wilhelm Leibniz, Martin Heidegger, Edmund Husserl, Henri Bergson, aber auch bei Gilles Deleuze, Jean Baudrillard, Jacques Lacan, Jean-François Lyotard sowie Ludwig Wittgenstein, Charles Sanders Peirce, Umberto Eco, Niklas Luhmann, Raymond Williams, André Bazin und anderen bedient.

„Gleichzeitigkeit“ als das „Eigenwillige am Fernsehen“ (S.31), unterteilt in „Simultaneität“ und „Synchronität“ (S.42), kennzeichnet laut Engell das frühere Live-Fernsehen, ebenso die Serialität als „zweite[r] eminente[r] und markante[r] Beitrag des Fernsehens zur Medien- und Populärkultur [...] des 20. und 21. Jahrhunderts“ (S.59). Ohne dass deren mediale Vorläufer (z.B. Feuilletonroman, Radio-Serial) hinreichend gewürdigt werden, heißt es im *Schaltbild* apodiktisch: „Die Fernsehserie ist das Wissen des Fernsehens um Serialität, seine eigene oder überhaupt diejenige der Welt außerhalb des Fernsehens, deren Teil es ist“ (S.60). Diese Subjektivierung des Fernsehens als eigener und eigenwilliger Akteur durchzieht die gesamte ‚Philosophie‘. Der Prototyp für die frühe Fernsehserie war die Soap-Opera im Radio – das Werbeformat der Wasch- und Reinigungsmittelkonzerne –, die Engell ganz ohne technische Bezüge als „ökonomische Funktion der [amerikanischen] Hausfrau“ (S.70) klassifiziert.

Wieder in die Schaltmetaphorik kehrt er mit zwei weiteren Errungen-

schaften des frühen Fernsehens zurück: dem Flow und dem Zusammenschalten. Flow erzeugt die „ungegliederte Kontinuität“ (S.98), Fernsehen wird schlicht als Fernsehen ohne Programm und Diskurs, letztlich ohne Sinn charakterisiert. Das ‚Zusammenschalten‘ durch die Regie und andere Agenten, nicht zuletzt durch die Fernbedienung, amalgamieren angeblich Medium und Zuschauer_innen zur ent-subjektivierten Projektion, exemplarisch karikiert in der berühmten „Couch-Potato“, der „willen-, bewegungs- und wesenlos gewordenen Zuschauerin“ (S.144): „Die Zuschauerin schaut nicht in die Röhre, sie ist die Röhre“ (S.141).

Konstitutiv-Elementares, mindestens Ontisch-Phänomenologisches intendiert Engell mit seiner ‚Philosophie‘, weshalb stets von ‚dem‘ Fernsehen die Rede ist, ungeachtet seiner vielfältigen Entwicklungen und Ausprägungen (die ein einzelner wohl nicht mehr überschauen kann), seiner technischen, ästhetischen, programmlichen Entfaltungen, Wendungen und Usurpationen als unersättliches Hybridmedium aus allen vorigen und simultanen Medien. Die besprochenen Beispiele stammen aber überwiegend aus dem US-Fernsehen. Auch wird nicht immer klar, worüber gerade verhandelt wird: über die Technik, das Medium, den Apparat, das Programm Fernsehen oder über das Phänomen.

Erst im Laufe der Darstellungen lässt sich erkennen, dass Engell mindestens drei Phasen der Fernsehgeschichte annimmt: die erste des Live-Fernsehens, die er gewissermaßen als die Urform des Fernsehens, als das Fernse-

hen *per se*, apostrophiert, die zweite mit den elektronischen Aufzeichnungsoptionen per Magnetband, Video und CD, und die dritte des digitalen Fernsehens. Doch auch diese grobe Periodisierung wird von allgemeinen, vermeintlich universellen und vorwiegend technisch gemünzten Konstanten überlagert.

Die zweite Phase, hier mit „Trajektorien, Expansionen, Intensivierungen“ überschrieben, beginnt mit der Erfindung und dem Einsatz von Ampex, der elektromagnetischen Bildaufzeichnung, ab 1963. Nun bekommt das Fernsehen seine speziellen technischen Optionen und kann sich vom Film endgültig lösen. Zu dessen mechanischer Montage fügt sich gewissermaßen als Pendant die elektromagnetische Montage hinzu, mit der das Fernsehen seine spezielle Ästhetik, Dramaturgie und Genreentwicklung betreiben und nicht zuletzt damit seine vielseitigen Höhepunkte erreichen konnte. Das „Golden Age“ (S.153) zeichnet sich ab. Engell ist diese Entfaltung leider kaum mehr als den Satz wert, dass „Bildmanipulation und -bearbeitung [...] einen völlig neuen Visualisierungsstil des Fernsehens insgesamt“ (ebd.) nach sich ziehen. Es ist irritierend und wenig überzeugend, dass laut Engell dafür vor allem die Fernbedienung verantwortlich sei, der er viele Seiten dieses Teils widmet. Denn mit ihr lassen sich „die Verdichtung und Intensivierung des Fernsehens [...] operationalisieren und, wie das Wort es sagt, bedienbar machen [...]“ (S.219). Nunmehr können nicht nur die Regie, sondern „jede einzelne Zuschauerin aus einer großen Zahl möglicher Bilder je eines auswählen, ansehen

und wieder zugunsten eines anderen abwählen“ (ebd.). Erneut wundert die Wortwahl: Denn das elektromagnetische Fernsehen kennt im Vergleich zum Film keine Bilder, und mit der Fernbedienung wählt man auch nicht sie, sondern Programme oder Kanäle; folglich sind viele der weitschweifigen, assoziativ montierten Einlassungen – wie über Zeit, Wiederholung (*instant replay*), Langeweile, Selektion sowie *second screens* als weitere, ausgelagerte Schaltbilder – schwer nachzuvollziehen und tragen kaum zur angestrebten umfassenden Philosophie des Fernsehens bei.

Als seinen programmlichen Zenit identifiziert Engell die vielen Sendungen rund um die amerikanische Landung auf dem Mond am 21. Juli 1969: Die Superlative überschlagen sich förmlich (einige sind längst eingeholt): „Nie wieder hat das Fernsehen eine derartige Reichweite erzielt. [...] Nie wieder sind Fernsehsignale über eine derart große Distanz übertragen worden, nie hat sich eine Fernsehkamera so weit von den Empfängern entfernt im Raum gefunden“, „das größte Temporalobjekt des Live-Fernsehens“, woraus „unausgesetzte Transformationen des Fernsehens“, letztlich ein „[a]nderes Fernsehen“ (S.183f.) erwachsen. Doch das ‚goldene Zeitalter‘ des Fernsehens, das möglicherweise mit der Übertragung der Mondlandung begonnen hat (andere führen wohl andere Höhepunkte an), dürfte in der Tat als lineares Medium Ende des 20. Jahrhunderts viele Superlative erreicht haben: die höchste Verbreitung und Reichweite, die meisten und vielfältigsten Programme und

Kanäle, die verschiedensten Sendeformen, die ästhetisch-dramaturgisch ambitioniertesten wie auch kommerziell seichtesten Programme, die meisten Werbeeinblendungen, die höchsten Ratings und daraus die größten Einnahmen, damit die mächtigsten Einflüsse und wohl auch gravierendsten Wirkungen – all diese Dimensionen sind Engell allenfalls Randnotizen und wenige beispielhafte Aperçus in seinen sonst abstrakten Ausführungen über besagte Themen wert. Die „goldene Ära“ verstreicht weitgehend unbeachtet.

Der letzte Teil gilt dem „Fernsehen 2.0“, also dem digitalen Fernsehen. In Engells Metaphorik ist es ein „neues Schaltbild“, ein „diskontinuierlich und kaleidoskopisch sich veränderndes Bild“ (S.295). Aber auch die User_in – für Engell immer noch die Zuschauer_in – wird in eine neue „Anthropologie“ transformiert: Sie ist nun nicht mehr „Agentin des Schaltbildes“, sondern wird von „den Bildoperationen überhaupt erst ermöglicht, vorausgesetzt, sie unterbricht sie und wird auch darin Schalter“ (S.296). In dieser komplexen Schaltmatrix gerinnt das Publikum mithin zu einem Teil von ihr. So bleiben viele Aspekte blinde Flecken: das interaktive Fernsehen via Internet, der Wandel der User_in zu ‚Prosumer_in‘ (wie immer auch beurteilt [vgl. Toffler 1980]), personalisierte Programmformen, neue Streamingdienste und Plattformen wie Netflix, die nahezu totale Kommerzialisierung, Kommodifizierung und virale Werbung. Stattdessen rekapituliert Engell vor allem seine im ersten Teil aufgeworfenen Themen, nun in digitaler For-

mation: die Serie als „neue“, die nun „komplexer“, qualitativ ambitionierter oder auch ‚transmedial‘“ (S.297) wird. Mit diesem Begriff rekurriert Engell mitnichten auf Henry Jenkins (2007), er will vielmehr sagen, die Serie werde in ihren Kennzeichen „diagrammatisch“ (S.322) im Sinne von Peirces Zeichentheorie (vgl. Peirce 2000). Als zweites, „völlig neues Fernsehgenre, ja [als] eine neue Form des Fernsehens“ wird die „Realityshow oder [das] Reality Television“ (S.325) apostrophiert. Realityshows gibt es eigentlich schon vor dem digitalen Fernsehen, nämlich im linearen (mit zaghaften Exkursen in die Interaktivität). Für Engell ist Reality TV gleichwohl die „ausgeflaggte Form der televisiven Ontografie 2.0“, und sie kommt erst zustande, „wenn das Fernsehen anderen Dispositiven und Medien begegnet, sich zu ihnen verhält und in ihnen einrichtet, namentlich dem Internet und seinem Livestreaming“ (ebd.). Über die Umformung von Wirklichkeit in Reality, die dadurch entsteht, „dass das Fernsehen sich in sie einschaltet“ (S.326), über Charakter der „Gegenverwirklichung“ (S.327), über Simulation, die Paradoxie der Realitätskonstruktion (im Sinne Luhmanns [1996]), über das „Schaltbild 2.0“ (S.333ff.), Selbstreferenzialität und Ontografie, ‚Hyperrealität‘ sowie über die ‚Formate‘ der *History* (vgl. S.352ff.) handeln die folgenden Kapitel.

Das letzte Kapitel ist den ‚Abschaltbildern‘ gewidmet und beginnt mit der These: Es sei „nicht so leicht, das Fernsehen auszuschalten“, und zwar mindestens in zwei Dimensionen: „der kurzen,

alltäglichen Zeit und der längeren, medienhistorischen“ (S.363). Aufgeführt werden etliche Abschaltbilder, die schon vorab einmal angesprochen worden sind: etwa der Cliffhanger, der Flow, das Unterbrechungs- und das Testbild, aber das technisch minimalste, die „höchste Verdichtung“ (S.385) des Abschaltbildes, sei die Leuchtdiode im Stand-by des Apparats. Sie signalisiere, „dass der technische Körper des Fernsehens sich selbst nicht abschaltet und unausgesetzt und ununterbrochen am Start ist“ (S.386).

Diese eigentlich nur elektrische, angeblich unabschaltbare Kontinuität – es gibt noch den Stecker! – mutiert allerdings für das Publikum in Langeweile als fundamentale Zeiterfahrung: Fernsehen sei nicht nur in allen Abschaltbildern langweilig, sondern auch in seiner Gesamtheit, „die ja in den Abschaltbildern eingespiegelt

begegnet“ (S.395). „Wir nutzen das Fernsehen nicht, um der Langeweile zu entfliehen, sondern ganz im Gegenteil, um in sie hineinversetzt zu werden“ (ebd.). Mit Heidegger (1929/30) wird Langeweile noch in dreifacher Weise differenziert: nämlich als „Gelangweilt-Werden“, in „Langeweile ‚bei etwas‘“ und schließlich in die „Stimmung ‚tiefer‘ und gegenstandsloser Langeweile“ (S.398f.). So gesehen sei Fernsehen „eine spezielle Form der Existenz“ (S.399) – ob als Apparat, Medium oder als Aktivität, dies bleibt wiederum ungeklärt. Aber „da es als eingeschaltetes immer schon abgeschaltet ist und uns die Welt mit ein- und zugleich abschaltet, ist es so schwer, das Schaltbild abzuschalten“ (S.400). Dem lässt sich wohl ‚kaum nichts etwas‘ hinzufügen.

Hans-Dieter Kübler (Werther)

Literatur

Adorno, Theodor W.: „Fernsehen als Ideologie.“ In: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd.10.2. Frankfurt: Suhrkamp, 1997 [1953], S.518-532.

Adorno, Theodor W.: „Fernsehen und Bildung.“ In: ders.: *Erziehung zur Mündigkeit: Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959 bis 1969*. Frankfurt: Suhrkamp, 1971, S.50-69.

Anders, Günther: „Die Welt als Phantom und Matrizie: Philosophische Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen.“ In: ders.: *Die Antiquiertheit des Menschen. Band I: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München: C.H. Beck, 2018 [1956], S.97-211.

Bourdieu, Pierre: *Über das Fernsehen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1998.

- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt: S. Fischer, 1969 [1944].
- Engell, Lorenz/Fahle, Oliver/Hediger, Vinzenz/Voss, Christiane: *Essays zur Film-Philosophie*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015.
- Fahle, Oliver/Engell, Lorenz: *Philosophie des Fernsehens*. München: Wilhelm Fink, 2015.
- McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle: Understanding Media*. Düsseldorf/Wien: Econ, 1968.
- Heidegger, Martin: *Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*. Frankfurt: Klostermann, 2010 [1929/30].
- Jenkins, Henry: „Transmedia Storytelling 101“ (2007).
http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html
- Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996.
- Peirce, Charles S.: *Semiotische Schriften, 3 Bände: Band 1 (1865–1903), Band 2 (1903–1906), Band 3 (1906–1913)*. Frankfurt: Suhrkamp, 2000.
- Toffler, Alvin: *Die dritte Welle, Zukunftschance: Perspektiven für die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts*. München: Goldmann, 1983 [1980].

Digitale Medien

Silke Schwandt (Hg.): Digital Methods in the Humanities: Challenges, Ideas, Perspectives

Bielefeld: Bielefeld UP 2020, 310 S., ISBN 9783837654196, EUR 38,- (OA)

Die Digital Humanities entstanden im 20. Jahrhundert aus einem historischen Interesse an Texten heraus, wodurch sich auch bis heute die Dominanz bestimmter geisteswissenschaftlicher Disziplinen mit historischen Erkenntnisinteressen und ein interdisziplinäres Selbstverständnis in den Digital Humanities erklären lassen. Dementsprechend widmet sich der vorliegende Band der computergestützten Analyse von (historischen) Texten aus einer interdisziplinären Perspektive. Hierzu werden Fallstudien aus dem Bielefelder Sonderforschungsbereich 1288 „Praktiken des Vergleichens. Die Welt ordnen und verändern“ versammelt, wobei bewusst nur Projekte ausgewählt wurden, die mit Texten als Untersuchungsgegenständen arbeiten. Auch wenn sich hierdurch eine gewisse gegenständliche Ausrichtung ergibt, sollen mit dem Sammelband alle Teildisziplinen beziehungsweise Forschungsfelder der Digital Humanities angesprochen werden.

Dem skizzierten Ansatz folgend kommen geschichts- und literaturwissenschaftliche sowie kunsthistorische Beiträge zusammen. Die dritte und umfassendste Sektion des Bandes widmet sich beispielsweise Aufsätzen

aus den genannten Disziplinen, wobei auch Texte von Autor_innen Eingang in den Band gefunden haben, die bisher weniger Erfahrungen mit digitalen Forschungsmethoden gehabt haben. Dies führt dazu, dass die Aufsätze, die insgesamt einen großen Wert auf die methodischen Darstellungen legen, detailliert die Entscheidungen des Forschungsdesigns nachzeichnen und reflektieren sowie dabei auch unterschiedliche Vorkenntnisstände berücksichtigen. Hierbei tritt oftmals eine pragmatisch geprägte Heuristik zutage, die sich unter anderem auch in der Festlegung auf zwei Analysetools zeigt. Mit Voyant und AntConc wurden zwei Tools gewählt, die auch ohne größere technische Vorkenntnisse eingesetzt werden können und dennoch einen nicht unerheblichen Funktionsumfang bieten. Der größte Teil dieser Beiträge arbeitet mit einem dieser beiden Werkzeuge.

Kennzeichnend für die Beiträge der dritten Sektion ist, dass sie das Verhältnis zwischen *close* und *distant reading* reflektieren und hierdurch letztlich auch immer wieder die Frage nach dem Verhältnis zwischen Digital Humanities und den ‚traditionellen‘ Geisteswis-

senschaften, nach dem Zusammenspiel von quantitativen und qualitativen Methoden aufwerfen. Die Bedeutung, die die (interdisziplinäre) Zusammenarbeit bei Digital-Humanities-Projekten spielt, wird auch anhand der ersten Sektion deutlich, die sich nicht nur der Rolle von Open Science im Digital-Humanities-Kontext zuwendet, sondern dezidiert aufgreift, wie ein koordiniertes Projektmanagement in personell umfassenden Forschungsprojekten mit unterschiedlichen fachkulturellen Traditionen zum Gelingen derselbigen beitragen kann.

Die zweite und kürzeste Sektion widmet sich den technischen Voraussetzungen, die aus einer computerwissenschaftlichen Sicht für Digital-Humanities-Projekte gegeben sein müssen, und legt den am Bielefelder Sonderforschungsbereich entwickelten Digitalisierungsworkflow schrittweise dar. An solchen Beiträgen wird aber auch deutlich, dass die Aufsätze des Sammelbandes in unterschiedlichem Maße voraussetzungsreich sind. Der Band ist keine Einführung und will es auch nicht sein. Vielmehr gibt er Einblicke in die Arbeit eines umfangreichen Verbundes von Digi-

tal-Humanities-Projekten, indem er die Methodik dieser prägnant ausstellt und sich hierbei auf Aspekte wie die Datenmodellierung kapriziert. Der Gestalt wird immer wieder die Frage aufgeworfen, welche Tools zu welchen Forschungspraktiken passen und wie digitale Methoden und deren Einsatz die Geisteswissenschaften verändern.

Diese Veränderungen betreffen letztlich auch das Verhältnis zwischen Tool und Methode, das sich nicht nur in der Toolkritik der einzelnen Beiträge ausdrückt, sondern ferner dazu anregt, das Wechselspiel zwischen Tool und Methode insgesamt zu reflektieren. So gilt es, Tool und Methode nicht leichtfertig gleichzusetzen, vielmehr ist es entscheidend, das passende Tool für das jeweilige Erkenntnisinteresse oder das entsprechende Korpus zu finden. Auf diese Weise regen die Digital Humanities allgemein eine Methodenreflexion in den Geisteswissenschaften an, die abseits aller äußeren Einflüsse im intrinsischen Interesse dieser liegen sollte. Der von Silke Schwandt herausgegebene Sammelband illustriert dies anschaulich.

Kai Matuszkiewicz (Marburg)

Paul Bey, Benno Nothardt (Hg.): Kämpfe um Meinungsfreiheit und Medien: Im Spannungsfeld von Hate Speech, Fake News und Algorithmen

Münster: Unrast 2019 (Edition des Duisburger Instituts für Sprach- und Sozialforschung), 158 S., ISBN 9783897717732, EUR 16,-

Der vorliegende Band der Edition DISS im Auftrag des Duisburger Instituts für Sprach- und Sozialforschung greift verschiedene Fragestellungen im Themenfeld ‚Öffentliche Debatten um Meinungsfreiheit und Medien‘ auf, die im November 2018 im Rahmen des jährlichen Kolloquiums des Instituts diskutiert wurden und vertieft diese. Dabei finden sich neben eher analytisch-formalen auch politisch-essayistische Texte oder nur wenig überarbeitete Vortragsmanuskripte.

In seiner Einleitung geht Paul Bey auf den Diskurs Meinungsfreiheit vs. *political correctness* ein, der von einer ausgeprägten politischen Positionierung bestimmt sei, die vor allem „die (extreme) Rechte“ (S.5) für sich zu nutzen verstehe. Die damit einhergehende Binarität in der Sicht auf die aktuelle Medienberichterstattung (Unabhängigkeit/Objektivität vs. Absprache jeglicher Ausgewogenheit) berge die Gefahr, „dass tatsächliche Defizite der hegemonialen Medien nicht thematisiert werden“ (S.8).

Jennifer Eickelmann greift in ihrem Vortragsmanuskript „Ab- und Ausgrenzungspolitiken im Netz: Ein Vortrag zur Notwendigkeit einer dualismuskritischen Perspektivierung“ das Netzwerkdurchsetzungsgesetz von 2018 auf, mit dem der Diskurs

‚Redefreiheit vs. Straftat‘ in Bezug auf Beleidigungen und Schmähungen politisch aufgegriffen wurde. Allerdings zweifelt die Autorin dessen Anwendbarkeit und Wirksamkeit an. Im Zusammenhang mit Digitalität ergäbe sich das Problem, dass Bedeutungen nicht universalistisch festschreibbar seien (vgl. S.151) und deshalb seien „Anknüpfungsprinzipien geltenden Rechts nicht unbedingt auf Internettechnologien anwendbar“ (S.152). Um das Spannungsfeld der extremen Betonung der Redefreiheit einerseits und den Kampf gegen ‚Hassrede‘ und ‚Cybermobbing‘ andererseits zu überwinden, führt die Autorin die Bezeichnung ‚Mediatisierte Missachtung‘ ein, um damit den Fokus auf die Besonderheiten der medientechnologischen Bedingungen zu legen und zu verdeutlichen, dass es sich bei „Schmähungen und Diffamierungen [...] nicht per se um Gewalt handeln muss, sie aber trotzdem das Potenzial mitführen, Existenzen zu bedrohen und Leben zu zerstören“ (S.153).

In den weiteren Beiträgen analysiert Helmut Kellershohn, wie die Rechte das Gespräch über sie und mit ihr erzwingen will, indem sie Tabubrüche bewusst einsetzt und auf das Recht auf Meinungsfreiheit verweist. Ebenfalls mit der ‚extremen Rechten‘ befasst sich Andrea Becker, die in ihrem Bei-

trag „Trolling, Memes, strategische Verstärkung: Zum rechten ‚Kampf um die Algorithmen‘“ auf Strategien in der Nutzung sozialer Medien eingeht. Marc Fabian Erdl richtet seinen Blick auf die Entwicklungsgeschichte des Begriffs der *political correctness*: „Gefahr erkannt, davongerannt: Wie die Linken in den Neunzigerjahren den Kairos verpassten, den Mythos der Politischen Korrektheit zu versittlichen.“ Mit „Truth isn't Truth' – Fake News und Real News in der Ära Trump“ blickt Jobst Paul in die USA und greift ebenfalls die Themen Hassrede und sprachliche Herabsetzungen auf. Aus einer technologiekritischen

Haltung heraus beschreibt das capulco redaktionskollektiv die Entwicklung anscheinend neutraler Techfirmen wie Amazon, Facebook und Google: „Autonomie und Herrschaft in digitalisierter Fremdbestimmung: Technologiekritik als Herrschafts- und Zivilisationskritik.“

Insgesamt erscheint der kleine Sammelband vor allem Kenner_innen der geführten Diskussion gut zugänglich zu sein: Die Beiträge wirken teilweise so, als würden sie einen nur kurz ausgesetzten Gedankengang weiterführen.

Katja Franz (Marburg)

Veronika Kracher: Incels: Geschichte, Sprache und Ideologie eines Online-Kults

Mainz: Ventil 2020, 275 S., ISBN 9783955751302, EUR 16,-

Die Thematik von Veronika Krachers *Incels: Geschichte, Sprache und Ideologie eines Online-Kults* ist immens wichtig und hochaktuell: Der Begriff ‚Incels‘ beziehungsweise ‚unfreiwillig im Zölibat lebend‘ (*involuntary celibates*) bezeichnet die von Kracher untersuchte Gruppierung von zumeist männlichen Personen, die der Meinung sind, „dass der Mann als solcher ein naturgegebenes Recht auf Sex hätte“ (S.12). Deren Anhänger tauschen sich hierzu in unterschiedlich abgründigen Ausformungen online aus, was wiederum den Nährboden für Frauenhass und Misogynie bereitet und – im schlimmsten Fall – zu Amokläufen wie in Santa Barbara, Toronto, Utøya, Christchurch und Halle führen kann.

Kracher – die die Online-Foren der toxischen Incel-Community und deren Inhalte von innen heraus beleuchtet – betont in der Einführung, dass es schönere Dinge gäbe, als dieses Buch schreiben zu müssen, was sich nach der Lektüre der ersten Seiten direkt bestätigt. Der tiefe Einblick in die geschilderten menschlichen Abgründe ist mitunter schwer verdaulich und verursacht mindestens fassungsloses Kopfschütteln, weswegen im Buch auch stellenweise *content warnings* genutzt werden.

Der Einführung folgt eine historische Einordnung des Incel-Begriffs und der Community (die zu Beginn

eigentlich eine Online-Selbsthilfegruppe war) und ein Überblick über deren Memes und Codes – unter anderem die von dem Film *The Matrix* (1999) entlehnten Begriffe der „bluepill“ und „redpill“, die von den Incels im Sinne einer „maskulinistischen Verschwörungsideologie“ (S.11) umgedeutet werden. Im weiteren Verlauf analysiert Kracher das Manifest von Elliot Rodger, der 2014 den Amoklauf von Isla Vista zu verantworten hat und aufgrund dessen in der Community eine maßgebliche Heldenfunktion einnimmt. Diese Einblicke in Rodgers selbstbetitelte „Twisted World“ (S.63ff.) werden in Bezug zur Incel-Community und deren Selbstbild gesetzt, bevor in den darauffolgenden Kapiteln weitere Aspekte der Online-Radikalisierung frustrierter Männer nachgezeichnet werden. So ist es nach schließlich 200 Seiten ein willkommener Lichtblick, dass Kracher nach der umfänglichen Beschreibung misogynistischer Abgründe auch Ausstiegsmöglichkeiten für Incels und Verhaltensstrategien für deren Umfeld skizziert. Den Abschluss des Buches setzen ein „Brief an einen Incel“ (S.229ff.) und ein Glossar der gängigsten Begriffe, die innerhalb der untersuchten Online-Foren genutzt werden.

Unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten beurteilt, ist das Buch vor allem eine empirische Untersuchung

einer toxischen Online-Community, deren Kritiker_innen verschiedene Dinge bemängeln würden – zum Beispiel die stilistisch sehr saloppen und manchmal etwas zu persönlichen Formulierungen oder die vielen logisch erscheinenden (aber wissenschaftlich schwer zu belegenden) Zusammenhänge. Der ironisch-sarkastische Ton, den Kracher häufig im Buch anschlägt, ist allerdings besser nachzuvollziehen, wenn man sich vergegenwärtigt, dass sie nicht nur *qua* Geschlecht zum Hassobjekt der Incels gehört, sondern aufgrund ihrer Arbeit auf diesem Gebiet auch bereits in deren Fadenkreuz geraten ist. Zentraler als die beschriebenen Kritikpunkte ist allerdings, dass dieses sehr gut lesbare Buch und das darin behandelte Thema so wichtig sind, dass sie diese Schwächen mehr als aufwiegen. Speziell ist hier der Einsatz hervorzuheben, die Kommunikations- und Verhaltensmuster einer weitgehend abgeschotteten und hoch-

toxischen Echokammer aufzuzeigen und im Fokus globaler Geschehnisse zu kontextualisieren. Dies schließt nicht nur eine Wissenslücke, sondern schafft auch die Grundlage für weitergehende medienwissenschaftliche Forschungsarbeit, die in diesem Kontext überprüft und (neu) bewertet werden muss, da die von Kracher geschilderten Zusammenhänge in verschiedenste Bereiche hineinragen: So finden sich hier interdisziplinäre Anknüpfungspunkte in Richtung Pädagogik, Game Studies, Psychologie, Neoliberalismus, Gender Studies, Antisemitismus und Verhaltensforschung, um nur einige zu nennen. Wer die beschriebenen Schwächen daher vernachlässigt, bekommt einen spannenden (und gleichermaßen unangenehmen, aber dennoch notwendigen) Einblick in eine hochaktuelle und relevante Thematik, die hinter den Online-Kulissen schwelt.

Bernhard Runzheimer (Marburg)

Joanna Nowotny, Julian Reidy: Memes: Formen und Folgen eines Internetphänomens

Bielefeld: transcript 2022, 260 S., ISBN 9783837661248, EUR 25,- (OA)

Mit *Memes* ist eine deutschsprachige Monografie erschienen, die sich dem Internetphänomen vollumfänglich verschreibt. Joanna Nowotny und Julian Reidy sehen sich in der Pflicht, „dem Facettenreichtum der ‚digitalen Substanzen‘ gerecht [zu] werden (S.14), die unter dem Begriff ‚Memes‘ firmen. Dazu untersuchen die Autor_innen in fünf Hauptkapiteln die Referenzialität, den Humor, die Politik, die Mainstreamisierung und die Kanonisierung von Memes.

Im Kapitel zur Referenzialität werden zunächst die Affordanzen von Social-Media-Plattformen wie 4chan, Reddit und Tumblr in den Blick genommen. Die Autor_innen schließen daraus, dass die Plattformen jeweils eigene Meme-Kulturen ausbilden, die – wie am Beispiel von 4chan und Tumblr gezeigt wird – in Konkurrenz treten (vgl. S.26-33). Mit der „*Memesis*“ (S.29), das heißt der „Erzeugung, Modifikation und Dissemination von *memes*“ (ebd.), teilen sich diese Meme-Kulturen eine gemeinsame Medienpraxis. Nowotny und Reidy versäumen es leider, sich mit ihrem Konzept vom Biologismus abzugrenzen, der dem Meme-Begriff seit den 1970er Jahren anhaftet. So schließen die Autor_innen unkritisch an Richard Dawkins’ Konzept von Memen an (vgl. S.10f. u. S.51), die der populärwissenschaftliche Evolutionsbiologe als kulturelle Viren begreift

(vgl. *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford UP, 1976). Im Laufe der Studie werden zum Beispiel „*Memes* [...] als eine Art Organismen imaginiert, die sich fortpflanzen (oder als Viren, die sich eben ‚viral‘ verbreiten)“ (S.169). Diese Sichtweise ist gerade deshalb problematisch, weil Nowotny und Reidy in Anschluss an Andreas Reckwitz (*Die Gesellschaft der Singularitäten: Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp, 2017) und Raymond Williams (*The Sociology of Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1981) einen praxistheoretischen Ansatz von Memes vorlegen, der den Akteur_innen eigentlich Handlungsfreiheit zusichern sollte (vgl. S.161f.).

Im Humor-Kapitel wird deutlicher, was unter Referenzialität genau zu verstehen ist. Memes werden hier als „humoristische Artefakte“ (S.63) konzipiert, die sich nicht nur auf den zugrundeliegenden Text, sondern auch auf die ganze Gattung beziehen können. In Anlehnung an Salvatore Attardo (*Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. Berlin/New York: De Gruyter, 2001) unterscheiden die Autoren_innen daher zwischen dem „Para-Witz“ (S.73f.), der intertextuell den ursprünglichen Witz weiterführt, und dem „Meta-Witz“ (S.73f.), der den Witz an sich reflektiert. Am Beispiel *Send Dunes* untersuchen Nowotny und Reidy dann Meta-Memes, die „ihren Status als digitales Artefakt“ (S.95) und

ihre „algorithmischen und aufmerksamkeitsökonomischen Strukturen“ (ebd.) reflektieren.

Mit der „Unterscheidung zwischen konservativem und subversivem Humor“ (S.83) leiten die Autor_innen über zum nächsten Kapitel, in dem es um das politische Spektrum und die Ambivalenz von Memes geht. Nowotny und Reidy zufolge können Memes unpolitisch, demokratisch oder auch faschistisch sein (vgl. S.120), wie sie an den Beispielen von *Captain America* (S.121-136) und *Pepe the Frog* (S.140-145) ausführlich analysieren. Abschließend wird ein Venn-Diagramm von politischen Memes entworfen, das aus den Schnittmengen bereits kontextualisierter Memes, politisch produktiver Memes und toxischer Memes besteht (vgl. S.150f.).

In den zwei letzten Hauptkapiteln gehen Nowotny und Reidy der Mainstreamisierung und der Kanonisierung von Memes nach. Ihre These lautet, dass die Grenze zwischen Mainstream und Subkulturen durch Memes aufgeweicht wird (vgl. S.166). Memes weisen in dieser Hinsicht eine Familienähnlichkeit zur Folklore auf, unterscheiden sich davon aber insofern, dass sie „eine größere Distanz zur ‚Tradition‘ ermöglichen“ (S.176). Memes bilden ebenfalls einen Kanon, der kulturell zwischen guten und schlechten Texten differenziert. Hierfür ist die Datenbank knowyourmeme.com bekannt (vgl. S.185), und die „ästhetizistische Raffinesse“ (S.187) von Memes trägt auch dazu selbst bei. Unverständlich bleibt jedoch, warum für die Kanonisierung von Memes ausgerechnet die Medien-

praxis des Trollens verantwortlich sein soll, der ein Großteil des Kapitels gewidmet ist und deren Wurzeln sogar bis zur Antike zurückverfolgt werden (vgl. S.190-218). Das Trollen, also die „Lust an Provokation und Verunsicherung“ (S.200), ist sicherlich Teil von memetischen Medienpraktiken, aber nicht die Voraussetzung für die meisten Memes.

Die Argumentation der Autor_innen ist leider auch an anderen Stellen nicht immer ganz nachvollziehbar, zum Beispiel warum auf das Buch *Bot: Gespräch ohne Autor* (Berlin: Suhrkamp, 2018) von Clemens Setz so ausführlich eingegangen wird, das nicht direkt mit Memes in Verbindung steht (vgl. S.218-227). An mehreren Stellen werden zudem buzzwordartig Begriffe wie „appropriation“, „juxtaposition“, „recontextualization“ (S.47), „modifying, bricolaging, splicing, reordering, superimposing“ (S.100) aufgezählt, ohne näher darauf einzugehen, ob und wie diese Praktiken im Zusammenhang mit Memes stehen. Diese begriffliche Unschärfe kann dem praxistheoretischen Ansatz nicht gerecht werden, den die Autor_innen verfolgen. Außerdem wird der deutschsprachige Forschungsstand zu Memes weitreichend ignoriert, was bei einer deutschsprachigen Monografie diesen Umfangs und Anspruchs doch etwas verwunderlich ist. Ihre Stärke entfaltet die Monografie weniger in der Theorie als in den ausführlichen Meme-Analysen, die einer eigens ausgearbeiteten Methodik folgen (vgl. S.65-68). Diese geben einen guten Einblick in die digitalen Kulturen rund um Memes.

Kevin Pauliks (Marburg)

Thomas Spies: Trauma im Computerspiel: Mediale Repräsentationen mentaler Extremerfahrungen

Bielefeld: transcript 2022 (Game Studies, Bd.1), 322 S., ISBN 9783837661521, EUR 49,-

(Zugl. Dissertation an der Universität Köln, 2021)

Traumatisierte Figuren und deren narrative sowie ästhetische Konstruktionen in den Medien sind ein etablierter Gegenstand medienwissenschaftlicher Analyse, wie anhand nach wie vor einschlägiger Studien wie zum Beispiel von Kirby Farrell (*Post-Traumatic Culture: Injury and Interpretation in the Nineties*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1998), E. Ann Kaplan (*Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick: Rutgers UP, 2005) und Anne Rothe (*Popular Trauma Culture: Selling the Pain of Others in the Mass Media*. New Brunswick: Rutgers UP, 2011) zu erkennen ist. Computerspiele aber – und besonders die Konstruktion von Traumata und psychischen Krankheiten in selbigen – sind erst in den letzten Jahren in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt. So finden sich vermehrt Studien zu den konkreten Traumarepräsentationen etwa bei Tobi Smethurst („Playing Dead in Videogames: Trauma in Limbo.“ In: *The Journal of Popular Culture* 48 [5], 2015, S.817-835), Katherine Cross („What We Do in the Darkness: Exploring the Trauma of Town of Light’s Renée.“ [2017], www.firstpersonscholar.com/what-we-do-in-the-darkness) sowie bei Rudolf Inderst und Sabine Schollas („„Let peace be upon you’: Von post-

traumatischen Belastungsstörungen, Virtual Reality und eigensinnigen KIs in Call of Duty: Black Ops III.“ In: Görgen, Arno/Simond, Stefan Heinrich [Hg.]: *Krankheit in Digitalen Spielen: Interdisziplinäre Betrachtungen*. Bielefeld: transcript, 2020, S.211-229). Umso zentraler ist es, herauszuarbeiten, wie Computerspiele nicht nur etablierte Topoi der Trauma-Repräsentation anderer Medien adaptieren, sondern auch, welche neuen Möglichkeitsräume Interaktivität, Regelsysteme und spielerische Performanz eröffnen.

Thomas Spies geht der Frage nach, wie traumatische Erfahrungen in Computerspielen dargestellt werden. Im ersten Teil seiner Studie wird traumatisches Erleben mit Körperlichkeit in Verbindung gebracht, wobei medienwissenschaftliche, philosophische und auch soziologische Perspektiven Raum finden. Im zweiten Teil ist die Trauma-Forschung mitsamt ihrer wendungsreichen Geschichte dargestellt: von den Anfängen der Psychoanalyse über die moderne Rahmung als PTSD bis hin zu gegenwärtigen Diskursen an der Schnittstelle von Sozialpsychiatrie und Neuropathologie. Am Übergang zum dritten Teil wird bereits klar, dass die Wissensproduktion rund um das Phänomen Trauma nicht allein medizinischen Fachdiskursen obliegt,

sondern auch den Medien: „So kann nicht nur die Therapie, sondern auch ein Medium wie der Film Teil von Traumabewältigung und Trauerarbeit sein“ (S.86). Anschließend arbeitet Spies eine Unterscheidung von einfachen und komplexen Trauma-Repräsentationen in Computerspielen heraus, wobei in ersteren mediale Stereotype reproduziert werden und letztere der etablierten Stigmatisierung entgegengesetzt angelegt sind. Spies verdeutlicht überdies eine Reihe sogenannter Zuordnungen – inhaltliche Formen der Trauma-Repräsentation – anhand einer Vielzahl von Beispielen. Im letzten Teil folgen dann ausführliche Analysen zu den Titeln *Distraint 1 & 2* (2015), *Hellblade: Senua's Sacrifice* (2017) und *Disco Elysium* (2019) mit dem Ergebnis, dass eine Diversifizierung von Trauma-Repräsentationen in Computerspielen deutlich erkennbar ist, sich jedoch in diesem Bereich „ein in sich selbst verharrendes ‚Trauma-Genre‘“ (S.283) herauszubilden droht, welches anhaltender, kritischer Reflexion bedarf.

In drei Aspekten liegt der zentrale Beitrag der Arbeit für den medienwissenschaftlichen Diskurs: Erstens ist die vorgeschlagene Kategorisierung in einfach/komplex vordringlich bemüht, zur Diversifizierung und Entstigmatisierung von Trauma-Repräsentationen beizutragen. Die angelegten Kriterien beziehen sich sowohl auf den Produktionsprozess, zum Beispiel die Intention der Entstigmatisierung seitens des Entwickler_innen-Teams, als auch auf die Textebene, zum Beispiel die Vermeidung von Stereotypen. Während dergleichen Qualitätskriterien wichtige

Leitlinien für die Entstigmatisierung darstellen, ist ihre Funktion vorwiegend normativ. Zumindest ließe sich die Frage stellen, ob nicht auch in den ‚einfachen‘ Trauma-Repräsentationen, etwa in *mindsapes* und *sanity meters*, sowohl eine beachtliche Komplexität als auch, je nach Titel, ein Moment des *empowerments* liegen kann.

Zweitens sind die vier Zuordnungen als Cluster komplexer Trauma-Repräsentationen angelegt, und ihre inhaltliche Aussagekraft ist deutlich größer als die Unterscheidung einfach/komplex. So gruppiert Spies eine Reihe von Kurzanalysen in Trauma als Überlagerung, Intrusion, akutes Erleben und biografische Auseinandersetzung. Ohne die Zuordnungen hier inhaltlich aufzufächern, wird der konkrete inhaltliche Bezug der jeweiligen Trauma-Repräsentation deutlich. Wenngleich, wie Spies anmerkt, die Grenzen der Zuordnungen oft unscharf verlaufen, versprechen die Zuordnungen einen verallgemeinerbaren Erkenntniswert, der für nachfolgende Anwendungen und Iterationen hervorragend geeignet ist.

Wie eine solche Anwendung drittens funktionieren kann, zeigt Spies in drei ausführlichen Analysen. Die Titel sind bewusst kontrastierend gewählt und, wenngleich alle in den Bereich der komplexen Trauma-Repräsentationen fallen, gelingt es Spies, die Vielfältigkeit der Titel herauszuarbeiten und zu zeigen, wie Computerspiele sich der ihnen eigenen Mittel bedienen – etwa der dynamischen und vor allem persistenten Simulation körperloser Stimmen in *Hellblade* oder der absurden Entschei-

dungslogiken in *Disco Elysium* –, um etablierte Trauma-Repräsentationen in ihrem Sinne zu modifizieren und in der Konsequenz neue Perspektiven zu finden.

Wenngleich die Unterscheidung zwischen einfachen und komplexen Trauma-Repräsentationen als Analysekriterium nur bedingt geeignet erscheint, sind es vor allem die vorgestellten Zuordnungen, die ein bis-

lang weitestgehend nicht erforschtes Feld systematisch zu strukturieren in der Lage sind und deren Anwendung sowohl für quantitative als auch qualitative Anschlussforschung kostbare Ergebnisse liefert. Insgesamt ergibt sich das Bild einer gründlich gearbeiteten, unbedingt lesenswerten Dissertationsschrift.

Stefan Heinrich Simond (Marburg)

Mari Schmidt: „Du nicht nehmen Kerze!“. Übersetzungsprobleme und Übersetzungsstrategien in Videospielen am Fallbeispiel *World of Warcraft*

Glückstadt: Hülsbusch 2021, 292 S., ISBN 9783864881336, EUR 30,80

(Zugl. Masterarbeit an der Universität Wien, 2016)

Der Titel von Mari Schmidts Arbeit *„Du nicht nehmen Kerze!“* veranschaulicht treffend einige Themenbereiche, mit denen sich die Autorin in ihrer Monografie befasst. Diese Aufforderung mutet zunächst aufgrund der fehlerhaften Grammatik wie eine schlechte Übersetzung an. Bei genauerem Hinsehen entpuppt sich diese jedoch als genau richtig, denn es handelt sich – wie Schmidt erklärt – um die adäquate deutsche Übersetzung des Ausrufs *„You no take candle“*, den Kobolde im englischen Original aussprechen, wenn ihnen Spieler_innen im *World-of-Warcraft*-Universum zu nah kommen. Somit werden Kobolde durch ihren

Sprachgebrauch als einfältig und der Gemeinsprache bedingt mächtig dargestellt (vgl. S.5). Die Anrede des Spielenden in der zweiten Person Singular verdeutlicht zugleich ein bekanntes Problem bei der Übersetzung des englischen Personalpronomens *‘you‘* ins Deutsche, da dieses polyvalent ist: Es kann sich auf eine oder mehrere Personen beziehen, förmlich oder familiär gemeint sein (vgl. S.55).

Im ersten Kapitel „Eigenschaften und Besonderheiten der Videospielübersetzung“ konzentriert sich die Autorin zunächst auf notwendige Begriffsdefinitionen. Mit Rekurs auf geeignete Fachliteratur erläutert sie

beispielsweise den terminologischen Unterschied zwischen Videospiel, Computerspiel, elektronischem Spiel und digitalem Spiel (vgl. S.16ff.) sowie zwischen Übersetzen und Lokalisieren (vgl. S.21ff.). Nach einem geschichtlichen Überblick über die Videospiellokalisierung geht sie auf Gemeinsamkeiten zwischen dieser und anderen Formen der Medienübersetzung, wie etwa der literarischen und audiovisuellen Übersetzung, der Comic-Übersetzung sowie der Softwarelokalisierung ein. Schmidt zufolge liegt ein entscheidendes Unterscheidungsmerkmal der Videospiellokalisierung an der „Kombination aus Interaktivität und Agency“ (S.43).

Im zweiten Kapitel „Übersetzungsprobleme und Übersetzungsstrategien in Videospielen“ fokussiert die Autorin praktische Übersetzungsprobleme, die sich aus der Dekontextualisierung des zu übersetzenden Textes ergeben, wenn dieser den Übersetzer_innen in Form einzelner Texteinheiten, sogenannten Textstrings, in einer Tabelle zur Verfügung gestellt wird. Diese Praxis verunmöglicht eine funktionsadäquate Übersetzung und führt leicht zu Übersetzungsfehlern, unter anderem auf semantischer und grammatikalischer Ebene: Polysemie kann nicht entschlüsselt werden, Figuren wird ein falsches Geschlecht zugewiesen (vgl. S.92ff.). Sprachliche und kulturelle Übersetzungsprobleme sowie der Umgang mit Intertextualität bei der Übersetzung werden ebenfalls ausführlich dargelegt (vgl. S.98ff.).

Das dritte Kapitel „Fallbeispiel *World of Warcraft*“ macht den exem-

plarischen Teil des Buches aus. Hierin werden anhand der im zweiten Kapitel theoretisch aufgearbeiteten Bereiche potenziell problematische Textstellen ausgemacht und die angewandten Lösungsstrategien qualitativ analysiert (vgl. S.123). Das Korpus besteht aus Beispielen aus dem MMORPG *World of Warcraft* (2004). Ähnlich wie bei der Untertitelung und Comicübersetzung stellen bei der Übersetzung von Videospielen Platzbeschränkungen eine Herausforderung dar. Abkürzungen, Tooltips oder temporäre Textfelder und Symbole statt Wörter werden in der Zielsprache eingesetzt. Damit die informative und gegebenenfalls expressiv-narrative Funktion des weniger voluminösen englischen Originals in der deutschen Version erhalten bleibt, werden Textfelder auf der Benutzeroberfläche – wenn möglich – verlängert (vgl. S.129ff.).

Die Ergebnisse einer von der Autorin selbst durchgeführten nicht repräsentativen Onlineumfrage unter Spieler_innen von *World of Warcraft* werden im letzten Kapitel „Heterogenität der Zielgruppen von Videospielen“ vorgestellt. Die Mehrheit ist mit der Qualität der deutschen Lokalisierung zufrieden (vgl. S.254 und S.265), da diese ihnen die Verständigung mit Mitspieler_innen erleichtert, eine bessere Immersion und ein besseres Textverständnis ermöglicht (vgl. S.255). Für Ablehnung sorgten die Übersetzung von Eigennamen, die ursprünglich im Spiel auf Englisch beibehalten worden waren, ebenso wie der Gebrauch von Standarddeutsch oder umgangssprachlichen Elementen bei der Wiedergabe

von Dialekten und Soziolekten (vgl. S.263f.).

Der Autorin gelingt eindeutig ihr Ziel, „etwas mehr Licht aus translationswissenschaftlicher Sicht in die Videospiellokalisierung mit Zielsprache Deutsch zu bringen“ (S.12). Darüber hinaus vermitteln die Umfrageergebnisse

relevante Einblicke in die tendenziell selten untersuchte Übersetzungsrezeption sowie in die Skepsis des Zielpublikums Übersetzungen gegenüber, die im Titel dieses klar geschriebenen und gut recherchierten Buches mitschwingt.

Maribel Cedeño Rojas (Siegen)

Medien und Bildung

Ingrid Paus-Hasebrink, Philip Sinner: 15 Jahre Panelstudie zur (Medien-)Sozialisation: Wie leben die Kinder von damals heute als junge Erwachsene?

Baden-Baden: Nomos 2021 (Lebensweltbezogene Medienforschung: Angebote – Rezeption – Sozialisation, Bd.10), 318 S., ISBN 9783848783823, EUR 64,- (OA)

Präsentiert werden die Ergebnisse der siebenten Erhebungswelle (aus dem Jahr 2020) einer seit 2005 laufenden Langzeitstudie mit ursprünglich 20 Familien aus Österreich, aktuell noch 17 jungen Erwachsenen, die seit ihrem fünften Lebensjahr von einem Forscher_innenteam der Universität Salzburg begleitet werden, um „die mit dem sozialen Wandel einhergehenden sozialisatorischen Bedingungen speziell für Kinder in sozial schwächeren bzw. anregungsärmeren Milieus zu beschreiben und ihre Bedeutung für den Prozess der Sozialisation aufzuzeigen“ (S.16). Eruiert werden sollte vor allem, welche Relevanz dabei dem Verhältnis von Medien zu beziehungsweise in anderen Sozialisationskontexten (wie Familie, Kindergarten, Schule, Peer-Groups etc. [vgl. S.46]) bei der Identitätskonstruktion, dem Aufbau von Wissen sowie der Wertevermittlung zukommt. Finanziert wurde das Projekt im Wesentlichen aus Fördermitteln der Österreichischen Nationalbank.

Der Forschungsansatz basiert dabei nicht nur auf Pierre Bourdieus handlungsorientierter ‚Theorie der Praxis‘ (*Outline of a Theory of Practice*.

Cambridge: Cambridge UP, 1977), sondern insbesondere auf Anforderungen an eine „praxiologische (Medien-) Sozialisationsforschung“ (S.19ff.), die „mehrperspektivisch“ arbeiten müsse und jedenfalls um individualistische wie biografische Dimensionen zu ergänzen sei – von Klaus Hurrelmann oder Hans-Dieter-Kühler („Sozialisation als lebenslanger Prozess“ [ebd.]) ebenfalls postuliert. Erarbeitet wurde hier ein ‚Mehr-Methoden-Design‘, das sich eines Konzepts der ‚Triangulation‘ bedient (vgl. S.32) – als Zusammenspiel von entwicklungspsychologischen (d.h. den ‚Eigen-Sinn‘ des Individuums prägenden) Prozessen mit sozio-ökonomischen wie sozialen Faktoren.

Entwickelt wurde dazu ein im Wesentlichen qualitativ ausgerichtetes Methodeninstrumentarium, bestehend unter anderem aus Leitfadeninterviews und schriftlichen Befragungen, protokollierten Beobachtungen (etwa zur Wohnsituation und insbesondere der Medienausstattung), mit Fotografien von zentralen Orten im eigenen Zimmer (*bedroom culture*), Netzwerkkarten (zur Erhebung der Relevanz von Medien und

Bezugspersonen) oder der ‚Methode des lauten Denkens‘ (so bei der Rezeption ausgewählter Social-Media-Angebote [vgl. S.35ff.]). Das Erhebungsrepertoire wurde in der siebten Erhebungswelle mittels Telefon-, WhatsApp-Calls oder via Skype geführter Interviews noch erweitert. Die Auswertung erfolgte gleichwohl auch hier in inzwischen bewährter Manier durch eine fallübergreifende Analyse, kontextuelle Einzel-fallbeschreibungen (sog. ‚Steckbriefe‘) sowie eine daraus resultierende Bildung beziehungsweise Zuordnung zu ‚Familientypen‘, insgesamt vier wurden entsprechend herauskristallisiert. Manches ist in der vorliegenden Publikation also durchaus redundant – wenn man die bisherigen Forschungsberichte kennt. Wenn nicht, wird man zwar von Seite 43 auf eine URL des Verlags verwiesen, wo Fallbeschreibungen und Steckbriefe kostenfrei abgerufen werden könnten – ich habe allerdings dort keine gefunden (angeboten werden lediglich PDF-Dateien mit Interview-Leitfäden und Codewortbäumen).

Die hier vorgelegten aktuellen Fortschreibungen von ebenso individuellen wie prototypischen Entwicklungsprozessen junger Menschen und ihrer Familien lesen sich, gerade als Buch, dennoch durchaus spannend, manche fast wie Drehbuchvorlagen für Soziodramen („junge Frau mit großem Zugewinn an Handlungsentwürfen [...] im Umgang mit Medien recht handlungskompetent“ [S.161-165]) – ohne allerdings wirklich neue Erkenntnisse zu generieren: Denn „wie auch in den vorherigen Erhebungswellen wird der jeweilige Mediengebrauch auch der jungen Erwachsenen

durch ihre spezifischen sozio-ökonomischen und sozio-emotionalen Bedingungen grundiert“ (S.297) – heißt: bei manchen hat sich’s geändert, bei anderen nicht. Das ist, nicht nur aufgrund des Forschungsansatzes, kaum mehr als eine *self-fulfilling prophecy*, sondern stellt eigentlich kaum mehr als einen seit Dekaden tradierten Stand der (Medien-) Sozialisationsforschung dar – also *so what?* möchte man fragen. Kaum mehr als Allgemeinplätze finden sich denn auch im Kapitel zu „Perspektiven auf die Covid-19-Pandemie im Kontext sozialer Benachteiligung“: „[...] alle befragten Personen sind mehr oder weniger stark von den Auswirkungen der Pandemie betroffen“ (S.237) oder „[...] die Abkehr von Informationsangeboten geht einher mit zunehmender Skepsis gegenüber den politischen Maßnahmen zur Eindämmung der Pandemie“ (S.257).

Unbedingt erwähnenswert wie diskutabel erscheinen mir allerdings einige Reflexionen zu den „Herausforderungen“ an eine medienbezogene „qualitative Längsschnittforschung“ (S.263ff.) generell. Vor allem für die Forschenden, die in diesem Falle seit mehr als 15 Jahren einen „tiefgreifenden Zugang zur Lebenswelt von Menschen“ (S.266) erhalten haben, stellen sich Fragen nach der Verantwortung als Wissenschaftler_innen (unter ethischen und forschungstechnischen Aspekten wie auch zur (Selbst-) Kritik an der Ausrichtung der Studie selbst. Dies gilt übrigens auch für Journalist_innen beziehungsweise Rezensent_innen in der Berichterstattung darüber.

Detlef Pieper (Berlin)

Autorinnen und Autoren

Inga Bendukat, Theaterwissenschaftlerin und freie Dramaturgin; Master in Dramaturgie an der Goethe Universität Frankfurt, anschließend wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Goethe Universität; Dissertationsprojekt mit Fokus auf Alterität, einem Theater der Entunterwerfung, Solidarität und Vergemeinschaftung sowie auf Widerstandsstrategien im urbanen Raum aus queerfeministischer Forschungsperspektive; seit März 2021 Stipendiatin von Ad Infinitum an der Goethe Universität.

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

Maribel Cedeño Rojas, Dr., Lehrkraft für besondere Aufgaben am Romanischen Seminar der Universität Siegen; Dissertation zum Thema *Arbeitsmittel und Arbeitsabläufe beim Übersetzen audiovisueller Medien* (Trier: WVT, 2007); Herausgeberin von *Lateinamerikanisches Kino der Gegenwart: Themen, Genres/Stile, RegisseurInnen* (Tübingen: Stauffenburg, 2015, zus. mit Christian von Tschiltschke und Isabel Maurer Queipo); Forschungsschwerpunkte: Fantasy- und Horrorfilm, Mehrsprachigkeit in Film und Fernseh-

serien sowie Übersetzen und Lokalisieren audiovisueller Medien.

Barbara Margarethe Eggert, Dr., Studium der Kunstgeschichte, der Deutschen Sprache und Literatur an der Universität Hamburg; Promotion in Kunstgeschichte zu den Funktionen bildlicher Darstellung auf Paramenten des 13. bis 16. Jahrhunderts; bildungswissenschaftliches MA-Studium mit dem Schwerpunkt Museumspädagogik an der Humboldt-Universität zu Berlin; ab 1996 Kunsthistorikerin für diverse Hochschulen, Stiftungen und Verlage; seit 2019 Universitätsassistentin an der Kunstuniversität Linz; Habilitationsprojekt zu *Victory for the Comic Muse? The Past, Present and Future of Comics and Webcomics in Exhibitions and Museums* (AT); Forschungsschwerpunkte: Museums- und sammlungswissenschaftliche Themen, (digitale) Formate grafischen Erzählens.

Florian Flömer, Dr. phil., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunstwissenschaft – Filmwissenschaft – Kunstpädagogik der Universität Bremen im Bereich Filmwissenschaft/Medienästhetik; Dissertation zu den Fotocollagen von John Stezaker; Studium der Kunstwissenschaft/Freie Kunst an der HBK Braunschweig; Forschungsschwerpunkte: Bildtheorie, Fototheorie, Intermedia, Montage/Collage.

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

Hektor Haarkötter, Prof. Dr., lehrt Kommunikationswissenschaft mit Schwerpunkt politische Kommunikation an der Hochschule Bonn-Rhein-Sieg; zuvor war er als Journalist und Fernsehregisseur fast 20 Jahre lang vor allem für den öffentlichen Rundfunk tätig.

- Iris Haist**, Dr., freie Kuratorin und Autorin; Studium der Europäischen Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Religionswissenschaft in Heidelberg und Cassino; Dissertation zum Thema *Opere fatte di scultura da Pietro Bracci – Skulptur im Kontext des römischen Settecento* (Bern: Onlinepublikation, 2017); Forschungsschwerpunkte: Bildhauerei des 18. bis 20. Jahrhunderts in Italien, Frankreich und Deutschland, Comicforschung: Superheldinnen.
- Dennis Herold**, Student der Medienwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg und ehemaliger Praktikant der Zeitschrift *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*.
- Jan-Christopher Horak**, Dr. phil., Lehrbeauftragter Film Studies, Chapman University; ehemaliger Leiter mehrerer internationaler Filmarchive und Professor der UCLA (in Ruhestand); Promotion der Universität Münster; Veröffentlichungen zum Exil-Film, Saul Bass, L.A. Rebellion, Film Avant-Garde; Ehrenpreis des Kinemathekenverbundes.
- Martin Janda**, M.A., Studium der Medienwissenschaft und Psychologie an der Philipps-Universität Marburg; Forschungsinteressen: Darstellungen künstlicher Intelligenzen/Menschen, Game Studies, Medienpsychologie.
- Martin Jehle**, Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg; filmwissenschaftliche Promotion in Hildesheim mit einer Arbeit zum Thema *Ungeschnitten: Zu Geschichte, Ästhetik und Theorie der Sequenzeinstellung im narrativen Kino* (Marburg: Schüren, 2021); seit 2001 Arbeit als freier Filmschaffender; Forschungsinteressen: Filmtheorie, -ästhetik und -gestaltung, Transfers zwischen Filmwissenschaft und Filmpraxis, Artistic Research.
- Christian Kaiser**, Dr. phil., Studium der Deutschen Literaturwissenschaft und Philosophie in Hannover; filmwissenschaftliche Promotion in Mainz; Dissertation zum Thema *Die lange Einstellung: Dauer, Kontinuität und Mystik* (Marburg: Schüren, 2019).
- Lars Klinnert**, Dr. theol., Professor für Ethik an der Evangelischen Hochschule Rheinland-Westfalen-Lippe in Bochum.
- Julian Körner**, M.Ed., Doktorand im Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaften an der Universität Bremen; Lehramtsstudium in Bremen; Dissertationsprojekt zum Stand der schulischen Filmbildung.
- Melanie Konrad**, M.A., seit Juni 2022 Marietta Blau-Stipendiatin/Fellow an der Universität der Künste Berlin und der University of North Carolina, Chapel Hill; 2017-2022 Universitätsassistentin (Prae-Doc) für die Professur von Christian Schulte am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien; Studium der Politikwissenschaft und International Studies in Wien und London; Dissertationsprojekt zu queeren Formen von Verbundenheit in fotografischen Medien mit Walter Benjamin und Alexander Kluge; Forschungsinteressen: kritische Theorien, Queer Theory, ephemere Medienkulturen und Geschichte fotografischer Medien.
- Lydia Isabella Korte**, M.A., Redakteurin der Zeitschrift *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*; zuvor wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Medienästhetik der Universität Siegen; lehrt und forscht zu Bildästhetiken in Social Media; promoviert zum Thema *Selfie-Kulturen* (AT).
- Hans-Dieter Kübler**, Dr. rer. soc., Professor für Publikations-, Medien- und Sozialwissenschaften an der Hochschule für angewandte Wissenschaften Hamburg, Fakultät für Design, Medien, Information, Department Information; Veröffentlichungen zur Medienwissenschaft, -kultur, -geschichte und -pädagogik.

- Lena Liebau, M.A., M.A.**, wissenschaftliche Volontärin bei den Staatlichen Schlössern und Gärten Hessen; Studium der Kunstgeschichte und Medienwissenschaften an der Philipps-Universität Marburg; Dissertationsprojekt zum Thema *Christliche Bildtradition in fotografischen Ikonen* (AT).
- Rolf Löchel**, freier Autor; schreibt seit 1999 für das Rezension forum literaturkritik.de; weitere Veröffentlichungen in wissenschaftlichen Sammelbänden, Lexika, Jahrbüchern und anderen Periodika unter anderem zu Geschlecht und Emotionen bei Immanuel Kant, Mutter/Tochter-Beziehungen in Werken expressionistischer Schriftstellerinnen, Geschichte der Frauenbewegung, feministischer Science Fiction sowie Gender in fiktionalen Filmen und Fernsehserien; Forschungsschwerpunkte: Geschlecht in Literatur, Film und Philosophie, Literatur deutschsprachiger Autorinnen um 1900 sowie feministische Science Fiction.
- Barbara von der Lühe**, Apl. Professorin am Lehrstuhl für Deutsch als Fremd- und Fachsprache der TU Berlin, Forschungsschwerpunkte: Interkulturelle Filmanalyse, Mediendidaktik, Literaturverfilmungen, Filmgeschichte.
- Kai Matuszkiewicz**, Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter und Koordinator des medienwissenschaftlichen Open-Access-Fachrepositoriums media/rep/ am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg; Studium der Germanistik, Geschichte und Pädagogik in Göttingen; Dissertation zu *Zwischen Interaktion und Narration: Die Heldenreise in digitalen Spielen als Handlungs- und Erzählstruktur* (Glockstadt: Hülsbusch, 2019); Forschungsschwerpunkte: Game Studies, Open Science, Medienproduktion und -rezeption, Mediendidaktik, Medien- und Kulturtheorie.
- Angela Oster**, PD Dr., Akademische Oberärztin am Institut für Italienische Philologie der LMU München; Studium der Komparatistik, Romanistik und Philosophie an den Universitäten Bonn, München und Tübingen; Promotion 2005 in Tübingen; Habilitation an der LMU München mit einer Arbeit zu *Furor Hereos: Wahnsinn als Kulturtransfer in der Literatur der Renaissance* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2021).
- Kevin Pauliks**, M.A., wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt „Bildförmige Bildkritik in Sozialen Medien. Explizites und implizites Theoretisieren des digitalen Bildes“ im Rahmen des Schwerpunktprogramms „Das digitale Bild“ an der Philipps-Universität Marburg; zuvor Mitarbeiter an der Bergischen Universität Wuppertal am Lehrstuhl für Allgemeine Soziologie; Studium der Medienwissenschaft und Soziologie an der Philipps-Universität Marburg; Dissertationsprojekt zu Internet-Memes in der Werbung.
- Detlef Pieper**, M.A., freier Autor, ehem. wissenschaftlicher Mitarbeiter und Lehrbeauftragter 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 der Soziologie, Politikwissenschaft sowie Erziehungswissenschaft an der Universität Konstanz.
- Timo Rouget**, Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Literatur und ihrer Didaktik an der Johann Wolfgang von Goethe-Universität Frankfurt am Main; Dissertation zu *Filmische Leseszenen: Ausdruck und Wahrnehmung ästhetischer Erfahrung* (Boston/Berlin: De Gruyter, 2021).
- Bernhard Runzheimer**, M.A., wissenschaftlicher Mitarbeiter in den Digital Humanities der Philipps-Universität Marburg;

- studierte Medienwissenschaft (B.A.) und Medien und kulturelle Praxis (M.A.) in Marburg; ausgebildeter Fachinformatiker für Anwendungsentwicklung und Autor bei www.pixeldiskurs.de; Forschungsinteressen: Game Studies, Retro Games, digitale Medien und Informatik.
- Christian Schicha**, Prof. Dr. phil. habil., Professor für Medienethik an der Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg; Studium der Kommunikationswissenschaft, Germanistik und Philosophie an der Universität Essen; Forschungsschwerpunkte: Medienethik und Politische Kommunikation.
- Norbert M. Schmitz**, Dr. phil., Professor für Ästhetik an der Muthesius-Kunsthochschule in Kiel und Kunst- und Medienwissenschaftler; Lehrtätigkeiten an Universitäten und Kunsthochschulen in Wuppertal, Bochum, Linz, Salzburg und Zürich; Arbeit zu Fragen der Intermedialität von bildender Kunst und Film, Ikonologie der alten und neuen Medien, Diskursgeschichte des Kunstsystems und Methodik der modernen Bildwissenschaft.
- Stefan Heinrich Simond**, M.A., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg und an der Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften der Bergischen Universität Wuppertal; laufende Dissertation zum Thema *The Construction of Madness in Video Games* (AT).
- A. Kristina Steimer**, Doktorandin und wissenschaftliche Mitarbeiterin der Professur für Medienethik der Hochschule für Philosophie München; Studium der Philosophie in München; Dissertation zum Thema *Die Angst, nicht man selbst zu sein: Zum digitalen Medienphänomen ‚Selfie‘ aus der Perspektive von Søren Kierkegaards Reflexionsphilosophie* (AT); Forschungsschwerpunkte: Social Media, Existenz und Digital Culture.
- Sebastian Stoppe**, Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universitätsbibliothek Leipzig; Studium der Kommunikations- und Medienwissenschaft, Politikwissenschaft und Mittlere und Neuere Geschichte an der Universität Leipzig; Promotion an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg; Publikationen (Auswahl): *Unterwegs zu neuen Welten: Star Trek als politische Utopie* (Darmstadt: Büchner, 2014), *Film in Concert: Film Scores and their Relation to Classical Concert Music* (Hg., Glückstadt: Werner Hülsbusch, 2014), *Playing with Virtuality: Theories and Methods of Computer Game Studies* (Hg. mit B. Bigl, Frankfurt: Peter Lang, 2013).
- Hamid Tafazoli**, PD Dr. phil., Privatdozent für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Bielefeld; Studium der Deutschen Philologie, Allgemeinen Sprachwissenschaft, Indogermanischen Sprachwissenschaft an der Universität Münster; Dissertation zu *Der deutsche Persien-Diskurs: Zur Verwissenschaftlichung und Literarisierung des Persien-Bildes im deutschen Schrifttum von der frühen Neuzeit bis in das neunzehnte Jahrhundert* (Bielefeld: Aisthesis, 2007); Habilitation an der Universität Bielefeld 2017; Forschungsschwerpunkte: NDL, Literatur- und Medientheorien, Diskurstheorie, germanistische Interkulturalitätsforschung, Iranian Studies.
- Jan Hinnerk Thür**, M.Ed., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Seminar für Medienbildung der Europa-Universität Flensburg; Studium der Musik, Philosophie und Bildungswissenschaften in Flensburg und Linköping; Forschungsschwerpunkte: Medientheorie, Medienphilosophie, Theorien der Öffentlichkeit.
- Michael Wedel**, Dr. phil., Professor für Mediengeschichte im digitalen Zeitalter an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF und zusammen mit Hermann Kappelhoff Sprecher der Kolleg-Forschungsgruppe „Cinepoetics -

Poetologien audiovisueller Bilder“ an der Freien Universität Berlin; zuletzt erschienen: *Pictorial Affects, Senses of Rupture: On the Poetics and Culture of Popular German Cinema, 1910–1930* (Berlin/Boston: De Gruyter, 2019).

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