

MEDIEN*wissenschaft*

Rezensionen | Reviews

herausgegeben von

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

in Verbindung mit

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

MEDIEN*wissenschaft*

Rezensionen | Reviews

Begründet von Thomas Koebner und Karl Riha
Herausgeber_innen: Malte Hagener (Marburg), Angela Krewani (Marburg),
 Karl Riha (Siegen), Burkhard Röwekamp (Marburg),
 Jens Ruchatz (Marburg), Yvonne Zimmermann (Marburg)
Redaktion: Stefanie Klos (verantw.), Lena Liebau
Mitarbeit: Elisabeth Faulstich, Elaine Kunigk
Beirat: Andreas Dörner (Marburg), Jürgen Felix (Saarbrücken),
 Andrzej Gwózdź (Katowice), Knut Hickethier (Hamburg),
 Jan-Christopher Horak (Los Angeles), Anton Kaes (Berkeley),
 Friedrich Knilli (Berlin), Gertrud Koch (Berlin),
 Hans-Dieter Kübler (Hamburg), Helmut Schanze (Siegen),
 Gottfried Schlemmer (Wien), Matthias Steinle (Paris),
 Margrit Tröhler (Zürich), William Uricchio (Cambridge/Mass.),
 Hans J. Wulff (Kiel), Siegfried Zielinski (Berlin)

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

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

ISSN 1431-5262

© Schüren Verlag GmbH, Marburg 2021

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

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

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

Printed in Germany.

Inhalt

Perspektiven

Para-Fotojournalismus: Vernetzte Bilder zwischen Profession und Partizipation. Zur Theorie des digitalen Bildes <i>Evelyn Runge</i>	125
---	-----

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Niklas Barth: Gesellschaft als Medialität: Studien zu einer funktionalistischen Medientheorie <i>Sven Grampp</i>	149
--	-----

Medien / Kultur

Thomas Birkner, Patrick Merziger, Christian Schwarzenegger (Hg.): Historische Medienwirkungsforschung: Ansätze, Methoden und Quellen <i>Thomas Lenz</i>	152
Markus Rautzenberg: Bild und Spiel: Medien der Ungewissheit <i>Johannes Bennke</i>	154
Hanno Scholtz: Mediensoziologie: Eine systematische Einführung <i>Detlef Pieper</i>	155
Paul Reszke: Wissensdynamik in der Mediengesellschaft: Der Diskurs über Schulamokläufe <i>Martin Janda</i>	157
Allessandra Boller, Angela Krewani, Martin Kuester (Hg.): Canadian Ecologies Beyond Environmentalism: Culture, Media, Art, Ethnicities <i>Maria Löschnigg</i>	159
Gertrud Lehnert, Maria Weilandt (Hg.): Materielle Miniaturen: Zur Ästhetik der Verkleinerung <i>Alina Valjent</i>	161
Andreas Veits, Lukas R. A. Wilde, Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Einzelbild und Narrativität <i>Barbara Margarethe Eggert</i>	163
Sabine Kampmann: Bilder des Alterns: Greise Körper in Kunst und visueller Kultur <i>Norbert M. Schmitz</i>	165
Marcus Stiglegger: Schwarz – Die dunkle Seite der Popkultur <i>Christian Kaiser</i>	167

Sammelrezension: Medien in Museen

- Irene Ziehe, Ulrich Hägele (Hg.): Populäre Präsentationen: Fotografie und Film als Medien musealer Aneignungsprozesse
 Stephan Jaeger: The Second World War in the Twenty-First-Century Museum: From Narrative, Memory, and Experience to Experientiality
Benjamin Bigl 169

Buch, Presse und andere Druckmedien

- Kevin Williams: A New History of War Reporting
Lena Liebau 172
 Trina Robbins: The Flapper Queens: Women Cartoonists of the Jazz Age
Barbara Margarethe Eggert 174

Szenische Medien

- Peter Ernst Küfner: Vier Ehedramen und zehn Todesfälle: Unrecht und Recht in Richard Wagners Ring des Nibelungen
Michael Müller 176
 Felix Urban: Delay: Diabolisches Spiel mit den Zeitmaschinen. Technik. Musikproduktion. Rezeption
Christoph Borbach 178

Fotografie und Film

- Marcus Stiglegger (Hg.): Handbuch Filmgenre: Geschichte – Ästhetik – Theorie
Manuel Föhl 180
 Peter Klimczak, Christian Ostwald, Barbara Wurm (Hg.): Klassiker des russischen und sowjetischen Films: Band 1
Norbert M. Schmitz 181
 François Bovier, Adeena Mey, Thomas Schärer, Fred Truniger (Hg.): Minor Cinema: Experimental Film in Switzerland
Florian Krautkrämer 183
 Sarah Keller: Anxious Cinephilia: Pleasure and Peril at the Movies
Christian Alexius 185
 Justin Remes: Absence in Cinema: The Art of Showing Nothing
Henning Engelke 187
 Olivier Delers, Martin Sulzer-Reichel (Hg.): Wim Wenders. Making Films that Matter
Jörn Glasenapp 189

Rasmus Greiner: Histospheres: Zur Theorie und Praxis des Geschichtsfilms <i>Michael Karpf</i>	191
Erin McGlothlin, Brad Prager, Markus Zisselsberger (Hg.): The Construction of Testimony: Claude Lanzmann's Shoah and Its Outtakes <i>Christoph Hesse</i>	193
Eran Kaplan: Projecting the Nation. History and Ideology on the Israeli Screen <i>Jan-Christopher Horak</i>	195
Axel Block: Die Kameraaugen des Fritz Lang: Der Einfluss der Kameramänner auf den Film der Weimarer Republik <i>Ralf Heiner Heinke</i>	197
Stephen Barber: The Projectionists: Eadweard Muybridge and the Future Projections of the Moving Image <i>Jan-Christopher Horak</i>	199
Anna Denk: Schauspielen im Stummfilm: Filmwissenschaftliche Untersuchungen zur Berufsentwicklung im Wien der 1910er und 1920er Jahre <i>Joseph Garncarz</i>	201
Joceline Andersen: Stars and Silhouettes: The History of the Cameo Role in Hollywood <i>Drew Bassett</i>	203

Hörfunk und Fernsehen

Jule Korte: Zwischen Script und Reality: Erfahrungsökologien des Fernsehens <i>Nadine Dannenberg</i>	205
Anne M. Waade, Eva N. Redvall, Pia Majbritt Jensen (Hg.): Danish Television Drama: Global Lessons from a Small Nation <i>Florian Krauß</i>	206

Digitale Medien

Olaf Zimmermann, Felix Falk (Hg.): Handbuch Gameskultur: Über die Kulturwelten von Games <i>Manuel Föhl</i>	209
Tanja Köhler (Hg.): Fake News, Framing, Fact-Checking. Nachrichten im digitalen Zeitalter: Ein Handbuch <i>Christian Schicha</i>	211
Andreas Beinsteiner, Lisa Blasch, Theo Hug, Petra Missomelius, Michaela Rizzolli (Hg.): Medien – Wissen – Bildung: Augmentierte und virtuelle Wirklichkeiten <i>Markus Spöhrer</i>	213

Bernhard Pörksen, Andreas Narr (Hg.): Schöne Digitale Welt: Analysen und Einsprüche <i>Isabell Eva Baumann</i>	215
Arno Görgen, Rudolf Inderst (Hg.): Wissenschaft und Technologie in digitalen Spielen <i>Manuel Föhl</i>	217
Arno Görgen, Stefan Heinrich Simond (Hg.): Krankheit in digitalen Spielen: Interdisziplinäre Betrachtungen <i>Manuel Föhl</i>	219
Shira Chess: Play like a Feminist <i>Elaine Kunigk</i>	221

Sammelrezension: Digitale Kommunikation

Dirk von Gehlen: Meme: Muster digitaler Kommunikation	
Charles Ess: Digital Media Ethics. 3rd Edition <i>Kevin Pauliks</i>	223

Sammelrezension: Digitaler Journalismus

John V. Pavlik: Journalism in the Age of Virtual Reality: How Experiential Media Are Transforming News	
Karen Fowler-Watt, Stephen Jukes (Hg.): New Journalisms: Rethinking Practice, Theory and Pedagogy <i>Hektor Haarkötter</i>	225

Medien und Bildung

Stefan Leisten: Wer will ich sein?: Ethisches Lernen an TV- und Videospielserien sowie Let's Plays <i>Sophia Hercher</i>	229
Elisabeth Demleitner, Christel Beck-Zangenberg (Hg.): Filme im Geschichtsunterricht: Unterrichtsideen für die Sekundarstufen I und II <i>Julian Körner</i>	231

Autorinnen und Autoren	233
-------------------------------------	-----

Perspektiven

Evelyn Runge

Para-Fotojournalismus: Vernetzte Bilder zwischen Profession und Partizipation. Zur Theorie des digitalen Bildes

Einführung

Digitale Medien haben den One-Way-Journalismus abgelöst, in dem Sender_innen Empfänger_innen bedienen: Mediale Öffentlichkeiten sind Netzwerke mit vielen Sender_innen und Empfänger_innen. Diese partizipative Offenheit und die potenzielle Konkurrenz durch Amateur_innen (im Folgenden Produser_innen genannt) fordern den Journalismus und sein traditionelles Selbstverständnis heraus. Das Verhältnis zu Produser_innen ist ambivalent: Journalistische Medien versuchen, durch sogenannte Leser_innenbeiträge, Leser_innenfotos oder als Bürger_innenjournalismus gelabelte Beiträge die Produser_innen einzubinden, und deren Textbeiträge zugleich einzuhegen, da Beiträge nach journalistischen Maßstäben ausgewählt, umgeschrieben – und nur in seltensten Fällen bezahlt werden¹. Zu dem Spannungs-

verhältnis zwischen Produser_innen und Journalist_innen erschienene wissenschaftliche Analysen beziehen sich auf Journalismus und journalistisches Selbstverständnis generell. Das Anliegen dieses Beitrags ist es, speziell den visuellen Journalismus in den Blick zu nehmen und zur Theoretisierung des digitalen Bildes zwischen professionellem und Bürger_innen-Fotojournalismus beizutragen. Dieser Fokus wird in der vorliegenden Literatur vernachlässigt – was erstaunt, da Beiträge von Produser_innen in journalistischen Medien zumeist aus visuellem Material bestehen: Diese verursachen für Redaktionen erheblich weniger Arbeits- und Zeitaufwand als Auswahl, Redigieren und Edition von Texten und führen zu höheren Klickzahlen.

Mein Beitrag bezieht sich auf den journalistischen Kontext, da hier offenliegt, wie sehr die Fotografie und ihre professionellen Akteur_innen unter

1 Mittlerweile entwickeln Medienunternehmen weitere Strategien, das Ohr näher an den Gedanken und Bedürfnissen der Rezipient_innen zu haben als es aus den Großraumbüros der Redaktion möglich ist. Ein Beispiel dafür ist z2x von ZEIT Online: Was als Festival für junge Leser_innen bis 29 Jahren als Werkzeug der Leser_in-Blatt-Bindung bzw. Bindung an

die Online-Angebote erscheint, ist auch zur indirekten (und bis auf die Ausrichtung des Festivals selbst kostenfreien) Beratung des eigenen Verlagshauses geeignet – ein Aspekt, der Teilnehmer_innen nicht unbedingt bewusst ist, fühlen sie sich doch nobilitiert, aus vielen Bewerber_innen ausgewählt worden zu sein (Vgl. <https://z2x.zeit.de/das-ist-z2x>, aufgerufen am 11.5.2021).

Druck stehen: Die Honorare für Fotojournalist_innen stagnieren oder sinken; aus ihren eigenen Archiven lassen sich keine Renten mehr generieren, was früher die persönliche Altersabsicherung war; und die Verwendung von Stockfotografie kostet Redaktionen weniger als die Entsendung von Fotojournalist_innen zu einem Ereignis (Runge 2020a). Bei einer allgemeinen Betrachtung von Produser_innen würde dies nicht so sehr ins Auge springen, da diese nicht unter dem Druck existenzieller Fragen stehen: Sie fotografieren aus Interesse, Freude oder Aufmerksamkeitskalkül, jedoch nicht primär, um davon leben zu können.

Es geht in diesem Beitrag zugleich darum, Kontributionen offener Partizipation anzuerkennen – denn Innovation kommt selten aus dem Journalismus selbst heraus, sondern durch Aktivist_innen, Tech-Nerds oder einer kritischen Masse an Produser_innen. Auch steuert dieser Beitrag zu einer Präzisierung von Begriffen wie Bürgerjournalist_in, *citizen (photo) journalist* und *para-photojournalist* (Para-Fotojournalist_innen) bei, die für Fototheoretiker_innen, Journalismusforscher_innen, Kommunikations- und Medienwissenschaftler_innen nützlich sein können.

Dieser Artikel orientiert sich an Fachbeiträgen von Seth Lewis, Stuart Allan, Chris Peters und Astrid Gynnild, die zum Verhältnis von Amateur_innen und professionellen Journalist_innen sowie zu nicht-menschlichen Augenzeug_innen (Drohnenjournalismus) publiziert haben (Gynnild 2014; Allan/Peters 2015b; Lewis 2012; Allan 2015; Allan/Peters 2015a), zudem an Kon-

zeptionen von Ariella Azoulay, John Lucaites und Robert Hariman, die Fotojournalismus als gesellschaftlich-transformative Kraft verstehen (Azoulay 2008; 2015; Hariman/Lucaites 2011; 2016; Runge 2019; 2020c). Produser_innen und ihr Umgang mit technischen Neuerungen werden als positiv und kreativ aufgefasst: Disruptive Innovationen in der Nutzung technischer Neuerungen durch engagierte Bürger_innen, Aktivist_innen und Tech-Nerds zwingen den Journalismus, seine eigene Schwerfälligkeit zu überwinden. Obwohl das Internet als visuelles Medium gilt, bleiben Fotojournalismus und Fototheorie seltsam abwesend in der Literatur über digitale visuelle Kultur. Der Beitrag fasst die wichtigsten Texte zusammen, die den Begriff der *networked images* geprägt haben, auch im Sinne der Science and Technology Studies als sozio-technisch vernetzte Bilder (1.). Visueller Journalismus wird differenziert als Teil des Journalismus betrachtet; die Vielfältigkeit wird knapp dargestellt, unterstützt durch ein Schaubild, das unter anderem Datenvisualisierung, Videos, Fotojournalismus und disruptive Innovationen wie Plattformen oder nicht-menschliche Fotografie (durch Drohnen) in Beziehung setzt (2.). Es wird deutlich, dass die Berufsfeldforschung visueller Kommunikator_innen vernachlässigt ist, obwohl sowohl Plattformen als auch journalistische Medienformate im Internet visuell geprägt sind. Ausgehend von in der wissenschaftlichen Fachliteratur ausgiebig behandelten nachrichtlich relevanten Ereignissen, die in Social Media durch Augenzeug_innen

abgebildet wurden, schlägt der Beitrag dezidiertere Definitionen von Begriffen wie *citizen journalist* oder *parajournalist* vor: Vor allem im Englischen findet sich eine Vielzahl an Begriffen, die synonym gebraucht werden und durch die Forschungsliteratur in künftige Texte diffundieren, ohne sie zu definieren. Gerade diese Vielfalt bietet die Chance, den Bürger_innen-Begriff (*citizen*) mit Ariella Azoulay's „Civil Contract of Photography“ (Azoulay 2008; 2015), Lucaites'/Harimans Idee einer „Visual Democracy“ (Hariman/Lucaites 2011) und Newtons Situierung des Fotojournalismus in einer „Ecology of the Visual“ (Newton 2012) zu verbinden (3.). Der Forschungsausblick diskutiert das Spannungsfeld zwischen Profession und offener Partizipation sowie rechtliche und ethische Fragen, die in *terms of use* und *codes of ethics* zu finden sind, zunehmend aber auch andere rechtliche Bereiche betreffen, wie etwa Luftfahrt-gesetze für Drohnen: Was bedeutet dies für den visuellen Journalismus (4.)? Abschließend wird argumentiert, dass die Theoretisierung des digitalen Bildes fluid ist, und dass das digitale Bild selbst als Akteur zu verstehen ist: Der im Deutschen verbreitete Begriff des ge- oder verteilten (passiven) Bildes sollte durch den Begriff des vernetzten Bildes (*networked image*) ersetzt werden (5.).

1. Status Quo: Theorien des digitalen Bildes

Klassische Fototheorien und Theorien des Internets oder der digitalen Gesellschaft fremdeln bislang: Sie beziehen sich kaum aufeinander, obwohl ,das

Internet' als visuelles Medium gilt. So hat Lev Manovich in seinem 2001 erschienenen Buch *The Language of New Media* die neuen Medien von vornherein als visuelle Medien definiert. Die Auswirkungen der Computer- und Informationskultur auf visuelle Kulturen betreffen unter anderem Fragen der Organisation, Ikonographie, Ikonologie, der Strukturierung von visueller Erfahrung der Rezipient_innen, sowohl in der populären Kultur als auch im Produktdesign, sowie in der Computertechnologie selbst, etwa bei der Entwicklung von Interfaces und Software-Applikationen. Das digitale Bild oder die digitale Fotografie beschreibt Manovich (1995) als paradoxe Logik zwischen Kontinuität und Diskontinuität: „The digital image tears apart the net of semiotic codes, modes of display, and patterns of spectatorship in modern visual culture – and, at the same time, weaves this net even stronger. The digital image annihilates photography while solidifying, glorifying and immortalizing the photographic. In short, this logic is that of photography after photography“ (Manovich 1995).

Prägend für den Begriff des *networked image* waren die Journal-Beiträge von Rubinstein und Sluis (2008), sowie Gómez Cruz und Meyer (2012), die die Genealogie der digitalen Fotografie in Bezug zur technologischen Entwicklung der Produktion und Distribution seit Erfindung der analogen Fotografie und zur sozialen Entwicklung von individueller zu vernetzter Fotografie setzen. Rubinstein und Sluis beschreiben, wie das digitale Bild speziell als Online-Schnappschuss von der

herkömmlich individuellen Fotografie zur gemeinschaftlichen Aktivität wird (Rubinstein/Sluis 2008). Die digitale Fotografie ist Screen-basiert, da das Display sowohl zum *viewerfinder* (Sucher) als auch als Ausgabe- und Betrachtungsmonitor avanciert. Sie ist Teil der digitalen Lifestyles, der in der Teilhabe an vernetzter Fotografie – etwa durch Mitgliedschaft in Fotocommunities wie *Flickr* oder *Photobucket* – auch soziale Vernetzung ermöglicht: „[...] mobile phone images have become a kind of visual speech – an immediate, intimate form of communication that replaces writing“ (Rubinstein/Sluis 2008, S.18). Dennoch steht das digitale Bild nicht allein: Remixes als Kombinationen mit Text und anderem Online-Content verdeutlichen die Überlappung zur nicht-menschlichen Kreation: „[...] the networked image is data, that is: visual information to be analysed and remapped to new contexts via algorithms“ (Rubinstein/Sluis 2008, S.21). Mit der Erfindung des iPhones beziehungsweise der Vorläufer-Software iPhoto (Apple, 2001) ist die Kamera nach und nach im Mobil-Telefon verschwunden.

Während Rubinstein und Sluis in der Gegenwart bleiben und die Möglichkeiten digital-vernetzter Fotografie sozusagen *hands-on* beschreiben, redefinieren Gómez Cruz und Meyer die digitale Fotografie mit dem iPhone (das für die Autor_innen stellvertretend für alle Smartphones mit vernetzten Kamerafunktionen steht) und dessen Internet-Flatrate als fünften Moment in der Geschichte der Fotografie (Gómez Cruz/Meyer 2012). Sie kommen damit einer Aktualisierung fototheoretischer

Texte am nächsten. Theoretisch unterfüttert mit Erkenntnissen der Science and Technology Studies (STS), der *Actor-Network-Theory* (ANT) und des *Socio-Technical Interaction Networks* (STIN), verstehen die Autor_innen „photography as a network of agencies, as a hybrid entity“ (Gómez Cruz und Meyer 2012, S.205). Dieses heterogene, sozio-technische Netzwerk (oder Ökosystem) besteht aus menschlichen Akteur_innen und nicht-menschlichen Artefakten, mit dem Smartphone als „a platform and a node for different networks [rather] than as a single device“ (Gómez Cruz und Meyer 2012, S.217): ubiquitär, mobil und vernetzt.

Ein Blick in die wichtigsten deutschsprachigen Einführungen in die Theorie(n) der Fotografie (Geimer 2017; Stiegler 2017) zeigt, dass dort Theorien der digitalen Fotografie bislang nur knapp angerissen werden, oder sich auf jahrzehntealte Veröffentlichungen beziehen (etwa auf Lunenfeld: „Digitale Fotografie. Das dubitative Bild“ aus dem Jahr 2000, Stiegler 2017). Das Werk „Bilder verteilen. Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur“ bezieht sich vor allem auf deutschsprachige Literatur und befasst sich mit Bildbeispielen der Jahre 2010 bis 2013 (Gerling/Holschbach/Löffler 2018; Runge 2018). Übersetzungen ins Deutsche wie etwa „Das geteilte Bild. Essays zur digitalen Fotografie“ (Gunthert 2019) irritieren Rezensent_innen durch die Auswahl von Essays, die zwischen 2004 und 2015 erschienen sind und „das rasche Altern der Texte [dokumentieren]“ statt eine „histo-

risch-kritische Re-Lektüre“ anzubieten (Geimer 2019, S.10).

Aus dem vorhandenen Forschungsstand ergeben sich folgende Kritikpunkte, die ich in diesem Beitrag zur Diskussion stelle: Die Zuschreibungen ‚verteilte‘ oder ‚geteilte‘ Bilder (Gerling/Holschbach/Löffler 2018; Gunthert 2019) setzen voraus, dass ‚jemand‘ teilt, verteilt oder geteilt hat: Das digitale Bild bleibt in dieser Zuschreibung passiv – es ist etwas, über das verfügt wird. Der vorliegende Beitrag versteht digitale Bilder als Akteur_innen: Sie sind vernetzt, und diese Vernetzung ermöglicht viel mehr als ‚Teilen‘ (Niederer 2018). Digitale Bilder selbst und die Technologien, die es ermöglichen, sie in vielen Formen – Bewegtbild, Fotografien, Memes, GIFs, Screenshots et cetera – herzustellen und zu modifizieren, sind disruptive Innovationen.

Ein Smartphone zu besitzen bedeutet: *No Camera Needed* (in Anlehnung an Lucaites‘ und Harimans Buchtitel *No Caption Needed*, Hariman/Lucaites 2011) – denn die Kamera ist integriert. Neuere medien- und bildwissenschaftlich relevante Literatur stellt – in Abgrenzung zu Gómez Cruz und Meyer – nicht mehr das Smartphone als vernetzte Kamera in den Vordergrund, sondern Plattformen wie Instagram (Leaver/Highfield/Abidin 2020; Marwick 2015; Runge 2020b; Zappavigna 2016; Turnbull-Dugarte 2019; Serafinelli/Cox 2019; Gunkel 2018). Instagram „is a lot of different things [...]“ (Leaver, Highfield, und Abidin 2020, S.8), eine App, eine Serie von Programmen und Algorithmen, eine „gigantic database of images,

videos, captions, comments, geolocate tags, location tags, emoji“ (ebd.). Mobil, sozial und visuell sind demnach die Kernattribute von Instagram – die Argumente, die Gómez Cruz und Meyer acht Jahre zuvor dem Smartphone zugeschrieben haben, stehen nun für eine Plattform. Die Autor_innen argumentieren, Instagram präge visuelle Kulturen global und stehe synonym für visuelles Design, visuelle Erfahrung und die Kommodifizierung visueller Online-Orte durch visuelle Aufmerksamkeitsökonomie. Es geht nicht mehr um das Bild und das, was es repräsentiert, sondern darum, wie die Offline-Welt selbst und Bildinhalte der Plattform Instagram-gerecht aufbereitet werden (‚instagrammability‘). Neue Plattformen bringen neue Berufsfelder hervor, beispielsweise Influencer_innen, deren Arbeit ohne vernetzte Bilder nicht möglich wäre (Gillespie 2019).

Es ist bemerkenswert, dass Fotojournalismus auch in frühen Werken zu digitalen visuellen Kulturen keine Erwähnung findet, also nicht als Teil visueller Kultur aufgefasst wird (z.B. Darley 2002; David 2001) – obwohl auch Fotojournalist_innen und bildorientierte journalistische Medien auf Plattformen vertreten sind. Die Arbeit von Fotojournalist_innen und Fotoredakteur_innen rückt noch weiter aus dem Blickfeld, als es die bislang wenigen Studien zu ihren Produktionsbedingungen sowieso schon zeigen – und das, obwohl seit Jahrzehnten klar ist, wie stark sich die Berufsfelder des visuellen Journalismus unter dem Druck technologischer Entwicklungen verändern. In dem 1990 veröffentlichten

Buch *Die Entwicklung des Bildjournalismus* von José Macias steht bereits viel von dem, was Praktiker_innen und Wissenschaftler_innen heute akut beschäftigt: Macias widmet sich der elektronischen Fotografie und greift zu diesem Zeitpunkt alle relevanten Themen auf, die noch immer von Belang sind, wie „Home-Journalisten“ (Macias 1990, S.266) und das „Still-Video“ als „Zukunftsmedium für Bildjournalisten“ (ebd., S.186ff.). Rossigs ebenfalls deutschsprachiges Standardwerk *Foto-Journalismus* – zuletzt 2014 aktualisiert – bietet Einsteiger_innen einen Überblick in den Beruf, situiert Fotojournalismus aber nicht innerhalb von Redaktionen oder beschreibt die Vielgestaltigkeit, die dieses Berufsfeld durch die digitale Transformation erfährt (Rossig 2007; 2013). Lindekugel hatte 1994 in seiner medienethnografischen Arbeit über Kameralente bemerkt, dass dieser Beruf stetem Wandel unterworfen ist – „a career in transition“ (Lindekugel 1994, S.7), auch weil er offen für Quereinsteiger_innen ist. Lindekugel arbeitet vor allem mit der Abkürzung „ENG“ für „Electronic News Gathering photographers“, die den technischen Wandel beinhaltet, dem „cameraman“, „photojournalist“ und in der Selbstbezeichnung „shooters“ ausgesetzt sind (ebd., S.1). Aktuelle Berufsfeldforschung untersucht, welche Auswirkungen die digitale Transformation auf Fotojournalist_innen, Fotoredakteur_innen und Stockfoto-Produzent_innen hat; allerdings gibt es nicht viele Studien zu diesem Thema, was eventuell

auch an permissivem Feldzugang liegt (Klein-Avraham/Reich 2016; Glückler 2005; Mäenpää 2014; 2020; Mäenpää/Seppänen 2010; Runge 2020a; 2021c; Ilan 2019; Solaroli 2016; Koltermann 2017; 2019).

Der Stand der Forschungsliteratur zeigt, wie breit das Forschungsfeld des visuellen Journalismus ist – und wie wenig die einzelnen Forschungsstränge aufeinander eingehen. Das erstaunt, da digitale visuelle Kultur interdisziplinär ist: Disziplinäre Perspektiven reichen nicht mehr aus, die Produktion, Distribution, Zirkulation und Rezeption von Bildern in allen Genres zu beschreiben, und auch modernere medienwissenschaftliche Zugänge – obschon interdisziplinär angelegt – erfassen nicht das Spektrum der Vernetzung digitaler Bilder. Die digitale visuelle Kultur, die zunehmend auch das Alltagsleben abbildet, ist hochgradig vernetzt und zeichnet sich durch soziale Praktiken aus, wie beispielsweise die Entscheidung jedes Einzelnen, ob er oder sie fotografiert und veröffentlicht werden will, in einem veröffentlichten und vernetzten Bild mit einem Namenstag versehen und damit sichtbar gemacht werden möchte (*vernacular images, everyday life practices*) (Lehmuskallio/Gómez Cruz 2016). Plattformen bieten Partizipationsstrukturen, in denen sich plattform-spezifische Publika, Themen und – auch visuelle – Kulturen entwickeln (Jan van Dijck 2020; José van Dijck/Poell/Waal 2018; José van Dijck/Poell 2013; Jordan 2020). Vormalis getrennte Bereiche der Amateur_

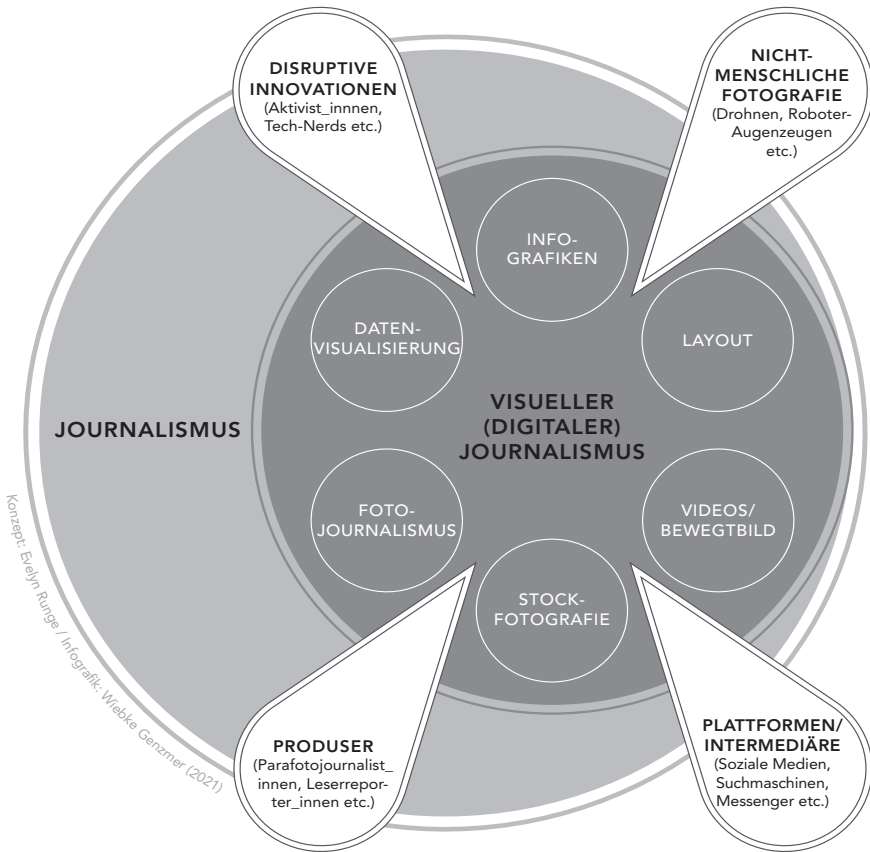
innenfotografie und der professionellen Fotografie überschneiden sich immer mehr, auch in journalistischen Sphären (Runge 2021a). Professionen und Berufsfelder sind in ihrem Selbstverständnis herausgefordert – Journalist_innen etwa wollen ihren Anspruch auf Weltvermittlung und ihre Routinen beibehalten (vgl. z.B. Williams/Wardle/Wahl-Jorgensen 2011), indem sie beispielsweise ihren Vorsprung im Wissen um Urheber_innen- und Nutzungsrechte gegenüber Produzent_innen durchsetzen, etwa durch *Buy-Out*-Einverständniserklärungen (Runge 2021b). Mit der Einverleibung disruptiver Innovationen geht also kein miteinander Arbeiten auf Augenhöhe einher.

2. Visueller Journalismus

Visueller Journalismus ist ein sehr breites Feld, das unter anderem Foto- und Bildjournalismus, Datenvisualisierungen, Infografiken, Illustrationen, Layout, *User Experience* und Design, Videos und die Verwendung von Stockfotografie einbezieht. Jeder dieser Teilbereiche hat Peripherien, die in diesem Beitrag nicht beleuchtet werden können – es sei nur auf den Fotojournalismus verwiesen, der in Museen, auf Fotofestivals, in Workshops und Dokumentarfilmen **über** Fotojournalismus Publika erreicht, die nicht mit den Rezipient_innen einer bestimmten Zeitung oder Online-Publikationen deckungsgleich ist; auch weil (Wander-) Ausstellungen, Festivals und Workshops zunehmend international und mehr-

sprachig sind. Es versteht sich von selbst, dass es auch außerhalb des (visuellen) Journalismus Datenvisualisierungen und Infografiken gibt – im Journalismus selbst sind sie erst seit etwa Ende der 1990er verbreitet. Man könnte sagen, dass Infografiken vor etwa 20 Jahren disruptive Innovationen im Journalismus waren und heute längst integraler Bestandteil sind. Der Begriff ‚visueller Journalismus‘ hat sich im deutschsprachigen Raum bislang nicht etabliert; in Lobingers Handbuch zur visuellen Kommunikationsforschung beispielsweise ist er auf 740 Seiten nur fünf Mal zu finden – als Literaturhinweis, nicht als Definition, und davon vier Mal im Englischen als *visual journalism* (Lobinger 2019).

Visueller Journalismus wird hier in Anlehnung an Machin/Polzer als multi-modaler Theorie-Praxis-Ansatz für Fotojournalismus, Design, Bewegtbildformate et cetera verstanden (Machin/Polzer 2015). Das Schaubild stellt auch die Subsysteme dar; Disruptionen durch Plattformen, Algorithmenkulturen, nicht-menschliche fotografische Technologie sind wie Stachel in die Blase journalistischer Subsysteme eingeblendet. Ausgeblendet hingegen sind Rezipient_innen und Produzent_innen, obwohl diese – so argumentiert Newton zu Recht – Teil einer „ecology of the visual“ (Newton 2012, S.x,172) sind. Folgeforschung könnte hier einen Bogen zur Medienökologie spannen, um eine inklusive Perspektive voranzubringen, die *visual literacy*, *media literacy* und *data literacy* einbezieht.



3. Zwischen Selbstdisziplin und Fremdaneignung

Nach dem Tsunami im Dezember 2004 in Südostasien waren Redaktionen und Nachrichtenagenturen abhängig von Augenzeugenmaterial. Der *citizen journalist* war geboren, die BBC blickte

2014 zurück: „[i]t was the tsunami on 26 December 2004 which led to a significant shift in the way we dealt with these contributions. Eyewitness accounts told the story where we did not have correspondents on the ground“ (Taft 2014). Im deutschsprachigen Raum versahen die Online-Angebote des *Spiegels* und

der *taz* – die *tageszeitung* einige Bilder mit einer Warnung an Rezipient_innen: Die Bilder könnten verstörend wirken, weshalb sie schwarz verdeckt waren und Rezipient_innen erst nach aktiver Bestätigung, die Bilder sehen zu wollen, die Warnung wegklicken konnten (vgl. Runge 2012).

Im Zeitraum nach 2004 sind in der wissenschaftlichen Literatur eine Vielzahl an Beispielen der Verwendung von Augenzeug_innen-Bildmaterial vor allem aus Gefahrenereignissen wie Terrorattacken im urbanen Raum, Naturkatastrophen wie Erdbeben sowie zivile Proteste gegen undemokratische Regime und für Menschenrechte behandelt worden. Die Aufzählung hier ist nicht vollständig, sondern gibt nur einen kleinen Teil der Ereignisse wieder: das Bombenattentat in der Londoner U-Bahn (2005), der Hurrikan Katrina (2005), das Virginia Tech shooting (2007), die Terrorattacken in Mumbai (2008), die Demonstrationen nach der Wahl im Iran, bei denen Neda Agha-Soltans Tod unter anderem über YouTube-Videos zu breiter Berichterstattung führte (2009), das Erdbeben in Haiti (2010), der Arabische Frühling (ab 2011), Natur- und Nuklearkatastrophen in Japan (2011: Erdbeben, Tsunami, Fukushima), das Bombenattentat auf den Boston Marathon (2013); die Black Lives Matter-Initiativen (seit 2013); die Attentate in Brüssel, Nizza und München (2016) (Ali/Fahmy 2013; Halverson/Ruston/Trethewey 2013; Hänska Ahy 2016; Hermida/Lewis/Zamith 2014; Howard u. a. 2011; Lotan u. a. 2011; Allan 2014; Mortensen 2015; Bruns/Hanusch

2017; Rauchfleisch u. a. 2017; Carney 2016; Dave u. a. 2020; Chatelain/Asoka 2015; Rubinstein/Sluis 2008). Es ist anzunehmen, dass in den kommenden Jahren Forschungen publiziert werden zu Augenzeug_innen-Fotos auf Social Media zu den Pro-Demokratie-Demonstrationen in Hongkong (2019/20), den Protesten nach George Floyds Tod durch einen Polizisten (2020), die als *Beirut Blast* bekannt gewordene Explosion von Ammoniumnitrat, die vom Hafen Beiruts ausgehend Teile der Stadt zerstört hat (2020), sowie die Demonstrationen in Belarus gegen den Präsidenten Lukaschenko (seit 2020), die Proteste für Alexey Navalnys Freilassung in Russland (2021), den Sturm auf das Kapitol in Washington D.C. (2021) und die Proteste gegen den Militärputsch in Myanmar (2021). All diese Ereignisse und gesellschaftlichen Umstürze sind vielfach in sozialen Medien geteilt worden, auch, weil freie Presse in den genannten Ländern teilweise eingeschränkt ist und Produzent_innen (bürger-)journalistische Aufgaben übernehmen.

Aus der vergleichenden Lektüre der vorliegenden Forschungsliteratur wird deutlich, dass verschiedene Begriffe synonym verwendet werden, die visuelles Engagement von Bürger_innen erfassen. Eine Bandbreite unterschiedlicher Begriffe findet sich vor allem in englischsprachigen Publikationen, ohne dass diese näher definiert würden, wie beispielsweise *citizen journalist*, *citizen (visual) reporter* oder *parajournalist* (vgl. z.B. Allan/Peters 2015a; 2015b; Peters/Allan 2016).

Der vorliegende Beitrag schlägt vor, die Begriffe deutlicher voneinander abzugrenzen und zu definieren, unterschiedliche Perspektiven zu integrieren, die im visuellen Journalismus meist getrennt betrachtet werden, und durchaus auch kontrovers kommentiert werden. Exemplarisch wird dies an *Produser_in*, *citizen (photo) journalist* (und Varianten wie *citizen generated alternatives*, *citizen led imagery*, *citizen visual reportage*), *Para-Fotojournalist_in* und *robot eyewitnessing*/nicht-menschliche Fotografie dargestellt. Zugleich ist zu bedenken, dass das begriffliche Nebeneinander eine gegenwärtig noch andauernde Transformationsphase anzeigt. Auch sind diese Begriffe als Hilfskonstruktionen zu verstehen, da sie Zuschreibungen durch Wissenschaftler_innen und Journalist_innen sind, nicht aber das Selbstverständnis der *Produser_innen* spiegeln.

a) *Produser_in* – nach Bruns 2006; 2008 – steht als neutraler Oberbegriff, ebenso *user generated content*² (UGC). Der vorliegende Beitrag schlägt vor, den Begriff *Produser_in* zu nutzen bei Bezug auf die Personen, die Augenzeug_innenmaterial in Wort oder Bild herstellen, da hier größtmögliche Offenheit besteht. Der Begriff unterscheidet zunächst nicht zwischen Wort- und Bildbeiträgen. ‚*Produser_in*‘ sagt zudem nichts aus über das Selbstverständnis der Urheber_innen oder ihre

Intention. In Redaktionen können Begriffe nochmals spezifischer verwendet werden, so etwa weisen Williams et.al. darauf hin, dass UGC in der BBC als *audience content* und explizit „*eyewitness footage or photos, accounts of experiences, and story tip-offs*“ aufgefasst wird („usually denotes only this kind of material“ [Williams/Wardle/Wahl-Jorgensen 2011, S.85]). Weniger gebräuchlich sind die Begriffe *user generated journalism*, *audience content* und *audience material*.

b) *Citizen (photo) journalist, citizen generated alternatives, citizen led imagery, citizen visual reportage*:

Der Begriff *Bürger_in* wird in Anlehnung an Ariella Azoulay demokratietheoretisch verstanden, und hat das Potenzial, unter den Stichworten *digital citizenship*, visuelle (Medien-) Ökologie und visuelle (Medien-) Ethik weiter gedacht zu werden. Auch Lucaites und Hariman entwickeln Aspekte der *visual public sphere* und der *visual democracy* als *civic performance*. Bei Lucaites und Hariman bezieht sich dies vor allem auf Aktivist_innen bei zivilgesellschaftlichen Demonstrationen für Menschenrechte, Demokratie, Pluralismus und Freiheitsrechte. Der *citizen journalist* stellt demnach den Versuch einer Inklusion dar³. *Citizen visual reportage* knüpft begrifflich an das journalistische Genre der Reportage an, das Konflikte aufgreift, auch innere Konflikte eines oder mehrerer Protagonist_innen und das eine subjektive Haltung der

2 Felix Koltermann regt eine neoliberale Begriffskritik an „content“ und „storytelling“ an (Gespräch 2.11.2020); diese kann in diesem Beitrag nicht geleistet werden, verweist aber auf potenzielle Folgeforschung.

3 Als Beispiel kann Mosa'ab Elshamy gelten, der im ägyptischen Arabischen Frühling vom Aktivist zum Fotojournalisten wurde (Runge, 2017).

Berichtenden erfordert, die im Artikel oder im Bild für Rezipient_innen sichtbar wird (Runge 2020c; Azoulay 2015; 2008; 2010). Die deutschen Begriffe Bürgerreporter_innen oder Leserreporter_innen gehen auf *citizen journalist* zurück, ohne allerdings zu reflektieren, welches (Selbst-)Verständnis und demokratische Verantwortung mit ‚Bürger_in‘ einhergeht. Bislang wird Bürgerjournalist_in vielfach apolitisch verwendet – im Kontrast zu Azoulays demokratietheoretisch hergeleitetem, aktivierendem Verständnis. Ich schlage daher eine künftige Verwendung auf Basis von Azoulay, Lucaites und Hariman vor.

c) Para-Fotojournalist_in:

Lewis führt 2012 den Begriff des *para-journalist* ein: „With the introduction of citizen journalism (Allan/Thorsen 2009) – in other places referred to as open-source (Deuze 2001), participatory (Bowman/Willis 2003), grassroots (Gillmor 2004), and networked (Jarvis 2006; Beckett/Mansell 2008) journalism – Carey’s vision for a co-creative, conversational public suddenly became possible, at least for the digitally connected; with this too, however, came the specter of parajournalists threatening the jurisdictional claims of professionals by fulfilling some of the functions of publishing, filtering, and sharing information“ (Lewis 2012, S.850). Ich plädiere für die Verwendung des Begriffs Para(foto)journalist_in auch im Deutschen: Er erfasst die Ambiguität des Dazwischen, in dem sich Produser_innen befinden, die als Bürgerjournalist_innen benannt werden, nämlich zwischen Zuschreibungen von Redak-

tionen und ihrem Selbstbild, das vielleicht keinerlei Ambition zur eigenen journalistischen Tätigkeit umfasst und erst durch redaktionelle Kontextualisierung dazu wird. Der Begriff Para-Fotojournalist_in zeigt zugleich eine disruptive Verunsicherung professioneller Akteur_innen im Journalismus, wie aus Lewis’ Zitat ersichtlich wird.

d) *robot eyewitnessing*, Drohnenjournalismus, nicht-menschliche Fotografie:

Gynnild nutzt Drohnenjournalismus als Beispiel des „Robot Eye Witness“ (Gynnild 2014), das als disruptive Innovation visuellen Journalismus transformiert – mit noch immer ungewissem Ausgang. Im Anschluss an Zelizer (Zelizer 2007, S.20) wird Augenzeugenschaft als „a report, as a role, and as a technology“ verstanden. Gynnild argumentiert, dass *user generated content* dazu beiträgt, „visual transparency in society, the visual disclosure of issues, places, and events previously not seen“ auszuweiten (Gynnild 2014, S.335) – Drohnenjournalismus ist ein Beispiel für „the visual conquering of formerly unwatched realities“, die Innovationen im Journalismus erzwingen (ebd., S.341). In einer vergleichenden internationalen Perspektive fällt auf, dass im angloamerikanischen Raum ein ganzes Portfolio an Vermittlung, Lehre, Praxis und Theorie des Drohnenjournalismus entstanden ist⁴, während in Deutschland diese Art der Berichterstattung zumindest in der wissenschaftlichen

4 Vgl. z.B. diese Zusammenstellung des Global Investigative Journalism Network: <https://gijn.org/drone-journalism/>, aufgerufen am 11.5.2021.

Begleitung und praktischen Lehre kaum berücksichtigt wird. Für Luftaufnahmen etwa in Feature- oder Naturfilmen werden zwar Drohnen zunehmend eingesetzt, auch weil die Kosten wesentlich geringer sind als bemannte Fluggeräte – der Kostenpunkt ist einer, den Gynnild relativ prominent in ihrem Beitrag vertritt (ebd.). Zu einer tiefergehenden Beschäftigung und empirisch-ethnografischen Erforschung des *robot eyewitnessing* als Teil des visuellen Journalismus im deutschsprachigen Raum hat dies bisher jedoch nicht geführt.

Gemeinsam ist diesen Begriffen, dass sie sich bislang meistens auf visuelles Material und Augenzeug_innenmaterial beziehen – ohne das dezidiert zu betonen, wie es speziell in den deutschsprachigen Varianten des Bürger_innenjournalismus oder der Leserreporter_innen offensichtlich ist. Es geht **nicht** um **Texte**, die von Leser_innen und Rezipient_innen geschrieben wurden. Dies hat auch Gründe der Effizienz: Es ist zu viel Editions- und Redaktionsarbeit, die gerade in verdichteten Arbeitskontexten wie im Online-Produktionsalltag nicht geleistet werden kann oder will. Auffällig ist, dass Begriffe wie *accidental journalism* oder *parajournalism* abwertend konnotiert sind, in Lewis' Worten ein Gefühl der Bedrohung von Journalist_innen durch nicht-professionelle Konkurrenz (Lewis 2012, S.850). Nur selten werden Produser_innen öffentlich mit Dank und Wertschätzung bedacht, wie Andy Carvin es tat, indem er seine – rein digital vernetzten – Informant_innen,

die ihm während des Arabischen Frühlings mit Tipps, Übersetzungen und Verifikation geholfen hatten, explizit erwähnte: „I don't just have Twitter followers. You're my editors, researchers & fact-checkers. You're my news room. And I dedicate this award to you“⁵. Carvin erhielt 2012 einen Shorty Award für seine journalistische Twitter-Nutzung: Diese – öffentlich ausgedrückte – Wertschätzung von Bürgerjournalist_innen kommt selten vor. Carvins Dank kann so interpretiert werden, dass er die Aktivist_innen, mit denen er auf Distanz zusammengearbeitet hat, in etwa mit sich auf Augenhöhe sieht (vgl. Runge 2021b). Hier kann mit gutem Recht von *citizen (photo) journalist* und *citizen visual reporting* gesprochen werden.

Wie genau Produser_innen sich selbst sehen, wie sie ihren Beitrag zu einer offenen visuellen Partizipationskultur einschätzen, welche Motivation sie dafür haben, ob sie ihre Beiträge selbst als ‚accidental (photo) journalism‘ und damit nicht-intentional und beiläufig entstanden beschreiben würden – diese Fragen sind offen. Aitamurto fand in einer Studie über Open Source-community reporting heraus, dass Rezipient_innen zwar spenden, um neue journalistische Formate oder Produkte zu etablieren – aber für die konzeptuelle und inhaltliche Arbeit Journalist_innen als Expert_innen sehen. Und sich selbst keinesfalls als Konkurrenz: „There is a gap between the expectations of the reporters concerning the reader's par-

5 <https://twitter.com/acarvin/status/184424440757624832>, aufgerufen am 11.5.2021.

ticipation and the reality of the interaction with the community members. The reporters are hoping to receive contributions in the form of leads and tips, but readers are not interested in submitting them. They perceive the journalist as the expert on the topic, and therefore, he or she needs to do the work.” (Aitamurto 2011, S.441).

Folgestudien mit Fokus auf visuellen Journalismus könnten anhand der hier vorgeschlagenen Typologien Produzer_innen nach ihrem Selbstbild befragen, um deren Selbstverständnis und gegebenenfalls eine Änderung des Selbstverständnisses im Zusammenspiel mit technologischen Innovationen zu klären. Bislang erfolgen die begrifflichen Be- und Zuschreibungen durch Redaktionen und Wissenschaftler_innen.

4. Forschungsdesiderate: Profession, Partizipation, Recht und Regeln

Die Einbindung von Bilderzeugnissen von Produzer_innen im Journalismus ermöglicht einerseits größere visuelle Transparenz durch die Erweiterung von Blickweisen. Sie erlaubt es Redaktionen, Bildmaterial zu veröffentlichen, das bei nicht vorhersehbaren Ereignissen wie (Natur-)Katastrophen oder Terrorattacken entsteht. Fotojournalist_innen erreichen diese Orte erst später, sofern sie überhaupt von einer Redaktion, einer Nachrichten- oder Bildagentur beauftragt und entsandt werden. Andererseits reduziert die Verwendung von Produzer_innen-Material die Kosten für Medienunternehmen: Sie sparen Reise- und Unterkunftskosten, die sie

für Fotojournalist_innen aufwenden müssten. Und in der Regel zahlen sie keinerlei Honorare, selbst wenn sie das Bildmaterial gegen Gebühr an Dritte lizenzieren, was sich Nachrichten- und Bildagenturen wie selbstverständlich vorbehalten (Runge 2021a). Sie erwarten vielmehr, dass Urheber_innen die Agentur von jeglichen potenziellen rechtlichen Konsequenzen freistellen und schreiben dies, wie etwa die Nachrichtenagentur Associated Press in ihre *social media release forms*. Das verspricht maximalen Profit für die Agentur bei minimalem Risiko (Runge 2021b).

Trotz des Angewiesenseins des Journalismus auf Disruption besteht keine Gleichberechtigung im Verhältnis zu Produzer_innen und diese ist aus Sicht des professionellen Journalismus auch nicht gewünscht. Das zeigt sich daran, dass an die Verwendung von *user generated content* keinerlei Honorar geknüpft ist. Es zeigt sich auch daran, dass – außer vielleicht im Schmuckbild- und Featuresegment (Runge 2021c) – die Urheber_innen eines Bildes nicht genannt werden. Dies steht in eklatanten Widerspruch zu einem Journalismus, der sich selbst als aufklärerisch und kritisch gegenüber gesellschaftlichen Missständen sieht.

Ein Forschungsdesiderat ergibt sich deshalb auch im Kontext zu Recht und Regeln. So globalisiert die mediale Welt zu sein scheint – mit der Möglichkeit, an weltweiten Petitionen teilzunehmen, als Influencer_in über Regionen und Kontinente hinweg Follower_innen zu finden, oder die Online-Ausgaben von Tageszeitungen entfernter Länder zu lesen, so fragmen-

tiert sind Urheber_innen- und Nutzungsrechte je nach nationalem Recht. Plattformen wie Twitter und Facebook schaffen ihre eigenen Regeln und durch die Popularität dieser sozialen Medien verbreiten sie ihre jeweiligen *terms of use* oder *terms of service*. Sie machen sie zum globalen Standard, ohne Rücksicht auf andere Rechtsgrundlagen zu nehmen, wie beispielsweise europäisches oder deutsches Recht (In dem Moment, in dem wissenschaftliche Autor_innen wie Leaver/Highfield/Abidin die Plattform Instagram zur Trägerin umfassender „visual social media cultures“ erklären, affirmieren sie das Vorgehen dieser Plattform, ohne Kritik an deren Geschäftsmodell zu üben [vgl. Leaver/Highfield/Abidin 2020]). Ähnlich verfahren Nachrichten- und Bildagenturen wie AP oder Getty Images, die in ihren *release forms* sich möglichst sämtliche Rechte abtreten lassen.

Bei Drohnenjournalismus als *robot eyewitness*, als Roboter-Augenzeug_innen, sind zudem Gesetze fernab des Journalismus berührt, wie etwa der Luftfahrt⁶. Auch stellen sich beim journalistischen Einsatz von Drohnen Fragen des Persönlichkeitsrechtes: Wenn beispielsweise Demonstrant_innen von Drohnen gefilmt werden, wie können die Gefilmten wissen, von wem die Drohne stammt und zu welchen Zwecken sie Aufnahmen macht? Wird es Kennzeichnungen für Droh-

nen geben, wenn sie journalistische Zwecke verfolgen? Werden sie einen Aufkleber „Presse“ tragen – eventuell mit Namen des Medienunternehmens, so wie Reporter_innen in Kriegszonen Westen und Helme mit „Press“ tragen? Anders als beim leiblichen Aufeinandertreffen mit Reporter_innen und Journalist_innen stellt sich eine Drohne nicht mit Namen und Auftraggeber vor. Und ein/e Demonstrierende_r, der bei leiblichem Treffen mit Journalist_innen verbalisieren würde, dass er/sie nicht fotografiert werden möchte, hätte im Angesicht einer Drohne kaum Möglichkeiten, seine/ihre Ablehnung auszudrücken, höchstens durch Weggehen oder Wegdrehen (was nicht in jeder Situation möglich ist) oder das Tragen einer Gesichtsbedeckung.

Die Pressekodizes im deutschsprachigen Raum – Deutschland, Österreich, Schweiz – bleiben hinsichtlich der Verwendung von Fotos vage; sie äußern sich knapp zu Symbolbildern und Montagen sowie der Notwendigkeit, diese für die Rezipient_innen zu kennzeichnen. Zu Drohnenjournalismus und anderen Formen automatisierter und visueller Berichterstattung äußern sie gar nichts. Sie bleiben damit weit hinter gegenwärtigen technologischen Veränderungen zurück und festigen ein ethisches Vakuum.

Generell ist anzumerken, dass die Perspektiven in der Literatur europäisch und angloamerikanisch geprägt sind, sodass sich hier als abschließendes Desiderat Ansätze einer Folgeforschung ergeben, die als „decolonize academia“ zu verstehen sind (siehe auch das wissenschaftspolitische Positionspapier

6 Vgl. zur Einführung des Drohnenführerscheins z.B. Informationen des Luftfahrtbundesamtes: https://www.lba.de/DE/Betrieb/Unbemannte_Luftfahrtssysteme/FAQ/02_EU_Drohnenfuehrerschein/FAQ_node.html, aufgerufen am 11.5.2021.

einiger deutschsprachiger Kommunikationswissenschaftler_innen [Badr et al. 2020]).

Die Fotografie und ihre Möglichkeiten, gesellschaftliches und politisches Geschehen sowie Alltagsleben aufzunehmen und in künstlerischer oder journalistischer Bearbeitung zu spiegeln, faszinieren seit ihrer Erfindung. Relativ neu ist die Perspektive, dass Fotografie als wichtiger Teil der digitalen visuellen Kultur dazu beitragen kann, wie Bürger_innen sich als aktive Bürger_innen mit politischer Gestaltungskraft wahrnehmen. Die amerikanischen Kommunikations- und Kulturwissenschaftler Robert Hariman und John Louis Lucaites widmen sich diesen Gedanken in ihrem Gemeinschaftswerk *The Public Image. Photography and Civic Spectatorship*. Die Autoren argumentieren, dass Fotografie in ihren Möglichkeiten der Transformation stärker beachtet werden sollte, „as a mode of experience, a medium for social thought, and a public art“ (Hariman/Lucaites 2016, S.3). In Anlehnung an diese Theoretisierungen ist ein weiteres Forschungsdesiderat, die in diesem Beitrag in Kapitel 3 erwähnten Definitionen mit den Begriffen *media ecology*, *visual ecology* und *visual democracy* zusammenzudenken. Dies würde dazu beitragen, die Erforschung des visuellen Journalismus zu stärken und aus seiner jahrzehntealten wissenschaftlichen Vernachlässigung zu befreien.

5. Wo(für) steht das digitale Bild?

Das digitale Bild ist fluide. Es wird als Agent und Akteur verstanden, da es

Veränderungen im Gebrauch evoziert, sowohl in den Potenzialen des visuellen Journalismus – etwa der Co-Creation professioneller und nicht-professioneller Fotojournalist_innen – als auch in den Berufsfeldern, die ihm zuzurechnen sind. Das digitale Bild ist also handlungsleitend. Eine Theorie des digitalen Bildes spiegelt dessen Fluidität und hält ihre gegenwärtige Ambiguität aus. Diese Fluidität ist auch im Wandel der Berufsfelder und Selbst-Bezeichnungen sichtbar. Das digitale Bild als sozio-technisches Netzwerk und hybrid-mobile Entität treibt selbst Transformationen voran. Es ist mitnichten als passives „verteilt“ oder „geteiltes“ Bild zu verstehen. Das digitale Bild ist durch seine Vernetztheit als ermöglichend zu verstehen: Es ermöglicht kreative Adaptionen durch die jeweiligen Produzent_innen, wie im vorliegenden Beitrag im Rahmen des visuellen Journalismus durch disruptive Innovation von Außen dargestellt.

Das – im deutschsprachigen Raum – noch nicht sehr weit verbreitete Konzept des visuellen Journalismus bietet eine Theorie-Praxis-Perspektive, die interdisziplinäre Forschung in einem interdisziplinären Berufsfeld bereichert, wie im Schaubild verdeutlicht. Die Medienwissenschaft scheint prädestiniert für die Erforschung und wissenschaftliche Begleitung der Transformationen des digitalen Bildes, ist sie doch selbst (bewegt-)bildorientiert aufgestellt und experimentellen Methoden gegenüber aufgeschlossen. Im Schlusssatz mit der eher sozialwissenschaftlich orientierten Kommunikations- und Publizistikwissenschaft könnten Berufsfeld- und Kommunikator_innen-

forschung des Journalismus breiter aufgestellt werden. Im Zuge der weiteren Erforschung des visuellen Journalismus unter digitalen Bedingungen könnten sich die bislang oftmals getrennten Sphären der Medien- und Kommunikationswissenschaften im deutschsprachigen Raum annähern und ihre Potenziale interdisziplinär verknüpfen.

In der Folgeforschung könnten Fragen bearbeitet werden wie: Wie sind *visual ecology* oder eine *ecology of the visual* als Teilbereich der Medienökologie zu denken? Ist die ‚redaktionelle Gesellschaft‘ eine Lösung, um die Spannung zwischen Para-Fotojournalismus und althergebrachtem Journalismus aufzulösen – und wenn ja, für wen? Wie unterscheidet sich eine redaktionelle Gesellschaft von *media literacy*? Der vorliegende Versuch einer Theoretisierung des digitalen Bildes weist auch potenzielle Anschlussforschung auf, die als vertiefte Berufsfeldforschung im Bereich der Media Industry Studies angesiedelt sein könnte, und zum Theorie-Praxis-Transfer beiträgt. Komparatistisch angelegte Studien könnten untersuchen, welche Unterschiede im Selbstbild es zwischen Produser_innen international gibt – so wie die Publika derselben Plattformen sich regional fragmentieren, so könnte es sein, dass das Selbstverständnis von Produser_innen etwa von der politischen Kultur eines Landes, der Offenheit gegenüber disruptiver Innovationen oder dem Vertrauen in bestehende Medienunternehmen abhängen. Bisherige Studien fokussieren nach wie vor auf journalistische Texte und deren Produzent_innen, also Wortjournalist_innen

und Redakteur_innen. Der vorliegende Beitrag ermutigt, visuelle Kommunikator_innen in der hier aufgeführten Breite zwischen Profession und offener Partizipationskultur, und ein lange vernachlässigtes Forschungsfeld stärker in den Blick zu nehmen.

Wie im Beitrag gezeigt, geht mit der Theoretisierung des digitalen Bildes auch eine genauere Betrachtung bisher verwendeter Begriffe im Spannungsfeld zwischen Produser_innen und Profis einher⁷. Unter der Berücksichtigung dieser Typologie könnten wissenschaftlich-journalistische Zuschreibungen – wie Bürger_innenjournalist_innen, *citizen journalist*, *para photojournalist* – mit dem Selbstbild von Produser_innen abgeglichen werden und zu einer präziseren Verwendung führen. Das Neudenken von Begriffen ist eine Chance, visuellen Journalismus

7 Erste Ideen zu diesem Beitrag habe ich im Vortrag „Co-Creation im (Para-) Fotojournalismus. Herausforderungen in Theorie und Praxis“ im Workshop „Das digitale Bild – Methodik und Methodologie – fachspezifisch oder transdisziplinär?“ an der Philipps-Universität Marburg/DDK Bildarchiv Foto Marburg im Rahmen des DFG-Schwerpunktprogramms „Das digitale Bild“ vorgestellt (11.-13.11.2020). Nach Registrierung kann der Vortrag online angesehen werden: <https://www.digitalesbild.gwi.uni-muenchen.de/workshop-methodik-und-methodologie/>. Ich bedanke mich bei Stephan Packard (Forschungskolloquium des Instituts für Medienkultur und Theater der Universität zu Köln) und bei Felix Koltermann (Forschungskolloquium Fotojournalismusforschung an der Hochschule Hannover), wo ich Inspirationen zum Weiterdenken erhalten habe. – Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG), Projektnummer 421462167.

und reflektierendes (Selbst-) Verständnis von Produzent_innen zu fördern. Ich plädiere dafür, in Anlehnung an Azoulay, Lucaites/Hariman und Newton, Fotojournalismus nicht als ‚Extrakategorie‘ außerhalb digitaler visueller Kulturen zu sehen, sondern als *public art* mit transformativ-imaginärer Kraft: „[...] we pay attention to the most ubiquitous and important visual art for modern liberal-democratic public culture. Whatever their limitations, these images provide remarkable resources for thinking about what it means to see and to be seen and about how we might live well in a world connected by the lines of sight“ (Hariman und Lucaites 2016, S.28).

Literatur

Aitamurto, Tanja: „The Impact of Crowdfunding on Journalism: Case Study of Spot.Us, a Platform for Community-Funded Reporting.“ In: *Journalism Practice* 5 (4), 2011, S.429–445 (<https://doi.org/10.1080/17512786.2010.551018>).

Ali, Sadaf R./Fahmy, Shahira: „Gatekeeping and citizen journalism: The use of social media during the recent uprisings in Iran, Egypt, and Libya.“ In: *Media, War & Conflict* 6 (1), 2013, S.55–69.

Allan, Stuart: „Witnessing in crisis: Photo-reportage of terror attacks in Boston and London.“ In: *Media, War & Conflict* 7 (2), 2014, S.133–151.

Allan, Stuart: „Introduction: Photojournalism and Citizen Journalism.“ In: *Digital Journalism* 3 (4), 2015, S.467–476. <https://doi.org/10.1080/21670811.2015.1034542>.

Allan, Stuart/ Peters, Chris: „The ‚Public Eye‘ Or ‚Disaster Tourists‘: Investigating Public Perceptions of Citizen Smartphone Imagery.“ In: *Digital Journalism* 3 (4), 2015a, S.477–494. <https://doi.org/10.1080/21670811.2015.1034517>.

Allan, Stuart/ Peters, Chris: „Visual Truths of Citizen Reportage: Four Research Problematics.“ In: *Information, Communication & Society* 18 (11), 2015b, S.1348–1361. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2015.1061576>.

Azoulay, Ariella: „Getting Rid of the Distinction between the Aesthetic and the Political.“ In: *Theory, Culture & Society* 27 (7–8), 2010, S.239–62. <https://doi.org/10.1177/0263276410384750>.

Azoulay, Ariella: *The Civil Contract of Photography*. Cambridge: Zone Books, 2008.

Azoulay, Ariella: *Civil Imagination: a political ontology of photography*. London: Verso Books, 2015.

Badr, Hanan/Behmer, Markus/Fengler, Susanne/Fiedler, Anke/Grüne, Anne/Hafez, Kai/Hahn, Oliver u. a.: „Kosmopolitische Kommunikationswissenschaft: Plädoyer für eine ‚tiefe Internationalisierung‘ des Fachs in Deutschland: Ein wissenschaftspolitisches Positionspapier.“ In: *Publizistik* 65 (3), 2020, S.295–303. <https://doi.org/10.1007/s11616-020-00576-6>.

Bruns, Axel: „Towards produsage: Futures for user-led content production“ In: *Proceeding of the 5th International Conference on Cultural Attitudes towards Technology and Communication*, 2006, S.275–284.

Bruns, Axel: „The future is user-led: The path towards widespread produsage“ In: *Fibreculture journal* 11, 2008.

<https://eleven.fibreculturejournal.org/fcj-066-the-future-is-user-led-the-path-towards-widespread-produsage/> (22.04.2021).

Bruns, Axel/Hanusch, Folker: „Conflict imagery in a connective environment: audiovisual content on Twitter following the 2015/2016 terror attacks in Paris and Brussels“ In: *Media, Culture & Society* 39 (8), 2017, S.1122-1141. <https://doi.org/10.1177/0163443717725574>.

Carney, Nikita: „All Lives Matter, but so Does Race: Black Lives Matter and the Evolving Role of Social Media“ In: *Humanity & Society* 40 (2), 2016, S.180–199. <https://doi.org/10.1177/0160597616643868>.

Chatelain, Marcia/Asoka, Kaavya: „Women and Black Lives Matter“ In: *Dissent* 62 (3), 2015, S.54–61. <https://doi.org/10.1353/dss.2015.0059>.

Darley, Andrew: *Visual Digital Culture: Surface Play and Spectacle in New Media Genres*. London; New York: Routledge. 2002. <https://doi.org/10.4324/9780203135204>.

Dave, Dhaval/Friedson, Andrew/ Matsuzawa, Kyutaro/ Sabia, Joseph/ Safford, Samuel: „Black Lives Matter Protests and Risk Avoidance: The Case of Civil Unrest During a Pandemic“. Working Paper. In: *NBER*. Cambridge, MA: National Bureau of Economic Research, w27408, 2020. <https://doi.org/10.3386/w27408>.

David, Arabella: „Reviews : Andrew Darley, Visual Digital Culture: Surface Play and Spectacle in New Media Genres (London and New York: Routledge, 2000), 225pp. ISBN 0 415 16554 7 (hbk), 0 415 16555 5 (pbk)“. *Convergence* 7 (4), 2001, S.114–116. <https://doi.org/10.1177/135485650100700407>.

Dijck, Jan van: *The Digital Divide*. Cambridge; Medford: Polity Press, 2020.

Dijck, José van/Poell, Thomas: „Understanding Social Media Logic“. *Media and Communication* 1 (1), 2013, S.2–14. <https://doi.org/10.17645/mac.v1i1.70>.

Dijck, José van/Poell, Thomas/de Waal, Martin: *The Platform Society: Public Values in a Connective World*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

Geimer, Peter: *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg: Junius. 2017.

Geimer, Peter: „Wir sind alle Touristen des Alltäglichen“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. September 2019. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/fotografieren-in-zeiten-von-sozialen-medien-16404522.html>.

Gerling, Winfried/Holschbach, Susanne /Löffler, Petra: *Bilder verteilen: fotografische Praktiken in der digitalen Kultur*. Bielefeld: Transcript, 2018.

Gillespie, Katherine: „Here’s What the Ideal Instagram Influencer Looks Like.“ In: *PAPER*. 26. Juli 2019. <https://www.papermag.com/the-face-of-influence-2639356208.html>.

Glückler, Johannes: „Digitalisierung und das Paradox informatorischer Reichweite in der Agenturfotografie.“ In: *Geographische Zeitschrift* 93 (2), 2005, S.100–120.

Gómez Cruz, Edgar/Meyer, Eric T: „Creation and Control in the Photographic Process: iPhones and the emerging fifth moment of photography.“ In: *photographies* 5 (2), 2012, S.203–21. <https://doi.org/10.1080/17540763.2012.702123>.

Gunkel, Katja: *Der Instagram-Effekt: Wie ikonische Kommunikation in den Social Media unsere visuelle Kultur prägt*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2018.

Gunthert, André: *Das geteilte Bild: Essays zur digitalen Fotografie*. Konstanz: Konstanz University Press, 2019.

Gynnild, Astrid: „The Robot Eye Witness: Extending Visual Journalism through Drone Surveillance.“ In: *Digital Journalism* 2 (3), 2014, S.334–343. <https://doi.org/10.1080/21670811.2014.883184>.

Halverson, Jeffry R./Ruston, Scott W. / Trethewey, Angela: „Mediated Martyrs of the Arab Spring: New Media, Civil Religion, and Narrative in Tunisia and Egypt.“ In: *Journal of Communication* 63 (2), 2013, S.312–32. <https://doi.org/10.1111/jcom.12017>.

Hänska Ahy, Maximillian: „Networked communication and the Arab Spring: Linking broadcast and social media.“ In: *new media & society* 18 (1), 2016, S.99–116.

Hariman, Robert/Lucaites, John Louis: *No caption needed : iconic photographs, public culture, and liberal democracy*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 2011.

Hariman, Robert/Lucaites, John Louis: *The Public Image: Photography and Civic Spectatorship*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 2016.

Hermida, Alfred/Lewis, Seth C. / Zamith, Rodrigo: „Sourcing the Arab Spring: A Case Study of Andy Carvin’s Sources on Twitter During the Tunisian and Egyptian Revolutions.“ In: *Journal of Computer-Mediated Communication* 19 (3), 2014, S.479–499. <https://doi.org/10.1111/jcc4.12074>.

Howard, Philip N./Duffy, Aiden/ Freelon, Deen/ Hussain, M. M./ Mari, Will/ Maziad, Marwa: „Opening Closed Regimes: What Was the Role of Social Media During the Arab Spring?“ In: *SSRN*. Scholarly Paper ID 2595096. Rochester, NY: Social Science Research Network, 2011. <https://papers.ssrn.com/abstract=2595096>.

Ilan, Jonathan: *The International Photojournalism Industry: Cultural Production and the Making and Selling of News Pictures*. New York; London: Routledge, 2019.

Jordan, Tim: *The Digital Economy*. Cambridge: Polity Press, 2020.

Klein-Avraham, Inbal/ Reich, Zvi: „Out of the frame: A longitudinal perspective on digitization and professional photojournalism.“ In: *new media & society* 18 (3), 2016, S.429–446.

Koltermann, Felix: *Fotoreporter im Konflikt: der internationale Fotojournalismus in Israel/Palästina*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2017.

Koltermann, Felix: „Bildredaktionsforschung - Post-Doc Forschungsprojekt zu bildredaktioneller Arbeit im Tageszeitungsjournalismus“ (2019). <https://bildredaktionsforschung.de/> (22.04.2021).

Leaver, Tama/Highfield, Tim/ Abidin, Crystal: *Instagram: Visual Social Media Cultures*. Cambridge; Medford: Polity Press, 2020.

Lehmuskallio, Asko/Gómez Cruz, Edgar: *Digital Photography and Everyday Life: Empirical Studies on Material Visual Practices*. London; New York: Routledge, 2016.

Lewis, Seth C.: „The Tension Between Professional Control and Open Participation: Journalism and Its Boundaries“ In: *Information, Communication & Society* 15 (6), 2012, S.836–866. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2012.674150>.

Lindekugel, D.M.: *Shooters. TV News Photographers and their Work*. Westport, Connecticut/London: Praeger, 1994.

Lobinger, Katharina: *Handbuch Visuelle Kommunikationsforschung*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, 2019. <https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=5968966>.

Lotan, Gilad/Graeff, Erhardt/Ananny, Mike/Gaffney, Devin/Pearce, Ian und andere: „The Arab Spring| the revolutions were tweeted: Information flows during the 2011 Tunisian and Egyptian revolutions“. In: *International Journal of communication* 5 (31), 2011.

Machin, David/Polzer, Lydia: *Visual Journalism*. London: Macmillan Higher Education UK, 2015.

Macias, José: *Die Entwicklung des Bildjournalismus*. München; New York: Saur, 1990.

Mäenpää, Jenni: „Rethinking photojournalism: The changing work practices and professionalism of photojournalists in the digital age.“ In: *Nordicom Review* 35 (2), 2014, S.91–104.

Mäenpää, Jenni: „In Search of Visual Expertise: Examining Skilled Vision in the Work of News Photo Professionals.“ In: *Visual Communication*, Februar, 2020. <https://doi.org/10.1177/1470357220901855>.

Mäenpää, Jenni/Seppänen, Janne: „Imaginary Darkroom: Digital Photo Editing as a Strategic Ritual.“ In: *Journalism Practice* 4 (4), 2010, S.454–475. <https://doi.org/10.1080/17512781003760501>.

Manovich, Lev: „The Paradoxes of Digital Photography.“ In: *Photography after Photography. Exhibition Catalog*, 20, 1995.

Marwick, A. E.: „Instafame: Luxury Selfies in the Attention Economy.“ In: *Public Culture* 27 (175), 2015, S.137–160. <https://doi.org/10.1215/08992363-2798379>.

Mortensen, Mette: „Conflictual Media Events, Eyewitness Images, and the Boston Marathon Bombing (2013)“ In: *Journalism Practice* 9 (4), 2015, S.536–551. <https://doi.org/10.1080/17512786.2015.1030140>.

Newton, Julianne: *The burden of visual truth : the role of photojournalism in mediating reality*. New York/London: Routledge, 2012.

Niederer, Sabine: *Networked Images: Visual Methodologies for the Digital Age*. Amsterdam: Amsterdam University of Applied Sciences Press, 2018.

Peters, Chris/Allan, Stuart: "Everyday Imagery: Users Reflections on Smartphone Cameras and Communication." In: *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, November, 2016. <https://doi.org/10.1177/1354856516678395>.

Rauchfleisch, Adrian/ Artho, Xenia/ Metag, Julia / Post, Senja/ Schäfer, Mike S.: „How journalists verify user-generated content during terrorist crises. Analyzing Twitter communication during the Brussels attacks.“ In: *Social Media+ Society* 3 (3), 2017, S.1–13. <https://doi.org/10.1177/2056305117717888>.

Rossig, Julian J: *Fotojournalismus*. 2. Auflage. Konstanz: UVK 2007.

Rossig, Julian J: „Fotojournalismus“. Berlin: DFJV Deutsches Journalistenkolleg. 2013. https://www.journalistenkolleg.de/c/document_library/get_file?uuid=6c972828-3b70-4006-8390-64ada686abf3&groupId=10157.

Rubinstein, Daniel/Sluis, Katrina: „A Life More Photographic.“ In: *Photographies* 1 (1), 2008, S.9–28. <https://doi.org/10.1080/17540760701785842>.

Runge, Evelyn: *Glamour des Elends: Ethik, Ästhetik und Sozialkritik bei Sebastião Salgado und Jeff Wall*. Köln: Böhlau, 2012.

Runge, Evelyn: „Bilder der Revolution. Wie Fotoreporterinnen und Fotoreporter in einer Revolution an Professionalität gewinnen, wenn sie aktiv Social-Media-Kanäle bespielen.“ In: *Junge Akademie Magazin* 2 (24), 2017, S.14–17.

Runge, Evelyn: „Winfried Gerling, Susanne Holschbach, Petra Löffler: Bilder verteilen: Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur.“ In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Nr. 4 (November), 2018, S.413–413. <https://doi.org/10.17192/ep2018.4.7973>.

Runge, Evelyn: „Robert Hariman, John Louis Lucaites: The Public Image: Photography and Civic Spectatorship.“ In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Nr. 2 (Juli), 2019, S.182–182. <https://doi.org/10.17192/ep2019.2.8139>.

Runge, Evelyn: „Zwischen Bildproduktionsmaschine“ und dem ‚geilsten Job auf der Welt‘: Die Produktionsbedingungen von Fotojournalist*innen, Fotoredakteur*innen und Fotoproduzent*innen in Deutschland.“ In: Brantner,

Cornelia/ Götzenbrucker, Gerit/ Lobinger, Katharina/ Schreiber, Maria (Hg.) *Vernetzte Bilder. Visuelle Kommunikation in Sozialen Medien*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2020a, S.196–215.

Runge, Evelyn: „Tama Leaver, Tim Highfield und Crystal Abidin: Instagram. Visual Social Media Cultures“. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews* 38 (2–3), 2020b, S.282–283. <http://dx.doi.org/10.25969/mediarep/14920>.

Runge, Evelyn: „Visuelle Weltbürgerschaft der Fotografie.“ In: *Visual History*, August, 2020c. <https://doi.org/doi.org/10.14765/zzf.dok-1816>.

Runge, Evelyn: „Relations between Photo-Editors and Para-Photojournalists on Twitter“. Working Paper. In: *CAIS Studies*. Bochum: CAIS Center for Advanced Internet Studies, 2021a. https://www.cais.nrw/wp-94fa4-content/uploads/CAIS_Report/Runge-2019-Para-Photojournalists-CAIS-Report-1.pdf.

Runge, Evelyn: „SnAppShots: Fotojournalismus auf Twitter – Zwischen privater Fotografie und Ware für Fotoagenturen“. In: Schühle, Judith/ Hägele, Ulrich (Hg.): *Visuelle Kultur. Studien und Materialien*. Münster: Waxmann Verlag, 2021b.

Runge, Evelyn: „Stockfotografie und Fotojournalismus: Wie Fotoproduzent*innen, Fotoredakteur*innen und Fotojournalist*innen einen Grenzbereich navigieren“ In: Elke Grittmann, Elke/ Koltermann, Felix: *Hybrid, Multimedial, Prekär: Fotojournalismus im Um- und Aufbruch*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2021c.

Serafinelli, Elisa/Cox, Andrew: „‘Privacy does not interest me’. A comparative analysis of photo sharing on Instagram and Blipfoto.“ In: *Visual Studies* 34 (1), 2019, S.67–78. <https://doi.org/10.1080/1472586X.2019.1621194>.

Solaroli, Marco: „The Rules of a Middle-Brow Art: Digital Production and Cultural Consecration in the Global Field of Professional Photojournalism.“ In: *Poetics* 59 (Dezember), 2016, S.50–66. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2016.09.001>.

Stiegler, Bernd: *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart: Reclam, 2017.

Taft, Sally: „How Did You Help Us Change the Way We Report the News?“ In: *BBC News*, 27. Dezember 2014, Abschn. World. <https://www.bbc.com/news/world-30421631> (27.04.2021).

Turnbull-Dugarte, Stuart J.: „Selfies, Policies, or Votes? Political Party Use of Instagram in the 2015 and 2016 Spanish General Elections“. In: *Social Media + Society* 5 (2), 2019. <https://doi.org/10.1177/2056305119826129>.

Williams, Andy/Wardle, Claire/ Wahl-Jorgensen, Karin: „‘HAVE THEY GOT NEWS FOR US?’: Audience Revolution or Business as Usual at the BBC?“ In: *Journalism Practice* 5 (1), 2011, S.85–99. <https://doi.org/10.1080/17512781003670031>.

Zappavigna, Michele: „Social Media Photography: Construing Subjectivity in Instagram Images“. In: *Visual Communication* 15 (3), 2016, S.271–292. <https://doi.org/10.1177/1470357216643220>.

Zelizer, Barbie: „On “Having Been There”: “Eyewitnessing” as a Journalistic Key Word“. In: *Critical Studies in Media Communication* 24 (5), 2007, S.408–428. <https://doi.org/10.1080/07393180701694614>.

Infografik (S.132): Konzept (Evelyn Runge), Grafik (Wiebke Genzmer), 2021

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Niklas Barth: Gesellschaft als Medialität: Studien zu einer funktionalistischen Medientheorie

Bielefeld: transcript 2020, 324 S., ISBN: 9783837652369 , EUR 40,-

In den Pioniertagen der ‚German Media Theory‘ ging es nicht nur um die programmatische ‚Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften‘ (Kittler), sondern ebenso um die ‚Austreibung des Sozialen aus den Sozialwissenschaften‘. Neben der Kommunikationswissenschaft und der Kritischen Theorie war auch Luhmanns funktionalistische Systemtheorie einer der ‚Feinde‘.

Niklas Barth will in seinem Buch „Gesellschaft als Medialität“, das aus einer Dissertation hervorging, die Systemtheorie nicht verabschieden, aber doch Medientheorie endlich ins Zentrum soziologischer Theoriebildung führen. Hiermit ist ein recht ambitioniertes Ziel formuliert, soll doch eine ‚funktionalistische Medientheorie‘ entwickelt werden, die nicht weniger als eine „epistemologische[...] Tieferlegung der Mediensoziologie“ (S.13) beansprucht. Den Kern der Untersuchung bildet dementsprechend die Frage nach der Medialität der Medien, deren Beantwortung unter Rekurs auf diverse Medientheorien zur Grundlage einer ‚neue Soziologie‘ führen soll. In einem

zweiten Schritt stellt der Autor daraufhin einige Fallbeispiele aus sehr unterschiedlichen gesellschaftlichen Sphären vor, etwa das Theater von René Pollesch oder das Selbstverständnis von Mediziner_innen, der Umgang mit sozialen Medien wie Facebook. Einsichtig will der Verfasser damit machen, dass sein Zugriff für sehr konkrete empirische Analysen differenter Felder fruchtbar zu machen ist.

Barth geht im ersten Teil der Arbeit auf viele medientheoretische Angebote ein. Das Tempo der Namensnennungen und Theorieanleihen ist atemberaubend. Schnell kann der Überblick verloren gehen, wenn es von Kittler über McLuhan oder Ong weiter zu Siegert, Tholen, Vogl, Engell bis hin zu Debray, Krämer oder Schüttelpelz und zurück geht. Trotz dieses Parforceritts durch die doch recht weit verzweigten und sehr unterschiedlich ausgerichteten medientheoretischen Gefilde bleibt die Linie der Argumentation erstaunlich klar und nachvollziehbar. Dabei wird sukzessive ein Medienbegriff entfaltet, der die Medialität der Medien ernst nehmen möchte. Dieses Vorhaben zei-

tigt im Lauf der knapp 300 Seiten eine Vielzahl an klugen Beobachtungen und Thesen, deren Darstellung die hier zur Verfügung stehende Zeichenzahl weit überschreiten müsste. Deshalb werde ich mich im Folgenden auf sieben zentrale Aspekte beschränken. Erstens werden Medien nicht einfach als neutrale Vermittler verstanden, sondern Barth möchte deren Eigendynamik für kommunikative Prozesse ernst nehmen. Ein Vorhaben, das in medienwissenschaftlichen Instituten nicht allzu große Erschütterung auslösen dürfte. Zweitens meint diese Medialität eine Ausweitung des Forschungsgegenstandes. Habe sich die Mediensoziologie bis dato primär mit Massenmedien und in jüngster Zeit mit sogenannten sozialen Medien zumeist aus kritischer Perspektive beschäftigt, so sei der Gegenstandsbereich erheblich zu erweitern, weil das, was die Medialität der Medien ausmache, so nicht oder doch nur marginal zu erfassen sei. Medien sollen vielmehr – drittens – alle möglichen Phänomene sein können, genau dann nämlich, wenn sie eine Medienfunktion erfüllen. Dies ist gegeben, wenn Medien etwas in spezifischer Weise vermitteln, ermöglichen oder irritieren. Solch ein dezidiert nicht-materialistischer Medienbegriff ist in der Medienwissenschaft seit langem eine zentrale Position – und im Übrigen nicht zuletzt ein Import aus der Soziologie, insbesondere unter Rückgriff auf Luhmanns Vorschlag, all das Medien zu nennen, was Kommunikation wahrscheinlicher macht. Mit der Umstellung auf eine funktionalistische Medientheorie geht

viertens einher, dass Medien sich vor allem durch ihre Unbestimmtheit auszeichnen, das heißt, keine monokausale Verursachung implizieren, sondern im Zustand vielfältiger Potentialitäten Selektionsmöglichkeiten bereitstellen, die dann umgesetzt werden oder eben nicht. Hiermit führt Barths Weg – fünftens – letztlich doch wieder in die soziologische Theoriebildung zurück, nämlich zu Luhmanns Medium/Form-Unterscheidung, die ja auch in der Medienwissenschaft, besonders in ihrer philosophischen Variante stark rezipiert wurde. Barth gibt dem Ganzen aber – sechstens – einen durchaus interessanten Dreh: Er argumentiert nämlich dafür, nicht so sehr der Variabilität und den Sinnverschiebungen nachzugehen, die mit diesem Medienbegriff einhergehen – etwas, das in poststrukturalistischer Tradition auch und gerade in der Medienphilosophie immer wieder stark gemacht wurde. Vielmehr hat er besonderes Interesse an den Medienformen, die eine gewissen „Brutalität“ (S.80) in die Kommunikationszusammenhänge bringen. ‚Brutalität‘ meint hier eigentlich Struktur, Ordnung, Regeln. Solche Medienformen seien Stabilisierungsmechanismen, die die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation in wahrscheinliche Vergemeinschaftung transformieren oder doch zumindest situationsübersteigende Stabilisierung von Kommunikationsprozessen anleiten.

Barth untersucht im zweiten Teil seiner Arbeit sehr unterschiedliche Medienformen und ihre ‚brutalen‘ Ordnungsleistungen. Hierbei geht es – siebtens – nicht darum, die Gesellschaft

noch einmal von einzelnen Medienformen ausgehend als Ganzes in den Blick zu nehmen. Vielmehr beharrt Barth mit Luhmann darauf, dass Gesellschaft für sich selbst im Ganzen nicht zugänglich sein kann, sondern eben nur in und durch unterschiedliche mediale Formen unterschiedlich in Erscheinung tritt. Dementsprechend konsequent ist auch der Titel der Arbeit gewählt.

Das ist alles beeindruckend, klug und bedenkenswert dargelegt. Nichtsdestotrotz gibt es einige Aspekte, die insbesondere aus medienwissenschaftlicher Sicht kritisch anzumerken sind. Zunächst einmal drängt sich die Frage auf, warum so ein weiter (Um-)Weg gegangen wird, wenn Barth letztlich doch wieder mit Luhmanns Systemtheorie in der Soziologie ankommt. Unbestritten ist gerade in Luhmanns Medium/Form-Unterscheidung eine universelle Medientheorie verborgen, die es zu explizieren lohnt. Aber warum dann den ganzen Umweg durch die medienwissenschaftlichen Theoriegefilde gehen? Zweitens: Wenn dieser Umweg schon gegangen wird, warum ist dann gerade die weitgefächerte Diskussion der Medium/Form-Unterscheidung, die in der Medientheorie bereits geführt wurde, weitestgehend ignoriert?

Drittens: Der Autor kritisiert mit guten Gründen einen Medienbegriff, der sich allein auf materielle Aspekte konzentriert. Was dabei aber meines Erachtens vergessen wird, ist die Diskussion der Materialität der letzten, sagen wir, 20 Jahre. Etwa im sogenannten ‚Neuen Materialismus‘ wird Materie nicht einfach als etwas Stabiles oder gar Passives gefasst. Es handelt sich nicht um ein materielles Substrat, in das sich dann irgendwie Formen wahlweise brutal oder sanft eindrücken. Dass gerade dieser medientheoretische Diskursstrang nicht ausführlicher aufgegriffen wird, und wenn doch eher ein Rückgriff auf schlichte Materialitätskonzepte früherer (Pionier-)Tage der Medienwissenschaft erfolgt, unterbietet zumindest das medientheoretische Diskursniveau gegenwärtiger Materialitätsdebatten.

All diese Kritikpunkte verblassen aber letztlich vor den vielen klugen Gedanken und der äußerst ambitionierten und plausiblen Argumentation vorliegender Dissertationsschrift, die ja ohnehin eher in Richtung medientheoretischer Tieferlegung der Soziologie als in Richtung Soziologisierung der Medienwissenschaft zielt.

Sven Grampp (Erlangen-Nürnberg)

Medien/Kultur

Thomas Birkner, Patrick Merziger, Christian Schwarzenegger (Hg.): Historische Medienwirkungsforschung: Ansätze, Methoden und Quellen

Köln: Herbert von Halem 2020, 321 S., ISBN 9783869623108, EUR 34,-

Medien und ihre Wirkungen stehen momentan wieder im Zentrum einer politisch aufgeladenen, öffentlichen Debatte. Die Medienkritik ist zurück, diesmal allerdings vor allem in ihrer populistischen, teils demagogischen Spielart. Die Kritiker_innen gehen dabei mit einer gewissen Selbstverständlichkeit von einer starken Wirkung der von ihnen kritisierten Medien auf die Rezipient_innen aus. Eine Annahme, die historisch bedingt ist – stand doch auch am Anfang der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Wirkung von Medien die These, dass Medieninhalte mehr oder weniger direkt Einfluss auf das Denken und Handeln nähmen. Dabei gibt es nach wie vor wenig historische Evidenz, dass dieses Stimulus-Response-Modell auch nur annähernd adäquat Medienwirkungen beschreiben kann; so wie es insgesamt an Arbeiten mangelt, die sich mit Medieneffekten auf Gesellschaften aus einer historischen Perspektive beschäftigen.

Der von Thomas Birkner, Patrick Merziger und Christian Schwarzenegger herausgegebene Sammelband *Historische Medienwirkungsforschung: Ansätze, Methoden und Quellen* zeigt

deshalb die Möglichkeiten und Grenzen einer historischen Wirkungsforschung auf und widmet sich der Frage, wie Medienwirkungen erforscht werden können, wenn die zentralen Methoden dazu (Experiment, Interview, Befragung) nicht oder nur eingeschränkt zur Verfügung stehen. Während also historisch arbeitende Kommunikations- oder Medienwissenschaftler_innen auf ihr methodisches Handwerkszeug verzichten müssen, stützen sich an Medienwirkungen interessierte Historiker_innen oftmals vor allem auf Zeitungen, Hörfunk und Fernsehen als Quellen und setzten deren Inhalte gerne implizit mit ihren Wirkungen gleich. Der vorliegende Band versucht nun, historische und medienwissenschaftliche Perspektiven miteinander zu verschränken. Dabei möchte er die Medienwirkungsforschung auch aus der Konzentration auf die individuellen, psychologischen Effekte, die Medien auf Personen haben (oder eben nicht haben), herausführen und sie für eine soziologisch informierte, auf die Gesellschaft als Ganzes bezogene Betrachtungsweise öffnen.

Dazu werden zunächst im ersten Teil des Sammelbandes die Methoden

und Konzepte einer historischen Wirkungsforschung in fünf Plädoyers erörtert, die aus der Perspektive unterschiedlicher Fächer oder Fachrichtungen nach Medieneffekten in der Geschichte fragen. Der zweite Teil versammelt Fallstudien, die einige der Konzepte in praktische Forschungen übersetzen. Diese beschäftigen sich mit dem 20. Jahrhundert, oszillieren zwischen Medienwirkungs- und Rezeptionsforschung und unterscheiden sich im Hinblick auf die verwendeten Quellen stark. Thematisch befassen sich die Fallstudien mit der „politischen Karriere starker Medienwirkungen“ (S.143) oder der Frage, wie man „Medien eicht“ (S.165), ebenso wie mit den „Stereotypisierungen der US-amerikanischen Working Class“ (S.185) in der Sitcom „Married... With Children“ oder der „Mediennutzung und -rezeption in Ostdeutschland während der Transformationszeit nach der deutschen Wiedervereinigung“ (S.248). Die Fallstudien, aber vor allem die theoretischen Plädoyers des ersten Teils zeigen, dass die Frage nach den Medienwirkungen einige weitere, interessante Punkte aufwirft, aber in historischer Perspektive vielleicht nicht unbedingt die wirklich interessante ist. Denn die Frage nach den Wirkungen impliziert, dass Medien immer auch eine solche haben – auf Individuen und in emotionaler oder kognitiver Hinsicht. Das aber ist natürlich keinesfalls

ausgemacht. Patrick Merziger plädiert dann auch dafür, mit Niklas Luhmann davon auszugehen, dass die Wirkung von Kommunikation immer Anschlusskommunikation ist. Damit interessiert die individuelle Perspektive beziehungsweise die Wirkung „in den Köpfen“ (S.53) nicht, sondern im Zentrum der Untersuchung steht die Frage, ob Medien in der Lage sind, weitere kommunikative Handlungen auszulösen – eine Frage, die auch mit den Mitteln der Geschichtswissenschaft zu beantworten wäre. Kaspar Maase geht in seinem Plädoyer noch einen Schritt weiter und möchte auch die medialen Artefakte in das historische Untersuchungsdesign einbezogen wissen. Kommunikation versteht er vor allem als „materielle Praxis“ (S.126), und er schreibt den materiellen Mitteln der Kommunikation dabei eine eigene Wirkmächtigkeit zu.

Der Band *Historische Medienwirkungsforschung: Ansätze. Methoden und Quellen* kann insbesondere durch seine Verschränkung von theoretischen Überlegungen und praktischen Beispielen überzeugen. Er ist eine wichtige Einführung in die historische Wirkungsforschung und gibt gleichzeitig einen praxisnahen Überblick über die verschiedenen Arten, mit unterschiedlichen Quellenbeständen, Ansätzen und Methoden umzugehen.

Thomas Lenz (Luxemburg)

Markus Rautzenberg: Bild und Spiel: Medien der Ungewissheit
 Paderborn: Wilhelm Fink 2020, 223 S., ISBN 9783846764329,
 EUR 59,-

Bild und Spiel geben auf den ersten Blick keine gängigen Konjunktionspartner ab, weisen sie doch in unterschiedliche Richtungen: Während die Bildwissenschaft von einer ontologischen zu einer pragmatischen Lektüre gewechselt hat, interessiert sich die Spieltheorie gerade für die ontologische Unterscheidung von Fiktion und Wirklichkeit. Diese Lektüre konfiguriert Markus Rautzenberg grundlegend neu. Ausgehend von der medienphilosophischen Hypothese, dass Medien den Umgang mit Kontingenz transformieren, beschreibt er diese Formen der Kontingenzbewältigung als „ludische Epistemologie“ (S.26). Diese Transformationsbewegung diskutiert er am Beispiel des Bildes und des Computerspiels. Es geht dabei nicht um eine systematische Ausarbeitung von Bild- und Computerspieltheorie, sondern um eine „punktueller Engführung dieser beiden medialen Weltbezüge“ (S.203). Der Autor greift dabei auf Thesen aus Artikeln zurück, die er seit 2009 publiziert hat, bindet sie in die beiden Hauptteile mit jeweils sechs Unterkapiteln ein und ordnet sie durch eine dialektische Methode spiegelbildlich an. „Ein kurzer Exkurs zur Archäologie des *artistic research*“ (S.104-110) bildet die Spiegelfläche, auf der sich Bild und Spiel treffen. Wenn Rautzenberg also den Begriff der „ludischen Epistemologie“ gleich zu Beginn einführt und ins Spiegelzentrum stellt, dann geht es um bild- und

spielförmige Wissensgenerierungen, die einen experimentellen Umgang mit Kontingenz pflegen. Rautzenberg buchstabiert dabei die dialektische Methode am Bild als ‚gerahmte Unbestimmtheit‘ und am Spiel als ‚unbestimmte Rahmung‘ aus. Mit dieser Fokussierung auf die „Medien der Ungewissheit“ insistiert Rautzenberg mit dem Begriff der „ikonischen Unbestimmtheit“ von Gottfried Boehm (vgl. S.27) und der „Evokation“ (S.42ff.) auf dem Nicht-Sichtbaren und rehabilitiert die hermeneutische Bildtheologie. Im Falle des Computerspiels entkoppelt Rautzenberg den kulturpessimistischen Simulationsbegriff bei Jean Baudrillard von der Diskussion um „Zeichen und Reale[s]“, und widmet sie als ein Problem von Spiel und Transformation um (vgl. S.123). Spiele werden dann lesbar als experimentelle Erforschung von Ungewissheit unter digitalen Bedingungen, was Rautzenberg dadurch plausibilisiert, dass er einen ‚speläologischen‘ Ansatz für die Computerspielforschung vorschlägt. Die Speläologie als Höhlenforschung gibt damit die topographische Epistemologie für die Spielforschung ab. Rautzenberg koppelt dies an eine medienanthropologische These, die er Hans Blumenberg entlehnt: Die Höhle als Ermöglichungsbedingung von Kultur erlaubt die Erforschung der Welt ‚als‘ Bild und ‚durch‘ das Bild. Durch diese speläologische

Engführung von Bild und Spiel führt Rautzenberg ein alteritäres Moment in die Bild- und Spieleforschung ein: Das bildbasierte Computerspiel wird dann nämlich nicht mehr lesbar als ein *coping mechanism* zur Kontingenzbewältigung, sondern als ein anarchischer Kern, der in geordnete Verhältnisse einbricht (vgl. S.120) und auf ein „Jenseits der Entscheidungsbareitslogik“ (S.207) hindeutet.

Damit schließt Rautzenberg an dekonstruktive und postmetaphysische Präsenztheorien an (Jacques Derrida, Karl-Heinz Bohrer, George Steiner) und nimmt die zahlreichen Fallbeispiele aus Fotografie, Film, Literatur und dem Computerspiel nicht als Veranschaulichung, sondern als Formen von Theorie. Durch diese punktuellen Engführungen rehabilitiert Rautzenberg mit Aby Warburg den religionswissenschaftlichen Impuls für die Bildtheorie und hebt mit Gregory Bateson (Transgression) und Erving Goffman (Rahmenanalyse) die Reflexion der Grenzüberschreitung von Fiktion und

Wirklichkeit im Computerspiel hervor. Dieses Ausgreifen des Spiels auf die Wirklichkeit gibt auch den zeitdiagnostischen Horizont wieder, der mitunter (etwa mit Verweis auf die Gamification der Finanzmärkte) aufgerufen wird, aber unausgeführt bleibt. So bleibt auch die Relevanz theologischen Denkens für das Digitale schemenhaft, obgleich der Begriff des *phantasmal media* einen Impuls für eine Kritik des Rationalen setzt. Ohne dass im Buch der Anspruch verfolgt wird, eine Zeitdiagnostik zu entfalten, artikuliert der Text mit Bezügen zur Konjunktur von Essentialismen, Fundamentalismen und Phantasmen eine sehr viel grundlegendere Sorge: Wie können wir in einer Welt, in der das Digitale Phantasmen der Berechenbarkeit und Identität fördert und Ungewissheit tilgt, eben an dieser technologischen Bedingung festhalten, ohne dabei Kontingenzen zu tilgen, sondern zu ermöglichen?

Johannes Bennke (Weimar)

Hanno Scholtz: Mediensoziologie: Eine systematische Einführung
Wiesbaden: Springer VS 2020, 330 S., ISBN 9783658260101, EUR 27,99

Der Autor ist seit mehreren Jahren Lehrbeauftragter für Mediensoziologie am Departement für Kommunikationswissenschaft und Medienforschung an der Universität Fribourg (Schweiz) und hat nun die aktuell überarbeitete Fassung von Vorlesungsskripten seiner

gleich betitelten Lehrveranstaltung vorgelegt. Medien werden hier betrachtet „als Produzenten abgeleiteter Wahrnehmungen“. Ein Einführungstext in die Mediensoziologie muss, so Scholtz weiter, „sich a) die Akteure anschauen, die da wahrnehmen, b) die soziale Rea-

lität erfassen, von der Wahrnehmungen abgeleitet sind, und c) anschauen, welche Produktionsprozesse es gibt und wie diese sich auswirken“ (S.11).

Die Struktur des Buches folgt dabei der Didaktik des auf ein Studiensemester angelegten Kurses. Gegliedert in 14 Kapitel (entsprechend der Anzahl von Vorlesungsterminen) werden in dieser Einführung drei Schwerpunkte abgehandelt: „Medien und Akteure“ (S.19-112), „Die Realität der Medien“ (S.113-221) und „Mediale Produktion“ (S.223-308).

Die Inhalte einzelner Kapitel werden durch etwa 50 Tabellen sowie insgesamt 14 schwarz-weiße und 9 Farabbildungen weiter veranschaulicht und zudem durch „Kontrollfragen“ (des Autors) ergänzt - die jeweiligen „Lösungen“ (S.309-330) bilden zusammen mit knappen „Hinweisen“ für (andere) Lehrende den Schlussteil des Buches. Jedes Kapitel, also eher jede Lehreinheit, ist mit einer gesonderten Bibliographie versehen, meist noch unterteilt in „Zentrale Referenzen“ (i.d.R. die im vorangehenden Text zitierte Literatur), „Beispiele mediensoziologischer Studien“, „Lehrbücher“ und „Weitere Referenzen“. Dafür haben Autor und/oder Verlag jedoch bedauerlicherweise auf eine umfassende bibliographische Erschließung für dieses gleichwohl als „systematische Einführung“ (s. Titel) in ein wissenschaftliches Fachgebiet deklarierte Werk verzichtet. Die Stückelung mag aber bewusst erfolgt sein: Zu offensichtlich wäre wohl ansonsten, dass der Scholtz'sche Vermittlungsversuch ganz wesentlich auf einem Datensatz

von rund 9600 Artikeln beruht, die „mittels einiger mediensoziologischer Suchbegriffe... aus dem *Web of Knowledge* gewonnen wurden“ (S.3, siehe auch <https://bit.ly/3sKMuln>).

Ein durch bibliometrische Methoden ermittelter aktueller (Februar 2018) fachlicher Diskussionsstand (Scholtz spricht hier von „Debatten“, S.13, vgl. auch Abb. S.14f.) aufgrund einer auch retrospektiv angelegten Datenbankrecherche birgt natürlich seine Tücken. Weder eine zeitliche Eingrenzung noch ein regionaler Bezug sind eindeutig nachvollziehbar, vielmehr erscheint die Darstellung insgesamt eher durch die Berücksichtigung anglophoner Veröffentlichungen bestimmt zu sein, aber auch dies nur partiell, etliche deutschsprachige Publikationen fehlen zudem schlicht ganz. So habe ich weder, pars pro toto, die wegweisende Untersuchung J. Meyrowitz' *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior* (1985, bereits 1987 ins Deutsche übersetzt als *Die Fernsehgesellschaft*) wenigstens erwähnt gefunden (der immerhin erstmals umfassend den Einfluss elektronischer Medien auf soziale Verhaltensweisen, deren Darstellung in denselben sowie die Bedeutung der Massenkommunikationsmedien als Mechanismen sozialen Wandels untersucht hat) noch beispielsweise H. Holzers *Kommunikationssoziologie* (1973) und seine Ausführungen zur „Gesellschaftlichen Kommunikation als Bedingung soziologischer Arbeit“ (ebd., S.11ff.) als dezidierte Ausformung einer Kritischen Theorie der Massenkommunikation. Auch H.M. Enzensbergers *Baukasten*

zu einer Theorie der Medien (1970/1997) – durchaus auch heute noch wegweisend mit seiner Utopie vom emanzipatorischen Medienumgang auch und gerade unter den Bedingungen der zunehmenden Internet-Nutzung – fand Scholtz nicht der Erwähnung (etwa als weitere 'Referenz') wert. Noch spätere Veröffentlichungen aus dem deutschen Sprachraum zur medienvermittelten öffentlichen Kommunikation, so die Studie *Leitmedium Internet?* (Hamburg: Hans-Bredow-Institut, 2013), sind in Scholtz' Recherche nicht präsent, Hinweise auf aktuelle Publikationen etwa zur Medienökologie fehlen ebenso.

Diese "Einführung" in die Mediensoziologie zielt gleichwohl darauf ab, „Studierende zu befähigen, auf Konzepte der Soziologie der Medien für ihre praktische Forschung zuzugrei-

fen“, so nachzulesen (vgl. <https://www3.unifr.ch/timetable/de/vorlesungsbeschreibung.html?show=92784>) in den Informationen der Universität Fribourg – das Werk mag daher für Studierende des dortigen Bachelor-Studiengangs im (Teil-) Fach (Medien-) Soziologie durchaus eine ausreichende Handreichung darstellen. Andernorts werden Leser_innen, gerade als Studierende, auch noch auf andere Einführungen zugreifen müssen – oder die vorliegende durch Eigenstudien ergänzen und sie mit grundlegenden sozial-, und kommunikations- oder rechtswissenschaftlichen Perspektiven sowie weiteren Ansätzen, etwa aus Ökonomie und Pädagogik, kombinieren müssen.

Detlef Pieper (Berlin)

Paul Reszke: Wissensdynamik in der Mediengesellschaft: Der Diskurs über Schulamokläufe

Berlin: de Gruyter 2020 (Sprache und Wissen, Bd. 35), 243 S., ISBN 9783110596885, EUR 89,95

(Zugl. Dissertation am Fachbereich 02: Geistes- und Kulturwissenschaften der Universität Kassel, 2016)

Amokläufe an deutschen Schulen sind zwar seltene, dafür aber umso einschneidendere Ereignisse: Sie hinterlassen menschliche Opfer und enttäuschen den Gedanken an ort- und zeitüberdauernde Sicherheit. Einem Amoklauf folgt immer wieder aufs Neue ein massenmedialer Diskurs, der sich an Tathergang, Täterpsyche, Ursachen-

klärung und Präventionsmöglichkeiten arbeitet. An eben jenem massenmedialen Diskurs ist Paul Reszke interessiert: Mit seiner linguistischen Studie spürt er in drei Tageszeitungen (*Bild*, *SZ* und *taz*), einem Wochenmagazin (*Der Spiegel*) und einem Online-Nachrichtenportal (*Spiegel Online*) diskursiven Mustern in deren Berichterstattung

nach, die sich im Anschluss an die vier Schulamokläufe in Erfurt, Emsdetten, Winnenden und Ansbach entfaltet haben. Als zeitlichen Rahmen seiner Analyse steckt Reszke die erste Woche der Berichterstattung nach jedem der Schulamokläufe ab, da in dieser Hochphase des Diskurses die Textproduktion am dichtesten ist: Die untersuchten Presseorgane erzeugten in dieser Zeit ein Textkorpus, das sich aus mehr als 700 Texten zusammensetzt.

Die Identifikation der diskursiven Muster erfolgt über eine text- und pragmalinguistische Herangehensweise. Hierbei arbeitet sich Reszke für jedes der genannten Presseorgane von einer kurzen historischen Beschreibung und dessen politischer/gesellschaftlicher Situierung hin zur Analyse der veröffentlichten Artikel. Die Analyse erfolgt vor allen Dingen auf der Makroebene, die Thema, Argumentation und mitunter das multimodale Arrangement von Titeln und Bildern beinhaltet. Wo es der Autor für notwendig hält, dringt er in die Mikrostruktur der Artikel ein, um Metaphoriken, Analogien und daraus entstehende Konnotationen hervorzuheben.

So präsentiert Reszke schließlich diskursive Muster, die über die Publikationsorgane hinweg mitunter signifikant variieren. So fände in *Bild* eher eine täterzentrierte Berichterstattung statt, während *taz* und *SZ* einen Schulamoklauf auch als Anlass nutzten, um gesellschaftliche Probleme zu thematisieren, die eine solche Tat ermöglichten, unter Umständen sogar förderten. Wenngleich Reszkes Ergebnisse durchaus plausibel erscheinen, so

werden sie doch durch eine inkonsequente Herangehensweise untergraben: Für seine Analysen und die Identifikation der diskursiven Muster greift Reszke lediglich auf einen Bruchteil des Textkorpus zurück. So leitet Reszke das diskursive Muster beispielsweise von *Bild* an jeweils knapp zehn Prozent der Korpora zu den Amokläufen in Erfurt und Winnenden ab – ähnlich verhält es sich mit den Analysen der anderen Presseorgane. Ergebnisse solch kleiner Stichproben als diskursive Grundmuster zu bezeichnen, ist kühn und wirft die Frage auf, weshalb die anderen Artikel keinen Eingang in die Analyse fanden. Um die Lückenhaftigkeit der ‚detaillierten‘ Analysen zu kompensieren und damit die vermeintliche Validität der entdeckten Muster zu belegen, werden diese *en passant* für das jeweilige Presseorgan anhand dessen Berichterstattung über einen ausgewählten anderen Amoklauf geprüft. Es nimmt nicht wunder, dass auch diese Überprüfungen ebenso oberflächlich bleiben und auf eine bloße Affirmation des bereits Entdeckten abzielen, ohne das hypothetische Diskursmuster ansatzweise kritisch zu befragen.

Zudem gesellen sich noch formale Unzulänglichkeiten hinzu: So werden beispielsweise mehrere abfotografierte, thematisch unzusammenhängende Zeitungsausschnitte zu einem Beleg zusammengeführt, was die Zitation eines der Ausschnitte erschwert. Auch die späte Offenlegung des Untersuchungsobjekts erst auf Seite 25 irritiert. Lobend sei jedoch erwähnt, dass Reszke seine entdeckten diskursiven Muster nicht nur verbal herausarbeitet,

sondern diese auch schematisch visualisiert. Das ist dem Verständnis besonders der komplexeren Muster von *SZ* und *taz* sehr dienlich. Zudem möchte Reszke die von ihm während der archivarischen Recherche selbst angefertigten Fotografien aller Artikel von *Der Spiegel*, *taz* und *Bild* als jpg-Dateien und die *SZ*-Artikel als PDF auf Anfrage zur Verfügung stellen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die vorliegende Studie von hoch-

gesteckten Zielen geprägt ist, die bedauerlicherweise weder theoretisch ausreichend fundiert noch methodisch konsequent verfolgt werden. Ein jenseits von linguistischen Methoden interessiertes medienwissenschaftliches Publikum wird dieser Studie leider nicht viel Gewinnbringendes entnehmen können.

Martin Janda (Marburg)

Allessandra Boller, Angela Krewani, Martin Kuester (Hg.): Canadian Ecologies Beyond Environmentalism: Culture, Media, Art, Ethnicities
Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2020 (focal point, vol. 17),
204 S., ISBN 9783868218602, EUR 30,-

Canadian Ecologies Beyond Environmentalism is a rich volume. Its objective, according to the title, is to disentangle ecological thinking from environmental activism, and this has been achieved impressively. The book contains nine essays that apply the concept of cultural ecology to the Canadian context and to distinct Canadian expressions in literature, film and other media. The division into three sections (I: "Literature and/as Cultural Ecology"; II: "Media Ecologies"; III: "First Nations Ecologies") suggests a critical focus in each part; however, this is not always clearly visible.

Four essays engage with Marshall McLuhan's media theory or use it as a

point of departure. Thus, in one of the most stimulating essays of the volume, David Williams challenges McLuhan's proclamation that, in the digital age, the ecological balance that was affected by the advent of print culture has been righted. Through his consistently ecocritical approach, and drawing on numerous examples, Williams demonstrates how digital forms of communication, rather than having a democratizing effect, lead to "a dangerous mutation in the cultural environment, where new monopolies of 'present-minded' knowledge" (p.30) actually threaten democratic values. Another interesting reading of McLuhan is offered by Paolo Granata, who discusses

McLuhan's understanding of 'forms' as applied aesthetics and as elements of "a functional process that shapes human experience" (p.92f.). René Schalleger moves from McLuhan to Postman and Nystrom in order to use media ecology as a heuristic framework for his investigation of Canadian video games. After an exhaustive listing of data on Canada's gaming industry, Schalleger investigates three distinct video games, arguing that Canadian games tend to be based on "interconnectedness and empathy", an "egalitarian vision of society" (p.133) and a form of agency that is collective rather than promoting an individual hero.

Another focus of the volume are Indigenous ecologies, which figure not only in Part III ("First Nations Ecologies") but also inform Heike Schwarz's discussion of environmental distress syndromes in Canadian Comics (Part I) and Angela Krewani's investigation of filmic ecologies (Part II). In her essay, Schwarz deals with a number of Canadian (eco-)comics and graphic novels (terms that she inconsistently uses synonymously at times, while referring to distinct genres at others), offering insight into how the hybrid form of graphic narratives is successfully used by Canadian authors for the imagination of futuristic, eco-friendly worlds. As Krewani shows in her essay, the different approaches in Canada and the US that Schwarz identifies in comics, are also discernible in film.

Martin Kuester offers an interesting insight into German infatuations with the 'ecological Indian'. His discussion of First Nations narratives from the per-

spective of cultural ecology provides a useful overview, yet might have engaged with some of the texts in more detail. The myth of the 'ecological Indian' is also at the centre of Maria Moss's well-researched and provokingly revisionist "From Within Fur and Feathers': Game Animals in First Nations Lives – Past and Present", where she questions the image of a genetic environmentalist predetermination of First Nations people. While Moss's problematization of Western conservationist policies and the "profanation of the hunt" (pS.163) within Native communities is eye-opening, her proposal of eco-tourism, with large ships cruising the Canadian Arctic as a solution, is nonetheless debatable. In the concluding chapter, Angela Weber engages extensively with Anishinaabe artist Rebecca Belmore's creative work from the 1980s to the 2010s. Placing Belmore in Canadian art history, Weber concentrates on her participatory approach, her technique of inversive recycling and, above all, her 'inside the land' approach (cf. p.184) that significantly contrasts with European notions of landscape.

An essay that neither draws on McLuhan's media theory nor discusses indigenous ecologies is Alessandra Boller's innovative and insightful interpretation of Margaret Atwood's *MaddAddam* (2003-2013) trilogy along the lines of cultural ecology, post-humanism and Atwood's own concept of 'ustopian' fiction. Boller's essay is representative of most of the contributions in this volume by providing an innovative approach to a highly topical issue in Canadian culture and

inspirations for more sustainable ways of interpreting cultural processes. The book is a must-read for anyone interested not only in Canadian culture and its

diverse medial expressions, but also in ecological thinking.

Maria Löschnigg (Graz)

Gertrud Lehnert, Maria Weilandt (Hg.): Materielle Miniaturen: Zur Ästhetik der Verkleinerung

Würzburg: Königshausen & Neumann 2020 (Mikrographien / Mikrokosmen: Kultur-, literatur- und medienwissenschaftliche Studien, Bd. 2), 336 S., ISBN 9783826066795, EUR 44,80

Als zweiter Band der Reihe „Mikrographien / Mikrokosmen“ widmet sich die vorliegende Sammlung dem Format der Miniatur in seiner historischen und materiellen Vielfalt. Die Beitragenden kommen aus so unterschiedlichen Disziplinen wie der Kunstgeschichte, der Literatur-, Geschichts-, Museumswissenschaft oder der Ethnologie. Um den vielfältigen theoretischen und methodischen Zugängen zur Miniatur einen Rahmen zu setzen, versuchen die Herausgeber_innen eingangs den Begriff der Miniatur zu schärfen, indem sie ihn sowohl etymologisch herleiten als auch systematisch fassen: Die Miniatur ist nicht nur klein, sondern immer „ausdrücklich auf ein Größeres“ (S.9) bezogen.

Trotz diverser Zugänge lässt sich deutlich Gaston Bachelard als hintergründige Leitfigur des Bandes identifizieren. Sowohl die Einleitung (S.11f.), als auch die Beiträge von Lehnert (S.60), Burde (S.104), Dreyer (S.171), Ungelenk (S.279) und Singh (S.286)

referieren auf den französischen Philosophen; besonders auf dessen *Poetik des Raums* (Frankfurt am Main: Fischer, 1987). Die davon abgesehen eher zurückhaltende Theorie(re)produktion gibt den Artefakten selbst den größten Raum. Der Sammelband zeichnet sich so durch eine ungeheure Materialvielfalt aus: Dioramen, Puppen und -häuser, Modelleisenbahnen, Schiffsmodelle, Gemmen und Portraitminiaturen sowie ihre jeweiligen sprachlichen und visuellen Repräsentationen werden hier zum Gegenstand detail- und kenntnisreicher Analysen.

Da sie stark vom objekt-immanenten Reiz ihrer „Verblüffungsobjekte“ (S.20) leben, wie es etwa in Ingrid Dettmanns Beitrag „Von der Faszination der Miniatur“ heißt, verweilen einige Beiträge dabei jedoch auf der deskriptiven Ebene. Das funktioniert, weil das hier neben anderen Kuriositäten ausgestellte „Miniaturgefäß aus einer Muskatnuss“ (S.22) mit Spielfiguren und Würfeln in der Größe von

Streichholzköpfen auch knapp 400 Jahre nach seiner Produktion noch zu faszinieren vermag.

Anders als beim ersten Band der Reihe (Oliver Ruf, Uta Schaffers [Hg.]: *Kleine Medien: Kulturtheoretische Lektüren*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019) fällt in der Gesamtkonzeption positiv auf, dass alle Beiträge tatsächlich genuin an der Miniatur oder Miniaturen arbeiten. Das ist durchaus als redaktionelle Stärke des Bandes zu werten, der im Übrigen nicht darauf abzielt, ein „einheitliches oder gar vollständiges“ (S.16) Nachschlagewerk zu sein.

Editorischen Mut beweisen die Herausgeber_innen auch, wenn sie zwei Beiträge zum gleichen Artefakt direkt hintereinander setzen: Das Puppenhaus der Petronella Brandt-Oortmann (1656-1716) steht im Zentrum der Artikel von Ariane Koller (S.37f.) und Getrud Lehnert (S.57f.). Der Vergleich zeigt exemplarisch die Vielfalt der Zugriffsmöglichkeiten auf Miniaturen: Betont Lehnert stärker den raumtheoretischen Kontext (S.59f.), bietet Kollers sozio-historische Analyse aufschlussreiche, beizeiten erheiternde Einblicke in die zeitgenössische Rezeption des frühneuzeitlichen Puppenkabinetts als „Medium bürgerlicher Selbstdarstellung“ (S.38). Beide beziehen darüber hinaus mediale Transformationen der Miniatur – in Rezeptionsberichten wie auch in einem Gemälde von Jacob Appel – in ihre Ausführungen mit ein. Besonders virtuos gelingt die Vermittlung dieser Transformationen auch in Johannes Ungelenks Betrachtung zu

„Rilkes ‚Tanagra‘“ (S.257f.), der den namensgleichen griechischen Frauen-Statuetten zwischen Gedicht und Miniaturbühne, miniaturisierter Skulptur und gemalter Miniatur nachspürt.

Die Zugänglichkeit der Beiträge wird nicht unwesentlich durch die großzügige Bebilderung des Bandes befördert. Auch das sehr gründliche Lektorat fällt positiv auf. Formal irritiert einzig die stellenweise eigenwillige Zitation: So werden in einem Beitrag etwa Jean-Jacques Rousseau (S.103, Fn.38) und Claude Lévi-Strauss (S.107, Fn.57) als Sekundärzitat angegeben; an anderer Stelle wird Freuds von der Autorin selbst als ‚klassisch‘ bezeichnet, ‚Bestimmung des Unheimlichen‘ in dem Nachdruck einer E.T.A. Hoffman-Sonderausgabe auf „literaturkritik.de“ (S.200) ausgewiesen, anstatt eine analog ‚klassische‘ Werkausgabe zu bemühen.

Wenngleich der Band nominell weniger stark medienwissenschaftlich ausgerichtet ist als der erste Band *Kleine Medien*, ist er doch für Medienwissenschaftler_innen lesenswert, die bereit sind, sich den *Materiellen Miniaturen* selbst als einer Sammlung von Beiträgen zu nähern, die als ‚Wunderkammer‘ funktioniert. Pragmatisch äußert sich das auch darin, dass der Verzicht auf eine (der Publikationsform des Sammelbandes häufig vorangestellte) Synopse der Beiträge die gezielte Lektüre etwas erschwert; oder positiv formuliert: zum explorativen Lesen einlädt.

Alina Valjent (Bonn)

**Andreas Veits, Lukas R. A. Wilde, Klaus Sachs-Hombach (Hg.):
Einzelbild und Narrativität**

Köln: Herbert van Halem 2020, 208 S., ISBN 9783869624013,
EUR 30,-

Inwiefern monochrome Einzelbilder, also Bildschöpfungen, die „eine singuläre Szene oder einen spezifischen Handlungsmoment“ (S.9) darstellen, ein „narratives Potenzial entfalten und wie sich dieses analysieren lässt“ (S.13), sind die zentralen Fragen der vorliegenden interdisziplinären Veröffentlichung, denen sich fünf Wissenschaftler und lediglich eine Wissenschaftlerin widmen. Wie die drei Herausgeber bereits im Vorwort anmerken, hat insbesondere die kunsthistorische Disziplin Einzelbildern „ganz selbstverständlich ein narratives Potenzial zugeschrieben“ (S.10).

Hier wird nicht zuletzt auf Wolfgang Kemp und dessen rezeptionsästhetischen Forschungsansatz rekurriert, wobei irritiert, dass in *Sermo Corporeus* (München: Schirmer Mosel 1987), der in diesem Kontext angeführten Literatur, Kemp eben nicht das Einzelbild, sondern Glasfensterzyklen des Mittelalters analysiert. Für die expliziten „Beschreibungen von Narrativität, die zugleich eine analytische Bestimmbarkeit der Bedingungen und Ausprägungen des Narrativen enthalten“, führt das Triumvirat dann nicht die bildwissenschaftlichen Fächer, sondern „vor allem die literatur- und medienwissenschaftliche Narratologie“ als „die relevante Bezugsdisziplin“ ins Feld (ebd.). Diese habe sich bislang dem narrativen

Potenzial unbewegter Bilder zwar nicht gewidmet, verfüge aber „unstrittig über die geeigneten analytischen Instrumentarien“ (ebd.). Ob solche disziplinär verankerten Abgrenzungsbedürfnisse noch zeitgemäß sind, kann hinterfragt werden. Auf jeden Fall aber ist es begrüßenswert, dass hier der Versuch unternommen wird, einen Beitrag „zur Weiterentwicklung eines interdisziplinär vernetzten erzähltheoretischen Diskurses zur Narrativität des Einzelbildes zu leisten“ (S.13).

Die Publikation verschreibt sich hierzu einem engen Bildbegriff, der flächig-materielle Artefakte mit Kommunikationsabsicht adressiert (vgl. S.12). Als „thematische Klammer“ (S.14) für die Beiträge wurden zwei höchst heterogene Bildwerke ausgewählt, denen sich die Autor_innen in Folge in unterschiedlichem Ausmaß zuwenden: Es handelt sich einerseits um ein Beispiel aus dem Bereich Streetart, das Graffiti *Flower Bomber* (2010) von Banksy, andererseits um ein Ölgemälde aus dem Jahr 1743, William Hogarths *Marriage-A-la-Mode: 5, The Bagnio*. Warum mit *The Bagnio* jedoch die Entscheidung gerade auf ein Bild fiel, das zwar „einen spezifischen Handlungsmoment“ darstellt (S.9), aber als Bestandteil eines sechsteiligen Gemäldezyklus konzipiert war und auch so rezipiert wurde, ist nicht

recht einleuchtend. Hier hätte eine konzisere Definition von Einzelbild nicht geschadet – auch unter Einbeziehung der historischen Rezeptionsbedingungen. Dies wäre gewiss im Sinne von Klaus Speidel, dessen Beitrag zur empirischen Erzählforschung zum Einzelbild den Band schließt. Dort bricht er zurecht eine Lanze für den transgeschichtlichen „Vergleich historischer und aktueller Rezipient_innen“ und Rezeptionsbedingungen (S.198). Aber der Reihe nach. Eingeleitet wird der Band durch zwei als „Fallstudien“ (S.15) gelabelte Aufsätze. Ekaterina Kepetzi liefert ein *close reading* und eine historische Kontextualisierung von Hogarths Gemälde, während Ulrich Blanché *Flower Bomber* analysiert, in Banksys Œuvre verortet und die Rezeptionsgeschichte des *stencils* dokumentiert. Leser_innen können sich des Eindrucks nicht in Gänze erwehren, dass durch die Positionierung und Etikettierung dieser beiden Aufsätze die Kunstgeschichte marginalisiert und zur Hilfsdisziplin der text(analyse)orientierten Fächer gemacht wird. Im Vorwort werden sie ferner gemeinsam auf einer halben Seite abgehandelt, während die übrigen vier Beiträge diesen Raum jeweils für sich allein beanspruchen dürfen. Auf die „Fallstudien“ folgt im Teil „Narrativität und Bildlichkeit“ zunächst ein Aufsatz von Antonius Weixler, der für die beiden Beispiele

das Spannungsfeld bildlichen Erzählens zwischen „diachroner Zustandsfolge“ und „synchroner Zustandhaftigkeit“ (S.56) auslotet. Während Weixler seinen Beitrag engmaschig mit den kunsthistorischen Beiträgen verwebt, knüpft Lukas R. A. Wilde für seine Ausführungen zur Piktogrammatik als „Gegenpol zur Einzelbildnarrativität“ (S.16) hingegen allenfalls punktuell an die Fallbeispiele an, Hogarth wird gar nur einmal *en passant* erwähnt (S.91). Auch für Andreas Veits scheint Banksy mehr Anschlusspotenzial geboten zu haben: Bezüge zu Hogarth suchen Leser_innen in seinen rezeptionswissenschaftlichen Untersuchungen zum narrativen (Bild-)Verstehen vergebens. Sein Beitrag ist (wie auch der eingangs erwähnte Aufsatz von Speidel) im dritten und letzten Teil des Buches zu finden, der die Einzelbildnarrativität wieder ins Zentrum rückt.

Alle Texte liefern wertvolle Denkanstöße in Bezug auf den Unterschied von inter- und transdisziplinärer Forschung und natürlich auf die Einzelbildnarrativität. Den „Werkzeugkasten“ (S.17), den die Publikation für die Analyse und Reflexion letzterer zur Verfügung stellen will, wird man freilich noch etwas sortieren und ergänzen müssen.

Barbara Margarethe Eggert (Linz)

Sabine Kampmann: Bilder des Alterns: Greise Körper in Kunst und visueller Kultur

Berlin: Reimer 2020, 216 S., ISBN 9783496016274, EUR 29,90

Das Alter ist und bleibt eine Leerstelle im kulturellen Diskurs. Sabine Kampmann eröffnet in ihrer ausgezeichneten Studie zur künstlerischen Fotografie des Alterns eine interessante medienwissenschaftliche Perspektive. Sie entwickelt unter vier motivgeschichtlichen Perspektiven eine Art Typologie jüngerer Fotografien alter Menschen, eine eher systematische Perspektive, die sich nicht zuletzt durch eine zunehmende Konjunktur des Phänomens rechtfertigt, das eben im scharfen Gegensatz zu idealistischen Normen neuzeitlicher Kunst im Gefolge von Antiken- und Renaissanceidealen weit vor der Erfindung der Fotografie in die Tiefe unserer Kultur hinabreicht. Die Kunsthistorikerin entfaltet dabei immer wieder sinnvolle Zeitachsen, etwa zu Bildern alter Menschen in der antiken Plastik oder der Malerei des 15. und 19. Jahrhunderts, die den ikonographischen und moralischen Rahmen begründen, auf die sich noch in der Negation auch neueste Fotokunst beziehen muss. Es ist gerade der mediale Realismus der Fotografie (S.44), auch und gerade da, wo er medial reflektiert ist (S. 63), der eine eigenwillige Affinität zwischen Inhalt und medialer Form beim Thema des Alterns begründet. Diese Beziehung zwischen Medium und Körper demonstriert Kampmann am Beispiel der Fotografie alter Haut. „In Hinblick auf diese mediale Eigenschaft

besteht eine strukturelle Analogie zwischen Fotografie und (alternder) Haut, haben sich in letztere doch die Spuren des Lebens eingegraben“ (S.44). Dieser fast brutale Einbruch der Realität wird besonders spannungsreich beim fotografischen Akt. „Sowohl die männlichen als auch die weiblichen Akte, egal ob sie am heroischen oder erotischen Ausdruck interessiert sind oder den Körper vorwiegend als Testfall avantgardistischer Experimente begreifen, sie sind im Regelfall jung bzw. jugendlich. Das Unausgesprochene des Aktes ist sein Alter“ (S.35). Insofern ist nicht nur die Gegenstandswahl Kampmanns originell, sondern auch der Gegenstand selbst immer wieder überraschend: „Erst um die Wende zum 21. Jahrhundert erscheinen besonders im Medium der Fotografie immer mehr explizit alternde Akte. Diese Bilder greiser Körper produzieren zerstörende Momente. Es scheint, als ob in diesen Aufnahmen die der Gattung Akt eingeschriebene unsichtbare Altersnorm nun zum ersten Mal sichtbar gemacht würde. [...] Weil die nackten Seniorenkörper in den Fotografien die Bildgattung des Aktes sprengen, erscheinen sie uns als skandalöse Körper, doch ihre Kraft erschöpft sich nicht im Tabubruch“ (S.35). Die Thematisierung dieses Skandals ist die Stärke dieser herausragenden Motivgeschichte. Der Skandal beschränkt sich nicht auf

den Akt. Der Band widmet sich auch den ‚Genres‘ der Liebe und Sexualität im höheren Lebensalter (S.97ff.), den greisen Gesichtern (S.117ff.) und zuletzt dem Altern in Gesellschaft (S.147ff.). Allzu leichtfertigen Euphemismen, wie etwa der, dass eine frühere Altersdiskriminierung und einschlägiger Jugendkult heute einem durchweg positiven Bild eines lebenswerten Alters weichen würden, begegnet Kampmann zu Recht vorsichtig und kritisch, etwa wenn sie zeigt, dass auch solch legendäre Anti-Aging-Werbekampagnen wie die von Dove letztlich bei ihrer neuartigen Stilisierung des Alters am Ideal von Jugendlichkeit und Tatkräften bleiben. „Auch in historischer Perspektive zeigt sich, dass Konzepte der Verjüngung oft an Produktivität, Aktivität und Leistungsfähigkeit gekoppelt waren [und sind], aber auch an die Idee einer Re-Sexualisierung der gealterten Körper“ (S.110). Spätestens beim Thema der „greisen Sexyness“, so wenn sie die Pin-Up-Girls-Ästhetik der Fotoreihe *Mature* von Erwin Olaf vorstellt, bei dem alte Damen in der Stilisierung amerikanischer Pin-Ups der fünfziger Jahre präsentiert werden, wird die Unerbittlichkeit von Alter und Tod deutlich, wenngleich die Mittel der Kunst als Stilisierung der Fotografie noch ein Moment Aufschub vor dem Unausweichlichen gewähren (S.111-114). Eindrucksvoll ist es, wenn durch die ausgezeichnete Bildauswahl des Bandes plötzlich Gil Elvgrens Pin Up *A Spicy Yarn* von 1952 einem Foto aus der genannten Reihe von Erwin Olaf

aus den neunziger Jahren und dem berühmten Gemälde *Groteske Alte* von Quinten Massys von 1513 gegenübersteht.

Kritisch sind bei dem so beeindruckenden wie lesenswerten Band einige methodische Bemerkungen am Anfang zu erwähnen, die nicht recht passen wollen zur klassisch hermeneutischen Analyse des Folgenden, das doch das Potenzial der klassischen kunsttheoretischen Analyse auch für die Medialität der künstlerischen Fotografie zeigt. Richtig ist wohl, dass auch das Altern kulturellen historisch wandelbaren Zuschreibungen unterliegt; allerdings treffen diese immer wieder auf die Eigengesetzlichkeit der biologischen Prozesse jenseits dekonstruktiver Allmachtphantasien, denen wir alle, Anti-Age-Kampagnen hin oder her, unterliegen und die sich gerade im Medium der Fotografie unerbittlich ins Bild einschreiben. Gerade hierin liegt doch die Stärke des Ansatzes der Autorin, die immer wieder aus der visuellen Evidenz der Fotografie, die gewissermaßen sämtliche vorgängige diskursive Zuschreibungen durchlöchert, ihre analytische Schärfe bezieht. „Deshalb steht im Zentrum der vorliegenden Studie das Bild. Bilder sind nicht bloß ‚Illustrationen‘ gesellschaftlicher Entwicklungen, sondern besitzen eine eigene spezifische Medialität und Bildwirklichkeit, die es zu berücksichtigen gilt“ (S.22).

Norbert M. Schmitz (Kiel/Wuppertal)

Marcus Stiglegger: Schwarz – Die dunkle Seite der Popkultur

Berlin: Martin Schmitz 2021, 204 S., ISBN 9783927795938, EUR 18,-

Wie im Untertitel verkündet, steht „die dunkle Seite der Popkultur“ im Zentrum dieses Essaybands, mit dem Film- und Kulturwissenschaftler Marcus Stiglegger eine Textsammlung vorlegt, die als eine Art Ergänzung seiner im selben Verlag erschienenen Grenz-Trilogie betrachtet werden kann, deren dritter Band für sich in Anspruch nahm, sich „im Abseits der Filmgeschichte“ zu bewegen. In „Schwarz“ bilden allerdings nicht Film und Filmgeschichte die Basis, sondern die populäre Kultur insgesamt – Musik, Film, Mode, Collage-Arbeiten, Konzertaktionen oder Propagandavideos – dient als solche, derweil das Schwarze als gemeinsamer Nenner der analysierten Beispiele den Abgrund oder das Abgründige weitgehend ablöst. Die Erwähnung eines „Blick[s] in den Abyssos, der letztlich in uns selbst hineinführt“ (S. 13) lässt aber bereits die enge Beziehung zwischen dem Abgründigen und dem Schwarzen erahnen, ehe am Schluss ein Gespräch mit Kritiker Christian Fuchs über den Titel „Blicke in den Abgrund“ (S.181) zum Begriff des Abgrunds zurückkehrt.

Das Schwarze (verstanden als *Darkness*, nicht als *Blackness*) enthält, wie Stiglegger eingangs darlegt, in seinem Bedeutungsspielraum das Dunkle, Illegale und Verbotene und verweist auf Tod und Untergang, Außeralltäglichkeit und Erhabenheit, derweil etwa Existenzialismus, Anarchismus, *Black Panthers*, Faschisten oder der IS

auf das Schwarze Bezug genommen haben. Für Stiglegger ist eine Erhellung des Begriffs des Schwarzen von Bedeutung, die Eugene Thacker in *Im Staub dieses Planeten. Horror der Philosophie* (2020) im Hinblick auf Black Metal liefert: neben Satanismus und Paganismus, die als Erscheinungsformen an einen anthropozentrischen Blick gebunden seien, sieht Thacker im Black des Black Metal auch einen kosmischen Pessimismus gegeben, wie er etwa auch im Zusammenhang mit Schopenhauers Nichts (in *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819/1844/1859)) auftauche. Diesen ‚kosmischen Pessimismus‘ greift Stiglegger explizit im Unterkapitel über *Black Drones* auf, in dem er David Lynchs Spielfilm *Eraserhead* (1977) ebenso thematisiert wie die Geschichte der *Ambient*- und *Drone*-Musik, wohingegen er in seinem Abriss des *Gothic Rock* „im Sinne Thackers satanische und paganistische Facetten der Schwärze“ (S.55) anspricht.

Gegliedert ist der Band in drei Oberkapitel, die der Reihe nach „(Ok)kultur, Film und Musik“ (S.17), „Fetisch, Eleganz und Begehren“ (S.81) sowie „Politik, Pop und Terrorismus“ (S. 125) verhandeln. Gerade in den zwei letztgenannten Oberkapiteln greift Stiglegger eigene Konzepte auf, die sich schon im Band *Nazi-Chic und Nazi-Trash. Faschistische Ästhetik in der populären Kultur* (2011) finden, der sich wiederum als Ergänzung sei-

ner Dissertationsschrift *Sadiconazista. Sexualität und Faschismus im Film der siebziger Jahre bis heute* (1999) sehen lässt. Stiglegger verortet in diesen Kapiteln provozierende Rückgriffe auf NS-Stile und -Symbole innerhalb schwarzromantischer Subkulturen – und insbesondere bei Laibach und der Neuen Slowenischen Kunst insgesamt – zwischen Verklärung einerseits und Enthistorisierung und -politisierung in durchaus auch aufklärerischen Performances andererseits.

In einem Kapitel zur Funktion des Metal im Coming-of-Age-Film ist auch die ethnologische Perspektive Stigleggers deutlich präsent, die ihn hierin *rites de passage* erkennen lässt. Nahezu durchgängig schwingt – wann immer Performanz, Mythologie und Ambivalenzerlebnisse thematisiert werden – auch die in Stigleggers Habilitationsschrift *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel und Sinnlichkeit im Film* (2006) entfaltete Seduktionstheorie des Films mit, in welcher er die seduktiven Mittel und Möglichkeiten

des Films darlegt. Und mit einem Kapitel zum Film beginnt Schwarz, um den Einbruch des modernen Horrorfilms in die Kultur des Jahres 1968 – nach dem *Summer of Love*, vor den Tate-Morden und dem *Altamont Free Concert* – zu schildern, wobei schon hier über Roman Polanskis *Rosemary's Baby* (1968) die *Church of Satan*, Mick Jagger oder Marilyn Manson Erwähnung finden und somit auf die späteren, eher konzert- und musikzentrierten Kapitel hindeuten.

In der Nähe von Alain Badiou's *Black: The Brilliance of a Noncolor* (2017) oder Bret Easton Ellis' *Weiß* (2019) hat Stiglegger damit einen – nur im Vorwort und dem abschließenden Gespräch mit Fuchs autobiographisch gefärbten – Essayband vorgelegt, der rund um das Motiv des Schwarzen eigene Konzepte aufgreift, fortschreibt oder in verknappter Form als Einstiegsmöglichkeit anbietet.

Christian Kaiser (Hannover)

Sammelrezension: Medien in Museen

Irene Ziehe, Ulrich Hägele (Hg.): Populäre Präsentationen: Fotografie und Film als Medien musealer Aneignungsprozesse

Münster: Waxmann 2019 (Visuelle Kultur. Studien und Materialien, 13), 256 S., ISBN 9783830940340, EUR 34,99

Stephan Jaeger: The Second World War in the Twenty-First-Century Museum: From Narrative, Memory, and Experience to Experientiality

Berlin, Boston: De Gruyter 2020 (Media and cultural memory, volume 26), 354 S., ISBN 9783110661064, EUR 69,99

Digitale Bildmedien sind im Social-Media-Zeitalter nicht mehr aus unserem Medienalltag wegzudenken. Sie machen den Alltag über Soziale Netzwerke sichtbar, lassen uns teilhaben an Entwicklungen in fernen Ländern und bewahren Vergangenes. Medien tragen damit allgemein dazu bei, Vergangenheit und Gegenwart zu (re-)konstruieren. Wie dies im Kontext von Museen und Ausstellungen erfolgt, ist Gegenstand der hier vorliegenden Bände.

Der Sammelband *Populäre Präsentationen*, ediert von Irene Ziehe und Ulrich Hägele, ist die verschriftlichte Dokumentation der gleichnamigen Tagung im Berliner Museum für Fotografie. Der (Tagungs-)Band greift die Popularität der (digitalen) Möglichkeiten auf, Film und Bewegtbild im museologischen sowie ausstellungspraktischen Kontext in Vergangenheit und Gegenwart einzusetzen und damit Prozesse der Aneignung von musealen Inhalten zu befördern. The-

matisch waren der Tagung – und sind dem Band – damit Grenzen auf die genannten Medien gesetzt. Der Einbezug von vernetzten Mediengeräten in die Aneignungspraktiken wird nur am Rande gestreift, insofern trägt der Band der Zielsetzung der Tagung Rechnung, eine Reflexion über eine Geschichte des Ausstellens der beiden Bildmedien Fotografie und Film zu sein. Die Themen der Beiträge decken das gesamte Spektrum des Sujets ab, die überwiegende Mehrheit ist historisch geprägt. Ob Sammelbände chronologisch arrangiert oder inhaltlich-thematisch einem roten Faden folgen, ist, wie so oft, eine Frage, welche die beiden Herausgeber_innen abwägen mussten. Die Sprunghaftigkeit der Gliederung in zeitlicher Hinsicht fällt jedoch weniger als üblich ins Gewicht, da es dem ganzheitlichen Charakter Rechnung trägt, eben das zu zeigen, was populär ist und war. Hervorzuheben sind drei Beiträge, welche die ganzheitliche Reflexion des Bandes andeuten.

Der Überblicksbeitrag von Ulrich Hägele über die Geschichte von Fotografie und Film im Museum zeigt die wichtigsten expositorischen Stationen seit 1839 bis in die Gegenwart und eröffnet damit das historische Feld. Fotografische Originalia lassen vergangenen Zeiten plastisch werden. Leider fällt die Betrachtung der „digitalen Revolution nach 2000“ recht knapp aus – ob dies ein Indiz ist, dass auch vor Corona schon Vieles ins Netz wanderte, oder ob es an der genannten Engfassung des Bandes liegt?

Nathalie Dimics Beitrag „Fotografieren als Beruf“ spannt den Bogen von der Vergangenheit in die Gegenwart. Ihr Beitrag zu Entstehungsgeschichte und Kontext zweier Ausstellungen nimmt in besonderer Weise Bezug auf das Ziel, damals wie heute, das Wirken von Frauen sichtbar(er) zu machen. Sowohl in „Die Frau in Haus und Beruf“ (Berlin, 1912) als auch „Das Haus der Frau“ (Leipzig, 1914) konnten Frauen erstmals in eigenen Sektionen ihr Schaffen der Öffentlichkeit präsentieren – Dimics Analysen zufolge ein ‚Gegenentwurf‘ zur damaligen allgemeinen Ausstellungseinheit.

Andreas Seim greift in „Virtuelle Broschüren“ die Neugestaltung des Museums mechanischer Musikinstrumente in Bruchsal auf. Sein Erfahrungsbericht konzentriert sich konzeptionell reflektorisch auf die Integration von Medienstationen (Digitale Stationen zum Vor- und Zurückblättern durch audiovisuelles Material, darunter Musik-Quizze und Demonstrationen von Musikmedien – eben virtuelle Broschüren). Der Beitrag ist aus zweierlei

Gründen interessant. Zum einen als Best-Practice-Beispiel für andere Neugestaltungen, zum anderen aus der persönlichen Perspektive des Rezensenten, der vor Beginn der Corona-Pandemie eine Ausstellung zum audiovisuellen Erbe mitkonzipieren durfte (Schloss Hartenfels, Torgau: „Land im Umbruch: Sächsisches Lokalfernsehen 1990-1995“, Leipziger Institut für Heimat- und Transformationsforschung) – und der leider erst im Nachgang den Sammelband wahrgenommen hat.

Weniger praktisch denn analytisch gibt sich die Monographie von Stephan Jaeger. Auf rund 300 Seiten dokumentiert diese die langjährige Feldarbeit (9 Jahre) zur Rolle von historischen Museen im 21. Jahrhundert im Spannungsfeld zwischen Geschichtsvermittlung und Bewahrung eines kulturellen Erbes – letzteres ist im Übrigen ein verbindendes Element beider Bände. Gegenstand der bisweilen ins Spekulative abschweifenden Analyse sind 157 Museen in Nordamerika und Europa, die versuchen, den Zweiten Weltkriegs (WK II) erfahrbar und begreifbar zu machen.

Als menschliche Katastrophe des 20. Jahrhunderts hat der Gegenstand aus unterschiedlichen Perspektiven universellen Charakter. Für diese Perspektiven mussten Analyse-Ansätze gefunden werden. Dies beginnt bei der Auswahl des Untersuchungsmaterials, aus Deutschland etwa waren als permanente Ausstellungen das Militärhistorische Museum der Bundeswehr in Dresden, die Ausstellung „Topografie des Terrors“ in Berlin sowie das Deutsch-Russische Museum in Berlin-

Karlsborst vertreten. Die Engfassung auf zwölf Museen im Band ist gut begründet.

Jaegers Schrift beruht auf zwei Prämissen. Erstens werden Museen dabei als Medien verstanden, welche narrativ zur Bedeutungs- und Bewusstseins-schärfung für Vergangenes beitragen. Museen sind zweitens für Besucher (Meta-)Orte der Erfahrung. Um diese zu (er-)schaffen, müssen Museen darüber hinausgehen, lediglich Fakten und Objekte zu präsentieren (S.58). Diese Erfahrung, als Hauptanalysekategorie Jaegers, wird verstanden als Simulation historischer Ereignisse, welche zeigen, wie Mitglieder bestimmter Gruppen die Vergangenheit als solche erlebt haben könnten. Sie umfasst Formen der Empathie und des Reenactments, die den Anspruch erheben, dem Besucher historische Erfahrungen mimetisch nahe zu bringen (S.53). Die unterschiedlichen Erfahrungskategorien sind einerseits überlappend, was Jaeger auch einräumt. Andererseits erfolgen weder die Analyse noch deren Gliederung stringent. So werden neun Museen anhand der Erfahrungshaftigkeit

detailliert beschrieben und kontextualisiert (Kap.3-5), drei wiederum unter dem Topos des Transnationalen (Kap.6) es folgen weiterhin drei Kapitel, welche sich speziellen Themen widmen. Die Materialfülle und die Abstraktionshöhe des Bandes sind immens, und damit letztlich auch der gewinnbringende Beitrag, den der Band insgesamt leistet. Größter Kritikpunkt an den beiden besprochenen Bänden ist, dass die musealen Aneignungsprozesse als Aktivität der Besucher_innen, sich Inhalte zu erschließen, nicht deutlich werden oder schlichtweg einfach unterstellt werden. Trotz dieser unzulässigen Inferenzschlüsse zeigen beide Bände, wie lohnend sowohl der Gang in die Archive als auch der Besuch von Museen sein kann. Passend als ein Gesamtfazit erscheint ein Gedanke von Judith Schüle (aus: *Populäre Präsentationen*), dass sich das immaterielle Kulturerbe nicht allein durch Medien vermitteln lässt, sondern immer eine haptische, kontextualisierende Komponente notwendig ist.

Benjamin Bigl (Leipzig)

Buch, Presse und andere Druckmedien

Kevin Williams: A New History of War Reporting

Abingdon [u.a.]: Routledge 2020, 226 S., ISBN 9780415694988, GBP 34,99

„This book takes a fresh look at the history of war reporting to understand how new technology, new ways of waging war and new media conditions are changing the role and work of today's war correspondent". Kevin Williams verspricht in seinem Klappentext eine neue Perspektive auf die Geschichte eines Berufes, der seit jeher eng mit Medien verwoben und den zeitgenössischen medialen Bedingungen und Errungenschaften unterworfen ist. Dabei möchte er sich nicht auf den Printjournalismus beschränken, sondern die Medienlandschaft in ihrer ganzen Bandbreite auf 226 Seiten in den Blick nehmen.

Williams geht chronologisch vor, beginnend in den 1830er Jahren, wobei er sich nicht nur bekannten Vertretern des Berufsstandes widmet, sondern auch auf Personen und Ereignisse eingeht, die nach eigener Aussage bisher „hidden from history“ (S.16) waren. So bezieht er immer wieder auch weibliche Korrespondentinnen mit ein, zeigt Unterschiede in den medialen Systemen verschiedener Länder auf oder liefert interessante Hintergrundinformationen – auch wenn er insgesamt nur wenig Neues zu dem bereits ausgiebig erforschten Themenkomplex beitragen kann.

Laut Williams fordern verschiedene Kriege jeweils verschiedene Arten der Reportage, wobei technologische Erfindungen seit jeher Einfluss nehmen auf die Art der Berichterstattung sowie die Arbeitsweise der Reporter_innen. So dauerte etwa die Informationsvermittlung zu Beginn des Krimkrieges 1853 vom Kriegsgebiet bis nach London ganze fünf Tage – zwei bis nach Bulgarien und drei weitere per Pferd bis nach Budapest, wo sich der nächste Telegraphenanschluss befand –, ein Jahr später nahm eben dies nicht einmal mehr einen Tag in Anspruch (vgl. S.33). Seit dem Krimkrieg kann laut Williams eine Differenzierung zwischen Fotografen und Printjournalisten vorgenommen werden.

Der Autor veranschaulicht im weiteren Verlauf auch Entwicklungen in den Bereichen Film, Radio und Fernsehen, wobei er darauf aufmerksam macht, dass neue Errungenschaften auch neue Herausforderungen mit sich bringen. So geht er auf Aspekte wie Zensur oder mediale Manipulation ein und beschreibt den zeitweise stattfindenden Missbrauch von Kriegskorrespondent_innen als „providers of propaganda“ (S.81).

Generell arbeitet Williams eine zunehmende Integration der Bericht-

erstatte_r_innen in das Kriegsgeschehen heraus: Sie kamen durch die technischen Möglichkeiten immer näher heran, wurden nicht selten auch persönlich involviert und ermöglichten so auch den Rezipient_innen eine verstärkte persönliche Involvierung. Nicht selten ließen Reporter_innen und Fotograf_innen ihre subjektive Meinung in ihren Berichten und Bildern durchscheinen, wobei insbesondere seit dem Zweiten Weltkrieg die Schrecken des Krieges in den Vordergrund rückten und die heroischen Darstellungen zurücktraten: „Pain and suffering became more visible“ (S.137), vor allem seit Vietnam.

Williams beobachtet weiterhin eine Technisierung, sowohl des Kriegsgeschehens als auch der Berichterstattung – letztere wirkt wiederum auf ersteres zurück: „The possibility of live coverage shaped not only how correspondents worked but how the war was fought“ (S.146). Neue Technologien setzten gleichsam Parameter für Reporter_innen wie für Kriegsstrategie_innen, vor allem durch die Möglichkeit, Informationen in Echtzeit zur Verfügung zu stellen.

Zuletzt geht Williams auf die aktuelleren Konflikte ein, die ‚post-9/11 conflicts‘, wie er sie nennt, auch wenn diese im Gesamtwerk etwas zu kurz kommen – vor allem im Hinblick auf sein erklärtes Ziel, eine ‚neue Geschichte‘ zu schreiben und dabei auch besonders die aktuellen medialen Bedingungen zu berücksichtigen.

Er erläutert, dass die Situation für Korrespondent_innen in Krisengebieten zunehmend riskanter wird und dass dadurch einige Informationslücken durch *Social Media* und *Citizen Journalists* gefüllt werden müssen, womit wiederum Schwierigkeiten einhergehen, die Informationen zu verifizieren und zu kontextualisieren (vgl. S.181).

Damit weist Williams auf relevante Probleme und Herausforderungen des Kriegsjournalismus hin. Sein Werk bündelt Wissenswertes aus dem Themenkomplex ‚Medien und Krieg‘ und stellt eine gute Übersicht dar im Hinblick auf die Entwicklung verschiedener Informationsmedien und ihren jeweiligen Umgang mit dem Thema Krieg, auch wenn nicht immer ausreichend zwischen den Medien differenziert und auf ihre Unterschiede eingegangen wird. Vielmehr werden allgemeine Tendenzen aufgezeigt und mit spannenden, gut recherchierten Anekdoten angereichert. Zwar liefert Williams keine neuen Erkenntnisse zu dem Forschungsfeld, aber sein Band fasst Selbiges gut zusammen und bietet somit einen geeigneten Einstieg in die Thematik mit zahlreichen Literaturhinweisen zur weiteren Beschäftigung. Das Versprechen einer ‚neuen Geschichte‘ oder zumindest einer ‚neuen Perspektive‘ im Hinblick auf Kriegsberichterstattung wird jedoch nicht gehalten.

Lena Liebau (Marburg)

Trina Robbins: The Flapper Queens: Women Cartoonists of the Jazz Age.

Seattle: Fantagraphics 2020, 157 S., ISBN 9781683963233, USD 34,99

Seit gut einem halben Jahrhundert gehört Trina Robbins zu den prägenden Persönlichkeiten in der Comicsszene: In den 1970er Jahren nahm sie wesentlich Einfluss auf die Underground Comix Bewegung und setzte sich erfolgreich dafür ein, dass diese auch eine feministische Ausrichtung erhielt. Ein wichtiges Instrument hierfür war nicht zuletzt die von 1972 bis 1992 erscheinende Anthologie *Wimmen's Comix*, die ausschließlich von Comiczeichnerinnen produziert wurde. In den 1980er Jahren debütierte Robbins nicht nur als erste Zeichnerin des DC-Characters Wonder Woman, sondern legte zudem – gemeinsam mit Catherine Yronwoode – ihre erste comichistorische Publikation vor, in der sie sich mit der Geschichte von Comiczeichnerinnen und Cartoonistinnen befasste (*Women and the Comics*. New York: Eclipse, 1983). Seither hat Robbins, die sich selbst als „retired underground cartoonist and current comics herstorian“ (S.157) bezeichnet, mehr als ein Dutzend Monographien im Bereich Comicgeschichte vorgelegt. Verbindendes Element ist hierbei die feministische Perspektive, sei es durch den Fokus auf Frauen als Produzentinnen und Rezipientinnen von Comics, oder durch die Konzentration auf Protagonistinnen grafischer Narrationen selbst. Diese Herangehensweise

gilt auch für *The Flapper Queens*. Mit Nell Brinkley (1886–1944), Eleanor Schorer (1891–1976), Edith Stevens (1899–1983), Ethel Hays (1892–1889), Fay King (1889–?) und Virginia Huget (1899–1991) stellt Robbins sechs Künstlerinnen vor, die sich in den 1920er und 1930er Jahren besonderer Popularität erfreuten. In der auch als *jazz age* bezeichneten Periode, in der Frauen sich neue Freiheiten eroberten, unter anderem berufstätig waren, das Wahlrecht erwarben und das Korsett ablegten (S.viii), kreierten diese sechs *flapper queens* fashionable Identifikationsangebote und Projektionsflächen für ein weibliches Publikum und mokierten sich mit spitzer Zeichenfeder über aktuelle Modephänomene. Das Schaffen von Nell Brinkley, „the mother of comics strips that star pretty girls created by women“ (S.1), ist mit insgesamt 50 Seiten am breitesten präsentiert. Brinkleys romantische, vom Jugendstil inspirierte Darstellungsweise wurde vielfach imitiert, nicht zuletzt von Eleanor Schorer, wie ein Vergleich mit deren Strip *The Adventures of Judy* zeigt (S.52–57). 1925 schuf Brinkley ihre erste Comicserie, *The Adventures of Prudence Prim*, die als ganzseitiger, farbiger Comic in den Sonntagsausgaben abgedruckt wurde. Es handelt sich hierbei um – und dies trifft auch auf *Dimples' Day Dreams* und *Sunny*

Sue sowie *Romances of Gloriette* zu – „sequential stories, broken up into borderless panels, with captions in the form of simple rhyming verses” (S.2). Letztere stammen bei *The Adventures of Prudence Prim* aus der Feder von Carolyn Wells, über die Leser_innen hier leider nichts weiter erfahren. Überraschend ist dies nicht, schließlich lautet der Untertitel der Publikation *Women Cartoonists of the Jazz Age*, doch ist es trotzdem bedauerlich, dass hier die wortschöpfende Partnerin des erfolgreichen Gespanns ausgeblendet wird, mit der Brinkley auch für die Comicserie *The Fortunes of Flossie* kooperierte. Diese auf die Bildkunst fixierte Herangehensweise ist generell symptomatisch in der Comicforschung – und sollte durchaus hinterfragt werden.

Während sich Brinkleys roman-tische Heldinnen Tagträumereien hingeben, kommentiert und karikiert Edith Stevens in ihrem täglich in den *Boston Post* erschienenem Comicstrip *Us girls* die zeitgenössischen Mode- und Frisurentrends – mal mit, mal ohne Beigabe von Text, mal mehr, mal weniger bissig. Auch in Ethel Hayes zeichnerischem Œuvre steht oft die Mode im Zentrum – sei es in ihren ganzseitigen Beiträgen für die Wochenendbeilage, oder in ihren *daily cartoons Ethel* und *Flapper Fanny Says*. Fay King lässt in ihren selbstironischen Comicstrips

ihr gezeichnetes *alter ego* Tagesereignisse kommentieren, während Virginia Huget in ihren Comics und Cartoons erstmals Frauen aus der Arbeiterklasse die Hauptrolle gab, so zum Beispiel der Verkäuferin Babs oder der Maniküre Molly. Das Buch endet, wie es begann: mit Nell Brinkley, deren Blick auf das Ende der Flapper-Ära das letzte Kapitel abbildet. Jedem Kapitel ist eine kurze Einleitung vorangestellt, die sich auch gut als Saal- oder Katalogtext eignen könnten. Hinweise zu weiterführender Literatur suchen die Leser_innen vergebens. Den Großteil des Buches nimmt somit die von Robbins kuratierte Auswahl an Reproduktionen der Comics und Cartoons ein. Etwaige Auswahlkriterien jenseits des Entstehungszeitraums werden nicht genannt. Gewiss haben darüber hinaus Detail- und Abwechslungsreichtum eine Rolle gespielt. Insbesondere die farbigen Sonntagsseiten sind ein Fest fürs Auge. Umso bedauerlicher ist es, dass die Rezension anhand eines pdfs erfolgen musste, denn so lassen sich in Bezug auf die buchspezifischen Qualitäten, die bei dieser Ausstellung zwischen zwei Buchdeckeln sicher eine ganze besondere Rolle gespielt haben, keine Aussagen treffen.

Barbara Margarethe Eggert (Linz)

Szenische Medien

Peter Ernst Kufner: Vier Ehedramen und zehn Todesfälle: Unrecht und Recht in Richard Wagners Ring des Nibelungen

Wien: Verlag für moderne Kunst 2019, 288 S., ISBN 3903269409, EUR 34,-

Das Recht ist in Richard Wagners Bühnenepos *Der Ring des Nibelungen* zentrales Handlungsmotiv: Die alte Ordnung der Götter läuft unweigerlich ihrem Ende entgegen, weil Wotan sich nicht nur durch Beschädigung der Weltesche zum Herrscher eines gesellschaftlichen Vertragssystems aufgeschwungen hat, sondern – als Hüter der Verträge – auch noch selbst einen Vertrag eingegangen ist, von dem er wusste, dass er ihn nicht würde erfüllen können (Shaw, Bernard: *Wagner-Brevier* [3. Ausg. 1913]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016, S.34ff., S.91ff.; Borchmeyer, Dieter: *Richard Wagner*. Frankfurt am Main: Insel 2002, S.295ff.). Brünnhildes Feueropfer ist als Überwindung der gesellschaftlichen Wirklichkeit auch Überwindung des Vertragssystems; besonders deutlich heißt es im letztlich nicht komponierten ‚Feuerbach-Schluss‘ von 1853: „nicht trüber Verträge trüglicher Bund, nicht heuchelnder Sitte hartes Gesetz: selig in Lust und Leid läßt – die Liebe nur sein“ (zitiert nach Ross, Alex: *Die Welt nach Wagner*. Hamburg: Rowohlt 2020, S.79f.). Es nimmt daher nicht wunder, dass immer wieder auch der Beitrag erläutert wurde, den rechtswissenschaftliche Analysen

zum Verständnis des Rings leisten können (dazu zuletzt Behme, Caspar, „Der Beitrag der Rechtswissenschaft zum Verständnis der Bühnenwerke Richard Wagners“, *Neue Juristische Wochenschrift* 730, 2014). Dabei gibt es verschiedene Herangehensweisen. Neben den großen Fragen zur gesellschaftlichen Bedeutung des Rechts finden sich häufig auch eher pragmatische, juristische Analysen: Eigentumsverhältnisse, Erbfolgen, strafrechtliche Bewertungen.

Vordergründig fällt das Buch des Rechtsanwalts Kufner in die zweite Kategorie. Es behandelt praktisch alle Fragen des Zivil- und Strafrechts, die Jurist_innen, die den Ring mit den Ohren ihres Hauptberufs verfolgen, durch den Kopf gehen werden: Dies beginnt beim Entreißen des Rheingolds durch Alberich (einfacher Diebstahl, kein Raub, vgl. S.37) und endet beim Ertrinken Hagens (mittäterschaftlicher Totschlag durch die Rheintöchter, vgl. S.277). Dazwischen spielen sich die titelgebenden vier Ehedramen (Fricka/Wotan, Sieglinde/Hunding, Guttrune/Siegfried, Brünnhilde/Gunther) und neun weitere Todesfälle ab (Fasolt, Siegmund, Hunding, Sieglinde, Mime, Siegfried, Gunther, Brünnhilde), von denen Kufner nachvollziehbar drei als

Mord, zwei als strafrechtlich nicht relevant (in Brünnhildes Suizid liegt immerhin noch eine schwere Brandstiftung, vgl. S.275) einordnet. Schon mit dieser Analyse ist einiges gewonnen: Sie geht über andere Darstellungen insoweit hinaus, als die Rechtsfragen nicht nur anekdotisch aufgearbeitet, sondern minutiös entlang der vollständigen Handlung nachvollzogen werden, verbunden mit launigen Paraphrasen, formschön aufbereitet mit Bildern aus Bayreuther Ringinszenierungen. Damit ist das Buch bereits als Einführung für juristisch interessierte Opernbesucher_innen gut geeignet, einen plastischen Zugang zu einer komplexen Handlung zu schaffen.

Küfner bleibt dort aber nicht stehen: Immer wieder zeigt sich deutlich, dass die juristische Betrachtung auch ein tieferes Verständnis des Werks ermöglichen kann. Dabei geht es natürlich entscheidend nicht um die Frage, welche genauen Mordmerkmale nach heutigem Verständnis erfüllt wären. Aber das Recht ist eben auch ethisches Minimum, und seit der Zeit Wagners

haben sich die grundlegenden Bewertungskonzepte – etwa des Sachenrechts und des Strafrechts – nicht allzu sehr verändert: Wer versteht, dass das Werk ganz zurecht den Titel „Ring des Nibelungen“ trägt, weil der Nibelung Alberich das Eigentum am von ihm geschaffenen Ring trotz aller Besitzwechsel nie verliert (heute: § 950 BGB; S.281), wird eine differenzierte Sicht auf Wotans Gegenspieler erhalten. Umgekehrt wird Wotans Schuld, die in die Katastrophe führen muss, greifbar, wenn die Vielzahl der von ihm begangenen Straftaten vergegenwärtigt wird (vgl. S.87ff.). Dann zeigt sich auch, dass die beigegebenen Inszenierungsbilder keinesfalls rein illustrativ zu verstehen sind: So hat etwa Patrice Chéreau Shaws gesellschaftskritische Lesart des Rings, die ihren Ausgangspunkt in den Rechtsverstößen Wotans nimmt, auf der Bühne umgesetzt, Harry Kupfer die Figur des Alberich in den Mittelpunkt gerückt – mit einiger Plausibilität, wie Küfners gelungene Analyse zeigt.

Dr. Michael Müller (München)

Felix Urban: Delay: Diabolisches Spiel mit den Zeitmaschinen. Technik. Musikproduktion. Rezeption

Baden-Baden: Tectum 2020 (Reihe Medienwissenschaft, Bd.37), 262 S., ISBN 9783828843950, EUR 54,-

(Zugl. Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam, 2018)

Bescheinigte Siegfried Zielinski dem Videorekorder, eine „audiovisuelle Zeitmaschine“ zu sein (vgl. *Zur Geschichte des Videorecorders*, Berlin: Volker Spiess, 1986, S.315 ff.), widmet sich Felix Urban den ‚auditiven‘ Zeitmaschinen des Delay. Dabei handelt es sich um analoge und digitale Verfahren der Verzögerung akustischer Signale, vornehmlich im Genre Dub. Unter einem weit gefassten Gesamttitel erarbeitet Urban eine fundierte Mediengeschichte akustischer Verzögerungen im Kontext von Audioproduktionen, deren Bezugs- und Ankerpunkt das Klangschaffen des jamaikanischen Akteurs Lee „Scratch“ Perry ist. Damit widmet sich Urban der technischen Optimierung, Synthetisierung, Ästhetisierung und schließlich Kommerzialisierung des Laufzeitverhaltens von Klang im Raum. Er arbeitet dadurch einen Aspekt der medientechnischen Simulation der Räumlichkeit des Schalls auf, welcher Ergebnis von Audioproduktion im mitunter abgeschotteten und synthetischen Umfeld des Tonstudios als Klang-Labor ist.

Beim Delay handelt es sich um ein psychoakustisches Phänomen, insofern ein Klang, wenn er technisch dupliziert, in der Zeit verzögert, das heißt in gewisser Weise ‚zwischen gespeichert‘

und schließlich mit dem originären Klangereignis vermennt wird, subjektiv Räumlichkeit erlangt. Damit erweist sich der Begriff Delay als historisch verortbares Schwellenphänomen zwischen Technik, Psyche und Klanglichkeit im Kontext der Audioproduktion und als ein „historisch sehr spezifisch gewordenes Verständnis eines [originär, C.B.] akustischen Phänomens.“ (S.1) Entsprechend bildet Urbans Dissertation strukturell kapitelweise eine Dreiteilung ab, die nach den spezifischen Zugangsweisen und Verhandlungen des Delay fragt: den Techniken (Möglichkeitsbedingungen), den produzierenden Akteuren (Medienpraktiken) und den Rezipient_innen (Psychoakustik).

Urban versucht sich trotz inkonsistenter Quellenlage fortwährend an einer Definition des Phänomens Delay in der Audioproduktion, die von einem Zitieren aus Gebrauchsanweisungen von Delay-Effektgeräten absieht. Beim Delay handelt es sich nämlich nicht um ein singuläres Gerät, sondern um verschiedene Verfahren, welche sich als historisch situiert und medienpraktisch variabel erweisen. Dass Urban von einer Rückbindung des Dub an die jamaikanische Kultur weitgehend absieht, ist nicht als negativ zu bewerten, sondern

gibt den verschiedenen technischen Verfahren der Delay-Produktion ihren eigenen (Klang-)Raum.

Lesenswert dürfte seine Dissertation für Forscher_innen sein, die sich an der Schnittstelle von Musik- und Mediengeschichte befinden, und ein Interesse an den zumeist unsichtbaren Operativitäten technischer Objekte haben, die ihren ästhetischen Klang-Effekten vorgeschaltet sind, wobei Urban eben jene Effekte und ihre Rezeption nicht vernachlässigt. Denn eine Delay-Maschine wird erst durch die von ihr evozierte individualisierte Medienpraxis „Teil künstlerischer Arbeit, das heißt Teil eines intendierten Gebrauchs“ (S.54). Sehr ergiebig sind Urbans Ausführungen der historisch-technischen Hintergründe der Delay-Produktion von analogen „Verzögerungsleitungen“ (S.172–177) hin zu softwarebasierten Verfahren des Computers (S.205–209). Von großer Aktualität hinsichtlich in der Medienwissenschaft geführter Debatten ist zudem der von Urban lediglich ange-deutete Aspekt der medienpraktischen Varianz des Technischen im Kontext der Popmusikgeschichte. So sei von keiner Determinierung der Audiopraxis durch technische Gerätschaften auszugehen, sondern vielmehr galt die „Zweckentfremdung“ von Audiogerä-

ten als produktives „Stilmittel“ (S.93). Nicht geschadet hätte der publizierten Dissertation allerdings ein sorgfältigeres Lektorat, um Tippfehler und Inkonsistenzen in der Interpunktion zu vermeiden. Zudem hätte das Delay als epistemisches Klang-Objekt in der Wissensgeschichte der Akustik Erwähnung finden können.

Über akustische Phänomene zu schreiben – der Versuch und zugleich die fortwährende Problematik der *Sound Studies* –, ist schwer, wenn überhaupt adäquat möglich, muss das Rauschen des Realen doch „den Engpass des Signifikanten passieren“ (F. Kittler, Grammophon Film Typewriter, Berlin: Brinkmann & Bose, 1986, S.12). So bleibt festzuhalten, dass es parallel zum Lesen eine hilfreiche auditive Illustration gewesen wäre, hätte das stumme Buch online mit zusätzlichen Klangbeispielen Perrys aufwarten können, um tatsächlich zum Delay und seiner technischen Historizität und gleichermaßen psychoakustisch-signalspezifischen Ahistorizität vorstoßen zu können. Denn Dissertationen, die sich vom Primat des Alphanumerischen scheiden, und beispielsweise kommentierte Sound-Collagen wären, sind und bleiben wohl noch lange Zukunftsmusik.

Christoph Borbach (Wien)

Fotografie und Film

Marcus Stiglegger (Hg.): Handbuch Filmgenre: Geschichte – Ästhetik – Theorie

Wiesbaden: Springer VS 2020, 690 S., ISBN 9783658090166, EUR 129,99

Filmgenres gehören schon lange zum täglichen Diskurs über Filme. Ihre Stellung und ihr Ansehen innerhalb und außerhalb der Filmwissenschaft befanden sich dabei immer in einem Wandel. Sie stehen für die Gleichförmigkeit und die Standardisierung innerhalb des amerikanischen Studiosystems ab den 1930er Jahren, aber auch für die wirtschaftlichen Höhenflüge des Blockbuster-Kinos. Dabei sind die unterschiedlichen Genres mit ganz verschiedenen Zielgruppen und Rezeptionsfeldern konfrontiert. Marcus Stiglegger nahm sich hier als Herausgeber der Sache an, das Feld der Filmgenres, welches weitgehend als wissenschaftlich gut untersucht gilt, neu zu ordnen und es mit den Autor_innen der einzelnen Texte zu überdenken und reflektieren. Der fast 700 Seiten starke Band erscheint nach zwei Jahrzehnten Beschäftigung mit dem Themenfeld ‚Genre‘ und möchte den Diskurs über die bisher „ausgezeichneten Konzepte“ (S.15) erweitern und fortführen.

Da das Handbuch natürlich einen umfassenden und möglichst vollständigen Überblick geben möchte, widmet sich der zweite Teil der Begriffs- und Definitionsgeschichte,

bei dem die Autor_innen sich auch dem ewigen Disput zwischen Gattung und Genres zuwenden (S.39ff.), aber ebenso aufzeigen, wie vielfältig die Auseinandersetzung mit filmischen Genres sein kann. Doch hybride Formen und Phänomene erfordern eine zuweilen sehr genaue und differenzierte Betrachtung, um einen Film noch mit seinen Genremustern zu fassen (S.71ff.).

In einem größeren dritten Teil wird der Genre-Begriff zu anderen wissenschaftlichen Theorien und Diskursfeldern in Bezug gesetzt. Die Autor_innen liefern damit ein vielfältiges Programm, das aufzeigt, wie unterschiedlich der Genrezugang ausfallen kann. Hier wird das Handbuch zu einem Nachschlagewerk für Genreinteressierte, die sich sonst nur in der reinen Auseinandersetzung mit Genreformen sehen und nicht über den berühmten Tellerrand zu schauen wagen.

In der Filmgeschichtsschreibung ist es schon länger Usus, auch auf kontinent- beziehungsweise länderspezifische Kinematographien einzugehen. Im Genrediskurs ist dies durchaus auch schon geschehen: Der Western wird meist als ursprünglich amerikanisches Genre gesehen,

während man in Deutschland mit dem Heimatfilm ein klar nationales Genrephänomen verortet hat. Doch auch dieses Feld möchte der Band nicht unangetastet lassen, und so gibt es neben der obligatorischen Betrachtung der Genregeschichte des Hollywoodkinos und den Genres des deutschen Nachkriegskinos, welche beide schon auf tiefergehende Publikationen zurückgreifen können (zu letzterem beispielsweise: Claudia Dillman und Olaf Möller (Hg.): *Geliebt und verdrängt: Das Kino der jungen Bundesrepublik Deutschland von 1949 bis 1963*. Frankfurt: Deutsches Filminstitut, 2016), auch Einblick in die Genres des afrikanischen oder russischen Kinos. Diese (zumindest im zweiten Fall) durch ihr politisches System geprägten Kinematographien erleben erst durch politische Umschwünge eine Annäherung an westliche Genres, wobei gewisse Konventionen des eigenen Landes den Filmen zuweilen inhärent bleiben.

Was den Band schließlich abrundet, sind eingehende Betrachtungen spezifischer Genres. Hier wird auf deren Eigenschaften und Konventionen genauso eingegangen, wie auch auf deren Veränderungen im Laufe der Zeit. In diesem Abschnitt finden neben bekannteren Vertretern wie Western, Thriller, Science-Fiction oder dem Horrorfilm auch in der Genretheorie bisher weniger beachtete Genres wie der erotische und pornographische Film ihren Platz.

Diesen Band als Mammutwerk zu bezeichnen, ist allein durch seinen Umfang und den zeitlichen Vorlauf, der in ihn gesteckt wurde, gerechtfertigt. Am Ende liegt ein umfangreiches Werk vor, das den Genre-Diskurs nicht nur gut in einem Band zusammenfasst, sondern ihn sogar noch erweitert und weitere Denkvorgänge in Kraft setzt.

Manuel Föhl (Mainz)

Peter Klimczak, Christian Ostwald, Barbara Wurm (Hg.): Klassiker des russischen und sowjetischen Films: Band 1

Marburg: Schüren 2020 (Reihe: Klassiker des osteuropäischen Kinos, Band 4), 230 S., ISBN 9783394729738, EUR 14,90

Ein Überblick über das klassische sowjetische Kino bis in die vierziger Jahre stellt vielleicht mehr als irgendein anderes historisches Feld der Filmhistoriographie eine Auseinandersetzung mit einem

erprobten Kanon der Werke und Stile dar. Die vorliegende Zusammenstellung gibt anhand von 22 kurzen Einzelmonographien wichtiger Filme einen methodisch und gegenständlich vielfältigen Überblick. Nicht nur auf-

grund des knappen Raumes schwankt der Fokus dabei zwischen einer deutlichen Perspektive auf die exponierte Stilistik des legendären russischen Avantgardekinos als Fokus modernistischer Filmgeschichtsschreibung und der inhaltsästhetisch-handlungsorientierten Beschreibungen in der Tradition sowjetischer Filmhagiografie des sozialistischen Realismus, ohne die Distanz zu diesem zu verlieren. Beides ist zunächst insofern berechtigt, als hier methodische Variation nur den Differenzen der Gegenstände entspricht, Differenzen, die bekanntlich einstmals in den offiziellen und offziösen Debatten um Lenins ‚wichtigste aller Künste‘ im staatssozialistischen Kulturbetrieb mehr darstellten, als kunstimmanente Streitereien (und gelegentlich tödliche Folgen) zeitigen konnten. Der vorliegende Band rekurriert seine Autor_innen vorwiegend aus der Slavistik. So überzeugt der Band auch durch seine mit dem Wissen um die vielfältigen Interna der osteuropäischen Kinokultur und Geschichte gesättigten Beiträge. Fast notwendig anverwandelt wird dann die Ästhetik des Sozialistischen Realismus in ihrer erstarrtesten Form wie in Ciaurêlis *Der Schwur* (1946), einem Film zur Inthronisation Stalins als dem originären Nachfolger Lenins, beschrieben; gekonnt schildert Heike Winkel die Einsetzung der heiligen ‚Zweisamkeit‘ als gewissermaßen byzantinische Ikone im Stil eines Protokolls sowjetischer Herrschaftsikonographie. Die Wahl des rechten Darstellers des Sozialistischen Helden und späteren Generalissimus wird dann selbst zur

Frage von äußerster ästhetischer Relevanz (S.208f.).

Ganz anders argumentiert die kenntnisreiche Oksana Bulgakowa zu dem dezidiert formalistischen Film *Der Mantel* ‚in der Art von Gogol‘, einer experimentierfreudigen und hybriden Verfilmung der berühmten Novelle, bei der die literarische Vorlage nur einen Teil der unterschiedlichen Bezüge aus dem expressionistischen Kino und Vorbildern aus der Populärkultur vom Zirkus bis zum Slapstick darstellt. Die treffliche Analyse Bulgakowas beschreibt eine Form des ‚Russenfilms‘, die weit entfernt ist vom gängigen Klischee des humanistisch-sowjetischen Avantgardefilms, wie sie auch die westliche, von politischen Interessen gekennzeichnete Rezeption jahrzehntelang prägte. Wie überhaupt der Band, dadurch dass er den einschlägigen Kanon des großen Sowjetavantgarde um gleichwertige Interpretationen eines späteren konventionelleren Sowjetskins der Dreißigerjahre ergänzt, gewohnte Perspektiven leicht korrigiert.

Ein wenig überraschend zwischen der Analyse der Antipoden radikaler, fast autonomer Avantgarde einerseits, und klassischer Propaganda andererseits steht die Beschreibung des sowjetischen Klassikers schlechthin, des *Panzerkreuzer Potemkin* (1926) von Peter Klimtczak und Dennis Österreich. Denn anstatt mit der hier üblichen Selbstinterpretation seiner Filme durch Ejsenstein als intellektuelle, logozentrierte Montage mit Elementen einer pointierten kinematographischen Affektrhetorik anzusetzen, fokussieren sie ihren Blick auf die Dramatisierung

der Ereignisse um die Meuterei auf die Narration: „Die Sequenzen dieses viel beschriebenen Filmes erinnern im Aufbau an die Aufzüge eines Theaterstücks – Eisenstein arbeitete eng mit Drehbuchautorin Nina Agadžanova zusammen – und kommen fast ohne Ortswechsel aus. Beide, Theater und Film, vereint auch der gemeinsame Grundstoff – Zuschauer_innen – und die gemeinsame Zielstellung – die Bearbeitung dieser Zuschauer_innen in einer gewünschten Richtung mittels einer Folge vorausberechneter Druckausübungen. Souverän nähert sich die Sprache der Interpretation der Struktur ihres Gegenstandes, der unerträglichen Spannung vor der Explosion des Konflikts: „Das Geschehen auf den gegnerischen Schiffen wird ausgespart, es bleibt daher ungewiss; hieraus bezieht das Finale ein Teil seiner Spannung. Im Gegensatz dazu lassen die Wellen des Schwarzen Meeres, die auf das Odessaer Ufer zurollen, erahnen, dass die Ereignisse gleichfalls auf das Land ‚überschwappen‘ werden. Und

auch die wiederkehrende Darstellung der immer stärker kochenden Suppe indiziert symbolisch nach klassischer Manier der Assoziationsmontage die zunehmende Spannung und die Nähe zum Zeitpunkt ihrer Entladung“ (S.57). Diese, aus der Perspektive einer modernistischen Kunsttheorie etwas konventionelle Darstellung, zeigt aber die eigentliche Formstruktur dieses klar, wenn nicht gelegentlich klassisch erzählten Films, die sonst angesichts der dramatischen Treppenszene oder der hinreißenden Löwenmetapher leicht übersehen wird. Eisenstein sprach von einer ‚organischen‘ Form-Inhalts-Adäquanz, deren Perfektion wohl ein Grund für den großen internationalen Erfolg des Meisterwerks gewesen ist. Es geht auch um ein Stück, wenngleich dynamisiertes, das heißt kinematographisch modernisiertes aristotelisches Theater jenseits autonomer Ästhetik der modernistischen Kunstästhetik und Filmtheorie.

Norbert M. Schmitz (Kiel/Wuppertal)

François Bovier, Adeena Mey, Thomas Schärer, Fred Truniger (Hg.): Minor Cinema: Experimental Film in Switzerland

Genf: JRP Editions 2020 (Documents Series 29), 230 S., ISBN 9783037645505, EUR 20,-

Der Titel des Bandes mag zunächst irritieren, doch mit „Minor“ ist nicht randständig oder minderwertig gemeint, die Herausgeber beziehen sich damit auf das Konzept der ‚Klei-

nen Literatur‘ (englisch: *Minor Literature*), das Deleuze und Guattari anhand von Aufzeichnungen Franz Kafkas entwickelt haben (Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Kafka: Für eine kleine*

Literatur. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1976). Dem Rhizomatischen des Experimentalfilms kann eine homogene Filmgeschichtsschreibung nicht gerecht werden, vielmehr müssen mittels Fallstudien Phänomene herausgearbeitet und verknüpft werden (vgl. S.12). Das Buch, das die Ergebnisse von gleich zwei SNF-Forschungsprojekten versammelt, die zwischen 2010 und 2014 durchgeführt worden waren, um das Feld des Schweizer Experimentalfilms zu kartographieren (vgl. S.7), reagiert darauf mit einer Ausdehnung des Begriffs. So finden sich neben Aufsätzen zu verschiedenen Experimentalfilmer_innen und zu frühen Filmexperimenten bekannter Regisseure wie Clemens Klopfenstein oder Peter Liechi auch Beiträge zum Industrie- und Amateurfilm. Mit Blick auf Filmexperimente („Schweizer Filmexperimente 1950 – 1988“ war der Titel des einen SNF-Projektes) ist der Einbezug dieser Gebiete sicher richtig, aber da der Hauptteil der Publikation allein vom Experimentalfilm bestritten wird, ist es fraglich, ob es diese Exkurse tatsächlich gebraucht hätte, die mit zwei Beiträgen auch inhaltlich kaum anschlussfähig sind. Dass der einzige Beitrag, der sich einer Regisseurin zuwendet (François Bovier und Christian Guiliano Tarabini zu Cléo Uebelmanns *Mano Destra*, S.412–423), zuletzt im Kapitel „On the Margins“ einsortiert wurde, ist zudem eine wenig einleuchtende Entscheidung.

Insgesamt bietet das Buch einen guten und informativen Überblick zum Schweizer Experimentalfilm, besonders zu seiner Hochphase zwischen 1966

und 1969. Und es ist vor allem dort von großem Wert, wo es sich auf das konzentriert, was aufgrund der Quellenlage häufig vernachlässigt wird: die Aufführungs-, Förder-, Finanzierungs- und Zirkulationsgeschichte. Diese Felder sind beim Experimentalfilm deutlich ephemerer als beim etablierten Spielfilm oder Dokumentarfilm. Insbesondere die Beiträge von Thomas Schärer und Fred Truniger zu den Netzwerken der Szene, ihren Aufführungsorten (Schärer zum experimentellen Filmschaffen im Zürich der 60er Jahre, S.120–147), dem *Expanded Cinema* (Schärer und Truniger zur Schweizer Tournee der „Underground Explosion“, S. 196–213), der prekären Finanzierung und den verschiedenen Festivals (Gabriel Fluckiger, Siri Peyer und Fred Truniger zu den Anfängen der VIPER, S. 362–277) leisten wertvolle Arbeit. Sie sind durchaus exemplarisch für das, was man vielleicht eine Industriegeschichte des Experimentalfilms nennen könnte. Die Materialfülle zu Ankündigungen, Plakaten, Streitereien, Zensur, Kritiken und Kooperationen mit ausländischen Filmschaffenden sind ein beeindruckendes Ergebnis der Recherche.

Dabei bleibt es wichtig, gerade beim Experimentalfilm, der wie kaum ein anderes Genre davon betroffen ist, dass die Filme nicht (mehr) zu sehen sind, auch über die Filme selbst zu schreiben, um sie zumindest auf diesem Weg zugänglich zu halten (vgl. S.21 und S.27). In ihrem Beitrag zur Basler Experimentalfilmszene der 70er und 80er Jahre führt Ute Holl vor, wie solch ein Schreiben gelingen kann. Holl verfolgt dabei die Filme und Auffüh-

rungen sowie ihre überwiegend männlichen Regisseure mit einer dezidiert im Heute situierten Perspektive, die nicht räumliche und zeitliche Differenzen wegerklärt, sondern über die Filme und ihre Herstellungs- sowie Aufführungspraxen rückblickend schreibt, verortend und assoziativ. Bis hin zur Typographie getippter Ankündigungszettel geht Holl ihren Recherchen nach: „The aesthetics of experimental film deals, first of all, with the specific, the artisan, the haptic, and the tactile, not only on every reel, but also on every poster, every printed page, every typed note on the film“ (S.150).

Dazu passt, dass „Minor Cinema“ nicht nur ein informativer, sondern

auch optisch ansprechender Reise-führer geworden ist, bei dem vom Papier über die Typographie bis hin zur Qualität der Abbildungen höchste Ansprüche verfolgt wurden, die bei Filmbüchern selten geworden sind. Ergänzt wird er von einer Website, die einen großen Teil der Recherchen vorhält, wie etwa die transkribierten Interviews. Und auch die unübersetzten französischen und deutschen Beiträge des englischsprachigen Bandes können dort heruntergeladen werden: <https://blog.zhdk.ch/sfex>.

Florian Krautkrämer (Luzern)

Sarah Keller: Anxious Cinephilia: Pleasure and Peril at the Movies

New York: Columbia University Press 2020 (Film and Culture Series), 320 S., ISBN 9780231180870, USD 30,-

Cinephilie, das meint eine persönliche Beziehung zum Film, die sich in konkreten Handlungen wie dem Schreiben über den geliebten Gegenstand niederschlägt. Sarah Keller zufolge liegt dieser Verbindung stets auch eine gewisse Furcht zugrunde, da sich das begehrte Objekt als ein flüchtiges darstellt und sich der Kontrolle der Zuschauer_innen immer wieder aufs Neue entzieht: „Cinephiles worry that the eight-hour showing may be the only chance to see the Warhol in the proper format. They may be thrilled by the opportunity and find it fun, but

there is a trace of angst in the action, too“ (S.23).

In ihren Ausführungen greift Keller auf aktuelle Beiträge zur Cinephilie wie Girish Shambus *The New Cinephilia* (Montreal: Caboose Books, 2014) zurück, wenn sie für eine „more democratic and potentially emancipatory version of cinephilia“ plädiert, die „many kinds of love“ (S.22) gegenüber dem Film zulässt. Ihre Auseinandersetzung mit einem solch breiten Verständnis von Cinephilie beginnt sie im ersten Kapitel damit, die immer wieder heraufbeschworene zentrale Rolle der

französischen Cinephilie zu relativieren und in einen größeren historischen Kontext zu setzen. So kommt Keller zu dem Schluss: „When distilled to their foundations, features of postwar French cinephilia may be detected as common activities over the full breadth of cinema’s history and in many places other than France, challenging its dominance“ (S.69). Schade ist, dass die Autorin sich nicht eingehender mit einem konkreten Beispiel dafür auseinandersetzt und die Filmkultur in Frankreich als Referenzpunkt klar ins Zentrum stellt. Nichtsdestoweniger lässt Keller die von ihr proklamierte Vielfältigkeit cinephiler Praktiken immer wieder punktuell in ihre Arbeit einfließen, hier etwa im Verweis auf internationale Filmfestivals und Kinos oder ihrer Kritik an der vornehmlich männlichen und elitären Perspektive der Autoren der *Cahiers du Cinéma* in den 1950er Jahren.

Das zweite Kapitel eröffnet Parallelen zwischen dem von Keller beschriebenen Phänomen und der Beziehung der Zuschauer_innen zu dem Geschehen auf der Kinoleinwand. Aus einer phänomenologischen Perspektive heraus macht sie nämlich auch im Wiedererkennen des eigenen Selbst in den unterschiedlichen Figuren eines Films „conflicting strong sensations“ aus: „wonder, narcissism, horror“ (S.98). Als Fallbeispiele zieht sie dafür Spiegelbilder und Doppelgänger in solch unterschiedlichen Arbeiten wie *Le locataire* (1976) und Andy Warhols *Screen Tests* (1964–66) heran.

Im darauffolgenden Kapitel wird das Unbehagen Cinephiler hinsichtlich

ihrer Reaktion auf technische Innovationen des Films vor Augen geführt, konkret der Einführung des Tonfilms, der nachträglichen Kolorierung von Schwarz-Weiß-Filmen sowie der Digitalisierung von Filmvorführungen. In all diesen Fällen schafft sie es, nachvollziehbar aufzuzeigen, inwiefern Cinephile diesen Errungenschaften sowohl mit einer positiven Erwartungshaltung ob der neuen Möglichkeiten für den Film begegnen, als auch mit einem tiefen Misstrauen, da diese den geliebten Gegenstand in seiner bisherigen Form an ein Ende führen könnten.

Wie ein ausführlicher Exkurs zur zuvor behandelten Digitalisierung mutet das letzte Kapitel an. Im Zentrum stehen hier apokalyptische Katastrophenfilme der letzten Jahrzehnte wie *The Day After Tomorrow* (2004), sodass es, wie schon in Kapitel zwei, eher um Parallelen zur *anxious cinephilia* geht. Diese werden für Keller insbesondere anhand zweier Widersprüchlichkeiten deutlich, die ebenfalls von einer „tension between wonder and anxiety“ zeugen, „that is a characteristic of cinephilia for all times“ (S.168): in der Angst vor dem Weltuntergang, der mittels digitaler Technologien zugleich in wunderschönen Bildern dargestellt wird als auch in der Inszenierung moderner Technik als Heraufbeschwörer der Apokalypse und zugleich einziger Hoffnung der Menschheit auf einen Neuanfang.

Gerade das letzte Kapitel führt noch einmal die thematische Bandbreite des Buches vor Augen, die zugleich jedoch dazu führt, dass die Cinephilie an der ein oder anderen

Stelle etwas in den Hintergrund rückt. Dies ist im Hinblick auf weitere in diesem Zusammenhang noch zu diskutierende Themenfelder wie dem von Keller nur angerissenen Sammeln von DVDs und Blu-rays bedauerlich, schmälert die Bedeutung ihrer Arbeit allerdings in keiner Weise: Die

von Keller diskutierte *anxiety* hilft dabei, (die eigene) Cinephilie besser zu verstehen und eröffnet eine neue Perspektive auf das Phänomen Kino sowie die Erfahrungen, die wir mit ihm machen.

Christian Alexius (Marburg/Frankfurt)

Justin Remes: Absence in Cinema: The Art of Showing Nothing

New York: Columbia UP 2020, 264 S., ISBN 9780231189316, USD 28,-

Leerstellen und Abwesenheiten spielen eine wichtige Rolle in der Avantgardekunst des 20. Jahrhunderts. Sie ziehen sich quer durch die Gattungen, von Kasimir Malewitschs Gemälde *Das schwarze Quadrat* (1915) über John Cages Komposition *4'33"* (1952) bis hin zu Samuel Becketts Theaterstück *En attendant Godot* (1952). Abwesenheit war für die Avantgarde nicht zuletzt deshalb interessant, weil sie Erwartungen des Publikums unterlief und zur kritischen Reflexion ästhetischer, medialer und sozialer Konventionen herausforderte. Zugleich beruht die Wahrnehmung von Abwesenheit ihrerseits, wie Justin Remes in *Absence in Cinema* anmerkt (vgl. S.14), auf Erwartungen: Wir müssen mit dem Vorhandensein von etwas rechnen, um zu bemerken, dass es fehlt. Remes Buch konzentriert sich auf die detaillierte Analyse von vier zwischen 1930 und 2002 entstandenen Experimentalfilmen. Der theoretische Anspruch

bezieht sich jedoch auf Film im weiteren Sinn: „By expanding our perspective on cinema to encompass both the visible *and* the invisible, the audible *and* the inaudible, we gain a richer sense of film's ontology and its aesthetic possibilities" (S.24).

Die Analysen im Zentrum von *Absence in Cinema* sind systematisch wie chronologisch geordnet. Walter Ruttmanns *Wochenende* (1930) steht für den bildlosen Film, Stan Brakhages *Window Water Baby Moving* (1959) für den Film ohne Tonspur, Naomi Umans *removed* (1999) für das manuelle Auslöschen partieller Bildinhalte und Martin Arnolds *Deanimated* (2002) für digitale Entleerung. Remes bedient sich vielfältiger Methoden, um Dimensionen von Abwesenheit zu erschließen. Er bereichert formale Analysen mit Ausführungen zum historischen Kontext sowie Beobachtungen zur Rezeption an – basierend auf Reflexionen des eigenen Erlebens und Reaktionen seiner Stu-

dierenden. Hinzu kommen Gedankenexperimente zur Wirkung, welche die fehlenden Elemente gehabt haben würden (vgl. S.26).

Dieser methodische Pragmatismus ermöglicht es Remes, vielfältige kunst- und filmhistorische, musiktheoretische, ästhetische, mediale und wahrnehmungspsychologische Aspekte in Beziehung zu setzen. Ein zentrales Thema sind Bild-Ton-Relationen. Die Abwesenheit des Visuellen in *Wochenende*, für den Ruttman Geräusche in Berlin mit einer Filmkamera aufnahm, ohne ein einziges Bild zu belichten, findet ihr Gegenstück in der Stille der Geburtsdarstellung von *Window Water Baby Moving*. In Naomi Umans *removed* gewinnen solche Beziehungen eine politische Dimension. Die mit Nagellackentferner aus einem deutschen Softpornofilm der 1970er Jahre ausradierten nackten weiblichen Körper spielen Skopophilie und Phonophilie gegeneinander aus und führen zugleich eine Erotisierung durch Verbergen vor, die Remes als „the paradox of censorship“ bezeichnet (S.113). Wenn Martin Arnold in *Denimated* nach und nach das Figurenpersonal aus dem B-Horrorfilm *Invisible Ghost* (1941) entfernt, bleiben leere, sich verdunkelnde Räume zurück, welche, dem Autor zufolge, das zenphilosophische Konzept von Fülle in der Leere illustrieren (vgl. S.145).

Remes demonstriert, wie Abwesenheit es ermöglicht, die Bedingungen zu betrachten, unter denen ein Werk als „Film“ gelten kann, welche film-

theoretischen Voreingenommenheiten Abwesenheit aufdeckt und welche filmästhetischen und -philosophischen Implikationen sie hat. Er zeigt zudem, wie Abwesenheit einzelne Wahrnehmungsebenen hervorhebt, etwa wenn Brakhages „silences“ „our awareness of the filmic image“ erhöhen (S.86). Gerade weil er sich auf wenige Beispiele konzentriert, kann Remes weite theoretische Bögen schlagen, ohne die historische Spezifik der Filme aus den Augen zu verlieren. Die Fokussierung auf Avantgardetheorie verstellt jedoch teilweise den Blick für politische und soziale Dimensionen von Abwesenheit, etwa die Rolle des Experimentalfilms als Korrektiv für die systematische Abwesenheit von queerer Sexualität oder die Hyperpräsenz patriarchaler Genderkonzepte im kommerziellen Kino. Hinzu kommt die Abwesenheit nicht-weißer Filmemacher_innen im historischen und theoretischen Diskurs zum Experimentalfilm, die eine Revision etablierter Avantgarde-Konzepte verlangt. *Absence in Cinema* klammert solche politischen Abwesenheiten nicht vollständig aus. Die Kombination formaler Analysen mit Fragen von visuellem Tabu und Filmzensur ist durchaus wegweisend. Insgesamt leistet das Buch einen methodisch wie konzeptuell innovativen Beitrag sowohl zum Experimentalfilmdiskurs als auch zu Fragen der Filmtheorie und Medienarchäologie.

Henning Engelke (Marburg)

Olivier Delers, Martin Sulzer-Reichel (Hg.): Wim Wenders. Making Films that Matter

New York u.a.: Bloomsbury Academic 2020, 198 S., ISBN 9781501356339, GBP 80,-

Der seit Ende der 1960er Jahre filmisch tätige Wim Wenders feierte im August vergangenen Jahres seinen 75. Geburtstag und ist noch immer enorm aktiv: Seine Filmografie wird länger und länger, und auch sein fotografisches Œuvre wächst stetig. Die Wenders-Forschung indes hat in den letzten Jahren und Jahrzehnten, verglichen mit ihrer Hochphase in den 1980er und 1990er Jahren, erheblich an Elan verloren. Dies wiederum hängt gewiss auch damit zusammen, dass sich das Publikum, insbesondere aber die Kritik mit Wenders' Arbeiten, und hier speziell seinem Spielfilmschaffen, spätestens seit der Jahrtausendwende zunehmend schwer tut. Die Zeiten, in denen dem gebürtigen Düsseldorfer förmlich alles zu gelingen schien – etwa die Jahre 1982 bis 1987, in denen *Der Stand der Dinge* (1982), *Paris, Texas* (1984) und *Der Himmel über Berlin* (1987) Premiere feierten – seien unwiderruflich vorbei, so ist es immer wieder zu hören und zu lesen. Dem sei entgegnet, dass Wenders sehr wohl nach wie vor Vieles gelingt – so steht die außerordentliche künstlerische Qualität von Filmen wie *The Million Dollar Hotel* (2000), *Don't Come Knocking* (2005) und *Every Thing Will Be Fine* (2015) völlig außer Frage –, doch werden sich Unterstützer_innen wie Kritiker_innen auf Folgendes einigen können: Der Regisseur ist

verglichen zu einst arg aus der Mode gekommen, wenn auch sehr zu Unrecht. Dieser Meinung sind auch Olivier Delers und Martin Sulzer-Reichel, die beiden Herausgeber des hier zur Diskussion stehenden Sammelbandes, dessen Untertitel programmatisch erklärt, Wenders drehe seit jeher und bis heute Filme „that matter“.

Neben der Einleitung versammelt ihr Band zehn Beiträge, die in ihrer Gesamtheit – und das ist dann doch reichlich enttäuschend – den Trend, Wenders' Spielfilmwerk der beiden vergangenen Jahrzehnte bei der Betrachtung außen vor zu lassen, bruchlos fortsetzen. Stattdessen wird sich um eine erneute Betrachtung bereits satt-sam diskutierter Werke bemüht, so beispielsweise in den ersten drei Aufsätzen von Oliver C. Speck, Kristin Eichhorn und Philipp Scheid. Während Speck eine kursorische Betrachtung der berühmten – aus *Alice in den Städten* (1974), *Falsche Bewegung* (1975) und *Im Lauf der Zeit* (1976) bestehenden – Roadmovie-Trilogie vornimmt und noch einmal auf deren romantische Referenzen und die Unreife und den Chauvinismus ihrer rastlosen, um sich selbst kreisenden Helden verweist, widmet sich Eichhorn allein *Falsche Bewegung* – und zwar als einer (in Wenders' Schaffen übrigens raren) Auseinandersetzung mit der NS-Ver-

gangenheit, die, so Eichhorn, in dem an Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) angelehnten, tief in der deutschen Romantik wurzelnden Film nicht zuletzt über das Blut-Leitmotiv symbolisch heraufbeschworen werde. Und schließlich Scheid, der zwar völlig zu Recht notiert, dass das ihn interessierende Fenster-Motiv bei Wenders auch in dessen jüngeren und jüngsten Werken Konjunktur habe – etwa in *Every Thing Will Be Fine*, in dem Andrew Wyeths berühmtes Fensterbild *Wind from the Sea* (1947) zitiert wird –, der es aber leider dabei belässt, dem Motiv (und dessen romantischen Implikationen) allein in den frühesten bis frühmittleren Arbeiten des Regisseurs nachzuspüren. Einmal mehr rückt bei Scheid unter anderem *Falsche Bewegung ins Zentrum*, der somit im Band einen sehr prominenten Platz besetzt, wiewohl ein solcher dem wahrlich nicht allzu gut gealterten Film – erinnert sei an dieser Stelle nur an die heikle, viel Nacktheit ausstellende Bettszene mit der damals dreizehnjährigen Nastassja Kinski – aus heutiger Sicht allenfalls bedingt zusteht.

Was für die drei ersten Beiträge des Bandes gilt, kann *grosso modo* auch für die meisten anderen Texte behauptet werden: Es geht über weite Strecken darum, Wenders' Werke der 1970er und 1980er Jahre beziehungsweise. längst abgesteckte und kartografierte Problemfelder und Schwerpunktbe- reiche der Wendersforschung noch einmal zu sichten. Während sich George Kouvaros Wenders' nicht zuletzt an Walker Evans geschultem, genau genommen elegisch grundiertem Foto-

grafieverständnis widmet, und William Baker das zumal in *Alice in den Städten* thematisierte Ideal vom unvoreingenommenen oder ‚kindlichen‘ Sehen in den Fokus rückt, diskutiert Mine Eren den, wie es Wenders formuliert, „liebenden Blick“ in *Der Himmel über Berlin* und das mit ihm verbundene Eintreten des Regisseurs für ein vereintes, inklusives und friedvolles Europa. „Wenders“, so Erens gewiss richtiger, aber nicht eben überraschender Befund, „subverts fantasies of cultural homogeneity by creating a collective ‘we’ that challenges traditional concepts of home, belonging, and citizenship“ (S.145).

Bekanntlich betätigt sich Wenders bereits seit Jahrzehnten auch als Dokumentarfilmer, wobei Künstlerinnen und Künstler sein Sujet bilden, es ihm anfangs aber – man denke hier insbesondere an *Nick's Film: Lightning Over Water* (1980) – auch um die Reflexion seiner eigenen Kunst, dem Film, geht. Spätestens seit seinem so erfolgreichen *Buena Vista Social Club* (1999) verzichtet er hierauf weitgehend, nimmt er sich zudem als *auteur* zunehmend zurück. Einer Mischung aus Bescheidenheit, Neugier und – vor allem – Bewunderung beziehungsweise Begeisterung (die ihrerseits begeistern will), begegnen wir in Werken wie *Pina* (2011) über die legendäre Tanzchoreografin Pina Bausch oder *Das Salz der Erde* (2014) über den großen Fotografen Sebastião Salgado. Beide werden im Band gewürdigt, *Pina* durch Peter Beicken, der die Entstehungsschritte und Produktion Wenders' erster 3D-Arbeit nachzeichnet, *Das Salz der*

Erde durch Darrell Varga, der den im Film anhand der Arbeiten Salgados rekonstruierten Werdegang des Fotografen überzeugend als klassische Heldenreise im Sinne Joseph Campbells ausweist. Mit anderen Worten: Das späte Dokumentarfilmschaffen von Wenders wird in Delers und Sulzer-Reichels Band angemessen berücksichtigt, womit sich dieser von seiner Anlage her einmal mehr im Einklang

mit der Kritik befindet, die den Dokumentarregisseur Wenders anders als den Spielfilmregisseur Wenders nach wie vor schätzt. Es wird die Aufgabe einer anderen, hoffentlich nicht allzu lange auf sich warten lassenden Publikation sein, auch Letzteren gebührend zu würdigen.

Jörn Glasenapp (Bamberg)

Rasmus Greiner: Histospheres: Zur Theorie und Praxis des Geschichtsfilms

Berlin: Bertz + Fischer 2020, 224 S., ISBN 9783865052643, EUR 29,-

Die gesellschaftliche Relevanz von medienvermittelten Geschichtsbildern für die populäre Erinnerung an vergangene Ereignisse ist heute unbestritten. Insbesondere der Geschichtsfilm, also jene Filmform, die historische Stoffe als audiovisuelle Narration auf die Leinwand bannt, nimmt hierin eine hervorgehobene Stellung ein: Nicht nur lässt sich ein solches Sujet bis in die Frühzeit des Kinos zurückverfolgen, sondern auch gegenwärtig scheint das Interesse an der filmischen Darstellung von historischen Ereignissen oder Persönlichkeiten ungebrochen. Rasmus Greiner hat nun mit *Histospheres* eine grundlegende Untersuchung des Geschichtsfilms vorgelegt, die gegenüber der weit geteilten Vorstellung einer filmischen Repräsentationsfunktion von Vergangenheit den geschichtskonstru-

ierenden Charakter des Films betont. Greiner geht es darum zu zeigen, dass der Geschichtsfilm „als [...] audiovisuelle *Modellierung* und *Figuration* einer historischen Welt ein unmittelbares *Erfahren* von Geschichte ermöglicht“ (S.10, Hervorh. i. O.).

Im Anschluss an Autor_innen wie Vivian Sobchack und Frank Ankersmit geht es Greiner um die Konzeptualisierung der Filmerfahrung als reflexive Geschichtserfahrung, die gerade nicht nur Geschichte erfahrbar macht, sondern einen spezifischen Modus der Geschichtsaneignung und Konstruktion von Vergangenheitsbildern beschreibt. Der Geschichtsfilm als *Histosphere* meint dabei immer zweierlei Erinnerung: „Indem er Entwürfe von historischen Welten konstruiert, transformiert er Episoden der Ver-

gangenheit zu Gegenwartereignissen. Zugleich historisiert er die so gewonnene anachronistische Erfahrung und verknüpft sie mit unserem Geschichtsbewusstsein, das er auf diese Weise von innen heraus verändert“ (S.203). Film verändert demnach nicht nur unser individuelles Wissen von Vergangenheit durch eine konstruierte Erfahrungsdimension, sondern ermöglicht auch eine Aneignung von Vergangenheit in Form von *prosthetic postmemories*. Angelehnt an Alison Landsbergs Konzept der *prosthetic memory* und Marianne Hirschs Konzept der *postmemory* spricht Greiner deshalb von einer „körperlich erinnerten Film-Erfahrung“, bei der „leibliches Gedächtnis und historische Referenzialisierung zusammen[fallen]“ (S.175). Geschichtsvorstellungen werden so von der Filmerfahrung mitgeprägt und -geformt. Der Geschichtsfilm ist damit nicht einfach ein kommerzielles Unterhaltungsprodukt, sondern ein wichtiger Faktor für „die Herausbildung von allgemeinen Geschichtsvorstellungen“ (S.175).

Greiner plausibilisiert dies anhand einer ausgefeilten und phänomenologisch geschulten Filmtheorie der *Histosphere*, die er exemplarisch an drei Filmen ausarbeitet: *Himmel ohne Sterne* (1955), *Hungerjahre* (1980) und *Ku'damm 56* (2016). Entgegen einer systematischen Filmanalyse der drei Beispiele nutzt Greiner ausgewählte Sequenzen, um seine theoretischen

Überlegungen zu veranschaulichen. Er zeigt, wie über die Dimensionen der filmästhetischen Konstruktion, dem Wahrnehmen, Erleben und Empfinden der filmischen Narration sowie der daraus resultierenden reflexiven Aneignung der filmischen Bilder durch die Zuschauer_innen – die nicht ohne Wissen von dieser filmischen Konstruktivität und Vorwissen über das modellierte historische Ereignis sind – eine Neufigurierung des historischen Wissens als erfahrungsbasiertem Wissen zweiter Ordnung entsteht (vgl. S.182f.).

Greiners (film-)theoretischer Entwurf des Geschichtsfilm als *Histosphere* entspricht vollkommen seinem Versuch, „diese[n] sowohl für filmwissenschaftliche als auch interdisziplinäre Diskurse anschlussfähig zu machen“ (S.22). Die detaillierten und theoretisch fundierten Überlegungen sind nicht nur als Einführung in die Phänomenologie des Films zu lesen, sondern versuchen zugleich, eine filmtheoretische Perspektive auf das Verhältnis von Erinnerung und Film zu stärken. Gerade die prononcierten Grenzüberschreitungen hin zur Frage der gesellschaftlichen Konstruktion von Vergangenheitsbildern machen *Histosphere* zu einer anregenden Lektüre für all diejenigen, die sich mit der gedächtnisbildenden Wirkung des Films beschäftigen.

Michael Karpf (Weimar)

Erin McGlothlin, Brad Prager, Markus Zisselsberger (Hg.): The Construction of Testimony: Claude Lanzmann's Shoah and Its Outtakes

Detroit: Wayne State University Press 2020 (Contemporary Approaches to Film and Media Studies), 495 S., ISBN 9780814347348, USD 84,99,-

In einem Gespräch mit dem Filmhistoriker Jean-Michel Frodon, das der Verfasser dieser Rezension kürzlich erst ins Deutsche übersetzt hat (in: *sans phrase. Zeitschrift für Ideologiekritik*, Nr. 17, 2020/21), gewährt Claude Lanzmann außergewöhnlich tiefe Einblicke in seine Arbeit an dem Film *Shoah* (1985). Die mag nun selbst beurteilen, wer einen Blick auf das Material wirft, das bei der Arbeit unter den Tisch fiel. Was seit 2015 von jedem Ort der Welt aus möglich ist: In der Claude Lanzmann *Shoah Collection* des United States Holocaust Memorial Museum können seither sämtliche Outtakes von *Shoah*, nämlich all die Aufnahmen, die im fertigen Film keine Verwendung fanden, online besichtigt werden (insgesamt 220 Stunden).

Ein solches Archiv ist bisher so einzigartig wie der Film, der einst daraus hervorging. *Shoah*, auch das führt einem diese sorgfältig kuratierte Sammlung vor Augen, ist ein Projekt im buchstäblichen Sinne des Wortes: ein Wurf so weit, dass er vielleicht nie einzuholen sein wird. Ehe er 2018 verstarb, hatte Lanzmann selbst aus diesem scheinbar unerschöpflichen Fundus bereits fünf weitere Filme gemacht. Was immer daraus sonst noch zu machen (gewesen) wäre, darüber mag spekulieren, wer sich auf die Hinterlassenschaft einlässt, die

eine mindestens so große Herausforderung darstellt, wie das bisher veröffentlichte Werk Lanzmanns.

Nach den nunmehr schon klassischen Aufsätzen, die Stuart Liebman in *Claude Lanzmann's Shoah. Key Essays* (Oxford; New York: Oxford UP, 2007) versammelt hat, präsentiert der vorliegende Band nicht nur Forschungsarbeiten einer jüngeren Generation, sondern zugleich das vorläufige Resultat einer Forschung, die zuvor gar nicht möglich gewesen wäre, weil ihr Gegenstand noch unsichtbar war. Entstehung und Aufbau der Sammlung, mit der die Aufsätze dieses Bandes sich exemplarisch befassen, erläutern zwei Archivarinnen des Museums vorab. Ein Verzeichnis aller Outtakes findet sich im Anhang. Ob die nun mögliche Besichtigung dieses gewaltigen Materials die Beurteilung von *Shoah* so gründlich verändern wird, wie Erin McGlothlin und Brad Prager in ihrer Einleitung nahelegen, muss dahingestellt bleiben. Recht aber hat McGlothlin sicherlich, wenn sie sagt, *Shoah* sei ein Meisterwerk, jedoch kein heiliger Text (vgl. S.265). Der Blick in den Schneiderraum gibt nicht nur preis, wie der Meister sein Werk verrichtet, sondern auch, wie er es in bestimmter Absicht zugerichtet hat. Wer sich fortan mit dem Film *Shoah* beschäftigt, befin-

det sich in der höchst komfortablen, wiewohl gleichermaßen anspruchsvollen Lage, zugleich die Werkstatt inspizieren zu können, in der er entstanden ist.

Die hier versammelten zwölf Beiträge stellen jeweils bestimmte Outtakes vor und analysieren sie im Verhältnis zum fertigen Film. Dabei geht es vor allem um die Frage, wie Lanzmann ein persönliches Zeugnis in *Shoah* präsentiert – und was er im Film nicht zeigt. Er selbst betonte immer wieder, *Shoah* sei ein Film über die Toten, nicht die Überlebenden, erst recht nicht über Erfahrungen Einzelner, die überlebten. Schon aus diesem Grund schloss er etliche Aufnahmen, die er gemacht hatte, und zwar höchst bedeutsame Zeugnisse, aus dem Film aus. Was ein geduldiger Blick auf das nun zugängliche Material zutage fördern kann, fasst Lea Wolfson in folgenden Worten zusammen: „[W]e learn something new about the blind spots within the final film, and the ways in which, in service of giving voice to the dead, the many voices of the living are all too often made mute“ (S.370 f.).

Erörtert werden in diesem Band unter anderem Lanzmanns schwieriges Verhältnis zu Polen, die Darstellung der Täter, die Nichtübersetzung so vieler „living words“ (S.198), gesprochen etwa auf Hebräisch, das Lanzmann nicht verstand, und die auffällig seltenen Auftritte von Frauen in *Shoah*. Erst in seinem letzten Film *Les quatre sœurs* (2017) lässt Lanzmann vier Zeuginnen ausführlich zu Wort kommen.

Eine immer wiederkehrende Frage ist die nach der Autorschaft, die Lanzmann für sich beanspruchte. Sie kann auf Grundlage der Outtakes zwar nicht ein für alle Mal beantwortet, doch neu gestellt werden – von Fall zu Fall sogar sehr präzise. Lanzmann sagte einmal ketzerisch, er hätte die übrig gebliebenen Aufnahmen am liebsten zerstört, um zu beweisen, dass *Shoah* kein Dokumentarfilm ist. Genau das beweist allerdings das glücklicherweise geborgene und nun auch veröffentlichte Material, das in diesem Band aus vielen Blickwinkeln untersucht wird.

Christoph Hesse (Berlin)

Eran Kaplan: Projecting the Nation. History and Ideology on the Israeli Screen

New Brunswick: Rutgers University Press 2020, 203 S., ISBN 9781978813380, USD 34,95

Es sind schon 30 Jahre vergangen seit Ella Shohat ihre bahnbrechende Studie zum Film Israels, *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation* (1989), veröffentlichte – eine Zeit in der die Filmemacher_innen (und TV-Macher_innen) des Landes mit Werken wie *Beaufort* (2007), *Waltz with Bashir* (2008) und *Fauda* (2015) zunehmend in den internationalen Markthervorgetreten sind. Mit *Projecting the Nation: History and Ideology on the Israeli Screen* (2020) legt Eran Kaplan nicht nur eine ausgezeichnete Einführung in die Filme Israels vor, sondern auch eine wichtige Analyse zu den veränderten ideologischen und historischen Vorgaben eines Kinos, welches von einer staatlich gelenkten, zionistischen zu einer kommerziellen Filmproduktion mutierte.

Kaplan, der seit zwanzig Jahren ein Seminar zu diesem Thema an der San Francisco State University veranstaltet, zitiert Jean-Luc Comolli und Jean Narboni ("Cinema/Ideology/Criticism", 1969/1972), um seine Methodik der ästhetischen und ideologischen Analyse zu begründen. Nach Comolli/Narboni schwankt die Ästhetik des Kinos zwischen mehr oder weniger Realitätsgehalt, wobei Kaplan Israeli-Filme entschieden im ersten Lager verortet und sogar meint, verschiedene Versuche, den Realismus im Interesse der

Kunst einzugrenzen, seien stets an der Realität zerschellt.

Kaplan beginnt mit den Filmen, die vor der Gründung des jüdischen Staates und bis in die 1960er Jahre im Zeichen des Zionismus finanziert oder gefördert wurden, wobei zionistische Führer einen tiefen Vorbehalt gegen jegliche filmische Darstellung hegten. In den Filmen geht es um die Eroberung des Landes durch die Gründung von Siedlungen und den Kampf gegen den arabischen Nachbarn. Dabei wird das Bild eines neuen, starken, männlichen Sabras gegen den des schwachen, weiblichen Diaspora-Juden propagiert. Typisch ist in diesem Sinne *Hill 24 Doesn't Answer* (1955), in dem ideologische Gebote das Opfer des Individuums und seiner Begierde zu Gunsten des Staates verlangen, auch wenn es den Tod bedeutet. In den 1960er Jahren kommt es dann zu einer Abkehr von kollektivistischen Werten hin zu einer neuen, mittelständischen Innerlichkeit, bei der nicht-subventionierte, experimentierfreudige Filme auf private Belange ausweichen. Der damit einhergehende Übergang zu einer freien Marktwirtschaft wurde durch den Zugang zu billigen, arabischen Arbeitskräften ermöglicht, die aber mit wenigen Ausnahmen im Kino Israels unsichtbar und ohne Rechte blieben. Araber gehören dort

zur Naturlandschaft, wie Indianer im Western.

Mit dem Aufkommen der rechtsgerichteten Likudregierung tritt die postzionistische Phase des Israeli-Films in den 1990er Jahre ein; es geht jetzt um privates Glück und Erfolg, dabei kommt es oft zu nicht-politisch motivierten Gewalttaten, deren Ursprung eher im Frust über die Sinnlosigkeit des Lebens zu suchen ist. Im Gegensatz zu den früheren Filmen, in denen Spannungen zwischen (europäischen) Ashkenazi- und (arabischen) Mizrahi-Juden im Vordergrund stehen, werden Konflikte durch Multikulturismus und das neoliberale Wirtschaftssystem aufgelöst. Auch in Filmen wie *Beaufort*, wo es um den Libanonkrieg geht, bleiben politische Fragen unbeachtet, der Krieg wird als irrationales Naturereignis perzipiert, die Soldaten als Opfer.

In den letzten zwei Kapiteln behandelt Kaplan den filmischen Umgang mit der Erotik und der Religion. Er stellt die These auf, Erotik und Romantik im Kino würden stets von einem Todesdrang vernichtet, Thanatos übertrumpft Eros: „Sex and romance

in Israeli cinema are often tied to death, suffering, shame and violence, and the question of individual enjoyment is bound to be juxtaposed with the question of the national and the collective” (S. 130). Die fröhliche Erotik der *Eis am Stiel*-Filme (1978-1983) findet in einem amerikanisierten Israel der Wunschvorstellung statt. Da der Zionismus die Juden als Volksgruppe und nicht als Religionsangehörige definierte, bleiben religiöse Fragen bis zur jüngsten Vergangenheit unbeachtet, spielen aber mit dem wachsenden Einfluss der orthodoxen Gemeinden jetzt eine größere Rolle.

Zum Schluss konstatiert Kaplan die wachsende Qualität und den internationalen Widerhall des israelischen Films und des Fernsehens, welches erst 1968 etabliert wurde. Durch die plastische Beschreibung vieler Filmbeispiele und einen kurzweiligen Text schafft Kaplan eine einleuchtende und für alle verständliche Einführung in den Werdegang des Kinos Israels von seinen Anfängen bis in die Gegenwart.

Jan-Christopher Horak (Pasadena)

Axel Block: Die Kameraaugen des Fritz Lang: Der Einfluss der Kameramänner auf den Film der Weimarer Republik

München: editiontext + kritik 2020, 480 S., ISBN 9783967074215, EUR 39,-

Wenn ein Kameramann mit seiner Berufslebenslangen Erfahrung ein Buch über die Bildgestaltung im Kino 1922-1934 schreibt, dann ist das ein Glücksfall für die Filmwissenschaft. Axel Block hat auch das Foto der Umschlaggestaltung angefertigt und gibt damit ein Statement ab: Könnte bei einem flüchtigen Blick der Eindruck entstehen, bei dem schwarzen Gegenstand über einer Collage von Archivalien handele es sich um ein Monokel Fritz Langs, ist dies ein Irrtum. Denn hier ist ein Grauglas abgeleuchtet, hochwertiges Werkzeug einer Kamerafrau oder eines Kameramanns. Im Buch geht es dann auch viel weniger um Lang als um fünf Kameramänner des Weimarer Kinos: Fritz Arno Wagner, Carl Hoffmann, Karl Freund, Günther Rittau und Rudolph Maté. Von ihnen werden jeweils zwei Filmarbeiten an der Seite zweier verschiedener Regisseure behandelt (zu Lang kommen somit Murnau, Pabst, Dreyer und Sternberg hinzu). Ihre Filme werden dabei nicht nebeneinandergestellt, sondern in eine Erzählung Blocks eingebunden, die alle Filme in chronologischer Abfolge präsentiert.

Im ersten Kapitel wird eine lebendige Geschichte der Kinematografie in Deutschland seit deren ‚Blütezeit 1919-1925‘ bis hin zur frühen Tonfilmära geschildert. Das Buch ver-

schaft und vertieft so zu Beginn die Kenntnisse des ‚Apparats‘ – hier allerdings ausdrücklich auch der gesamten Entwicklungs- und Kopiertechnik –, auf welchen in den späteren bildgestalterischen Analysen aufgebaut wird: „Hoffmann war sicher Fachmann genug, um zu wissen, dass man mit einer Unterbelichtung ein Bild nicht dunkler macht, auch wenn es sich für den Laien so anhört. Durch das Schließen der Blende, [...], wird das Negativ dünner und flauer und die Schattenflächen werden im Positiv zwar größer, aber nicht schwärzer; sattes Schwarz entsteht nur, wenn ich im Kopierwerk mit viel Licht kopiere. Doch dies geht bei einem zu dünnen Negativ auf Kosten der Durchzeichnung“ (S.85). Anschaulich schafft das Einführungskapitel Verständnis für die Prozesse der Kopierwerkstechnik, aber auch für die Aufgaben und Herausforderungen der Kino-Bildermacher_innen. Den Leser_innen werden allmählich die großen Varianzen und Gestaltungsräume, aber auch deren Unnützlichkeiten in der langen Verarbeitungskette von belichtetem Rohfilm in der Kamera (Film-Negative) bis hin zur Massenkopierung (Film-Positive) und deren Projektion in einem Kinotheater bewusst. „Dies gilt besonders für die Konstanz des ästhetischen Bildes [...] und diese Quelle der Ärgernisse existiert seit Anbeginn des

Films“ (S.43). Auch seltener genannte Probleme des technischen Epochenwandels, wie das Verschwinden der Rahmenentwicklung – die üblicherweise selektive Negativentwicklungen einzelner Einstellungen ermöglichte – oder die sogenannte ‚überstürzte Vorführung‘ kommen hier sehr gut nachvollziehbar zur Sprache. Immer wieder zieht der Autor dabei auch interessante Parallelen zum technischen Fortschritt der Gegenwart und macht keinen Hehl daraus, wie ambivalent die Entwicklungen des digitalen Zeitalters für die Rezeption von Filmen heutzutage geworden sind. Denn heute schaut man fürs Kino fotografierte Filme auf zu kleinen Smartphones oder meint sich im ‚Heimkino‘ sitzend, wenn man Filme auf riesigen Smart-TVs mit zu eng kalkulierten Kompressionen und Bandbreiten sowie ‚*motionsmoothing*‘ konsumiert: „Hier geht es nicht mehr um die Bilder, sondern nur um Messtechnik und Marketing“ (S.76).

In den nun folgenden sezierenden Sequenzanalysen der neun Filmkapitel geht es Block beständig um die Aussagekraft von Bildern – aber vor allem Bilderfolgen – und deren Entschlüsselungspotenzial im Zusammenhang mit der dramatischen Erzählung eines Films. Dabei sieht der Autor die Filmbilder mit der Genauigkeit und Geduld eines Kunsthistorikers an. Die Bildbeschreibungen Blocks sind anschaulich und akribisch. Sie sind geprägt von den Erfahrungen aus der eigenen künstlerischen Praxis und führen zu Interpretationen, die sich interessanterweise auch mit der Differenz innerhalb des fragilen Verhältnisses von

Bild und Deutung auseinandersetzen: „[...]die Kadrage belegt die Deutung nicht zweifelsfrei und verliert so nicht ihre Aussagekraft, die den Bildern versagt wird, die eindeutig sein wollen“ (S.82). So wird deutlich spürbar, dass Kamerafrauen und -männer sich als Rhetor_innen der Bilder im Herstellungsprozess von Filmen Gehör verschaffen (müssen). Durch das genaue Hinschauen auf Kadrage und Lichtsetzungen in den historischen Filmbeispielen und dem Abgleich mit den Praktiken aktueller Bildgestaltung werden die großen Kontinuitätslinien im visuellen Erzählen auf der Kinoleinwand offenbart, aber auch deren Brüche, Sackgassen und Irrwege. Die (Lauf-)Bilderanalysen, die mit Raumplänen und vielen (Moment-)Abbildungen versehen sind, richten den Blick auf den Produktionsprozess, versuchen zu rekonstruieren wie das einzelne Bild hergestellt wurde. Das Herausragende des Buches ist seine reiche Quellenrecherche, die Befunde stützen sich auf Primärquellen oder die Bewegungsbilder selbst. Aufbauen kann Block auch auf eigenen Interviews, die er mit Assistenten der Kameramänner Anfang der 1980er Jahre geführt hat und deren Tonbänder heute im Bestand der Deutschen Kinemathek sind. Zunächst etwas gewöhnungsbedürftig ist die chronologische Abfolge der Filmbeispiele, die den Vergleich der Zusammenarbeiten gehörig durcheinanderwirbelt. Kontinuität liefern jedoch die Schlussresümées der Filmkapitel, die verdichten, wie unterschiedlich sich die Bildgestalter in der Zusammenarbeit mit den verschiedenen Regisseuren

entfalten konnten. „Bilder sind nicht nur Vollstrecker der Geschichte, sie erweitern den Blick über die Kadrage hinaus, irritieren, widersprechen, emotionalisieren“ (S.198). Für die umfangreiche internationale Fachliteratur zum Kino der Weimarer Republik führt das Buch viele Fäden zusammen und bedeutet nicht weniger als die in dieser Präzision noch nie geschene, profunde Annäherung an bildsprachliche Entwicklungen im europäischen Kino der Jahre 1922-1934. Und dieser Entwicklung wohnen wir entlang von fünf großen Kamera-Karrieren

ein Stück bei, Fritz Lang ist nur der Ausgangspunkt. Dieses großartig, mit lakonischem Humor geschriebene Buch schließt nicht nur eine filmwissenschaftliche Lücke, es richtet sich auch an Kreative und Studierende und macht Lust auf mehr. Glaubhaft gibt uns der Autor zu verstehen, dass es beim Filmmachen und beim Bücherschreiben vor allem um das genaue Beobachten geht – um sich im Glücksfall auf den Weg zu machen und etwas herauszufinden.

Ralf Heiner Heinke (Dresden)

Stephen Barber: The Projectionists: Eadweard Muybridge and the Future Projections of the Moving Image

Zürich: Diaphanes 2020, 208 S., ISBN 9783035802894, EUR 30,-

Der englische Kunsthistoriker und Künstler Stephen Barber hat sich als der Bearbeiter des Nachlasses von Eadweard Muybridge verdient gemacht, vor allem in der Publikation *Muybridge: The Eye in Motion* (2012), in der er mit allen Mitteln – entgegen der Tatsachen – versucht, Muybridge als den Erfinder des bewegten Filmbildes zu erklären. Dazu bedient er sich zweier fragwürdiger Thesen, die als roter Faden mehrfach in dem vorliegenden Band wiederholt werden: Muybridge hätte den ersten Vorführapparat für bewegte Bilder erfunden und 1893 das erste alleinstehende Kino gebaut. Diese These muss die Tatsache

unterschlagen, dass der von Muybridge erfundene Zoopraxiskop gemalte, animierte Bilder zeigte, das heißt, kaum anders funktioniere als andere im 19. Jahrhundert entwickelte optische Spielzeuge, wie Zoetrope und Praxinoskope. Zweitens kann die für die Columbia Weltausstellung in Chicago gebaute, alleinstehende Halle für seine Zoopraxiskop-Projektionen als direkter Vorgänger der nach 1907 gebaute Kinopaläste nur gelten, wenn man die Entwicklung des Kintopps und der zum Teil aus Holz konstruierten Wanderkinos unterschlägt. In *The Projectionists. Eadweard Muybridge and the Future Projections of the Moving Image* versucht

Barber erneut, verschiedene Momente am äußersten Rand der Filmgeschichte ins Zentrum zu rücken, um diese als Essenz der Projektionskunst zu definieren.

Barber wird im ersten Kapitel sogar zum Helden seiner eigenen Geschichte stilisiert, da er in seiner Jugend Filmvorführer war, beziehungsweise in den folgenden Kapiteln in die Fußstapfen Muybridges bei seinen europäischen Projektionstourneen wandelt. Bei den Vorführungen zeigte Muybridge fotografische Dias seiner „Animal Locomotion“-Serien und – in den letzten 15 Minuten – die mit dem Zoopraxiskop erstellten Animationen, doch der Autor gibt niemals preis, dass es sich im letzteren Fall nicht um fotografische Bilder handelt. Mit Akribie beschreibt der Autor seine Forschungsreisen, um dem erfolgreichen Widerhall der Vorführungen in Berlin, Wien und England sowie den geradezu peinlich erfolglosen Veranstaltungen in Chicago nachzugehen, und reist sogar nach Japan, um seitenlag darüber zu spekulieren, wohin Muybridge gereist wäre, hätte er eine geplante Reise nach Japan tatsächlich unternommen.

Im nächsten Kapitel geht es um die Vorführungen der Skladanowsky-Brüder in Berlin und Stettin, die zum ersten Mal bewegte Filmbilder vor einem zahlenden Publikum zeigten. Genau bei dieser Formulierung geht es Barber vor allem darum, den Mythos der Lumiere-Brüder zu entlarven, wie er es schon in einem Kapitel in *Muybridge: Eye in Motion* versucht hatte. Obwohl seine These im Wortlaut stimmt, handelte es sich bei dem

Skladanowsky'schen Bioskop-Apparat um eine technische Sackgasse. Die Verbindung zwischen Muybridge und den Skladanowsky-Brüdern besteht nach Barber darin, dass beide als ‚*Projectionists*‘ galten, das heißt, beide nicht nur bewegte Bilder produzierten, sondern auch selbst projizierten, und zwar in Hallen, die dann zerstört wurden. Gerade die ephemere Natur der Projektion, die in Zerstörung mündet, verbindet zwei weitere zentrale Momente Barbers verquerer Filmgeschichte, nämlich die nicht weiter spezifizierten Kunstfilmvorführungen bei der Osaka Weltausstellung im Jahre 1970 und die von dem japanischen Bildkünstler Teiji Furuhashi im Jahre 1994 veröffentlichte Multi-Media-Projektion *The Lovers*. Wieso Osaka und nicht die Weltausstellungen in Montreal (1967) oder New York (1964) als Beispiel herangezogen werden, trotz der Tatsache, dass bekannte Künstler wie Saul Bass und Charles Eames beziehungsweise Buckminster Fuller und Roman Kroitor – letzterer entwickelte den Vorgänger des in Osaka vorgestellten IMAX – beteiligt waren, bleibt schleierhaft. Auch das Furuhashi-Werk scheint kaum außerordentlich, denkt man an alle anderen analogen Multi-Media-Shows: um die Projektion im Jahre 2016 in New York wiederaufzuführen, musste der analoge Vorführmechanismus gegen eine digitale Lösung ausgetauscht werden.

Barber resümiert den gemeinsamen Nenner der Vergänglichkeit dieser Projektionen: „Moving image projection has held three pre-eminent historical moments of ending, and

each forms a vital juncture, retrospectively illuminating projection's instigation and its entire space, within that unique concertained instant of closure, which unleashes abandonment and the scattering of cinematic detrita into the spectral future, as well as casting-aside the projectionists" (S.191). Die Frage bleibt, worin liegt der Wissensgewinn für eine wirkliche, statt einer imagi-

nären, geradezu mystisch anmutenden Filmgeschichte?

So bleibt dieses Buch ein Kuriosum, womöglich interessant für Spezialisten einer alternativen Vorgeschichte des Kinos, aber wenig nützlich für Student_innen und Nichtspezialisten.

Jan-Christopher Horak (Pasadena)

Anna Denk: Schauspielen im Stummfilm: Filmwissenschaftliche Untersuchungen zur Berufsentwicklung im Wien der 1910er und 1920er Jahre

Bielefeld: transcript 2020, 538 S., ISBN 9783837648584, EUR 69,99 (Zugl. Dissertation am Fachbereich Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien)

Ein Filmberuf ist eine spezialisierte Tätigkeit innerhalb der Filmbranche, die ein bestimmtes Aufgabenprofil umfasst, für das eine Qualifikation erforderlich ist, und die dazu dient, den Lebensunterhalt zu bestreiten. Die meisten Publikationen zu Filmberufen beziehen sich auf einzelne Aspekte wie Schauspielstil und -führung sowie auf einzelne Personen wie Schauspieler_innen oder Regisseur_innen, ohne hinreichend zu reflektieren, dass das jeweilige berufliche Aufgabenprofil in einem hohen Maß von sich wandelnden Filmmärkten und Kulturen abhängig ist. Die Aufgaben der Filmregie zum Beispiel waren in den 1920er Jahren nicht nur landesspezifisch – etwa in Deutschland und Großbritannien –,

sie waren zudem auch anders als in der heutigen Zeit definiert.

Die Studie von Anna Denk ist eine vielversprechende Ausnahme in diesem Forschungsfeld, da sie die Entwicklung eines Berufsbildes der Filmbranche selbst zum Thema macht. Ihre Fallstudie handelt vom Schauspielen in Filmen im Wien der 1910er und 1920er Jahre. Auch wenn sich die Autorin damit nur einen Teilaspekt des Themas der Entwicklung der Filmberufe herausgreift, so hat ihre Studie doch das Potenzial, einem Forschungsfeld Impulse zu geben, das ohne Zweifel fruchtbar ist.

Die ersten Schauspieler_innen in Wien, die in Filmen auftraten, kamen von der Bühne. Ab Mitte der 1910er Jahre wurde das Schauspielen in Filmen

allmählich zu einem eigenen Beruf. Schauspieler_innen kamen nun nicht nur ohne den Umweg über das Theater zum Film, sondern waren auch mit einer Vielzahl von spezifischen Anforderungen konfrontiert, die durch den Markt und die spezifische Art, wie Filme realisiert werden, bedingt waren. Mit der Entstehung einer eigenen Interessensvertretung in Wien, dem Verband der Filmdarsteller, erreichte der Beruf des Schauspielers beziehungsweise der Schauspielerin 1919 ein relativ eigenständiges Profil. Es gab zwar noch keine eigene Berufsausbildung, aber zumindest Fachpublikationen zum Selbststudium. Aus einer Tätigkeit, die ihren Ursprung im Theater hatte, war in den 1920er Jahren in Zusammenhang mit der Produktion von Spielfilmen ein eigener Beruf mit einem genuinen Anforderungsprofil entstanden, der für viele Zeitgenoss_innen als Traumberuf einen sehr hohen Status hatte.

Anna Denks umfangreiche Studie beruht auf einer beeindruckenden Fülle schriftlicher Zeugnisse. Ihre Hauptquelle sind fast 5.000 Ausgaben der österreichischen Fach- und Publikumszeitschriften wie die *Kinematographische Rundschau* und *Mein Film* der Jahre 1907 bis 1930. Daneben nutzt sie ebenso Dokumente aus unterschiedlichen Archiven (u.a. Schriftstücke des Verbandes der Filmdarsteller sowie Gesetzestexte). Die

bemerkenswert breite Quellenbasis ist ohne Zweifel eine besondere Qualität der hier rezensierten Studie, die jedoch auch ein wenig zu einer Verengung des Blicks führt.

Statt den Anspruch zu erheben, sämtliche Fakten zu nennen und alle Facetten des Diskurses über das Schauspiel im Film im Spiegel der Zeitschriften zu rekonstruieren, wäre eine Beschränkung und intensivere Reflexion und Interpretation der Funde wünschenswert gewesen. Hierfür wären ein stärker marktwirtschaftlich orientierter und ein systematisch kulturvergleichender Zugang hilfreich gewesen, den die Autorin zwar durchaus im Blick hat, aber dem sie nicht genügend nachgeht. So wäre deutlicher geworden, welche Rolle der Wandel der Märkte für die Ausdifferenzierung der Filmberufe hat und inwiefern die für Wien analysierte Entwicklung des Berufs des Filmschauspielers beziehungsweise der Filmschauspielerin kulturspezifisch war. Filmberufe entwickeln sich abhängig von Filmmärkten, die nicht nur kulturell differenziert sind, sondern zudem einer großen Dynamik unterliegen – ein spannendes Thema, zu dem Anna Denk mit ihrer Fallstudie zum Filmschauspiel im Wien der 1910er und 1920er Jahre einen wertvollen Beitrag geliefert hat.

Joseph Garncarz (Köln)

Joceline Andersen: Stars and Silhouettes: The History of the Cameo Role in Hollywood

Detroit: Wayne State University Press, 2020, 291 S., ISBN 9780814346914, USD 34,99

The ability to recognise cameos no matter how brief or obscure is one of the main currencies of fandom. What Andersen does excellently in this well-researched and informative book is chart how film studios, TV channels and film stars have harnessed the cameo in different ways over the years to engage and enthuse the consumers of their products.

“Cameos create a space in a movie, a break in the narrative, that is filled with the audience's extra-textual knowledge” (p.2) creating a moment of documentary space, but it is up to the viewer to recognise it. The cameo exists at the intersection of celebrity culture and participative audience practices (p.5). Whether a celebrity is playing themselves, or a role they are known for, or a non-actor appearing as a celebrated figure in the real world, “recognition and brevity are the clearest criteria for identifying a cameo” (p.5). Hence, most cameos are celebrity cameos from which audiences feel they can glean information about the person behind a star persona.

Andersen then illustrates the historical changes and different uses of the cameo appearance in film and tv. In the early days of Hollywood, for example, actors weren't even identified. They were known by their roles or associated with the studio they worked for. In the 1920s, as fan interest in the actors

increased and actors became famous, ‘stars’ became the most visible aspect of the marketing of films. These cameos were first used to illustrate who the studio owned, but as studios lost control of their stars, it was a way for actors to assert their independence by choosing in which cameos they participated. And “not only current stars were used in marketing, nostalgic cameos engineered for recognition became more and more popular”(p.64).

By the 1930s, audiences through fan magazines had become informed about the workings of the studio system and were slowly becoming sceptical about the use of cameos. Additionally, Hollywood was going through a period of transition with respect to its relationship with its stars. Many stars were working in non-exclusive contracts, and in the 1940s were setting up their own production companies and were less amenable to being used in movies other than their own.

Because of the narrative disruption a cameo can bring, its natural home is in comedy. Bob Hope and Bing Crosby in the 1940s and 50s and *The Rat Pack* (Frank Sinatra, Dean Martin, Sammy Davis Jr.) in the 1960s established and sustained themselves by repeated self-referential cameos in each other's productions. The fourth wall was often broken and the stars

presence explained as friends doing favours for friends.

Simultaneously, independent producers such as Mike Todd (*Around the World in 80 Days* (1956)), who were trying to entice viewers away from television, were populating their films with contemporary and nostalgic cameos. But by the mid-60s, nostalgic cameos were becoming increasingly seen as a cheap marketing ploy. Television and talk shows “had over-taken the cameo’s claims to reveal to the audience the celebrity as he really was” (p.132).

The cameo in a fictional television series, mostly in sitcoms, has been used by artists from John Wayne in *I love Lucy* (1951-57) to Bruce Willis in *Friends* (1994-2004) wanting to promote a new film or album. “Celebrities were welcomed as stars and ambassadors from another medium rather than characters” (p.134). Television could depict the star in the real-life situation of the sitcom countering the perceived out-of-touchness of movie stars and presenting another side of the stars persona for inspection. However, shoehorning

a youth-oriented musical act into the conservative *mise-en-scène* of the sitcom, such as Harry Nilson in *The Ghost and Mrs. Muir* (1968-70), could be jarring.

The most famous proponent of the celebratory or an authorial cameo is, of course, Alfred Hitchcock. His cameos became his signature of authorial control. But by over-exposure of himself in the promotion of his films and his TV series, Hitchcock’s image eventually outlived its associations with mastery. Finally, Andersen points out that cameos have found a new prominence in the endless replay culture of the digital media. “The disruptive elements that make themselves ideal for cult reception” (p.206) also lend themselves to repurposing in Top 10 lists.

Stars and Silhouettes is a fascinating but not exhaustive study of the industrial imperatives that have influenced the cameo from the birth of the star system, through the decline of the studio system to access on demand and the repeat viewing enabled by the internet.

Drew Bassett (Köln)

Hörfunk und Fernsehen

Jule Korte: Zwischen Script und Reality: Erfahrungsökologien des Fernsehens

Bielefeld: transcript 2020 (Medienkulturanalyse Bd.13), 261 S., ISBN 9783837644043, EUR 34,99

„Wenn Fernseherfahrung weder als subjektiv noch objektiv, sondern als relational, als Erfahrungsökologie gedacht wird, und wenn das Fernsehen selbst eher auf einer indifferenten Linie affektiver Bedeutsamkeiten operiert, wie können dann Fernsehen oder Fernseherfahrung überhaupt ‚untersucht‘ werden? Was kann empirisch, anhand von Gesprächen, Bildern und Materialien, im Hinblick auf die jeweilige Fernseherfahrung [...], beschreibbar gemacht, wie kann ausgewählt und hervorgehoben werden, ohne schließlich doch reduktiv oder generalisierend zu sein?“ (S.180). Jule Kortes Buch – ihre Dissertationschrift – ist ein Buch der Suche und des Ausprobierens. Eine Suche nach Methoden, Mitteln und einer Sprache, die Prozesse affektiver Erfahrbarkeit von *Scripted-Reality*-Formaten unter Jugendlichen erfahrbar werden lässt und nachvollziehbar vermittelt. Um sich diesem Mammutunternehmen anzunähern, wandelt Korte in Zwischenräumen: zwischen Medienökologie und britischen Cultural Studies, zwischen Programmen und Zuschauer_innen, zwischen Forschungssubjekt und -objekt, zwischen Script(s) und Reality(/-ies).

Das Buch basiert auf Kortes Mitarbeit im Forschungsprojekt „Affekt, Alltag, Fernsehen“, in dem auf Basis von qualitativen Beobachtungen und Leitfaden-Interviews mit Jugendlichen Düsseldorfer Sekundarschulen ein Methodendesign zur zeitgemäßen Erforschung affektiver Dimensionen von Fernsehformaten gesucht wurde. Dass die Wahl dabei auf Jugendliche fiel, erscheint nur sinnvoll, steht doch ein diffuser Begriff des sogenannten Jugendschutzes im Zentrum (populär-)wissenschaftlicher und politischer Diskussionen um Reality TV. Aus den streckenweisen essayistisch anmutenden Beschreibungen und Erinnerungen von Korte über die Durchführungsweise des Projekts geht hervor, dass eine ganze Reihe an verschiedenen Methodiken zusammengeführt und ausprobiert wurden.

Bei dem vorliegenden Buch handelt es sich nun zunächst um eine Literaturstudie, eine Wissenschaftsdiskursanalyse, in der Korte den Konstitutionsbedingungen eines Wissens über das Fernsehen nachspürt. Dabei führt sie ihr Weg über die britischen Cultural Studies (Kap.3), sowie mediensoziologische und -pädagogische Studien zum Format und Begriff des sogenannten

„Unterschichtenfernsehens“ (Kap.4) zur klassisch kommunikationswissenschaftlichen Rezeptionsforschung (Kap.5). Korte versucht hierin zunächst recht sachlich nachzuvollziehen, wie Aussagen über das Fernsehen in einem in medienökologischer Perspektive als Deleuze'schem Rhizom konzipierten (S.41) Abhängigkeitsverhältnis von verschiedenen Akteur_innen und ihren Erfahrungsebenen zustanden kommen, um ihre Situiertheit und Partikularität zu betonen und ihren vermeintlich universalen Aussagecharakter damit zu entkräften. Demgegenüber plädiert Korte für „ein Denken, durch die Mitte des Fernsehens“, und diesem Denken geht es „gerade um die Nicht-Universalität, Nicht-Neutralität“ (ebd.), um aktive und transparente Teilnahme am Geschehen, um Kreativität und Gleichberechtigung aller Beteiligten im Forschungsprozess.

Entsprechend wird den Literaturstudien ein Materialkorpus an Transcriptexzerpten und Kunstwerken zur Seite gestellt, die im Verlauf des Projekts in Kooperation mit den Jugendlichen entstanden sind. An diesen interessiert

Korte jedoch weniger der Inhalt als auch hier vielmehr die Frage, wie diese Artefakte der Sozialstudie entstanden sind. Ihr Fokus liegt entsprechend auf detaillierten Situationsbeschreibungen der Produktionsprozesse, in denen sie viel reflektiert, aber gezielt nicht interpretiert. Diese kleine, aber gewichtige Verschiebung in der Arbeitsweise stellt zweifelsohne eine Gefahr für die Arbeit dar, beizeiten ziel- oder mutlos zu erscheinen, muss jedoch als Teil eines Arbeits- und Denkstils verstanden werden, der in erster Linie in tradierte Modi der Wissensproduktion intervenieren und Fragen aufwerfen will. Eine Antwort auf ihre Leitfrage, wie „Fernsehen oder Fernseherfahrung überhaupt ‚untersucht‘ werden“ kann (S.180) bleibt Korte somit schuldig, wie jedoch „ausgewählt und hervorgehoben werden [kann], ohne schließlich doch reduktiv oder generalisierend zu sein“ (ebd.), demonstriert sie mit ihrem Wandel durch die Mitte von Literatur- und Sozialstudie auf anschauliche und eindrucksvolle Weise.

Nadine Dannenberg (Braunschweig)

Anne M. Waade, Eva N. Redvall, Pia Majbritt Jensen (Hg.): Danish Television Drama: Global Lessons from a Small Nation

Cham: Palgrave Macmillan 2020, 261 S., 9783030407971, EUR 103,99

Ab den frühen 2010er Jahren fanden dänische Serien vermehrt auch außerhalb Skandinaviens Verbreitung. „What makes Danish television drama series

travel?“ untersuchte ein Forschungsprojekt mittels Analysen von Produktion, Rezeption und Serientexten genauer. Der Sammelband resultiert

daraus und spiegelt die multiperspektivische Betrachtung wider: Von der Ideengenerierung bis hin zur Rezeption sollen ‚global lessons‘ für das grundsätzlichere transnationale Potential von untertitelten, nicht-englischsprachigen Serien erkundet werden.

Der Band gliedert sich in drei Sektionen. Zunächst geht es um die Dynamiken zwischen nationalen und transnationalen Perspektiven. Gunhild Agger legt, mit dem Schwerpunkt auf den Begriff ‚golden age‘, die jüngere Geschichte der dänischen Serie zwischen 1996 und 2015 dar und deutet an, dass deren Hochzeit wohl schon vergangen ist. Janet McCabe diskutiert das Politikdrama *Borgen* (2010–2013, eine Fortsetzung durch Netflix ist angekündigt) aus einer kultursoziologischen Perspektive als öffentlich-rechtliches Fernsehen und *public sphere* im Zeitalter der Globalisierung. Ruth McElroy nimmt einen wenig bekannten Kontext in den Blick, wenn sie dänische Serien in Wales betrachtet und, unter Rückgriff auf Sprachwissenschaften und Postcolonial Studies, „Nordic Noir’s Celtic Contact Zone“ (S.63) aufspürt.

Mit Kim Toft Hansens Beitrag zu einer ‚glokalen‘ Perspektive beginnt die zweite Sektion zur Serienproduktion kleiner Länder. Hansen hält das vor allem auf Roland Robertson zurückgehende Konzept der Glokalisierung für passender als die Rede der Transnationalisierung, um dem Zusammenspiel nationaler, regionaler und transnationaler Geldgeber Rechnung zu tragen, das die Serienfinanzierung in kleineren Ländern wie Dänemark prägt. Sein Modell zur Glokalisierung

ist umfassender für Forschungen zu gegenwärtigen Fernsehproduktionen anschlussfähig, lassen sich diese doch häufiger nicht mehr auf eine nationale Herkunft beschränken. Jakob Isak Nielsens Beitrag fügt sich nur bedingt in die zweite Sektion und den Sammelband ein. Er analysiert die Farbgebung in *Broen/Die Brücke* (2011–2018) und widmet sich so möglichen visuell bedingten Gründen für den transnationalen Erfolg dieses Krimidramas. Eva Novrup Redvall zeichnet an der europäischen Koproduktion *The Team* (2015–2018) den Versuch nach, das dänische Produktionsmodell in andere Ländern zu exportieren, und weist hier auf konkrete Herausforderungen im Zuge von Transnationalisierungsprozessen hin. Vilde Schanke Sundet stellt den hochbudgetierten dänischen Serien, die im Herkunftsland ein sehr breites Publikum adressieren, zielgruppenspezifischere Herangehensweisen in Norwegen gegenüber: *Lilyhammer* (2015–2017), eine Koproduktion von Netflix und dem öffentlich-rechtlichen NRK, und das in verschiedenen Ländern adaptierte Jugenddrama *SKAM* (2015–2017), sind ihr zufolge „digital flagship productions“ (S.148), die auf ein verändertes Medienumfeld reagierten.

In der dritten und finalen Sektion stehen verschiedene Perspektiven auf Rezeption und Distribution im Vordergrund. Ib Bondebjerg betrachtet *Broen* als Begegnung zwischen dänischen Serien und Zuschauer_innen aus Dänemark, Schweden und Großbritannien. Anne Marit Waade nimmt sich dem

entstandenen Nordic-Noir-Tourismus als Beispiel für Fankulturen und Nischen-Marketing an. Pia Majbritt Jensen und Ushma Chauhan Jacobsen verknüpfen Rezeptionsstudien aus verschiedenen Ländern mit Theorien zu *proximities* und schließen, anders als das Gros der Beiträge, auch nicht-westliche Territorien ein, in denen dänische Serien zirkulier(t)en. Ihre Befunde bestätigen die bekannte These, dass eine kulturelle Nähe die Verbreitung befördert. Wenn sie zugleich die Vielschichtigkeit von Nähe herausstreichen und verschiedene Theorien zusammenführen, befruchten sie allgemeiner Untersuchungen zum globalen Fernsehen. Susanne Eichner und Andrea Esser untersuchen die Distribution und Rezeption dänischer Serien in Großbritannien und Deutschland und zeichnen nach, wie diese sich hier jeweils etablieren konnten. Speziell das ZDF ist an vielen dänischen und skandinavischen Serien finanziell beteiligt gewesen. Nur unzureichend Beachtung finden in ihrem Blick auf den deutschen Fernsehmarkt die digitalen Expansionen etablierter Sender. Dabei sind die Mediatheken von ARD und ZDF und ihre Nischensender, insbesondere ZDFneo, für dänische und europäische Serien zunehmend wichtige Kontexte.

Dass es zu solchen kleinen Lücken kommt, ist dem Sammelband kaum

anzukreiden – zu schnelllebig ist der aktuelle Fernsehmarkt. Insgesamt bietet der Band einen facettenreichen Überblick über die bereits an anderer Stelle, zum Beispiel von Redvall (*Writing and Producing Television Drama in Denmark: From The Kingdom to The Killing*. New York: Palgrave Macmillan, 2013), recht gut untersuchten dänischen Serien. Über den dezidierten Forschungsgegenstand hinaus ist die Publikation dadurch relevant, dass sie immer wieder auf transnationale oder (folgen wir Hansens Beitrag) globale Dimensionen des Fernsehens eingeht. Dänische Serien stellen in diesem Zusammenhang einen interessanten Fall dar, stammen sie doch aus einem kleinen, weder englisch- noch spanischsprachigen Land. Die Herausgeberinnen halten als „global lesson“ in der Einführung fest, dass dänische Serien den Weg für „subtitled and foreign drama“ (S.19) geebnet hätten. Hier und an anderer Stelle des Buchs scheint ein gewisser Eurozentrismus durch. Die ‚globalen‘ Lektionen, so wäre anzumerken, beschränken sich primär auf wohlhabende, westliche Staaten. Der gewisse transnationale Siegeszug dänischer Serien ist ein interessantes, aber doch vor allem westliches Fernsehphänomen.

Florian Krauß (Siegen)

Digitale Medien

Olaf Zimmermann, Felix Falk (Hg.): Handbuch Gameskultur: Über die Kulturwelten von Games

Berlin: Deutscher Kulturrat 2020, 288 S., ISBN 9783947308224, EUR 19,80

Im Kampf um die Anerkennung von Videospielen als Kulturgut will dieses vorliegende Handbuch einen gewichtigen Beitrag leisten. Ziel der Herausgeber_innen und Autor_innen ist es hier, mit vielen kleineren Aufsätzen das Medium in all seinen Facetten bekannter zu machen. Dabei sehen sie die Veröffentlichung als eine Art Nachschlagewerk, welches keine klare Lese-reihenfolge vorgibt, sondern in dem man immer wieder bestimmte Segmente und Kapitel ansteuern und sich informieren kann. Die Autor_innen vergleichen das Ganze mit einem Spielerlebnis, wie man es bei sogenannten *open-world*-Spielen hat (also in einer spielerischen Welt, in der man sich frei bewegen und unterschiedliche *quests* bewältigen kann oder eben nicht). Gerichtet ist das Buch nicht nur, aber vor allen Dingen, an Neueinsteiger_innen in die Welt der Videospiele respektive der Game Studies. Eine detaillierte Vorstellung aller Aspekte und Aufsätze würden den Rahmen dieser Rezension sprengen, stattdessen wird ein zusammenfassender Blick auf die verschiedenen Abschnitte im Buch geworfen.

Im ersten Kapitel werden die grundlegenden Parameter abgesteckt und der Begriff des Spielens definiert, zudem

wird ein Blick auf die Geschichte des Gamings geworfen. Diese kann, wie vielerorts schon problematisiert, aus ganz verschiedenen Perspektiven (etwa als Historie bedeutende Entwickler_innen oder von Technikinnovationen) erzählt werden. Es wird hier sogar der Versuch unternommen, eine Art Kanon für Game-Neulinge bereitzustellen, welcher aus jedem Spielegenre exemplarisch einen Titel als Einstieg vorschlägt (S.53ff.).

Im Segment der „Kunst & Kultur“ (ab S.63) werden Videospiele zu anderen Künsten in Bezug gesetzt und ihre Wechselwirkungen untersucht. Hier wird festgestellt, dass Videospiele durchaus das Potenzial zum Kunstwerk haben, aber nicht pauschal als Kunst, sondern eher als künstlerisches Material (vgl. S.67) eingestuft werden sollten. Bei Literatur, Theater, Musik oder Film und Serien wird deutlich, in welchem wechselseitigen Bezug sich diese Formate immer wieder befinden – mal wird das Videospiel von einem literarischen Werk inspiriert, mal inspiriert ein digitales Spiel das Theater.

Der nächste Abschnitt widmet sich der Vermittlungsebene von digitalen Spielen. Die bereits vielbeachteten *serious games* finden hier

genauso Erwähnung wie auch der generelle Umgang mit Videospielen in der Vermittlung historischer Kontexte beziehungsweise als Teil der Historie. Dies betrifft Videospiele als Teil der Geschichtsschreibung, wo man sich unter dem kritischen Auge der Geschichtswissenschaft findet, aber dazu zählt auch die museale Bewahrung und Präsentation von digitaler Kultur selbst. Abschließend wird in diesem Abschnitt auch die sich wandelnde Rolle des/der Spielejournalist_in vorgestellt und diskutiert.

Einen großen Stellenwert bei der Auseinandersetzung mit Videospielen haben natürlich auch die Communities. Um diesen Aspekt der Gameskultur dreht sich das nächste Kapitel, wo zum einen das gemeinsame Partizipieren bei *Let's Plays* oder Events im Vordergrund steht, aber auch die Phänomene durch Cosplays eine gemeinsame Begeisterung nach außen zu tragen und oder sich via Modding ein Spiel anzueignen und zu bearbeiten betrachtet werden. Auch wird hier über das mittlerweile etablierte und erfolgreiche Ausüben von E-Sport gesprochen.

Was zur Gameskultur ebenfalls dazu gehört und hier entsprechend sein eigenes Großkapitel erhält, sind in der Öffentlichkeit geführte Debatten. Zum einen stehen die Anfang der 2000er entfachten Diskussionen rund um Killerspiele im Fokus, aber auch

die fehlenden Fördermöglichkeiten sind weiterhin ein großes, kritisches Gesprächsthema in diesem Feld. Ebenfalls von dringlicher Brisanz sind die Bemühungen zur Steigerung von Diversität und Inklusion.

Das letzte Kapitel greift die wirtschaftlichen Aspekte von Videospielen auf. Hierbei geht es unter anderem um Möglichkeiten der Berufsausbildung in der Games-Branche (die in Deutschland marginal vorhanden sind), aber auch um weitere Fragen im Bereich von Finanzierung und Marketing, etwa im Independent-Bereich.

Das Handbuch kann als Nachschlagewerk zum Einstieg in die Game Studies einen umfassenden Einblick bieten. Zum Teil ähneln sich die Argumentationsketten einzelner Artikel, aber da das Buch ohnehin eher zum Querlesen und Herauspicken einzelner Artikel geeignet ist, anstatt es in einem Fluss von vorn bis hinten durchzulesen, kann dieser Aspekt ignoriert werden.

Beigefügt ist dem Band noch ein kleines Plakat mit einem Zeitstrahl, welcher die wichtigsten Gründungen von Institutionen rund um Games sowie das Erscheinen verschiedener Konsolengeneration übersichtlich dokumentiert.

Manuel Föhl (Mainz)

Tanja Köhler (Hg.): Fake News, Framing, Fact-Checking. Nachrichten im digitalen Zeitalter: Ein Handbuch

Bielefeld: transcript 2020, 563 S., ISBN 9783837650259, EUR 39,-

Die Herausgeberin Tanja Köhler, die als Redaktionsleiterin Nachrichten Digital beim Deutschlandfunk arbeitet, hat Journalist_innen in Leistungsfunktionen neben Wissenschaftler_innen der Medienforschung sowie der Kommunikations- und Medienwissenschaft für eine kritische Reflexion aktueller Entwicklungen von Nachrichten im Zeitalter der Digitalisierung gewinnen können.

Das Buch ist in sieben Teile gegliedert. Nachdem Veränderungsprozesse des Nachrichtenjournalismus durch den digitalen Wandel skizziert werden, geht es um sogenannte Fake News und Möglichkeiten, diese zu erkennen und zu bekämpfen. Es schließen sich Beiträge zur Transformation einer journalistischen Berichterstattung an, die sich auf Daten und Algorithmen sowie Nachrichten und Sprache fokussieren. Daran anknüpfend werden Formate und Projekte sowie das Verhältnis zwischen den Medien und dem Publikum beim Nachrichtenjournalismus vorgestellt. Abschließend werden Wechselwirkungen zwischen der Redaktion und dem Management im Zuge der Digitalisierung herausgearbeitet.

Die Aufsätze beschäftigen sich auch mit technischen Veränderungen des Journalismus durch Automatisierungsprozesse der künstlichen Intelligenz und den daraus resultierenden Kon-

sequenzen. „Wir müssen nun fragen, wie der Journalismus seine Beobachtung der Gesellschaft mithilfe von Softwaresystemen organisiert, die selbst wiederum nach eigenen Regeln beobachten, hierarchisieren etc. und was es bedeutet, wenn sie, wie im Fall von Bots, zu Beteiligten in Kommunikationsprozessen werden“ (Loosen/Solbach, S.198). Hierbei werden auch datenschutzrechtliche Aspekte angesprochen. Schließlich sammeln Medienorganisationen „Daten über die Demographie, den Konsum und die Verhaltensmuster ihres Publikums“ (Sehl/Eder, S.209). Dabei können sie auf Werkzeuge zur Datenanalyse von Webinhalten zurückgreifen, um eine größere Reichweite zu erzielen und so den Gewinn der Medienunternehmen zu maximieren.

Auf der Ebene der Medieninhalte wird die zunehmende Verbreitung von sogenannten Verschwörungstheorien und Desinformationen ebenso reflektiert wie das Misstrauen in die Qualität der Nachrichtenberichterstattung. Es wird herausgearbeitet, dass die Journalist_innen „ihre privilegierte Rolle als Torwächter des öffentlichen Raumes“ (Lorenz-Meyer, S.26) verloren haben, da sich auch Amateure am öffentlichen Diskurs über digitale Kanäle beteiligen. Hierbei sind neben informativen Nachrichtenangeboten auch aggressive Nutzerkommentare zu beobachten, die Leif Kramp und

Stephan Weichert (S. 537) als „Hass im Netz“ (S.537) bezeichnen. Die Autoren zeigen typische Muster für Hasssprache auf, liefern aber auch konstruktive Ansätze für eine angemessene Moderationsstrategie im Umgang damit.

„Im Zeitalter von Fake News“ (Sängerlaub, S.99) geht es weiterhin darum, Desinformationen in Form von Lügen, Gerüchten und Halbwahrheiten aufzudecken, sowie „zu widerlegen und einzuordnen“ (Stern, S.120). Durch Verifikationstechniken kann die Glaubwürdigkeit von Behauptungen durch einen Faktenscheck überprüft werden. Quellen, Fotos und Videos werden hierbei von Journalist_innen öffentlich-rechtlicher Rundfunkanbieter und Recherchezentren auf ihre Echtheit überprüft.

Marieke Reimann verweist bei der Erstellung von Textbeiträgen auf die „Notwendigkeit geschlechtergerechter Sprache im Journalismus“ (S.283), während Tanja Köhler Konzepte und Regeln für einen inklusiven Journalismus aufzeigt, der „Teilhabe und Chancengleichheit in der digitalen Gesellschaft“ (S.297) durch den Gebrauch leichter und einfacher Sprache ermöglicht.

Einige der am Sammelband beteiligten Journalisten_innen zeigen in ihren Aufsätzen die durch die Digitalisierung erfolgten Veränderungsprozesse ihrer Arbeit am Beispiel ihrer eigenen Medienbetriebe. Dies gilt unter anderem für das Content-Netzwerk Funk von ARD und ZDF, das von der Referentin der Programmgeschäftsführerin Viola Granow vorgestellt wird, ebenso wie für die Nachrichtenredak-

tion von RTL, für die Tanit Koch als Chefredakteurin arbeitet. *ARD-Aktuell* Chefredakteur Marcus Bornheim zeigt Veränderungsprozesse der „Tagesschau zwischen öffentlich-rechtlichem Auftrag und Marktanforderung“ (S.67) auf, während Katrin Gottschalk das „Innovationsmanagement“ (S.79) der Berliner Tageszeitung *taz* skizziert.

Die Herausgeberin fordert einen vielfältigen Journalismus, der präzise erklärt und einordnet sowie transparent und lösungsorientiert berichtet. Es wird deutlich, dass sich die Berichterstattung im digitalen Zeitalter an Maximen der Glaubwürdigkeit und Transparenz orientieren sollte, um das Vertrauen der Mediennutzer_innen zu bekommen. Dabei kann auch auf Projekte und Initiativen zur Vermittlung von Journalismuskompetenz an Schulen zurückgegriffen werden, die von den Leipziger Journalismusforscher_innen Markus Beiler, Uwe Krüger und Juliane Pfeiffer vorgestellt werden.

Der empfehlenswerte Band macht deutlich, dass neben normativen Postulaten und konstruktiven Ansätzen zur Erreichung von Qualitätsstandards auch die technischen und wirtschaftlichen Herausforderungen des Nachrichtenjournalismus in den Fokus gerückt werden müssen. Es ist positiv zu bewerten, dass ein umfassender Blick über den Untersuchungsgegenstand aus verschiedenen Perspektiven der Wissenschaft und Praxis vorgenommen wird, der die Veränderungsprozesse angemessen reflektiert, einordnet und offene Fragen anspricht.

Christian Schicha (Erlangen)

Andreas Beinsteiner, Lisa Blasch, Theo Hug, Petra Missomelius, Michaela Rizzolli (Hg.): Medien – Wissen – Bildung: Augmentierte und virtuelle Wirklichkeiten

Innsbruck: Innsbruck UP 2020, 241 S., ISBN 9783903187894, EUR 31,90

Medien – Wissen – Bildung: Augmentierte und virtuelle Wirklichkeiten ist der Tagungsband zur gleichnamigen Tagung, die vom 25.-26.4.2019 in Innsbruck stattfand. Ausgehend von der Feststellung einer Konjunktur ubiquitärer Medientechnologien, Diskursen und Modellen zu virtuellen und augmentierten Wirklichkeiten fragt der Band nach den theoretischen, methodischen, diskursiven sowie praktischen Zusammenhängen im Bereich Bildung. Dabei geht es nicht um eine Verfestigung von einseitig euphorischen oder skeptischen Perspektiven, die sich in populären oder sozial- und bildungspolitischen Kontexten finden lassen. Die Autor_innen des Bands plädieren ferner dafür, in Bildungszusammenhängen „dafür Sorge zu tragen, dass die Begriffe ‚virtuell‘ und ‚augmentiert‘ nicht auf techni(zisti)sche Definitionen reduziert werden“ (S.9) – eine diskursive Einschreibung, welche die Phänomene nicht ausreichend zu erfassen vermag. Wenngleich in Bildungskontexten die Forderung nach Erweiterung, Anreicherung und Virtualisierung des Bildungsangebots durch digitale Technologien festzumachen ist und ebenso von Unbehagen begleitet wird (z.B. der Sorge um kapitalistische Ausbeutung durch Datenklau oder

der zunehmenden ‚Abhängigkeit‘ von digitalen Technologien), so räumen die Autor_innen ein, dass der Begriff ‚virtuell‘ nicht mit Digitalität gleichzusetzen ist. Mit diesen diskursiven Verhältnissen im Hinterkopf versammelt der Band eine große thematische und disziplinäre Vielfalt an Beiträgen zu VR und AR, wobei diese in drei thematische Blöcke unterteilt sind.

Der erste Block verhandelt die epistemologischen Grundlagen sowie die methodologischen Konzepte und deren Gemeinsamkeiten und Inkommensurabilitäten, mit denen diese diskursiven Phänomene untersucht werden können. Rainer Leschke leitet diesen Block mit einer Reflexion von *Augmented-Reality*-Technologien vor dem Hintergrund derer Enkulturationsprozesse ein. Daniel L. Golden hinterfragt im folgenden Beitrag mit Bezug zu John Dewey die vermeintliche Gegensatzlichkeit und Unterscheidung von virtueller/augmentierter und damit ‚künstlicher‘ Erfahrung und ‚natürlicher‘ Erfahrung. Erfahrung, so argumentiert er, ist in jedem ‚Modus‘ von Welterschließung natürlich, sei sie nun virtuell oder nicht. Zsuzsanna Kondor beschreibt verschiedene Konzepte von *Mind* in Bezug zu Medienpessimismus

(*anxieties*) und evaluiert diese, mit Bezug zu Marshall McLuhan, für Bildungszusammenhänge.

Im zweiten Block befassen sich die Autor_innen mit der „Verhältnisbestimmung von Digitalisierung und Wirklichkeit“ (ab S. 53) im Kontext von VR und AR. Ausgehend von der Annahme einer durchgängigen Berechenbarkeit beziehungsweise der Algorithmisierung des Denkens, die die Grundlage von Kulturen digitaler AR und VR-Technologien bildet, arbeitet Dieter Mersch in seinem medienphilosophischen Text das ‚Unberechenbare‘ als widerständiges Moment heraus. Ähnlich gelagert befasst sich Hans-Martin Schönherr-Mann mit der Mathematisierung der Naturwissenschaften bis hin zur Digitalisierung, wobei er diese Entwicklung mit Walter Benjamin und Martin Heidegger in Bezug zu philosophischen sowie kritischen Stimmen bringt. Im Anschluss daran befragt Andreas Beinstener ebenfalls ausgehend von Heidegger derart digital durchdrungene Lebenswelten im Hinblick auf ihre bildungspraktischen und subjektivierungstheoretischen Konsequenzen. Mit einem medienethischen Beitrag von Claudia Paganini schließt der zweite Block. Paganini stellt die Frage nach der Möglichkeit eines ‚moralischen Computerspiels‘ in Anbetracht von spieltheoretischen Traditionen, die dem Spielen (paradoxaerweise) hauptsächlich einen autotelischen Charakter zuschreiben.

Der dritte, und gleichzeitig umfangreichste Block des Bandes erkundet schließlich die „Grundlagen und Anwendungsfelder“ von VR und

AR und versammelt konsequenterweise Beiträge, die Praxisbezüge zum Bildungsbereich herstellen und Anwendungsbereiche exemplifizieren. Einleitend greift Heinz Moser auf, dass die Zielsetzung einer digitalen Medienbildung nicht lediglich eine Kompetenzförderung zum ‚Coding‘ sein könne, sondern den reflexiven und kreativen Umgang der Digitalisierung in experimentellen Settings fördern solle. Monika Weiß beschreibt die Möglichkeiten des Einsatzes von AR-Apps für die frühkindliche Medienpädagogik, wobei sie sich speziell mit der AR-gestützten Arbeit mit Bilderbüchern und entsprechenden Leseumgebungen beschäftigt. Anhand zweier VR-App-Projekte diskutieren Nathanael Riemer und Florian Nowotny im Folgebeitrag den technischen, zeitlichen und finanziellen Aufwand sowie die Realisierung und Einsetzbarkeit solcher Apps für den schulischen Gebrauch. Barbara Gross und Susanne Schumacher setzen anschließend digitalen Medienkonsum sowie unzureichende *Literacy*-Kompetenzen in Zusammenhang mit der Produktion von Fake News. Dagegen beschäftigen sich Petra Begic, Mustafa Bilgin und Petra Buchwald mit der Prävention von Schulabwesenheit und -abbruch durch die gamifizierte Plattform *Intergalactic ZEIBI*. Josef Buchner und Christian Freisleben-Teutscher diskutieren ‚immersives Lernen‘ in VR-Umgebungen in Zusammenhang mit einer Steigerung von Bildungschancen – eine Argumentation, die auch Katharina Mohring und Nina Brendel anhand von VR-Exkursionen im Geographiestudium führen, und die

sich durch Nadja Dietze schließlich auch auf die Anwendung von VR/AR im beruflichen Bildungsbereich ausweiten lässt. Susanne Schumacher schließt den überzeugenden Block mit Überlegungen zu den Antinomien des Gebunden-Seins sowohl in digitalen als auch nicht-digitalen Lernwelten, die sie am Beispiel der Lehramtsausbildung bespricht.

Der Sammelband weist eine sinnvolle, logische Strukturierung auf. Er diskutiert produktiv die Heterogenitäten des Problemfelds VR/AR in Bildungskontexten weit über die (mühsam gewordenen) diskursiven Unterscheidungen von pessimistischen und affirmativen

Perspektiven hinaus. Der Band zeigt aus überzeugenden medienphilosophischen und wissenschaftstheoretischen Perspektiven und mit konkretem Bezug zu praxisorientierten Projekten, dass die Möglichkeiten, Potenziale und Problematiken von augmentierten/virtuellen Lernumgebungen beziehungsweise Lehr- und Lernpraktiken nicht verallgemeinert oder auf technologische Bedingungen reduziert werden können, sondern in je spezifischen Kontexten ausgehandelt werden müssen.

Markus Spöhrer (Konstanz)

Bernhard Pörksen, Andreas Narr (Hg.): Schöne Digitale Welt: Analysen und Einsprüche

Köln: Herbert von Halem 2020, 214 S., ISBN 9783869624778, EUR 21,-

Seit 2010 organisieren und konzipieren Bernhard Pörksen (Universität Tübingen) und Andreas Narr (SWR) gemeinsam die „Tübinger Mediendozentur“. In ihrem Sammelband *Schöne digitale Welt* bringen sie nun sechs essayistische Beiträge zusammen, die bereits zwischen 2015 und 2019 im Rahmen der Tübinger Mediendozentur als Vorträge (Mascolo, Lobo, Meckel, Yogeshwar, Zeh) beziehungsweise als Gastvortrag am Institut für Medienwissenschaft (Gutjahr) gehalten wurden. Doch auch im Lichte der sich sehr schnell wandelnden digitalen Welt haben die

Beiträge bis heute nicht ihre Aktualität verloren.

Pörkens Vor- und Narrs Nachwort rahmen die Beiträge, denen gemein ist, dass sie Phänomene der Digitalität im Sinne der Ideale und Ideen der Aufklärung anhand zahlreicher praktischer Beispiele analysieren und untersuchen, welche Auswirkungen digitale Medien auf die Gesellschaft, das Individuum oder die Demokratie haben.

In den Beiträgen von Richard Gutjahr und Georg Mascolo werden anhand greifbarer Beispiele und Anekdoten Hassreden im Netz sowie Fake News beleuchtet.

Dabei ist seine Theorie der ‚Hass-Spirale‘ Gutjahrs Ausgangspunkt. Kommunikationsstrukturen, die sich durch den Leitmedienwechsel von der Buchkultur zur Digitalität sowohl technisch als auch kulturell verändert haben, können Hass im Netz in zuvor nicht gekannter Art und Weise verstärken. Daher plädiert Gutjahr für eine digitale „Empathie“ (S.43), die auf Sensibilität, Meinungsbildung und das Verstehen von Rhetorik setzt. Aber nicht nur diese Kenntnisse, sondern auch das Verstehen von Maschinen und Netzwerken hält er für essentiell, um solche Hass-Spiralen zu durchbrechen. Die starke Wirkung digitaler Medien sieht er unter anderem in der nicht mehr vorhandenen *gatekeeper*-Funktion begründet. Dies führt zu einer Pluralität der Perspektiven und Interpretationen, „die erklären wollen, wie die Welt funktioniert“ (S.38), birgt aber eben auch die Gefahr, dass Fake News gepostet werden und viral gehen. Georg Mascolo zeigt in „Fakt, Fake und die neue Macht der Lüge“, dass der investigative Journalismus die Aufgabe hat, Fake News und gefährliche Verschwörungstheorien aufzudecken, die unsere Demokratie bedrohen. Der klassische Journalismus allerdings, dies analysiert Ranga Yogeshwar, hat sich durch die digitalen Medien verändert. In seinem Beitrag „Journalismus im Zeitalter der Erregungsbewirtschaftung“ beschreibt er, wie sich das Machtgefüge zwischen Medien, politischer Kultur und Gesellschaft durch den ökonomischen Mechanismus der Plattformen und ihre undurchschaubaren Algorithmen verschiebt. Wie Gutjahr sieht

auch Yogeshwar in der verlorengegangenen *gatekeeper*-Funktion eine „verführerische Einladung an Populisten und Verschwörungstheoretiker“ (S.158). Durch gezieltes *targeting* würden die „neuen intelligenten Medien“ nicht informieren, sondern „verändern und formen gezielt das Verhalten ihrer Nutzer“ (S.165). Yogeshwar identifiziert das *targeting* als eine Form des „Überwachungskapitalismus“ (S.171) und fordert dessen Überwindung, um auch dem, durch eingebrochene Werbeeinnahmen gebeutelten, klassischen Journalismus aus der Krise zu verhelfen.

Juli Zeh fordert gleich eine Änderung der journalistischen Haltung. Auf Seiten der Nutzer nimmt sie eine „Überbetonung des Subjektiven“ wahr, das zu „anwachsender Konformität“ (S.195) führe. Die Politikverdrossenheit der Bürger und damit auch der Rechtspopulismus werden, so Zeh, weiter anwachsen, wenn der Journalismus es nicht schaffe, eine gemeinsame Erkenntnisgrundlage zu schaffen und selbstbewusst für allgemeingültige Prinzipien einzustehen. Und auch die Individuen müssten, fordert Zeh, weniger „Politikkonsumenten“ (S.186) sein und wieder selbstbestimmtere mündige Bürger werden.

Sascha Lobo schlägt vor, soziale Medien zurückzuerobern und mit eigenen Gegenentwürfen eine Diskurs-Öffentlichkeit zu schaffen.

Miriam Meckel beleuchtet in ihrem Beitrag „Der berechenbare Mensch“ das Mensch-Maschinen-Verhältnis und fragt nach den Auswirkungen von Algorithmen auf die Individualität und – wie Yogeshwar – auf den freien Wil-

len des Menschen. Neben allen Vorzügen, die KIs bieten, könnten sie den Menschen irgendwann durch Datenanalyse und *anticipatory thinking* kontinuierlich so mit Daten versorgen, dass er sich permanent in einem Zustand der Ausgeglichenheit zwischen Informationsbedarf und Informationsversorgung befindet. Meckel bezeichnet dies als „Equilibrium“ (S.135). Was auf den ersten Blick als erstrebenswerter Zustand anmuten könnte, wird von Meckel schnell als defizitär entlarvt. Durch die fehlende Differenz zwischen „Suchen und Wissen, zwischen Wollen und Haben, zwischen Wünschen und

Sein fehlt [im digitalen Equilibrium] der Motor für Veränderung“ (S.136).

Pörksen und Narr geht es dezidiert nicht darum, vorherrschende Digitalisierungs-Dystopien zu befeuern. Vielmehr wollen sie die „Problemtrance der Gesellschaft durch eine Form der Analyse und Kritik verstören, die Freiräume des Denkens und Handelns [...] wieder erkennbar macht“ (S.17). Dies ist ihnen mit dem vorliegenden Sammelband gelungen. Mit *Schöne digitale Welt* setzen sie der Medienmanipulation eine ‚digitale Aufklärung‘ entgegen.

Isabell Eva Baumann (Luxemburg)

Arno Görgen, Rudolf Inderst (Hg.): Wissenschaft und Technologie in digitalen Spielen

Marburg: Büchner 2020, 280 S., ISBN 9783963171949, EUR 29,00

Die beiden Herausgeber Arno Görgen und Rudolf Inderst begeben sich in dem Band mit ihren Autor_innen auf die Suche nach Spuren von Wissenschaft und Technologie in digitalen Spielen. Sie sind interessiert daran, wie diese in Videospielen imaginiert, integriert und womöglich auch ideologisch positioniert werden (vgl. S.21). Das Buch umfasst insgesamt zehn Beiträge.

Den ersten Beitrag liefert Stefan Hölzgen – er betrachtet, in welcher Form und Funktion Computer in Spielen in Erscheinung treten. Er entwickelt hierfür mehrere Kategorien und stellt diese an verschiedenen Beispielen vor. So kommt es beispielsweise vor,

dass ein Computer nur ein Requisit ist, um einen Ort zu spezifizieren (Militärbasis, Labor). In anderen Fällen kann das Innere eines Computers als Handlungsort eines Spieles dienen. Auch gibt es Spiele, die ein weiteres Spiel im Spiel beinhalten, welches Spieler_innen selbst vollständig spielen können. Dies kann einen Verweis auf ältere Spiele der eigenen Reihe oder sonstige ältere Titel darstellen, die dem sogenannten *Host-Game* als *Guest Game* technisch unterlegen sind, aber gleichzeitig dafür sorgen, dass es als „weniger fiktional“ (S.39) wahrgenommen wird.

David Kempf nimmt sich des Spiels *Football Manager* (Sports Interactive, ab

2005) an und schlussfolgert, dass hier eine Spiel-Simulation zur „Verwissenschaftlichung der Rezeption von Fußball“ (S.72) führe. Gleichzeitig zeigt er damit auf, wie ernst ein digitales Spiel als Simulation genommen werden und welche Rolle es auch in der Realität von Fußballscouts und -vereinen spielen kann.

Bei Jonathan Harth wirft das Spiel *Factorio* (Wube Software, 2016) die Frage auf, ob ein Spiel dem auch in der Realität nachkommenden Anspruch der Wissenschaft als Lösung aller existentieller Probleme gerecht werden kann. Dabei widmet er sich auch den Spieler_innen und deren Funktion innerhalb dieser Beziehung. Dabei fokussiert Harth sich vor allem auf das Mechanische in der Art und Weise, wie Spieler_innen die Herausforderungen im Spielverlauf meistern müssen.

Andie Rothenhäusler nimmt sich dem auch in anderen Medienbereichen heftig diskutierten Thema der Geschichtsvermittlung und vor allen Dingen -wiedergabe in Videospielen an. Anhand des sogenannten Technologiebaumes in Strategiespielen zeigt er auf, wie digitale Spiele oftmals einen durch Technologie betriebenen Fortschritt forcieren, der häufig den heutigen Blick auf vergangene Zeiten abbildet. Damit zeichnen Spieleentwickler_innen zwar womöglich technologische Fortschritte korrekt nach, aber nicht Lebensgefühl und -umstände der Menschen, die zu dieser Zeit lebten (vgl. S.130).

Rita Santoyo Venegas zeigt in ihrem englischsprachigen Text das Potenzial auf, das digitale Spiele für die Forschung haben können. Anhand des

Spiels *Foldit* (University of Washington, 2008), in dem Spieler_innen in Form von Puzzles Proteine optimieren sollen, erläutert sie, wie die Wissenschaft auf die kognitiven Fähigkeiten von Spieler_innen zurückgreifen kann, die durch bereits bewältigte Videospiele Erfahrung und geschulte Fähigkeiten im Lösen von Problemen haben.

Christian Götter und Christoph Salge zeichnen in ihrem spannenden Beitrag die Wahrnehmung von Künstlichen Intelligenzen in Videospielen anhand der *Fallout*-Spielereihe (Interplay Entertainment, ab 1997) nach und nehmen parallel dazu in den Fokus, wie das Thema außerhalb der Spiele in der Wissenschaft rezipiert wurde und wie dies wiederum auf die Spiele abfärbte.

Rudolf Inderst schaut sich im Anschluss an, wie Laboratorien in ausgewählten Videospielen dargestellt und konnotiert werden, während Eugen Pfister der ambivalenten Figur des ‚mad scientists‘ in digitalen Spielen auf den Grund geht.

Carolin Wendt versucht anhand der *Mass Effect*-Trilogie (BioWare, ab 2007) eine Art *close reading* der dort auftretenden wissenschaftlichen Konflikte und der dargestellten Wissenschaftler_innen. Dabei stellt sie fest, dass solche Darstellungen und Spielmechanismen Spieler_innen inspirieren können, sich mit ähnlich gelagerten realweltlichen Problemen zu beschäftigen und sich zu positionieren.

Abschließend zeigt Franziska Bechtold anhand von *Detroit: Become Human* (Quantic Dream, 2018) auf,

wie die Entwicklung von Technologie in der realen Welt, und fiktionalisiert in diesem Spiel, zu Angst und Perspektivlosigkeit beim Menschen führen kann. Dabei stellt sie jedoch fest, dass der Beitrag des Spiels eher Klischees und Stereotypen unterstützt, als dem Diskurs wirklich dienlich zu sein.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass der Band sehr abwechslungsreich und multiperspektivisch vorgeht. Damit eröffnet er für die Betrachtung digitaler Spiele ein weiteres, sich selbst, aber auch andere Disziplinen befruchtendes Feld.

Manuel Föhl (Mainz)

Arno Görge, Stefan Heinrich Simond (Hg.): Krankheit in digitalen Spielen: Interdisziplinäre Betrachtungen

Bielefeld: transcript 2020, 466 S., ISBN 9783837653281, EUR 49,-

Bei Krankheit und digitalen Spielen mag in der populären Meinung direkt an Spielsucht oder Ähnliches gedacht werden. Doch hier ist diese negative Konnotation unangebracht, denn in diesem Band soll tatsächlich das noch weitestgehend unerforschte, „verminte Gelände“ (S.10) der Darstellung von Krankheiten in digitalen Spielen, aber auch der Einsatz von digitalen Spielen in der Medizin genauer betrachtet werden.

Den Anfang macht ein Großkapitel zu „Theorien“ (ab S.17). Arno Görge beginnt mit einer Auseinandersetzung mit dem ‚Medikalisierungs‘-Begriff (dem Prozess, bei dem nicht-medizinische Bereiche nach und nach einer medizinischen Beobachtung Platz machen. Digitale Spiele betrifft dies, wenn sie im Bereich der *serious games* angesiedelt sind und in Therapien genutzt werden, oder, wie Görge an weiteren Beispielen zeigt, wenn Krank-

heit die Spielmechaniken beeinflusst beziehungsweise ein Spiel als kritischer Kommentar zur Medikalisierung positioniert ist. Zusammen mit Eugen Pfister macht er sich direkt im nächsten Text daran, den Begriff des Wissens und die Frage, wie Wissen medialen Formen generiert und vermittelt wird, zu ergründen. Katharina Fürholzer geht es im Anschluss um ethische Bedenken bei der Darstellung und Rezeption von Pathografien, also der Darstellung von Krankheiten in verschiedenen Formen (wie eben auch im Computerspiel), und wie dies Einfluss auf die Wahrnehmung von Krankheiten hat. Daran schließt Nils Löffelbein an, der das Verständnis von Krankheit und Gesundheit betrachtet und entdeckt, dass diese immerzu an gesellschaftlichen Werten bemessen werden. Was beispielsweise als Krankheit betrachtet wird, und was nicht, durchläuft im zeithistorischen Kontext immer wieder einen Wandel.

Das zweite große Kapitel des Buches widmet sich im Anschluss psychischen Krankheiten in Spielen. Hier macht ein Artikel von Stefan Heinrich Simond den Anfang, der anhand der Spiele *Outlast* (Red Barrels, 2013) und *The Town of Light* (LKA, 2016) aufzeigt, wie Psychiatrien und deren Patient_innen dargestellt werden. Zudem zeigt er zwei Formen der Perspektivierung von psychischen Krankheiten mit Hilfe der beiden Titel auf. Bernhard Runzheimer greift dies auf und macht anhand weiterer Spieletitel deutlich, wie psychische Krankheiten auf ludische und narrative Elemente eines Spiels Einfluss nehmen und welche Rolle das Dispositiv, wie ein VR-Set, dabei spielen kann. Sarah E. Beyvers schaut sich dahingehend an, welche Rolle bei solchen Darstellungen ein unzuverlässiger Erzähler spielen kann, während Annika Simon bei dem Spiel *Celeste* (Maddy Thorson/Noel Berry, 2018) die Spielmechaniken untersucht, welche die Auseinandersetzung mit einer Krankheit deutlicher machen können. Mit PTBS interessieren sich schließlich Rudolf Inderst und Sabine Schollas für eine psychische Krankheit, die anhand des Spiels *Call of Duty: Black Ops III* (Activision, 2015) Spieler_innen nähergebracht werden soll. Henning Jansen verknüpft all dies, wenn er bei *What Remains of Edith Finch* (Giant Sparrow, 2017) aufzeigt, wie hier Schizophrenie mit Hilfe der Darstellungsform des Spiels, aber auch der Spieleinteraktion, für Spieler_innen erfahrbarer gemacht werden kann. Wie Alan McGreevy,

Christina Fawcett und Marc Oulette zeigen können, verortet *Resident Evil 7* (Capcom, 2017), dadurch dass die spielnarrative Gefahr von einem infektiösen Schimmelpilz ausgeht, Krankheit beim Weiblichen. Vanessa Platz stellt vor, wie Krebs anhand zweier Spiele in unterschiedliche Verständnismuster eingeordnet werden und damit Anstoß zu Diskursen gegeben werden kann. Elsa Romfeld und Torben Quasdorf machen mit einer Art *close reading* des kooperativen Brettspiels *Pandemie* (Pegasus Spiele, 2008) einen kurzen Abstecher weg von den digitalen Spielen, und entdecken Krankheit als einfaches gemeinsames Feindbild für eine Spielegruppe. Brandon Rogers problematisiert den Gesundheitsbalken in der Statusanzeige von Spielen als Bestätigung von und Aufforderung zu mehr Männlichkeit. Brandon Niezgoda setzt sich mit dem Wii-Spiel *Trauma Team* (Atlus, 2010) auseinander, in dem die Spieler_innen verschiedene medizinische Rollen im Verlauf eines Seuchenausbruchs übernehmen und so spielerisch Entwicklungen einer solchen medizinischen Katastrophe miterleben können.

Den letzten Teil des Buches bilden die „Games for Health“ (ab S.367). Martin Thiele-Schweiz und Anne Sauer stellen dieses Feld mit einigen Beispielen vor und zeigen anhand von verschiedenen Thesen auf, dass es noch weiterer Forschung bezüglich der Wirkung und Finanzierung benötigt, um die Akzeptanz von digitalen Spielen als Behandlungsmethoden zu etablieren. Hofmann et al. geben sehr ausführlich

wieder, welche Herausforderungen die Entwicklung und Umsetzung eines *serious game* im Bereich des Gesundheitssektors mit sich bringen, und diskutieren dabei verschiedene Probleme und Herausforderungen eines solchen Prozesses. Kara Stone stellt das Spiel *#selfcare* (Tru Luv Media, Inc., 2018) vor und erörtert dabei auch die Wahrnehmung der Akzeptanz von Spielen, während abschließend Simon Ledder nochmals *games for health* als Spiele wahrnimmt und beschreibt, die Spie-

ler_innen zu einer Form der Selbstdisziplinierung und -normalisierung bewegen sollen.

Der Band bietet einen sehr breiten und abwechslungsreichen Einblick in die Thematik des Einsatzes, der Funktion und des Nutzens von (digitalen) Spielen in der Medizin. Er eröffnet so für dieses noch junge Forschungsfeld einige vielversprechende und beachtenswerte Anknüpfungspunkte.

Manuel Föhl (Mainz)

Shira Chess: Play like a Feminist

Massachusetts: The MIT Press 2020 (Playful Thinking Series), 165 S., ISBN 9780262044387, USD 26,95

Mit ihrem Buch *Play like a Feminist* legt Shira Chess einen neuen Teil für die „Playful Thinking Series“ vor und bietet damit einen Einblick in den Bereich des feministischen Spielens. Zu Beginn gibt sie einen Überblick darüber, was es eigentlich bedeutet, wie ein Mädchen beziehungsweise eine Frau zu spielen. Laut Chess muss dieser Ausdruck nicht immer negativ konnotiert sein, allerdings sei er das leider meistens, obwohl man sich dieser Bezeichnung nicht schämen sollte. Generell werfe das Spielen als erwachsene Frau und auch als erwachsener Mann die Frage danach auf, was es überhaupt bedeutet, wie ein_e Erwachsene_r zu spielen. Man habe verlernt, wie ein Kind zu spielen, und die Beantwortung der Frage sei schwierig, da man hier die

unterschiedlichsten Umstände, etwa das soziale Umfeld, in Betracht ziehen müsse.

Statt diesen Gedanken weiter zu verfolgen, ruft Chess dazu auf, wie eine Feministin zu spielen, das heißt, die Strukturen der Spiele und der Industrie zu untersuchen, zu hinterfragen und zu verändern. Weiter erklärt sie, dass Frauen leider oft das Problem hätten, ihre Freizeit nicht richtig zu nutzen. Sie seien meist produktiv und selbst, wenn sie versuchten, zu entspannen, hätten sie trotzdem Arbeiten in Bezug auf den Haushalt oder die Kindererziehung im Hinterkopf. Dies solle sich ändern. Laut Chess sollten Frauen, genauso wie Männer es zumeist tun, ihre Freizeit zur reinen Entspannung nutzen und sich mehr Zeit für sich selbst nehmen.

In ihrem dritten Kapitel schreibt Chess darüber, dass Spielen benutzt werden sollte, um gegen diese immer noch in klischeehaftem Rollendenken verhaftete Situation zu protestieren. Dadurch könne man Aufmerksamkeit erreichen, und das auf einem guten, neuen Weg, der andere Frauen und Männer dazu einlädt, teilzunehmen. Sie zeigt zahlreiche Beispiele auf, welche verdeutlichen, wie diese Art des Protests aussehen und funktionieren kann.

Das vierte und damit vorletzte Kapitel widmet Chess einem Blick auf die Gaming-Industrie. Sie rekapituliert historische Entwicklungen des Gamings und beleuchtet, wie sich diese Szene von einem männerdominierten Schauplatz hin zu einer vielfältigeren und offeneren Umgebung entwickelt hat. Hier führt die Autorin allerdings auch an, dass es zwar mittlerweile schon viele speziell auf Gamerinnen zugeschnittene, auch feministische Spiele gebe, die Zahl aber im Vergleich zu den insgesamt veröffentlichten Games noch zu gering sei. Zudem sei die Ablehnung von Frauen sowohl als Entwicklerinnen als auch als aktive Gamerinnen in der Szene immer noch groß.

In ihrem letzten Kapitel spricht Chess über *Gaming Circle*. Sie beschreibt ein Experiment, das sie in ihrer Heimatstadt durchgeführt hat, um mehr Frauen zum Spielen zu bewegen. Demnach hat sie sich unter anderem mit Freundinnen und Kolleginnen getroffen, um sich gemeinsam mit ihnen in ihrer Freizeit dem reinen Spielen zu widmen. Laut Chess sei dies der Weg zu einem weiblich-selbstbe-

stimmten, feministischen Spielerlebnis, weshalb sie am Ende des Buches einen Guide hinzugefügt hat, welcher den Leser_innen helfen soll, selbst einen *Gaming Circle* zu gründen.

Zu Beginn des Buches *Play like a Feminist* scheint nicht ganz sicher, in welche Richtung Shira Chess mit ihrem Werk gehen möchte. Als Leser_in wird man rasch etwas skeptisch, da man befürchten muss, dass die Autorin die typischen, bekannten Diskussionsthemen zum Thema Gaming im Zusammenhang mit Frauen aufführen würde. Und leider werden bei der weiteren Lektüre diese Befürchtungen teilweise bestätigt. Der erste Teil des Buches ist sehr gut gelungen. Chess wirft einen sehr weitgefächerten Blick auf das Thema, und viele Leserinnen werden sich in ihren Aussagen – besonders in Bezug auf die ‚richtige‘ Nutzung der Freizeit – wiederfinden. Auch der Guide zur Gründung des eigenen *Gaming Circle* ist praxisorientiert und ansprechend. Im dritten Kapitel musste die Rezensentin aber feststellen, dass Chess hier nicht genau auf den Punkt gebracht hat, warum genau man Protest mit Spielen verbinden sollte und was diese Form des Protests bewirken soll. Obwohl Chess im vierten Kapitel Spiele aufzählt, die ihrer Meinung nach feministisch geprägt sind, fehlen neuere Werke wie *Horizon Zero Dawn* (2017) und die *The Last of Us*-Reihe (2013–2020), die mit starken Hauptdarstellerinnen genau den feministischen Anspruch aufweisen, den Chess propagiert. Des Weiteren ist es schade, dass Chess zwar viele persönliche Fußnoten angemerkt hat, aber der wissenschaft-

liche fundierte Hintergrund zu häufig etwas untergeht oder unberücksichtigt bleibt.

Summierend lässt sich festhalten, dass das Buch besonders für Leser_innen, die neu in der Materie sind, einen guten und breit gefächerten Einblick bietet. Dennoch bleiben

einige Ausführungen leider zu ungenau oder grob, weshalb es eine Überlegung wert ist, auch die anderen Bücher aus der Reihe „Playful Thinking Series“ zu lesen. Vielleicht ergibt sich dadurch in Verbindung ein geschlossenes Bild.

Elaine Kunigk (Marburg)

Sammelrezension: Digitale Kommunikation

Dirk von Gehlen: Meme: Muster digitaler Kommunikation

Berlin: Wagenbach Verlag 2020, 80 S., ISBN 9783803136985, EUR 10,-

Tilman Baumgärtel: GIFs: Evergreen aus Versehen

Berlin: Wagenbach Verlag 2020, 80 S., ISBN 9783803136992, EUR 10,-

In den Sozialen Medien führt an Internet-Memes und GIFs kein Weg mehr vorbei. Sie prägen nicht nur die digitale Bildlichkeit entscheidend mit, sondern verändern auch die Kommunikation, wenn sie ähnlich wie Emoticons auf verschiedenen Plattformen zum Einsatz kommen. In der Reihe ‚Digitale Bildkulturen‘ des Wagenbach Verlags sind nun zwei Bücher zu diesen Bildphänomenen erschienen.

Der Journalist Dirk von Gehlen gibt einen Einblick in die „Meme-Kultur“ (S.7). Internet-Memes versteht er dabei als „jede digitale Ausdrucksform, die kopier- und referenzierbar ist“ (S.8). Was alles unter diese sehr weitgefasste Definition fällt, wird erst

durch die Beispiele deutlich, die jedem der acht Kapitel anhängen. So denken die meisten Menschen sicherlich an die klassischen Text-Bild-basierten „Image Macros“ (S.11), wenn sie den Begriff *meme* hören. Die Beispiele verschaffen aber noch einen Überblick darüber hinaus, decken also die Bandbreite des Bildphänomens gut ab, die von Comics bis zum Bewegtbild reicht.

In Anschluss an Richard Dawkins beschreibt von Gehlen „Meme als die Ohrwürmer des Internet“ [sic!] (S.14). Damit schließt er direkt an Dawkins’ ursprüngliche Idee der viralen Verbreitung an. Mag die Metapher für den *meme*-Begriff von Dawkins noch passend erscheinen, der unter *memes* zum

Beispiel „tunes, ideas, catch-phrases“ (*The Selfish Gene*, Oxford/New York: Oxford University Press 1976, S.192) versteht, ist sie für Internet-Memes weniger überzeugend, da diese – wie von Gehlen selbst zeigt – überwiegend visuell sind. Zu solchen Denkfehlern und Kurzschlüssen kommt es leider häufiger im Buch. Dass „Meme [...] fröhliche, offene und menschenfreundliche Kommunikationsmechanismen“ (S.10) seien, gilt als genauso überholt wie, dass durch das Internet eine „Demokratisierung der Publikationsmittel“ (S.18) stattgefunden habe.

Formal ist das Buch leider ebenfalls an vielen Stellen fehlerhaft. Neben der falschen Schreibweise des Internets im Genitiv (S.13f.) verwirrt beim Lesen insbesondere der fließende Wechsel zwischen dem englischen und deutschen Begriff „Meme“ (S.14, S.44), der je nachdem semantisch und phonetisch den englischen Singular (*meme*) oder das deutsche Plural (Meme) meint.

Der Medienwissenschaftler Tilman Baumgärtel untersucht die Geschichte der GIFs. Diese kann bis zu den Anfängen des Films zurückverfolgt werden, wenn „Muybridges fotografische Experimente“ (S.6) und das „Kino der Attraktionen“ (S.51) als Vorläufer der GIF-Animation verstanden werden. Baumgärtel geht aber auch auf die Technikgeschichte des Bildformats ein. Wie er etwas salopp formuliert, ist das *Graphic Interchange Format* „das Werk einer Gruppe von Nerds“ (S.16), die über ihre Erfindung im Jahr 1987 erstaunlich wenig preisgeben. Daher scheint es umso wichtiger, eine detail-

lierte Geschichtsschreibung des Bildformats darzulegen.

Ursprünglich waren GIFs nämlich gar nicht für Animationen vorgesehen, sondern dazu gedacht, Bilder problemlos auf verschiedenen Computersystemen darzustellen. Dass das Bildformat Bewegung zeigen kann, ist einem „raffinierten Programmiertrick, mit dem die Qualität der GIF-Bilder verbessert werden sollte“ (S.24), zu verdanken. Der Bewegungseffekt wird nämlich nicht über *interlacing* oder Kompression erzeugt, wie in „kulturwissenschaftlichen Texten über das Format“ (S.24) häufig fälschlicherweise behauptet wird, sondern ist der Tatsache geschuldet, dass GIFs mehrere Bilder in einer Datei speichern können. Diese Fähigkeit hat das mittlerweile überholte Bildformat vor dem Aussterben gerettet und zu einem kulturellen Phänomen gemacht, wie der Medienwissenschaftler überzeugend argumentiert (S.46).

Kulturgeschichtlich zeichnet Baumgärtel die Entwicklung von GIFs 1.0 (S.29-46) bis zu GIFs 2.0 (S.47-67) nach. Erstere waren Anfang der 2000er Jahre vor allem auf Homepages als animierte Icons vertreten und haben wenig mit dem gemein, was heute als GIF verstanden wird. GIFs 2.0 sind kurze Filmausschnitte „aus der Populär- und Netzkultur“ (S.48), die ähnlich wie Emoticons „als visueller Gefühlsausdruck und Reaktion auf Geschriebenes oder andere GIFs eingesetzt“ (S.49) werden.

Beide Bücher ergänzen sich gut. So endet von Gehlens Buch mit den „Reaction-GIFs“ (S.62), also den GIFs 2.0, die nach Baumgärtel auch als

„GIF-Meme“ (S.11) bezeichnet werden können. Internet-Memes entwickeln sich folglich – so ließe sich aus der Lektüre beider Bücher schlussfolgern – in Richtung Bewegtbild. Im direkten Vergleich beider Bücher fällt aber auch auf, dass Baumgärtel wissenschaftlich wesentlich sauberer und fundierter gearbeitet hat als von Gehlen, dessen Buch von journalistischen Abschwweifungen wie der zu ausführ-

lichen Beschreibung von „*listicle*“ (S.9) und Halbwissen wie der angeblichen „Offenheit des Web“ (S.20) durchzogen ist. Für einen ersten Einstieg in die Welt der Internet-Memes eignet sich von Gehlens Buch allemal. An Baumgärtels kompakte und dennoch informative Geschichtsschreibung des GIFs kommt es aber nicht heran.

Kevin Pauliks (Marburg)

Sammelrezension: Digitaler Journalismus

John V. Pavlik: Journalism in the Age of Virtual Reality: How Experiential Media are Transforming News

New York: Columbia UP 2019, 284 S., ISBN 9780231184496, GBP 25,-

Karen Fowler-Watt, Stephen Jukes (Hg.): New Journalisms: Rethinking Practice, Theory and Pedagogy

London, New York: Routledge 2020, 198 S., ISBN 9781138596757, GBP 34,99

Die Auswirkungen der Digitalisierung auf den Journalismus sind enorm. Journalistische Berichterstattung wird technischer, *computer literacy* gehört heute zum guten Ton in den Redaktionen, und Journalist_innen, die etwas auf sich halten, sind multimedial, immersiv und auf allen möglichen Kanälen gleichzeitig unterwegs. Auch die wissenschaftliche Forschung nimmt diese Aspekte der Weiterentwicklung des Journalismus unter die Lupe.

Karen Fowler-Watt und Stephen Jukes versammeln in dem von

ihnen herausgegebenen Band *New Journalisms: Rethinking Practice, Theory and Pedagogy* Beiträge einer internationalen Autorenschar, die sich mit einem ganzen Strauß von Themen rund um die Disruptionen, die Destabilisierung und den Vertrauensverlust, den Medien und Journalismus in den vergangenen Jahren erlitten haben, befassen. Die Herausgeber_innen sind dabei auch selbst einschlägig vorgefahren, denn beide sind lehrende Praktiker_innen. Karen Fowler-Watt arbeitete, bevor sie an die britische

Bournemouth Universität ging, um dort die Journalistenausbildung zu leiten, als Journalistin und Redakteurin für die BBC. Stephen Jukes, Journalismusprofessor, ebenfalls an der Bournemouth University, war zuvor als Korrespondent für die Nachrichtenagentur Reuters in Europa, Nord- und Südamerika und im Mittleren Osten unterwegs.

Die Zusammenstellung von Aufsätzen, die die beiden hier vorlegen, geht zurück auf die „Salzburg Academy on Media & Global Change“, eine jährliche 3-wöchige Zusammenkunft, bei der Medien-Praktiker_innen, Studierende und Wissenschaftler_innen sich austauschen, um die globalen Herausforderungen und den medialen Alltag auf einen Nenner zu bringen. Die 2017er Tagung, um die es hier geht, fragte explizit nach „media literacy“, nach „cross-border/cross-cultural applied research“, nach einer „critical experimental pedagogy“ und schließlich nach einer „intervention-based practice“ (S.3). Entsprechend gliedert sich das Buch in drei Teile, die mit „New Challenges“ (S.9ff.), „New Practices“ (S.63ff.) und „New Pedagogies“ (S.115ff.) überschrieben sind. Im ersten Abschnitt stellen die beiden Herausgeber_innen in einem eigenen, programmatischen Beitrag die „neuen Herausforderungen“ für einen „neuen Journalismus“ dar (S.13). Ihr Ausgangspunkt ist die Frage, wie es sein kann, dass der Journalismus einerseits weltweit Korruption aufdeckt, Menschenrechtsverletzungen anprangert und investigative *scoops* produziert, und andererseits selbst in Skandale verwickelt ist und als Fake News bezeichnet

wird. Die beiden Autor_innen sehen darin ein Indiz für die „Destabilisierung“ der Medienwelt (S.13). Die Herausforderungen, die zur Lösung des Problems identifiziert werden, sind ein neu entwickeltes Verständnis für die Rolle des Publikums, eine neue Fähigkeit zum Brückenbauen, das auch als „giving voice“ verstanden wird (S.18), mehr Diversität in den Redaktionsstufen, ein gleichberechtigtes Verhältnis zu den Social Media-Plattformen und schließlich vor allem eine neue Form der Pädagogik, die hier hauptsächlich als neue Fokussierung der Journalistenausbildung verstanden wird (S.23).

Im zweiten Abschnitt des Buchs fragt Nicole Blanchett Neheli, inwieweit Datenanalyse dem Lokaljournalismus auf die Sprünge helfen kann. Ivan Sigal stellt neue Möglichkeiten der globalen Vernetzung durch das „Global Voices Project“ vor (S.81ff.) und Susan D. Moeller kontrastiert „reported images“ und „remembered images“ (S.95ff.).

Der besonders prägnante Teil des Buchs ist der dritte, in dem es um eine ‚neue Pädagogik‘ geht. Der Anspruch überrascht zunächst, da Medienpädagogik und Journalismusforschung im deutschen Mediendiskurs sonst eher nicht so häufig zusammengedacht und zusammengebracht werden. Wie fruchtbar diese Kombination ist, zeigen aber Paul Mihailidis, Roman Gerodimos und Megan Fromm in ihrem Aufsatz, in dem sie eine ‚civic intentionality‘ mit dem transformativen Potential der Journalismusausbildung zusammenbringen. Die ‚journalism pedagogies‘, die in diesem Buch apo-

strophiert werden, gehen wohl über unseren Begriff von Journalistenausbildung hinaus. Gemeint ist hier vielleicht eher eine Art von Nachrichtenaufklärung oder Informationsbildung, die das Wissen über das Zustandekommen von medialen Darstellungen mit ethischen Werten und gesellschaftlichen Ansprüchen überkreuzt. Dass ein solches Projekt am Ende in eine Art ‚Staatsbürgerkunde‘ mündet, sich gegen die selbstverschuldete mediale Unmündigkeit wendet, ist eine logische Konsequenz.

Noch weiter werden diese Überlegungen in zwei Fallstudien getrieben. Paolo Martínez-Zárate stellt Überlegungen an, wie ‚emergent narratives‘ vor allem in Zeiten der Krise als Beispiel für die Kunst der Dokumentation und eine kritische (Medien-)Pädagogik erhalten können. Stephen Reese und Jad Melki gehen noch einen Schritt weiter und denken über das Thema Genozid und die Medialisierung von Menschenrechten nach. Dass die Aufgabe der Medien bei solchen „schwierigen Geschichten“ (S.172) auch eine (volks-)pädagogische ist, liegt auf der Hand. Die beiden Autoren würdigen neben der sozialen Dimension und den pädagogischen Ansprüchen aber auch die affektiven und kognitiven Herausforderungen, die sich gerade im Angesicht der Komplexität der globalisierten Welt stellen.

John V. Pavlik hat sich in seiner Monographie *Journalism in the Age of Virtual Reality* ein anderes Ziel gesetzt: Er geht die immersiven Medientechniken durch, dies aber nicht, um deren gesellschaftliche Auswirkungen zu

diskutieren, sondern um die Effekte auf das journalistische Geschichtenerzählen – oder neudeutsch: Storytelling – darzustellen. Die neue Nutzererfahrung oder „User Experience“ setzt sich für Pavlik aus immersiven, interaktiven und multisensorischen Techniken zusammen (S.62). Diese neue Art der „Experience“ führt den Autor zur Begriffsbildung der „experiential stories“ (S.4), aus denen er dann für den Journalismus das ableitet, was er „experiential news“ nennt (S.22): „It is almost tautological to say that digital content, including experiential journalism, is encoded, or programmed for computerized devices and systems“ (S.91). Mit diesem Ansatz wird deutlich, dass Pavlik über die im Buchtitel avisierten Techniken der virtuellen Realität weit hinausgeht. Datenerfassung, Geo-Lokation und Algorithmisierung sind für den Autor die Kerndimensionen, die seiner Meinung nach nicht nur die Nachrichtenproduktion, sondern auch deren Rezeption durch das Publikum stark prägen.

Formativ steht für Pavlik im Zentrum des neuartigen journalistischen Geschichtenerzählens das, was er „interactive documentary“ nennt oder auch etwas idiosynkratisch als „I-Docs“ abkürzt und was im deutschsprachigen Zusammenhang häufig auch als Multimedia-Reportage oder Multistory bezeichnet wird (S.128ff.). Anhand einer ganzen Reihe von Fallbeispielen, ausgehend von der unvermeidlichen *New York Times*-Multimediareportage *Snow Fall* (2012), erarbeitet Pavlik eine Strukturanalyse dieses Formats oder dieser Darstellungsform, die neben

grundlegenden Elementen und Strukturelementen auch solche Bestandteile identifiziert, die genuin für das „digital media environment“ (S.135) sind. Dazu zählen insbesondere die Multimodalität, das Vorhandensein interaktiver Elemente, die Integration von Social Media-Interaktivität, die Kontextualisierung, die Anpassung an mobile Endgeräte und das, was Pavlik den „approach“ nennt, und worunter er die Anmutung des jeweiligen Beitrags als textuelle Erzählung, als Spiel, als Simulation oder als *augmented reality*-Applikation fasst.

Am Ende seines Buchs geht Pavlik auch auf ökonomische und regulatorische Faktoren für seinen ‚new journalism‘ ein. Hier zeigt sich, dass doch nicht alle Fragen rund um einen neuen ‚experimental journalism‘ globaler Art sind, weil gerade der juristische Blick auf die Medienlandschaft, beispiels-

weise in puncto Urheberrecht, sich in der US-amerikanischen Perspektive (der Autor ist Professor für Journalismus und Media Studies an der Rutgers University in New Jersey) deutlich von einer europäischen oder deutschen unterscheidet. Interessant ist allerdings, dass einige Fragestellungen, auf die die Rechtssysteme zum Teil unterschiedliche Antworten geben, dieselben sind, etwa die nach der Diskriminierungsfreiheit von Internetangeboten, der Netzwerkneutralität oder dem geistigen Eigentum.

Keine der Punkte, die Pavlik ausarbeitet, hat man nicht auch schon anderswo gelesen. In seinen Begriffsprägungen und Strukturanalysen ist Pavliks Buch aber doch eine originelle Auseinandersetzung mit den neuesten Formen des digitalen Journalismus.

Hektor Haarkötter (Köln)

Medien und Bildung

Stefan Leisten: Wer will ich sein?: Ethisches Lernen an TV- und Videospielerien sowie Let's Plays

Marburg: Schüren 2020, 377 S., ISBN 9783741003615, EUR 34,-

Der Zielbereich des ethisch bildenden Unterrichts ist die Lebenswelt der Schüler_innen. Ethik, Religion, praktische Philosophie: das sind Fächer, die sich nicht um ihrer selbst willen mit der Förderung der ethischen Urteilskompetenz befassen. Umso interessanter ist in diesem Bereich die Frage, wie gängige audiovisuelle Medien als Teil der jugendlichen Lebenswelt für diesen Zweck herangezogen werden können.

Die Titelfrage „Wer will ich sein?“ sowie eine Videospielfigur auf dem Cover legen auf den ersten Blick nahe, dass Stefan Leistens Dissertation sich mit Identitätsfindung beschäftigt. Der Untertitel grenzt die Thematik weiter auf den speziellen Kontext des ethischen Lernens ein. Bereits hier wird deutlich, dass Identitätsfindung und ethisches Handeln eng miteinander zusammenhängen. Eine weitere Frage, die sich beim ersten Blick auf das Buch ergibt, ist, ob Videospiele und TV-Serien Jugendlichen bei der Identitätsfindung behilflich sein können und ob die Medienrezeption Jugendlicher in einer solchen Weise erfolgt, die dies zulässt. Beim ersten Blättern fallen im hinteren Teil Bilder von Tafeln und Lerngruppenergebnissen auf, was darauf schließen lässt, dass der Kon-

text des hier besprochenen ethischen Lernens der schulische Unterricht ist.

Stefan Leisten geht zunächst in sieben Kapiteln sehr ausführlich auf theoretische Hintergründe ein, die das thematisierte Modell ILJAS: Individualethisches Lernen anhand fiktiver Jugendfiguren aus audiovisuell-narrativen Unterhaltungsserien (S.11, Fußnote) herleiten sollen. Diese Aufschlüsselung des Akronymes in der Fußnote lässt einige Spekulation darüber zu, was das Modell ILJAS sein könnte. Handelt es sich um ein Modell für die Gestaltung von Unterricht? Oder ist ILJAS der Umstand, dass man Videospiele und Serien für Lehrszenarien zum ethischen Lernen einsetzt? Oder ist es eine Theorie zur Förderung der ethischen Urteilskompetenz mittels Videospiele? „Die vorliegende Arbeit nimmt sich der Serienthematik an, indem sie untersucht, wie individualethisches Lernen anhand fiktiver Jugendfiguren aus audiovisuell-narrativen Unterhaltungsserien möglich und aus welchen Gründen dieses spezielle Konzept vor dem Hintergrund des ethischen Lernens an institutionell-schulischen Lernorten sinnvoll ist“ (S.15). Und weiter: „Die Leistung dieser Arbeit liegt in der begründeten Aufarbeitung und Verknüpfung aktueller interdisziplinär-wissenschaftlicher Erkenntnisse sowie

der eigenen Positionierung zu diesen“ (ebd.). Der Raum für Spekulation bleibt auch nach diesen Ausführungen bestehen.

Der Autor gibt im Anschluss an einen ersten Einblick in die Grundbegriffe im Kontext von TV- und Videospielserien sowie *Let's Plays* (Kapitel 2) sehr ausführliche Überblicke über den philosophisch-theologischen Horizont (Kapitel 3), den psychologisch-pädagogischen Horizont ethischer Bildung (Kapitel 4), den medientheoretischen Horizont audiovisuell-narrativer Unterhaltungsserien (Kapitel 5), die audiovisuell-narrative Unterhaltungsserie als Medium ethischen Lernens (Kapitel 6) und ethisches Lernen anhand fiktiver Jugendfiguren aus audiovisuell-narrativen Unterhaltungsserien (Kapitel 7). Alle konsensfähigen Rekonstruktionen sind sorgfältig ausgearbeitet. In unterschiedlicher Regelmäßigkeit werden Beispiele aus Serien und *Let's Plays* zur Verdeutlichung eines Zusammenhangs angeführt, nicht jedoch die im Beispielprojekt genutzte Serie *Modern Family* (ABC, 2009–2020). Die konkrete Ausführung, wie sich die jeweiligen Erkenntnisse auf die Ausgestaltung des Modells ILJAS auswirken und eine nähere Erläuterung dessen, was genau ILJAS ist, klingt zwar jeweils kurz in den Resümees an, jedoch ohne dass deutlich wäre, worum genau es geht. Leider werden auch die konkreten Konsequenzen der Herleitung für das Beispielprojekt am Ende nicht ausgeführt.

Es ist davon auszugehen, dass es sich bei dem Modell ILJAS um eine in vier Teilgruppen gegliederte strukturierte Fra-

genliste handelt, die Lehrkräfte benutzen können, um Unterricht mit Serien und *Let's Plays* zu planen, in dem es um die Förderung individuelle ethischer Urteilskompetenzen gehen soll. Das Ende des achten Kapitels stellt die Gesamtliste der Fragen dar, welche in die exemplarische Vorstellung mithilfe eines konkreten Beispielprojekts im neunten Kapitel überleitet. Das beschriebene Projekt beinhaltet die Durchführung von drei Doppelstunden im Oberstufenunterricht eines Gymnasiums. Die Auswertung des durchgeführten Projekts und damit die Prüfung der Eignung des Modells sind leider nicht Thema der vorliegenden Überlegungen.

Das Werk ist ein sehr ambitioniertes Projekt, welches mehrere Fachdisziplinen für die Analyse gleich mehrerer medialer Formate zu einem besonders komplexen Vorgang – der Bildung der ethischen Urteilskraft – befragt. Vermutlich hätte der theoretische Teil knapper ausfallen können, wenn man sich zunächst auf ein Medienformat konzentriert hätte, zum Beispiel dasjenige, das schlussendlich für das Beispielprojekt genutzt wurde (die TV-Serie), um im Nachgang darauf zu verweisen, dass der Aspekt der Serialität auch auf *Let's Plays* übertragbar sein könnte. Stefan Leistens Ausführungen geben einen Überblick über die vielen Planungsdimensionen von Unterricht, insbesondere mit audiovisuell-narrativen Medien, zu beachten sind. Insofern kann das Werk Personen, die am Anfang ihrer Lehramtsausbildung stehen, einen ersten Einblick hierin geben.

Sophia Hercher (Marburg)

Elisabeth Demleitner, Christel Beck-Zangenberg (Hg.): Filme im Geschichtsunterricht: Unterrichtsideen für die Sekundarstufen I und II

Hannover: Klett | Kallmayer 2020, 240 S., ISBN 9783772713682, EUR 29,95

Spielfilme mit einem historischen Hintergrund erfreuen sich in der Kino- und Streaminglandschaft großer Beliebtheit, weshalb es nicht verwunderlich ist, dass sich auch die Filmdidaktik diesem Sujet interdisziplinär nähert. Dass dem Geschichtsunterricht hierbei ein besonderer Stellenwert zukommen kann, zeigt das jüngst erschienene Buch *Filme im Geschichtsunterricht*.

Die Passung zwischen Filmen und dem Unterrichtsfach Geschichte wird dabei im ersten Kapitel umrissen, wobei Spielfilme fokussiert und weitere Genres, wie der Dokumentarfilm oder serielle Formate, zurückgestellt werden. Wenngleich hier der Historienfilm definiert und mit einem Rekurs auf den Kriegs- und Antikriegsfilm ausgebaut wird, schließen die Ausführungen nur unzureichend an den derzeitigen Stand der Filmwissenschaft und Filmdidaktik an, da beispielsweise verwandte Genres wie das Biopic oder der NS-Film unberücksichtigt bleiben. Aufschlussreich ist hingegen eine übersichtlich aufbereitete Liste mit rund 100 Historienfilmen, die nach Epochen und Ländern gegliedert werden, wobei ein Schwerpunkt auf der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts liegt. Neben Genreklassikern wie *All Quiet on the Western Front* (1930) und „Gegenwartigsfilme[n]“ (S.24) wie *Die Mörder sind unter uns* (1946) fin-

den sich hier auch aktuelle nationale und internationale Produktionen sowie einige „parodistische und kontrafaktische Filme“ (S.11) wie *Monty Python and the Holy Grail* (1975) oder *Inglorious Basterds* (2009), sodass hier eine facettenreiche Palette an Filmen vorliegt. Im Anschluss daran nimmt das zweite Kapitel eine Auswahl filmästhetischer Mittel in den Blick, die sich inhaltlich an *Filme im Englischunterricht* von Roswitha Henseler, Stefan Möller und Carola Surkamp orientiert und auch dessen Illustrationen zitiert. Diese Ausführungen bieten zwar eine erste Übersicht, bleiben jedoch vornehmlich deskriptiv.

An die vorherige theoretische Rahmung schließen methodische Ausführungen zum Einsatz von Spielfilmen an. Konkretisiert werden zudem ausgewählte Methoden, die hier sowohl auf die Auseinandersetzung mit dem Film als Unterrichtsgegenstand abzielen, als auch zum Umgang mit Paratexten wie Filmplakaten oder Filmkritiken anregen. Nahezu unberücksichtigt bleiben indessen handlungs- und produktionsorientierte Methoden, sodass die in der Filmdidaktik vielfach geforderte Filmproduktion auf Seiten der Lernenden ausbleibt.

Zu den historischen Abschnitten „Antike“, „Mittelalter und Frühe

Neuzeit“, „19. Jahrhundert und Erster Weltkrieg“, „DDR“, „US-amerikanische Geschichte“ sowie „außereuropäische Geschichte“ werden anschließend, im umfangreichsten Kapitel, exemplarische Filme herangezogen: Neben einer ausführlichen Synopsis und kurzen Würdigung werden konkrete (mitunter interdisziplinäre) Unterrichtsvorschläge und -materialien vorgestellt. Unter Rückbezug auf die zuvor genannte Filmliste bleibt die Auswahl jedoch hinter den Erwartungen zurück. So sind es vornehmlich deutsch- und englischsprachige Filme die hier didaktische Aufmerksamkeit erhalten und randständige Produktionen wie *Lebanon* (2009) oder kontrafaktische Filme bleiben unberücksichtigt. Diskussionswürdig bleibt mitunter auch die didaktische Aufbereitung: Wenn beispielsweise zu *The Deer Hunter* (1978) empfohlen wird, die Russisch-Roulette-Szene nicht zu zeigen (S.215) und somit eine der filmhistorisch bedeutsamen Metaphern zum Vietnamkrieg unberücksichtigt zu lassen, entsteht der Eindruck einer bewahrpädagogischen Haltung, die die Filmdidaktik längst überwunden hat. Ebenso bleiben wiederholt filmästhetische Annäherungen

aus, sodass die Qualität der einzelnen Analysebeispiele variiert: Während die Ausführungen zu *Das Leben der Anderen* (2006) filmästhetische Wirkungsmechanismen unberücksichtigt lassen, fällt beispielsweise der Beitrag zu *Frantz* (2016) durch eine größere Methodenvielfalt positiv auf. Der Band schließt mit einigen weiterführenden Hinweisen, die eine Reihe von Unterrichtsmaterialien anführen und weitere Praxisanregungen bieten. Das abschließende Literaturverzeichnis lässt hingegen einige relevante Publikationen vermissen.

Schlussendlich hinterlässt *Filme im Geschichtsunterricht* einen zwiespältigen Eindruck: Für Lehrende des Unterrichtsfaches Geschichte und angrenzender Fächer können einzelne Abschnitte und insbesondere einige methodisch aufbereitete Analysebeispiele lohnend sein, zumal einige der benötigten Unterrichtsmaterialien über die Verlagsseite als Download bezogen werden können. An den gegenwärtigen Diskussionsstand der Filmwissenschaft und insbesondere Filmbildung reicht der Band aber nur unzureichend heran.

Julian Körner (Bremen)

Autorinnen und Autoren

Anmerkung der Redaktion:

Leider ist es in Ausgabe 1/21 zu einem Übertragungsfehler gekommen, weshalb die Kurzbiografie von Alexander Kroll fehlte, der mit dem Beitrag „Michael Newton: Show People: A History of the Film Star“ vertreten war. Wir entschuldigen uns für diesen Fehler und liefern in Absprache mit dem Rezensenten die Kurzbiografie an dieser Stelle nach:

Alexander Kroll, Dr., Medien- und Literaturwissenschaftler und Medienschaffender. Bisher u.a. wissenschaftlicher Mitarbeiter am Fachbereich Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaften an der Universität Konstanz sowie Mitarbeiter bei Print-/Online-Redaktionen und TV-/Film-Produktionen; Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Germanistik in Frankfurt am Main und London; Promotion an der TU Darmstadt zum Thema *TV-Serienästhetik der Grenzüberschreitung* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019).

Christian Alexius, M.A., ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg und promoviert im Graduiertenkolleg „Konfigurationen des Films“ der Goethe-Universität Frankfurt über Repräsentationen von Film und Filmgeschichte in zeitgenössischen Comics. Auf seiner Website sammlerdeskins.de trägt er sogenannte cinephiliac moments zusammen und fragt nach dem Nutzen cinephiler Praktiken für die filmwissenschaftliche Praxis. Aktuelle Publikationen: *Den Glauben an die Welt mit dem Wahnsinn bezahlen: Reflexionen zum postklassischen Kino* (Baden-Baden: Nomos, 2020) und *Paolo Sorrentino: Das Werk eines Ästheten* (zus. mit Lucas Curstädt u. Björn Hayer, Marburg: Büchner, 2020). Forschungsschwerpunkte: Geschichte, Theorie und Ästhetik des Films; Film und die anderen Künste; Cinephilie und Filmkultur.

Drew Bassett, Studium der Angewandten Biologie HND, Lehrbeauftragter TH Köln seit 2010; Mitarbeiter für *Unter die Haut* (1998), herausgegeben von Jürgen Felix; *Reclam Filmregisseure* (1999) und *Reclam Filmklassiker* (1995) herausgegeben von Thomas Koebner; Forschungsschwerpunkte: SF, Fantasy, Horror, Comics, Männlichkeit.

Isabell Eva Baumann, Dr. arbeitet als Research Scientist for Digital Education and Research im Luxembourg Centre for Educational Testing an der Universität Luxemburg. Zugleich ist sie dort assoziiertes Mitglied des Instituts für Germanistik. 2015 promovierte sie zum Thema *Identitätskonstruktionen und Nationenbilder in Luxemburg im Spiegel von Literatur und Medien*. Zur Zeit entwickelt sie Unterrichtsmaterialien für Sekundar-

schulen, deren Fokus auf der didaktischen Funktion und Relevanz digitaler Medien liegt.

Johannes Bennke, M.A., seit 2015 Doktorand am Kompetenzzentrum Medienanthropologie – Bauhaus-Universität Weimar; Studium der Philosophie, Filmwissenschaft, Allg. u. Vergl. Literaturwissenschaft und Medienwissenschaft in Frankfurt am Main, Berlin, Paris und Potsdam; Dissertation zum Thema *Obliterationen. Performative Bilder in der Sensorischen Ethnographie*; Publikationen (Auswahl): mit Johanna Seifert, Martin Siegler, Christina Terberl (Hg.), *Das Mitsein der Medien. Prekäre Koexistenzen von Menschen, Maschinen und Algorithmen*, (Paderborn: Fink 2018); Forschungsschwerpunkte: Medien- und Bildphilosophie, Theorien des Dokumentarischen.

Benjamin Bigl, Dr. phil., Projektleiter des Medienpädagogischen Zentrums des Landkreises Nordsachsen für die Sächsische Landesanstalt für privaten Rundfunk und Neue Medien. Dissertation über Virtuelle Computerspielwelten. (Köln: von Halem, 2016); Publikationen (Auswahl): *100 Jahre Kommunikationswissenschaft in Deutschland* (Hg.) (Konstanz: UVK, 2017); *Playing with Virtuality* (Hg.) (Frankfurt: Peter Lang, 2013). Forschungsschwerpunkte: Empirische Medien- und Kommunikationsforschung, Game Studies, Umweltkommunikation und Journalismusforschung.

Christoph Borbach, M.A., Dozent am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien; Studium der Musik-, Medien- und Geschichtswissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin, anschließend wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Siegen und der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Forschungsschwerpunkte: Medienarchä-

ologie der Verzögerung, Medientheorie der Sprachsynthese und Radar- als Computer-geschichte.

Nadine Dannenberg, B.A. in Geschichte und Romanistik in Bonn und Wien, M.A. Joint Degree in Gender Studies in Bochum und Graz. Seit 2017 Promotion am Institut für Medienwissenschaften der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig mit einer Arbeit zu „Queer Surveillance TV“. Lehrbeauftragte für Gender Studies und Medienwissenschaft an der HBK Braunschweig und der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: Queer Media Studies, Feministische Fernsehforschung, Surveillance Studies, Asexuality Studies.

Barbara Margarethe Eggert, Dr., Studium der Kunstgeschichte, der Deutschen Sprache und Literatur an der Universität Hamburg, Erwerb des Dokortitels im Fach Kunstgeschichte (zu den Funktionen bildlicher Darstellung auf Paramenten des 13. bis 16. Jahrhunderts), bildungswissenschaftliches MA-Studium mit dem Schwerpunkt Museumspädagogik an der Humboldt-Universität zu Berlin. Ab 1996 war Barbara Margarethe Eggert als Kunsthistorikerin für diverse Hochschulen, Stiftungen und Verlage im In- und Ausland tätig. Seit 2019 als Universitätsassistentin an der Kunstuniversität Linz tätig. Sie forscht insbesondere zu museums- und sammlungswissenschaftlichen Themen sowie zu (digitalen) Formaten graphischen Erzählens. Der Arbeitstitel ihres Habilitationsprojekts lautet *Victory for the Comic Muse? The Past, Present and Future of Comics and Webcomics in Exhibitions and Museums*.

Henning Engelke, PD Dr., lehrt derzeit im Rahmen der inter-artes-Gastdozentur Kunstgeschichte an der Universität zu Köln; Dissertation 2005 (Universität Göttingen), Habilitation 2015 (Goethe-Universität Frankfurt am Main); Forschungsschwerpunkte: nicht-fiktionaler

Film, Experimentalfilm sowie Schnittstellen von Kunst-, Medien- und Wissenschaftsgeschichte.

Manuel Föhl, M.A., schloss 2018 seinen Master in Filmwissenschaft an der Johannes-Gutenberg-Universität mit seiner Arbeit über das fehlende Bildergedächtnis bei der (Re-)Präsentation des NSU im Film und zu ludonarrativen Dissonanzen in Videospielen ab. Für seinen Bachelorabschluss in Filmwissenschaft und Kunstgeschichte untersuchte er das Raum- und Machtgefüge in den James Bond-Filmen der 90er- und 00er Jahre. Derzeit arbeitet er als Bildungsreferent für das DFF – Deutsches Filminstitut und Filmmuseum, organisiert die SchulKino-Wochen Rheinland-Pfalz und Hessen mit und ist Lehrbeauftragter an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz.

Joseph Garncarz, Dr., Professor am Institut für Medienkultur und Theater der Universität zu Köln; Publikationen (Auswahl): *Begeisterte Zuschauer: Die Macht des Kinopublikums in der NS-Diktatur* (Köln: Halem, 2021); *Medienwandel* (Konstanz: UVK, 2016); *Wechselnde Vorlieben: Über die Filmpräferenzen der Europäer, 1896-1939* (Frankfurt am Main und Basel: Stroemfeld, 2015); *Hollywood in Deutschland: Zur Internationalisierung der Kinokultur, 1925-1990* (Frankfurt am Main und Basel: Stroemfeld, 2013); *Maßlose Unterhaltung: Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896-1914* (Frankfurt am Main und Basel: Stroemfeld, 2010; Willy Haas-Preis 2011); Forschungsprojekte u.a. zum frühen Kino, zum Kino der NS-Zeit und zum Kino der DDR; Forschungsschwerpunkte: Historische Kinopublika und ihre Präferenzen, Medienwandel.

Jörn Glasenapp (Prof. Dr. phil. habil.), Studium der Anglistik, Amerikanistik und Germanistik in Hannover und Göttingen. Promotion 1999, Habilitation

2006. Seit 2010 Inhaber des Lehrstuhls für Literatur und Medien an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Aktuelle Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Global Art Cinema, filmischer Realismus, Wim Wenders.

Sven Grampp, Dr., Akademischer Rat am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Alexander-Friedrich-Universität Nürnberg-Erlangen; Studium der Deutschen Literatur, Philosophie, Kunst- und Medienwissenschaft in Konstanz; Dissertation über den Buchdruck in der Medientheorie (2008); Publikationen (Auswahl): *Marshall McLuhan: Eine Einführung* (Konstanz: UVK/UTB, 2011), *Picture Space Race* (Berlin: Avinus, 2015) und *Medienwissenschaft* (Konstanz: UVK/UTB, 2016); Forschungsschwerpunkte: Space Race, Fernsehen, Medientheorie.

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

Ralf Heiner Heinke, M.A., Kunsthistoriker und Filmemacher; Studium an der TU Dresden bei Henrik Karge und Jürgen Müller; Masterarbeit zum Gesamtwerk der jamaikanischen-englischen Bildhauerin Edna Manley; Forschungsschwerpunkte: Schnittstellen zwischen Kunst und Film, Geschichte der Kameraarbeit, transkulturelle Kunstgeschichte und Primitivismus.

Sophia Hercher, wissenschaftliche Mitarbeiterin im Verbundprojekt „Offene Zukunftswerkstatt für Digitale Hochschullehre“ und am Zentrum für Lehrerbildung der Philipps-Universität Marburg; Studium des Lehramtes Anglistik und Philosophie in Marburg; Mitarbeiterin

im Support der universitären Lernplattform; Abschluss der Lehramtsausbildung mit dem zweiten Staatsexamen; Forschungsschwerpunkte: Didaktik der neuen Medien, Fremdsprachendidaktik.

Christoph Hesse, Dr. phil., Mitarbeiter am IKK und am Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft der FU Berlin. Editionsprojekt: *Von Berlin nach New York. Briefwechsel zwischen Hermann Borchardt und George Grosz*.

Jan-Christopher Horak, Dr. phil., ehemaliger Direktor des UCLA Film & Television Archives und Professor der Cinema and Media Studies; Promotion an der Universität Münster; Veröffentlichungen zum Exil-Film, zum Avantgarde-Film, zum Stummfilm und zur Geschichte von Film und Fotografie; zuletzt *Hollywood Goes Latin. Spanish Language Cinema in Los Angeles* (Brüssel: FIAF, 2019).

Martin Janda, M.A., Studium der Medienwissenschaft und Psychologie an der Philipps-Universität Marburg; wissenschaftliche Hilfskraft des medienwissenschaftlichen Open-Access-Repositoriums media/rep/. Forschungsinteressen: Darstellungen künstlicher Intelligenzen/ Menschen, Game Studies und Medienpsychologie.

Christian Kaiser, Dr. phil; Studium der Deutschen Literaturwissenschaft und Philosophie in Hannover; Filmwissenschaftliche Promotion in Mainz; Dissertation zum Thema *Die lange Einstellung – Dauer, Kontinuität und Mystik* (Marburg: Schüren 2019). Filmkritiken und Essays u. a. für *Filmgazette*, *:Ikonen*.

Michael Karpf, wissenschaftlicher Mitarbeiter am DFG-Graduiertenkolleg 2227 „Identität und Erbe“ an der Bauhaus-Universität Weimar; arbeitet an seinem Dissertationsprojekt zur Transforma-

tion der Holocaust-Erinnerung am Ende der personalen Zeugenschaft anhand filmischer Inszenierungen; M.A. der Gesellschaftstheorie an der Friedrich-Schiller-Universität Jena; B.A. der Sozialwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen.

Julian Körner, M.Ed., Doktorand im Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaften an der Universität Bremen; Lehramtsstudium in Bremen; Dissertationsprojekt zum Stand der schulischen Filmbildung.

Florian Krauß, Dr. phil., Leiter des DFG-Projekts „Qualitätsserie“ als *Diskurs und Praxis* an der Universität Siegen; zuvor Lecturer am dortigen medienwissenschaftlichen Seminar und wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF. 2011 Promotion mit der Arbeit *Bollywood Neukölln: MigrantInnen und Hindi-Filme in Deutschland* (Publikation 2012). Mitherausgeber des Themenhefts „Medienindustrien“ der Zeitschrift *Navigationen* (2018). Weitere aktuelle Veröffentlichungen zur Medienindustrie- und Produktionsforschung u.a. in *montage AV* und *SERIES. International Journal of TV Serial Narratives*.

Florian Krautkrämer, Prof. Dr., Dozent an der Hochschule Luzern, Design & Kunst; Herausgeberschaften zu *Versatile Camcroders. Looking at the GoPro Movement* (Berlin: Kadmos 2021, zusammen mit Winfried Gerling); *Birgit Hein – die Idee von Film* (Berlin: Vorwerk 8 2016, zusammen mit Nanna Heidenreich und Heike Klippel); *Material, Experiment, Archiv. Experimentalfilme von Frauen* (Berlin: bbooks 2013, zusammen mit Annette Brauerhoch und Anke Zechner); Forschungsschwerpunkte Filmtheorie und -geschichte, Dokumentar-, Amateur- und Experimentalfilm.

Elaine Kunigk, Studentin der Medienwissenschaft; ehemalige Praktikantin bei der Zeitschrift *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*. Schwerpunkte: Gaming, soziale Medien, neue Medien.

Thomas Lenz, Dr. phil., arbeitet als „Assistant-chercheur“ an der Universität Luxemburg; hat in Köln und Trier Soziologie, Politikwissenschaft und Germanistik studiert und zum Thema Konsum und Modernisierung promoviert; seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Konsumsoziologie und der (historischen) Bildungsforschung.

Lena Liebau, M.A., wissenschaftliche Hilfskraft an der Philipps-Universität Marburg; Redaktionsmitglied der Zeitschrift *MEDIENwissenschaft*; Arbeit an einer Dissertation zum Thema „Christliche Bildtradition in fotografischen Ikonen“.

Maria Löschnigg, Dr., ao. Univ.-Prof. am Institut für Anglistik der Universität Graz. Forschungsschwerpunkte: kanadische Literatur und Kultur; Literatur und Umwelt/kulturelle Ökologie; Narratologie mit Fokus auf der Kurzgeschichte sowie epistolären Formen; modernes Drama. Ausgewählte Publikationen: *The Epistolary Renaissance* (hg., mit Rebekka Schuh, 2018); *The Anglo-Canadian Novel in the Twenty-First Century* (hg., mit Martin Löschnigg, 2019); *Theatre of Crisis, Special issue of JCDE* (hg., mit Nassim Balestrini und Leopold Lippert, 2020); *Green Matters. Ecocultural Functions of Literature* (hg., mit Melanie Braunecker, 2020).

Michael W. Müller, Dr., M.A., LL.M. (Cambridge); wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Öffentliches Recht und Kirchenrecht (Prof. Dr. Koriath) der Ludwig-Maximilians-Universität München; Studium der Rechtswissenschaften und der Philosophie in München und Cambridge (UK), Rechts-

referendariat in München; Dissertation zum Thema *Finanzmarktstabilisierung und Anlegereigentum. Ansätze zu einer verfassungsvergleichenden Prinzipienbildung für den hoheitlichen Umgang mit Finanzkrisen* (Tübingen: Mohr Siebeck, 2019).

Kevin Pauliks, Kevin Pauliks, M.A. ist 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 arbeitete er an der Bergischen Universität Wuppertal am Lehrstuhl für Allgemeine Soziologie. Von 2011 bis 2016 studierte er an der Philipps-Universität Marburg Medienwissenschaft und Soziologie. Er promoviert 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 Publistik der Freien Universität Berlin sowie an der Fachhochschule für Verwaltung und Rechtspflege Berlin, Mitarbeiter im brandenburgischen Landesjugendamt (Jugendhilfeplanung) sowie bis 2017 Referent im Ministerium für Bildung, Jugend und Sport Potsdam; Studium von Soziologie, Politikwissenschaft sowie Erziehungswissenschaft an der Universität Konstanz.

Evelyn Runge, Dr. phil., seit April 2020 Projektleiterin im Rahmen des DFG-Schwerpunktprogramms „Das digitale Bild“ am Institut für Medienkultur und Theater an der Universität zu Köln (Projektnummer 421462167). Zuvor Martin Buber Society of Fellows in the Humanities and Social Sciences, Hebrew University of Jerusalem/Israel (2015-2019), sowie Forschungsstipendiatin des CAIS Center for Advanced Internet Studies in Bochum (2019-2020);

Autorin von „Glamour des Elends“ (Köln: Böhlau, 2012); wissenschaftliche Veröffentlichungen u.a. in *Rundbrief Fotografie, Fotogeschichte, Zeithistorische Forschungen*; journalistische Veröffentlichungen u.a. in *RiffReporter, Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Die Zeit, Süddeutsche Zeitung*. Forschungsschwerpunkte: Fotografie in Theorie und Praxis, Mediensoziologie, Bilddatenbanken und Archive, (Foto-) Journalismus, Politische Bildforschung.

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

Norbert M. Schmitz, Dr. phil., ist 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; Veröffentlichung u.a.: *Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne* (Weimar: VDG, 1994).

Markus Spöhrer, Dr., Postdoktorand in der DFG-Forschergruppe „Mediale Teilhabe. Zwischen Anspruch und Inanspruchnahme“ (Medienwissenschaft, Konstanz); Studium der Amerikanistik, Anglistik und Germanistik an der Universität Tübingen; Dissertation zum Thema *Film als epistemisches Ding* (Marburg: Schüren, 2016); Publikationen: mit Beate Ochsner: *Applying the Actor-Network Theory in Media Studies* (Hershey, PA: IGI, 2016),

Die ästhetisch-narrativen Dimensionen des 3D-Films (Wiesbaden: Springer VS, 2016), mit Harald Waldrich (Hg.): *Einspielungen: Situation und Prozesse digitalen Spielens* (Wiesbaden: Springer VS, 2020); Lehr- und Forschungsschwerpunkte: Medientheorie, digitale Spiele, Science & Technology Studies, stereoskopische Medien.

Alina Valjent, M.A., Doktorandin im DFG-Graduiertenkolleg 2291 'Gegenwart/Literatur. Geschichte, Theorie und Praxeologie eines Verhältnisses' an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn; Studium der Kulturreflexion, Philosophie und Medienkulturwissenschaft in Witten/Herdecke, Tokyo, Köln und Basel.

