

Redaktion MEDIENwissenschaft (Hg.)

MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews

2019

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13090>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Redaktion MEDIENwissenschaft (Hg.): *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 36 (2019), Nr. 4. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13090>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

MEDIEN*wissenschaft*

Rezensionen | Reviews

herausgegeben von

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

in Verbindung mit

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

MEDIEN*wissenschaft*

Rezensionen | Reviews

Begründet von Thomas Koebner und Karl Riha
Herausgeber_innen: Malte Hagener (Marburg), Angela Krewani (Marburg),
Karl Riha (Siegen), Burkhard Röwekamp (Marburg),
Jens Ruchatz (Marburg), Yvonne Zimmermann (Marburg)
Redaktion: Sophie G. Einwächter (verantw.), Sophie Brakemeier
Mitarbeit: Elisabeth Faulstich, Jannick Mudersbach
Beirat: Andreas Dörner (Marburg), Thomas Elsaesser (Amsterdam/
New York), Jürgen Felix (Saarbrücken), Andrzej Gwóźdź
(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 2019

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

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

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

Printed in Germany.

Editorial

Liebe Leser_innen,

wir freuen uns sehr, Ihnen das letzte Heft des Jahrgangs 2019 präsentieren zu können. Hinter uns liegt ein spannendes und produktives Jahr, das einige Änderungen mit sich gebracht hat:

Seit Oktober finden sich alle Jahrgänge der Zeitschrift im medienwissenschaftlichen Repositorium [media/rep/](https://media.rep/), wo die Beiträge aus nunmehr 35 Jahren über eine umfangreiche Suchfunktion und Verschlagwortung optimal auffindbar sind. Mit der vorliegenden Ausgabe wechselt das Online-Archiv der Zeitschrift komplett in das Repositorium. Sie finden unsere Webpräsenz weiterhin auf der gewohnten Website, das dortige Archiv leitet Sie jedoch auf [media/rep/](https://media.rep/) um.

Mit diesem Heft möchten wir Sie zudem auf einen personellen Wechsel innerhalb der Redaktion hinweisen: Unsere ehemalige wissenschaftliche Hilfskraft Benita Schmitz hat die Redaktion nach zwei Jahren kompetenter und umsichtiger Arbeit im Oktober verlassen und wendet sich aktuell neuen wissenschaftlichen Aufgaben am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität zu, wo sie weiterhin ihr Promotionsprojekt verfolgt. Wir danken Frau Schmitz für ihre überaus tatkräftige Unterstützung und freuen uns, sie nach wie vor in unserer Nähe zu wissen.

Ihr folgt Sophie Brakemeier nach, die bereits für *MEDIENwissenschaft* geschrieben hat und auch in diesem Heft mit einer Rezension vertreten ist. Frau Brakemeier hat in Marburg Medienwissenschaft und Politikwissenschaft studiert und ihren Masterabschluss erworben. Sie war vor ihrer Einstellung in der Redaktion bereits für [media/rep/](https://media.rep/) sowie in der Marburg University Research Academy (MARA) tätig. Wir möchten Sie an dieser Stelle herzlich begrüßen und freuen uns sehr auf die Zusammenarbeit!

Unseren Rezensenten und Rezensentinnen, unseren festen Abonnent_innen sowie unseren gelegentlichen Leserinnen und Lesern wünschen wir einen ruhigen und gesunden Jahresausklang!

Die Herausgeber_innen

Besuchen Sie uns auch auf Facebook (<https://www.facebook.com/medrez1984>) und Twitter (<https://twitter.com/medrez84>)!

Inhalt

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

- J.D. Connor: Hollywood Math and Aftermath: The Economic Image and the Digital Recession
Malte Hagener 355

Medien/Kultur

- Lee Grieveson: Cinema and the Wealth of Nations: Media, Capital, and the Liberal World System
Florian Fuchs 358
- Moritz Baßler: Western Promises: Pop-Musik und Markennamen
Benjamin Burkhart..... 360
- Martin Andree: Placebo-Effekte: Heilende Zeichen, toxische Texte, ansteckende Informationen
Charmaine Voigt 362
- Leen d'Haenens, Helena Sousa, Josef Trappel (Hg.):
 Comparative Media Policy, Regulation and Governance in Europe:
 Unpacking the Policy Cycle
Eric Karstens..... 364
- Thomas Rahn, Hole Rößler (Hg.): Medienphantasie und Medienreflexion in der Frühen Neuzeit: Festschrift für Jörg Jochen Berns
Nora Benterbusch..... 366
- Simon Frisch, Elisabeth Fritz, Rita Rieger (Hg.):
 Spektakel als ästhetische Kategorie: Theorien und Praktiken
Laura Katharina Mücke 368
- Caspar Hirschi: Skandalexperten, Expertenskandale: Zur Geschichte eines Gegenwartsproblems
Thorsten Paprotny..... 369
- Stephanie Siewert: Der Gefangene als Phantom. Anordnungen des Verschwindenmachens in Literatur und Medien
Sven Pötting 371
- Kaspar Maase: Populärkulturforschung: Eine Einführung
Sophie Brakemeier 373
- Rebecca Haar: Simulation und virtuelle Welten: Theorie, Technik und mediale Darstellung von Virtualität in der Postmoderne
Lucas Curstädt 375

Sammelrezension: Medien des Reisens

Annette Deeken: Reisemedien um 1900: Eine Kulturgeschichte

Monica Cure: Picturing the Postcard: A New Media Crisis at the Turn of the Century

Irmela Schneider 377**Buch, Presse und andere Druckmedien**

Anna Geuchen, Christian Walther (Hg.): Von wegen: Lügenpresse. Analysen und Ansichten zur Renaissance eines Kampfbegriffs

Hans-Dieter Kübler 382**Szenische Medien**

Emilio Audissino (Hg.): John Williams: Music for Films, Television, and the Concert Stage

Sebastian Reinhard Richter 384

Melanie Fritsch: Performing Bytes: Musikperformances der Computerspielkultur

Sebastian Reinhard Richter 386**Film und Fotografie**

Steven Ungar: Critical Mass: Social Documentary in France from the Silent Era to the New Wave

Elisa Cuter 388

Thomas Bräutigam: Klassiker des deutschsprachigen Dokumentarfilms

Hanna Prenzel 390

R. J. Cardullo (Hg.): André Bazin, the Critic as Thinker: American Cinema from Early Chaplin to the Late 1950s

Guido Kirsten 391

Sarah Hadda: Der Schnitt als Denkfigur im Surrealismus:

Max Ernst, Man Ray, Luis Buñuel und Salvador Dalí

Florian Flömer 393

Harriet Scharnberg: Die „Judenfrage“ im Bild. Der Antisemitismus in nationalsozialistischen Fotoreportagen

Michael Karpf 395

Ringo Rösener: Freundschaft als Liebe zur Welt: Im Kino mit Hannah Arendt

Michael Wedel 397

Astrid Matron: Körper – Seele – Nation. Identitätssuche im deutschen und koreanischen Kino <i>Florian Flömer</i>	399
Stefan Rabitsch: Star Trek and the British Age of Sail: The Maritime Influence Throughout the Series and Films <i>Sebastian Stoppe</i>	401
Werner C. Barg: Blockbuster Culture: Warum Jugendliche das Mainstream-Kino fasziniert <i>Manuel Föhl</i>	402
Maggie Hennefeld: Spectres of Slapstick & Silent Film Comediennes <i>Claus Tieber</i>	404
Jessica Balanzategui: The Uncanny Child in Transnational Cinema: Ghosts of Futurity at the Turn of the Twenty-first Century <i>Maribel Cedeño Rojas</i>	406
Peter Hasenberg, Markus Leniger, Reinhold Zwick (Hg.): Familienbilder: Reflexionen und Konstruktionen zum Thema Familie im aktuellen Spielfilm <i>Claudia Bulut</i>	408
<i>Sammelrezension: Filmeltern</i>	
Natalie Fritz: Von Rabenvätern und Übermüttern: Das religionshistorische Motiv der Heiligen Familie im Spannungsfeld zwischen Religion, Kunst und Film	
Hannes König, Theo Piegler (Hg.): Wie der Vater, so der Sohn? Kulturpsychoanalytische Filmbetrachtungen <i>Manfred Etten</i>	410
<i>Sammelrezension: Transgressionen im Horrorfilm</i>	
Angela Fabris, Jörg Helbig, Arno Rußegger (Hg.): Horror-Kultfilme	
Marcus Stiglegger: Grenzüberschreitungen: Exkursionen in den Abgrund der Filmgeschichte <i>Benjamin Bigl</i>	414
<i>Sammelrezension: Traditionen der Cinéphilie</i>	
Ines Bayer: Anthony Mann: Kino der Verwundung	
Roberto Curti: Sein Name ist Tonino Valerii: Regisseur von Italowestern, Giallo und mehr <i>Ivo Ritzer</i>	417

Sammelrezension: Dokumentarfilm im 21. Jahrhundert

- Brian Winston, Gail Vanstone, Wang Chi: The Act of Documenting:
Documentary Film in the 21st Century
- Dara Waldron: New Nonfiction Film: Art, Poetics, and Documentary
Theory
Madeline Becker 421

Sammelrezension: Tschechoslowakischer Film

- Nicole Kandioler, Christer Petersen, Anke Steinborn (Hg.):
Klassiker des tschechischen und slowakischen Films
- Andreas Rauscher, Josef Rauscher, Jonas Engelmann (Hg.):
Tschechoslowakische Neue Welle. Das Filmwunder der Sechziger
Jan-Christopher Horak 425

Hörfunk und Fernsehen

- Martin Böhnert und Paul Reszke (Hg.): Vom Binge Watching zum Binge
Thinking: Untersuchungen im Wechselspiel zwischen Wissenschaften
und Popkultur
Carsten Kullmann 428
- Michael Goddard: Guerilla Networks: An Anarchaeology of 1970s
Radical Media Ecologies
Simone Vrckovski 430
- Kathryn Pallister (Hg.): Netflix Nostalgia. Streaming the Past on Demand
Mirjam Kappes 432

Sammelrezension: Digitalisierung des Fernsehens in Deutschland

- Laura Glockseisen: Filmdistribution in Deutschland: Die Zukunft des
TV-Marktes im Zeitalter der Digitalisierung am Fallbeispiel Netflix
- Johanna Leuschen: Internetfernsehen: Eine angebots- und akteurszentrierte
Analyse und Kategorisierung onlinevermittelter Bewegtbildinhalte in
ihrer Einführungsphase (2005-2011) und ihre Auswirkungen auf die
traditionelle Fernsehlandschaft in Deutschland
Florian Krauß 434

Digitale Medien

- Lars Bülow, Michael Johann (Hg.): Politische Internet-Memes:
Theoretische Herausforderungen und empirische Befunde
Bernd Zywietz 438

Lena Pint: Identität im Zeitalter des Internets <i>Lars Klinnert</i>	440
Warren Sack: The Software Arts <i>Silke Walther</i>	441
Armin Sieber: Dialogroboter: Wie Bots und künstliche Intelligenz Medien und Massenkommunikation verändern <i>Claus Tully</i>	443
Renee Barnes: Uncovering Online Commenting Culture: Trolls, Fanboys and Lurkers <i>Kevin Pauliks</i>	445
Frank Bösch (Hg.): Wege in die digitale Gesellschaft: Computernutzung in der Bundesrepublik 1955-1990 <i>Stefan Udelhofen</i>	447
Felix Raczkowski: Digitalisierung des Spiels: Games, Gamification und Serious Games <i>Bernhard Runzheimer</i>	449
Roman Mandelc, Stefan Kohlmaier: SPIEL. FILM: Videospiel-Ästhetik und die Schwierigkeit ihrer filmischen Adaption <i>Andreas Rauscher</i>	451
Mark R. Johnson: The Unpredictability of Gameplay <i>Markus Spöhrer</i>	453
Medien und Bildung	
Carsten Reinemann, Angela Nienierza, Nayla Fawzi, Claudia Riesmeyer und Katharina Neumann: Jugend – Medien – Extremismus: Wo Jugendliche mit Extremismus in Kontakt kommen und wie sie ihn erkennen <i>Sophia Hercher</i>	455
Autorinnen und Autoren	457

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

J.D. Connor: *Hollywood Math and Aftermath: The Economic Image and the Digital Recession*

London/New York: Bloomsbury Academic 2018, 317 S., ISBN 9781501314384, £ 110,16

Hollywood ist seit jeher ein ‚numbers game‘, ein Spiel mit und um Zahlen, in dem Budgets und Einspielergebnisse, Gewinn-Wahrscheinlichkeiten und Oscar-Erfolge im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen. Das vorliegende Buch *Hollywood Math and Aftermath* von J.D. Connor knüpft an eine vorhergehende Studie des Autors an, *The Studios after the Studios: Neoclassical Hollywood 1970–2010* (Stanford University Press, 2015), verschiebt allerdings den Akzent von den Studiostrukturen zu den individuellen Finanzierungsmodellen: zwei Bücher mit Titeln wie Blockbuster und mit einem ähnlichen Willen, das eigene Spielfeld neu zu konfigurieren. Der amerikanische Filmwissenschaftler J.D. Connor hat in Yale noch im kunstgeschichtlichen Institut gelehrt; seinen gescheiterten Tenure-Fall dort macht er gleich zum Aufhänger der „Acknowledgments“ (S.VIIIff.). Zurückhaltung ist Connors Sache also nicht – oder, um einen apokryphen Goldwynism zu zitieren, der auch auf Connors Stilwillen zutrifft: „A film should begin with an earthquake

and work up to a climax.“ Inzwischen ist Connor, den man nach diesem Buch wohl zu den originellsten Denkern seiner Generation zählen muss, in Los Angeles an der USC gelandet (und damit bei der industrienächsten Top-Universität). Nur folgerichtig lautet die Adresse seiner persönlichen Website – man kann es sich in der spezifischen Mischung aus Chuzpe und Nerdiness nicht ausdenken – www.johnconnorlikeintheterminator.com.

Connor versteht Hollywood insgesamt als eine gigantische Maschine der Selbst-Allegorisierung: Jeder Hollywood-Film handelt also von Hollywood – und damit von Geld, von den eigenen Finanzierungsmodellen und der Positionierung innerhalb des Systems. Und Connor versteht das nicht im übertragenen Sinne als Metapher, sondern ganz buchstäblich und wörtlich. Dafür kombiniert er drei Ansätze, die bisher in der Film- und Medienwissenschaft maximal weit entfernt voneinander waren: zum ersten die industrielle Analyse im Sinne einer Politökonomie, die sich auf Zahlen und Daten stützt.

Hierbei geht es um Budgets und Einspielergebnisse, um Overheads und Gewinnbeteiligungen, es werden *Variety* und Studiopapiere zitiert, Verträge und interne Memos analysiert. Zum zweiten greift Connor auf die *Production Studies* und die Filmindustrie-Analyse zurück, wie sie maßgeblich von John Caldwell geprägt wurden und inzwischen auch im deutschsprachigen Raum betrieben werden. Dabei interessiert sich Connor für Selbstäußerungen und, allgemeiner gesprochen, das Selbstverständnis des kreativen und vermeintlich weniger kreativen Personals, das an diesen Filmen arbeitet. Diese beiden Ansätze kombiniert er – und darin liegt die eigentliche Innovation des Ansatzes – mit filmphilosophischen Lesarten, die sich im weitesten Sinne im Fahrwasser der Deleuze'schen Kino-Bücher bewegen. Während bei Deleuze die Filme von Antonioni, Bergman und Godard noch über das Wesen von Bewegung und Zeit sinnieren, so drehen sich für Connor die US-Filme seit dem New Hollywood geradezu obsessiv nur um ein Thema: money, money, money. Sind die Filmemachenden bei Deleuze noch Philosophierende der Moderne, so sind sie bei Connor mit den von ihnen hergestellten Film-Allegorien Stichwortgebende und Exeget_innen des weltumspannenden Netzes des virtualisierten Kapitals, das digital verschaltet alles in Bewegung hält.

Das ist in der Mischung auf jeden Fall höchst originell, auch wenn es traditionelleren Fachvertreter_innen sicher aufstoßen mag, wie er gelegentlich über Bruchstellen und offene Fragen hinweg wischt – vor allem jene nach der

Kausalität verbleibt immer etwas im Vagen. Sind diese Allegorien in den Filmen bewusst angelegt und wenn ja, von wem (Produzent_in, Drehbuchautor_in, Regisseur_in)? Sind sie strukturelle Effekte der Selbstwidersprüche des Systems, ähnlich der ‚Kategorie E‘ von Comolli und Narboni (Comolli, Jean-Luc/Narboni, Paul: „Cinema/Ideology/Criticism.“ In: *Screen* 12[1]: 1971, S.27-38), oder sind sie nur Kniffe, die durch Auswahl der Filme und dekonstruktivistische Methode hervorgebracht werden? Nun ist Connor nicht nur ein mit allen Wassern gewaschener Filmwissenschaftler, der von Cavell bis Bordwell sein Handwerk versteht, sondern auch ein Geschichtenerzähler, der durchaus dramaturgische Bögen aufzuspannen weiß. Das Buch gliedert sich in die zwei großen Abschnitte „Precession“ und „Recession“, sieht also die Finanzkrise 2008 in der Folge des Zusammenbruchs von Goldman-Sachs als Pivot, um den sich Hollywood jüngste Geschichte bewegt. Als Umschlagpunkt liest er *Where the Wild Things are* (2009): „The neoclassical balance of *Titanic*, with its utopia of clean exchange, gave way to something like its opposite, a newfound permeability to cultural and economic forces that threatened to overload the system“ (S.156).

Gleich Connors erste ausführliche Lektüre widmet sich *Titanic* (1997), bei dem natürlich die Tendenz zur Selbst-Allegorie auf der Hand liegt und schon von zeitgenössischen Kritiken bemerkt wurde. Interessant und anschlussfähig sind seine Lesarten von solchen *mind game movies* wie *Déjà Vu* (2006) und

Source Code (2011), die in der bestehenden Literatur meist etwas geringschätzig als epigonale Nachzügler behandelt werden, bei Connor aber mit ihren retroaktiven Zeitschleifen zum Sinnbild für Produktionen werden, die all ihre Kosten schon vorab über Vorfinanzierungsmodelle, Rechteverkauf und statistische Vorhersagen realisiert haben. In der Produktion und in den medialen Verwertungsketten holt sich also eine Zukunft selbst ein, die schon in der Finanzierung strukturell angelegt war.

Der zweite Teil („Recession“) hebt mit einem langen Kapitel an, in dem es um vier wichtige Produktionsfirmen geht, die als Independents galten, inzwischen aber zu Disney gehören: Pixar, Marvel, Miramax, LucasFilm. Insbesondere das Marvel Cinematic Universe, das in den letzten Jahren nicht nur wiederholt narrativ das Universum, sondern auch finanziell Hollywood gerettet hat, manifestiert die performativen Selbstwidersprüche des Systems in seinem flächigen Figuren-Arrangement: „In *The Avengers*, the structural loss of independence was reimagined as a triumph of teamwork and portfolio management. Marvel was making a case for its centrality to Disney as a whole“ (S.202f.). Wäh-

rend die Argumentation gelegentlich etwas ins Essayistisch-Spielerische gleitet, vermögen solche Teile, die visuelle Trends der Spezialeffekte, narrative Eigenheiten und strukturelle Parameter verbinden, anregende und inspirierende Ausblicke zu geben. Die TV-Serie *Lost* (2004-2010) steht für die technologischen und strukturellen Veränderungen des Fernsehens in der Dekade nach 9/11 ein, während *The Big Short* (2015) und *The Wolf of Wall Street* (2013) direkt die in Verbindung mit der Finanzkrise und ihren destabilisierenden Effekten herrschenden Unsicherheiten adressiert.

Ob man nun gleich einen neuen Bildtyp in Deleuzianischer Tradition einführen muss – bei Connor ist es das „economic image“ (S.19), das Wirtschaftsbild, das „the internalized relation of the film to money, to people and institutions, to the times and places – actual and virtual, literal and conventional – of its production, distribution, and exhibition“ (ebd.) darstellt und vorführt – sei dahingestellt. Dass Connors Ansatz produktiv ist und eingehende Diskussionen verdient, das steht nach der Lektüre des Bandes fest.

Malte Hagener (Marburg)

Medien/Kultur

Lee Grieveson: Cinema and the Wealth of Nations: Media, Capital, and the Liberal World System

California: University of California Press 2018, 465 S., ISBN 9780520291690, USD 44,95

In *Cinema and the Wealth of Nations: Media, Capital, and the Liberal World System* zeigt Lee Grieveson, wie das Kino schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts massiv als Mittel liberaler gouvernementaler Praxis eingesetzt wurde. Wie der Autor darlegt, arbeiteten Staatsapparate, Finanzkapital und Unternehmen wie zum Beispiel die Ford Motor Company, US Steel oder General Electric bei der Implementierung der globalen Freihandelsideologie durch den Film eng zusammen, um die Einstellungen und das Verhalten der Bevölkerung zu modellieren. General Electric gehörten zum Beispiel die Filmstudios und Radiosender RCA, NBC und RKO. Im Radio und im Kino wurde die Warenwelt beworben und erklärt. In den 1910er und frühen 1920er Jahren war Ford mit seinen *educational films* kurzzeitig die größte Filmproduktion der Welt. Fahrende Einheiten, so genannte *mobile exhibition vans*, schulten die Landarbeiter in neuen Produktionsweisen und brachten das Licht des Kinos in die Provinzen. Das Verleihnetz der amerikanischen Studios brachte es schließlich in die ganze Welt. In der Filmpolitik kam eine entsprechende Rationalität zum Ausdruck. Dabei war die zentrale Bot-

schaft der staatspädagogischen wie auch der kommerziellen Unterhaltungsfilme in etwa die gleiche. Grieveson bringt sie auf die Formel: „electric light, corporations, the formation of the couple = cinema“ (S.317).

Ein wichtiges Element in der Entwicklung vom Fordismus zum Postfordismus stellten die großen Warenmessen dar. Auf der ‚Panama-Pacific International Exhibition‘ von 1915, die die Fertigstellung des Panamakanals feierte und damit die Etablierung US-zentrierter globaler Handelsnetzwerke, wurden viele von Institutionen wie zum Beispiel dem US-Schatzamt oder dem amerikanischen Innenministerium produzierte Filme erstmals gezeigt. Ford war dort mit dem Film *How Henry Ford Makes 1000 Cars a Day* (1914) vertreten. Es handelte sich um Projektionen industrieller und staatlicher Macht, der Gebrauchswert wurde spektakulär. Hier, kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges, beginnt für Grieveson das amerikanische Jahrhundert. 1939, auf der ‚New York World Fair‘ waren Freihandel und Freiheit bereits vollständig amalgamiert und die spektakuläre hatte die reale Demokratie schon weitgehend ersetzt (vgl. S.313-320).

Die Akkumulation des Kapitals, die insbesondere durch die Einführung des Tonfilms, beziehungsweise im Übergang zum Monopolkapitalismus zum Ausdruck kam, wurde durch eine geopolitische Dynamik befeuert (vgl. S.159-194). Das im Abstieg befindliche britische Empire hatte erkannt, dass die amerikanischen Filme (‚Hollywood‘) als Avantgarde der Warenströme fungierten, und verfolgte eine nicht sehr erfolgreiche Gegenstrategie, der die Welt den Dokumentarfilm verdankt: „Documentary was a filmic practice born directly of liberal imperialism and the imperative to maintain imperial order and economic primacy in the global capitalist system“ (S.7). Der britische Staat reagierte insbesondere mit der Gründung der BBC 1920 und 1926 mit der Etablierung des von John Grierson geleiteten ‚Empire Marketing Board‘ – auch eine direkte Antwort auf den Generalstreik vom Mai 1926. Überzeugend arbeitet der Autor heraus, wie sich dabei die filmische Kolonialpädagogik, die kinematographische Modernisierung der Landbevölkerungen und die Befriedung beziehungsweise die Unterdrückung der Arbeiterschaft strukturell ähnelten.

Das Buch gehört in den Kontext der neueren Forschungsrichtung des ‚useful cinema‘, die weniger an ästhetischen Aspekten des Kinos als vielmehr daran interessiert ist, wie Institutionen es für ihre jeweiligen Zwecke nutzen. Doch überschreitet Grieveson offensichtlich diesen Rahmen, wenn er auch den Hollywoodfilm darunter subsumiert. Tatsächlich also eine kritische Stoßrichtung, die dem mehr auf *agency* und *fandom* setzenden Feld der *Film Studies* tendenziell entgegengesetzt sei, wie der Autor betont: „for example, film studies folk, perhaps we do not need too many more essays with titles like ‚this thing‘ in ‚this film‘“ (vgl. S.335). Sein machtzentrierter, im Sinne Foucaults ‚biopolitischer‘ Ansatz sollte insofern für die Medienwissenschaft gravierende Konsequenzen haben. Er ist überdies von unheimlicher Aktualität: Das Internet und die Drohne sind für Grieveson gewissermaßen die logischen Endprodukte der von ihm beschriebenen Entwicklung des ökonomischen Imperialismus, beziehungsweise der Globalisierung (vgl. S.334).

Florian Fuchs (Frankfurt am Main)

Moritz Baßler: **Western Promises: Pop-Musik und Markennamen**

Bielefeld: transcript 2019, 261 S., ISBN 9783837646443,
EUR 29,99

„Markennamen, die Signifikanten der Konsumgesellschaft, sind in den Lyrics klassischer Pop-Musik nahezu abwesend“ (S.99) – so Moritz Baßler, Professor für Neuere deutsche Literatur an der Universität Münster, in seinem Buch *Western Promises: Pop-Musik und Markennamen*. Während es in vereinzelt Bereichen der populären Musik, vornehmlich im Rap – nicht im Hip-Hop, wie Baßler mehrfach schreibt – durchaus gang und gäbe sei, in den Lyrics auf Marken zu verweisen, finde dies in der ‚klassischen‘ Popmusik nicht statt (vgl. S.13). Diese Beobachtung zu kontextualisieren, ist das zentrale Anliegen der Monografie. Zudem ist Baßler um die Einbettung seiner Ergebnisse in generelle Überlegungen zur Popästhetik bemüht. Zentral ist die Frage, „welche Art von Ästhetik geeignet wäre, den spezifischen Status von Pop zu beschreiben“ (S.45).

Um ein Verständnis für die Absenz von Markennamen in Songtexten zu entwickeln, verweist Baßler auf eine paradigmatische Ambivalenz der Poposphäre. Einerseits folge erfolgreiche Popmusik in aller Regel strengen marktökonomischen Gesetzmäßigkeiten, sei also von Markt und Medien abhängig. Andererseits prägten gegenkulturell-subversive Narrative, im Rahmen derer eben auch eine antikapitalistische Grundhaltung artikuliert werde, die gängigen Popdiskurse (vgl. S.43). So sei es bezeichnend, dass Pop-

musiker_innen zwar durchaus Werbung für Markenprodukte machten und ihre Songs in Werbespots Verwendung fänden. Markennamen aber in die Lyrics, also in einen integralen Bestandteil der künstlerischen Produkte zu integrieren, gelte es im Sinne der vermeintlichen Integrität und Authentizität zu vermeiden (vgl. S.73).

Baßler stellt im Laufe der Studie materialreich dar, an welchen Stellen der Popmusikgeschichte und unter welchen Umständen Markennamen dann eben doch in Songtexten vorkommen. Besonders ausführlich stellt der Germanist die Thematisierung von Automarken und des Erfrischungsgetränks Pepsi in unterschiedlichen Songs dar, einzelne Abschnitte des Buches befassen sich auch mit Markenlogos auf Plattencovers und behandeln somit einen zusätzlichen ästhetischen Phänomenbereich. Der Schwerpunkt liegt insgesamt auf der, wie Baßler es nennt, ‚klassischen‘ Popmusik – so erfahren Elvis Presley, die Beatles, The Who und Janis Joplin besondere Aufmerksamkeit. Erfreulicherweise widmet der Autor aber auch NDW-Songs und sogar der neueren deutschsprachigen Popmusik, und damit tendenziell vernachlässigten Themenbereichen, ein eigenes Kapitel. In diesem Zusammenhang sind auch Texte der Band Wir sind Helden und des Rappers Dendemann Gegenstand der Studie.

Baßler argumentiert, dass Markennamen eher Einzug in Songtexte

hielten, sobald das sprichwörtliche ‚Augenzwinkern‘ wichtiger werde beziehungsweise die Musiker_innen ihre Musik in Anführungszeichen setzten (vgl. S.229). Dies sei im NDW-Kontext aufgrund „bewusster Artifizialität“ (ebd.) und jenseits der „Authentizitätsromantik von Hippies [und] Rockisten“ (ebd.) üblich. Wo Popmusiker_innen hingegen mit „Ernst und Anspruch“ (S.128) auftraten, gelte es, den Verweis auf käufliche Gegenstände zu vermeiden. Werde kommerziell vertriebener Popmusik ein Warencharakter unterstellt, so Baßler weiter, seien die Musiker_innen bereits selbst die Marken (vgl. S.16). So sei dem Feld der Popmusik ein permanentes Changieren zwischen Marktkonformität und Subversion inhärent, und demgemäß spiegle sich im Pop „eine ästhetische Haltung, die ihre massenkulturell gefertigten Gegenstände in Anführungszeichen setzt und zugleich bejaht, in ihrer Absurdität belächelt und zugleich verehrt“ (S.94). Diese Argumentationen sind durchweg nachvollziehbar, jedoch wäre ein eigenständiges Kapitel, das die Ergebnisse hinsichtlich Baßlers Überlegungen zur Popästhetik

kontextualisieren und damit anschlussfähiger machen würde, wünschenswert gewesen.

Western Promises ist eine äußerst kenntnisreich verfasste Studie. Moritz Baßler zeigt anhand eines bislang kaum behandelten Themenkomplexes eindrücklich auf, dass es gerade auch die Widersprüche sind, die die Popkultur und ihre Ästhetiken entscheidend prägen – unter anderem das besagte Changieren zwischen Marktkonformität und Subversion, das im Gemenge von Produktion, Distribution und Rezeption populärer Musik entsteht. Das Buch ist zudem außerordentlich leserlich geschrieben, sodass sich die Lektüre anregend und kurzweilig gestaltet. Die Studie sei allen empfohlen, die mehr über Popästhetik und die dafür so wichtigen Ambivalenzen erfahren möchten. Wer zudem an gut recherchierten Fakten zu einem bislang weitgehend unbearbeiteten Spezialthema der Popkultur interessiert ist, wird in *Western Promises* fündig werden und auf unterhaltsame Details stoßen, mit denen sich auch im Small Talk glänzen lässt.

Benjamin Burkhart (Freiburg)

Martin Andree: Placebo-Effekte: Heilende Zeichen, toxische Texte, ansteckende Informationen

Paderborn: Wilhelm Fink 2018, 461 S., ISBN 9783770562756, EUR 49,90

In seiner vierten Monographie beschreibt Martin Andree die umfangreiche Phänomenologie des Placebo-Effekts. Fünf Kapitel strukturieren die hermeneutisch angelegte Studie. Der Autor beginnt seine Argumentation aus der medizinischen Perspektive und hält fest, dass der „Placebo-Effekt eben [kein] medizinisches Epiphänomen“ (S.34) ist, sondern als Biomanipulation jeglicher Art verstanden werden kann. In der Folge stellt er die Frage „nach den pharmakologischen Potenzen von Zeichen, Texten und Medien“ (S.79) und kündigt an, Zeichen- und Bedeutungswirkungen zu prüfen. Im zweiten Teil geht Andree auf die Begriffsgeschichte des Placebos ein. Aufgrund des weiten Verständnisses entwickelt er eine interdisziplinäre Beobachtung aus Medizin, Psychologie sowie Teilbereichen der Geistes- und Kulturwissenschaften. Die Studie geht in der Kulturgeschichte zurück bis in die Antike und bezieht Überlegungen von Platon und Aristoteles ein. Darüber hinaus enthält die Arbeit auch Darstellungen der neuronalen Struktur von Placebo-Effekten. In Unterkapiteln vertieft der Medienkulturwissenschaftler bestimmte Einzelaspekte des Phänomens, beispielsweise den Gegenspieler Nocebo („II.2 Tod durch Zeichen: Der Nocebo-Effekt“). Bevor mediale Codierungen (IV) im Mittelpunkt stehen, implementiert Andree im

dritten Kapitel Erkenntnisse aus dem Produktmarketing, die sicherlich von seiner ehemaligen Tätigkeit im Unternehmen Henkel profitieren. Im Epilog (V) bezeichnet der Autor die Wirkung von Placebo-Effekten als Superkräfte und konstatiert, niemand könne das Placebo-Prinzip überwinden (vgl. S.384). Durch die gesamte Studie hinweg reiht er unzählige kulturhistorische Manifestationen des Placebo-Effekts aneinander, darunter die Selbstkonditionierung des positiven Denkens (vgl. S.253ff.).

Es handelt sich bei der Publikation um eine beachtliche Analyse des komplexen Phänomens Placebo, die auf einem Konglomerat des Forschungsstands unterschiedlicher Disziplinen basiert. Der Weg, medizinisches Wissen in die Kulturwissenschaft zu übertragen und weiterzuführen, ist durchaus innovativ. Dem Vorhaben, die „semiosomatischen Begründungszusammenhänge [...] auszuleuchten“ (S.100), fehlt jedoch eine nachvollziehbare Systematik. Zu oft kommen die scheinbar beliebigen Beispiele wiederholt zur Sprache, obwohl, wie für das Thema Leistungssport, separate Unterkapitel vorhanden sind. Die für Andrees Analyse grundlegende Verortung des Medienbegriffs mit Roland Barthes (S.258ff.) erfolgt sehr spät, nachdem er den Dreisatz „Zeichen, Text und Medien“ (Kapitel II.1) bereits mehrfach verwendet

und illustriert hat. Umso wichtiger sind für die Leser_innen die Zwischenfazit sowie das Namens- und Sachregister. Als Belege seiner Argumentation findet der Autor Placebo-Effekte in medialen Erzeugnissen, wobei diese meist Fremdbeobachtungen sind und deren Aufgreifkriterien unklar bleiben. Eines dieser Beispiele beschreibt den positiven Effekt auf die Kreativität von Proband_innen, denen außerhalb der bewussten Wahrnehmung das Firmenlogo von Apple in einem vorgeführten Film angezeigt wurde (S.195).

Die Komplexität und zahlreichen Argumentationsstränge der Arbeit führen dazu, dass die Fragestellungen, „durch welche Codierungen, durch welche symbolischen Ordnungen, durch welche medialen Strukturen [...] die biologischen Wirkungen erzielt [werden]“ (S.257), in dieser Ausdifferenzierung nur lose beantwortet werden können. Andrees Denkansätze dürften dennoch sehr fruchtbare Kontroversen auslösen. So dürfte das Buch für Pharmazeutika-Gegner_innen wie gerufen kommen, weil er somatisch wirkende Therapien im Vergleich zum Placebo-Effekt pauschal abwertet: „Nichts wirkt

offenbar stärker als – nichts“ (S.35). Zumindest gesteht er etwas später ein, dass auch alternative Heilmethoden ausschließlich auf Placebo-Effekten beruhen (vgl. S.76). Als Beispiel für Nocebo-Effekte bezeichnet Andree Burnout als ‚Modekrankheit‘, die vor allem medial codiert werde (S.364f.). Das ‚Narrativ Arzt‘ (vgl. S.275f.) ist ein treffender Punkt in seiner Argumentation: Hier spricht der Autor von der heilenden Wirkung des weißen Kittels allein oder der nahezu magischen Performance des Unterschreibens auf dem Rezept. Allerdings bleiben aktuelle Paradigmenwechsel wie die Emanzipation der Patient_innen durch ein Mehr an Informationen im Web unerwähnt. Auch warten die Leser_innen vergeblich auf eine vom Autor durchgeführte empirische Untersuchung. Hier ist die Anschlussforschung gefragt weiterzuarbeiten. Am Ende seiner Arbeit regt Andree mögliche weiterführende Fragestellungen an, beispielsweise zur Rolle des Placebo-Effekts bei Nahrungsergänzungsmitteln (vgl. S.316).

Charmaine Voigt (Universität Leipzig)

**Leen d’Haenens, Helena Sousa, Josef Trappel (Hg.):
Comparative Media Policy, Regulation and Governance in Europe:
Unpacking the Policy Cycle**

Bristol/Chicago: Intellect 2018, 255 S., ISBN 9781783208869,
GBP 37,00

Wie die meisten Politikfelder auf Europa-Ebene entfaltet sich auch die europäische Medienpolitik überwiegend abseits des öffentlichen Diskurses. Die Initiativen der Europäischen Union und des mit erheblich größerem Einzugsbereich ausgestatteten Europarats üben zwar substanziellen Einfluss auf die alltägliche Medienkultur und -ökonomie aus, es fehlt ihnen jedoch oft an Sichtbarkeit, da die nationale Politik nach wie vor den Großteil der öffentlichen Aufmerksamkeit beansprucht. Ähnliches gilt für die europäische Medienwissenschaft, die ebenfalls mehr Beachtung verdient hätte. Umso wichtiger ist dieser von Leen d’Haenens, Helena Sousa und Josef Trappel konzipierte Band, welcher eine ältere Ausgabe ersetzt und konzeptionell erweitert, indem er sich von Mediensparten wie Zeitungen, Radio und Fernsehen ab- und stattdessen Querschnittsthemen zuwendet (Trappel, Josef/Meier, Werner A./d’Haenens, Leen/Steemers, Jeanette /Thomaß, Barbara: *Media in Europe Today*. Bristol/Chicago: University of Chicago Press, 2011). An seinem Titel ist nicht unbedingt direkt abzulesen, dass es sich um ein Lehr- und Einführungsbuch im engeren Sinne handelt; außerdem verfolgen nicht alle Autor_innen durchgängig einen komparativen Ansatz. Das tut der Qualität jedoch keinen Abbruch.

Stylianos Papathanassopoulos veranschaulicht etwa in seinem Beitrag „The Europeanization of the European Media: The Incremental Cultivation of the EU Media Policy“, wie die Europäische Union bereits seit den frühen 1990er Jahren teils widersprüchliche medienpolitische Ziele verfolgt. So fördert die EU die Wettbewerbsfähigkeit europäischer Medienunternehmen auf dem europäischen Binnenmarkt und im internationalen Kontext durch Subventionen und regulatorische Liberalisierung. Zugleich weiß sie, dass diese Ziele oftmals nicht mit dem wünschenswerten Medienpluralismus vereinbar sind. Obwohl die Zuständigkeit der EU für Pluralismus umstritten ist, hat sie sich diesen Bereich im Laufe der letzten beiden Jahrzehnte systematisch erobert.

Eine ähnliche Dialektik erörtert Werner A. Meier in seinem Kapitel „Media Governance: More than a Buzz-word?“. Der schillernde Begriff der Governance steht einerseits für neoliberale Ideen von einem sich selbst regelnden Markt, aus dem sich der Staat weitgehend zurückgezogen hat – genau deshalb ist das Konzept in der EU so populär. Andererseits enthält Governance auch die Utopie einer demokratisch-partizipativen Mitwirkung am Gesetzgebungs- und Regulierungsprozess. Meier wirft der europäischen Medien-Governance vor,

bislang überwiegend versagt zu haben: Statt dem Gemeinwohl zu dienen, habe sie im Gegenteil einseitig den Interessen von Großkonzernen, Monopolen und industriellen Lobbygruppen Vorschub geleistet (vgl. S.59), zugleich aber die Macht von Nichtregierungs- und Verbraucherorganisationen fahrlässig überschätzt (vgl. S.65). In der Tat zeichnet sich mit dem *techlash* erst 2019 zum ersten Mal seit Langem eine Gegenbewegung ab, nämlich der Ruf nach staatlicher Regulierung bis hin zur Zerschlagung insbesondere der großen Internetkonzerne.

Auch das Kapitel von Hilde van den Bulck, Leen d'Haenens und Tim Raats, „Public Service Media in Western Europe: Ten Countries Compared“, liefert zunächst einen konzisen und allgemeingültigen Crash-Kurs in der Debatte um öffentlich-rechtliche Medien. Daran anschließend stellen die Autor_innen eine vergleichende Benchmarking-Studie vor, die sie 2015 im Auftrag der flämischen Regierung Belgiens unternommen haben und welche die Vielfalt der existierenden Modelle illustriert. Leider fehlt der Blick auf die Länder Süd- und Osteuropas, sodass der irreführende

Eindruck einer weithin gefestigten öffentlich-rechtlichen Medienkultur entstehen kann.

Andere Beiträge des kulturkritisch orientierten Bandes befassen sich unter anderem mit Mediensubventionen, der medienpolitischen Funktionsweise des Europarats, der Lage des Journalismus, digitalen Geschäftsmodellen oder der TV-Produktion. Allen zwölf Kapiteln ist gemeinsam, dass sie auf der Höhe der Zeit kenntnisreiche, didaktisch strukturierte Einführungen in verschiedene Aspekte der europäischen Medienpolitik und -regulierung liefern. Diese Aspekte sind treffend und durchaus umfassend ausgewählt; eine zukünftige Ausgabe könnte zusätzlich noch Licht auf die Kommunikationsstrategien der Europäischen Institutionen selbst werfen und den Gedanken einer ‚europäischen Öffentlichkeit‘ (*European public sphere*) diskutieren. Aufgrund des kompakten Formats werden theoretische Grundlagen oft nur angerissen; Leser_innen erhalten jedoch in jedem Beitrag reichlich Anregungen für die weitere Recherche zum jeweiligen Thema.

Eric Karstens (Krefeld)

**Thomas Rahn, Hole Rößler (Hg.):
Medienphantasie und Medienreflexion in der Frühen Neuzeit:
Festschrift für Jörg Jochen Berns**

Wiesbaden: Harrassowitz 2018 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd.157), 419 S., ISBN 9783447111393, EUR 82,-

Das Format der Festschrift steht häufig aufgrund seiner nicht stringenten Zusammenstellung und einer mangelnden übergreifenden Forschungsthese in der Kritik. Auch beim vorliegenden Band ist diese Kritik nicht von der Hand zu weisen. Allerdings erscheint hier das heterogene Ensemble an Forschungsfragen auf einer Metaebene sehr passend zu dem breiten wissenschaftlichen Spektrum des Jubilars Jörg Jochen Berns, welches von Barockgermanistik, Mnemonik, Mythographie, höfischer Zeremoniellforschung über den reformatorischen Bildstreit, Kinoarchäologie, Akustikgeschichte und Automatik bis hin zu Untersuchungen zum Verhältnis von Technik- und Ästhetikgeschichte reicht. Berns steht für eine historisch gewendete Medienwissenschaft, deren Leitmotiv die Herausgeber des Bandes im Vorwort als „die Frage nach historisch spezifischen Medienphantasien und -innovationen sowie nach theoretischen, poetischen und performativen Medienreflexionen“ (S.9) zusammenfassen. Dabei ist es, wie sie in ihrem einleitenden Kapitel weiter ausführen, ein essentielles Verdienst Berns', die Zusammenhänge zwischen „Medien der Phantasie und Medienphantasie“ (S.14) verstärkt in enger Relation zu denken, da „er Medien nicht allein [im McLuhan'schen Sinn] als prothetische Erweiterungen der

Sinne, sondern vor allem als Imaginations-Prothesen analysiert“ (S.14). Die Untersuchung historischer Medienkonstellationen berge stets einen Aktualitätsanspruch, da die imaginierten und realisierten Vorläufermedien sich in den modernen Medien ebenso fortschrieben wie Motive des Umgangs mit Medien.

An diesen beiden Ankerpunkten – dem Bezug zu Forschungsfeldern und -ergebnissen Berns' und der Aktualitätsbehauptung historischer Medienuntersuchungen – orientieren sich weitestgehend auch die übrigen 17 Beiträge dieses Bandes. Die Kapitelunterteilung erscheint in Bezug auf die darin verorteten Aufsätze inhaltlich wenig aussagekräftig, allerdings werden durch sie die generell innerhalb des Sammelbandes verhandelten Schlagworte noch einmal vor Augen geführt.

In dem Kapitel „Medienreflexionen“ nimmt beispielsweise Anita Traninger eine interessante Neudeutung des Ovid'schen Doppelmythos von Narziss und Echo anhand des zentralen Begriffs der *copia* vor und setzt ihre Ergebnisse in Beziehung mit der frühneuzeitlichen Vervielfältigungsphantasie und Echodichtung.

Jill Beplers bemerkenswerter Beitrag kann im Kontext mit Berns' Zeremoniellforschung und Kinoarchäologie gesehen werden, da sie unter anderem die Genese des Lichtspiels einer fürst-

lichen Beerdigung rekonstruiert: Durch eine von Athanasius Kirchner abgeleitete Spiegelkonstruktion ließ Herzog Ferdinand Albrecht von Braunschweig-Lüneburg im dunklen Trauerraum das Bild des Leichnams seines Sohnes in einer Spiegelkugel über dem Sarg erscheinen.

Im dritten Teil des Bandes zeigt Helen Watanabe-O'Kelly überzeugend auf, wie sich die Regeln des höfischen „emotional regime“ (Reddy, William: *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, S.129) im Medium des Fürstinnen-Briefes in Gefühlsäußerungen niederschlagen und weist dabei nach, dass sich die Reglementierungen selbst bis in die privatesten Konversationen nachverfolgen lassen.

Der spannende Beitrag von Markus Bauer über die optischen Telegrafensysteme (Semaphore) setzt an Berns' Diagnose eines ‚Reizpotenzials‘ neuer Medien(-technologien) an und demonstriert, wie dieses extrem beschleunigende Kommunikationsmedium auf vielfältige und kritische Weise medienübergreifend wahrgenommen und reflektiert wurde.

Das Bildmedium fokussierend untersucht Thomas Rahn „als längere Fußnote zu“ (S.269) Berns' Aufsatz über „Feuerwehr und Feuerwerk [...]“ (in: Koppenleitner, Vera Fiona/Rößler, Hole/Thimann, Michael [Hg.]: *Urbs incensa. Ästhetische Transformationen der brennenden Stadt in der Frühen Neuzeit*. Berlin/München: Deutscher Kunst-

verlag, 2011, S.211–234.) die Ästhetik und Funktionen von Explosionsdarstellungen und stellt die nicht nur ästhetisch, sondern auch ordnungspolitisch begründete Nähe zum domestizierten Feuerwerk heraus.

Wolfgang Brückles ebenfalls sehr lesenswerter Aufsatz „Protofotografische Reproduktionsphantasmagorien“ liefert mit dem Nachweis einer Nähe zwischen der Praxis frühneuzeitlicher Heiltumsspiegel und den fototheoretischen Abhandlungen von André Bazin und Roland Barthes einen spannenden neuen Anstoß zum Fotografiediskurs.

Die angesprochene Auswahl an Einzelbeiträgen soll keinesfalls als Wertung verstanden werden. In ihr kommt vielmehr die bereits angesprochene Diversität der Beiträge zum Ausdruck, die zumeist Detailstudien der Medienkultur der Frühen Neuzeit darstellen und gerade durch ihre Unterschiedlichkeit und Bandbreite das Potenzial weiterer historischer Medienuntersuchungen aufzeigen.

Darin liegt aus meiner Sicht auch die Stärke des Bandes. Medienwissenschaftler_innen führt er die Spannweite des Forschungsfeldes vor Augen und liefert für Spezialisten_innen – etwa der Fotografie – gleichzeitig neue Anstöße im eigenen, kleineren Spezialbereich. Auf diese Weise birgt sowohl die Gesamtlektüre als auch jeder Aufsatz für sich das Potenzial, Neues anzustoßen – was sicherlich ganz im Sinne des Jubilars ist.

Nora Benterbusch (Saarbrücken)

Simon Frisch, Elisabeth Fritz, Rita Rieger (Hg.):

Spektakel als ästhetische Kategorie: Theorien und Praktiken

München: Wilhelm Fink, 2018, 357 S., ISBN 9783770562688,
EUR 49,90

Ob perspektivisch an immersive Wirkungsästhetiken im 21. Jahrhundert oder theatrale Formate der Antike angelehnt: Das ‚Spektakel‘ stellt aus der Perspektive der Medien- und Kulturwissenschaft einen unterschätzten Begriff dar, den die Herausgeber_innen des vorliegenden Bandes *Spektakel als ästhetische Kategorie* gerade deshalb als zentral erachten, weil „sich keine Disziplin für ihn zuständig zu fühlen scheint, [was] zugleich Symptom für dessen übergreifenden Scharniercharakter sein [kann]“ (S.22). Der hinsichtlich dieser Scharnierfunktion befragte, als „überwältigende multisensuelle Erfahrung“ (S.9) und auf einen „Kontrollverlust durch die physio-psychischen Reize“ (ebd.) zielende Begriff, entpuppt sich tatsächlich mit fortschreitendem ‚Eintauchen‘ in den erstmals „gattungs- und disziplinübergreifend“ (S.19) arbeitenden Band als Passepartout. Die begriffliche Verdichtung und gleichsam inhaltliche Weitläufigkeit der Beiträge speist sich aus der Allgegenwärtigkeit des Spektakels im öffentlichen Raum und der fehlenden terminologischen Eingrenzung zugleich. Dadurch, dass kaum erfassbar ist, was Spektakel von ‚Nicht-Spektakeln‘ unterscheidet, wird das Spektakel zunächst in philosophischer Nähe zur Illudierung inspiert, um anschließend auf verschiedene Kunstformen sowie politische Happenings bis hin zur nationalen Identität

und die Überhöhung politischer Ideologien als mimetische Zurschaustellungen übertragen zu werden.

Die von Guy Debord in seinem berühmten Text *La Société du spectacle* (Paris: Buchet/Castel, 1967) unternommene Diffamierung des Spektakels als bedrohliche Entwicklung spätmoderner, kapitalistischer Konsumgesellschaften und die resultierende „Abstumpfung“ (S.39) des Publikums nimmt der Sammelband in kollektiver Stimme zum Anlass, um erst recht eine Historiografie des Spektakels als „Reflexionsbegriff“ (S.110) zu schreiben: „[Kritiker fürchten] die Infiltration durch den Effekt, der durch die Produktionsweise intendiert wird, mehr [...], als sie die Fähigkeit des Individuums einschätzen, mit dem Effektivollen kritisch umzugehen“ (S.255).

Die heterogenen Beiträge präsentieren den (Medien-)Topos des Spektakels darüber hinaus als Movens der Auseinandersetzung mit fundamentalen geisteswissenschaftlichen Themen. Sie verhandeln Fragen nach Ontologie und Verhältnis von Identität, Ästhetik, Politik, Bildlichkeit, Theatralität, Kontemplation und Zerstreuung. Diese Fundamente werden zu Motoren der Befragung der „epistemischen Potenz“ (S.251) des Spektakels, das in den Beiträgen jenseits des Sinnentleerten für sein (meta-)reflexives, Materialitäten enthüllendes und „widerständiges“

(S.173) Potenzial gelobt wird: „[Spektakel] fungieren als Instanzen des Bewusstwerdens – es kommt ihnen wesentlich zu, Mittel und Medien der Reflexion unserer Selbst- und Weltverhältnisse zu sein“ (S.96).

Zwei Texte stechen hier besonders heraus: Die originelle Beschäftigung von Cassandra Nakas mit dem Spektakel als Wissenschaftspopularisierung, die metareflexiv die Wissenschaft selbst (über das *théâtre scientifique* des 19. Jahrhunderts) hinsichtlich ihrer normativen Setzung von „hoher‘ und ‚niederer‘ Kultur“ (S.10) befragt. Gleiches gilt für den Beitrag von Tanja Schwan, die das „Italienklischee“ (S. 269) des „Hang[s] zu expressiver Emotionalität“ (ebd.) im Rahmen der künstlerischen Bearbeitung des Dualismus ‚Aufklärung – Spektakel‘ untersucht und als paradigmatisch dafür die Bearbeitungsgeschichte des aus dem 19. Jahrhundert stammenden Romans *I Promessi Sposi* vom Bildungstheaterstück

zum zehnminütigen, affektiv verdichteten YouTube-Video nachzeichnet.

So erreicht der Band *Spektakel als ästhetische Kategorie* sein Ziel, die terminologischen und epistemologischen Grundfesten des Spektakelbegriffs als konstitutiv für den interdisziplinären Dialog zu begreifen: Die Artikel betonen über ihre gemeinsame Affirmation von Debords Text die Verstrickung von Spektakelobjekt und (selbst-bewusstem) Rezeptionssubjekt und sind damit beispielsweise mit dem Diskurs um *Immersion. Grenzen und Metaphorik des digitalen Subjekts im öffentlichen Raum* (Siegen: UP, 2019) oder mit *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung* (Frankfurt: Suhrkamp, 2016) verwandt. Zweifellos ist der Band vielfältig anschlussfähig und eine ‚spektakuläre‘ Basis ist mit diesem Kompendium geschaffen.

Laura Katharina Mücke (Wien)

Caspar Hirschi: Skandalexperten, Expertenskandale: Zur Geschichte eines Gegenwartsproblems

Berlin: Matthes & Seitz Verlag 2018, 400 S., ISBN 9783957575258, EUR 28,-

Der Züricher Historiker Caspar Hirschi zeigt Perspektiven zur Klärung von Zusammenhängen skandalöser Vorgänge auf. Er spricht über die Enthüllung des Skandals, die öffentliche Resonanz, die mediale Inszenierung und die politische Instrumentalisierung. Eine zentrale Rolle in diesen

Geschehnissen nehme, so Hirschi, der „Exponent der Wissensgesellschaft“ (S.55), nämlich „der Experte“ (S.9) ein. Er gelte als „Vorreiter eines neuen, hochgebildeten Menschenschlags, der dank seiner Kompetenz in der Politik den Konsens herbeiführt und in der Wirtschaft die Effizienz erhöht“ (S.9),

während ‚der Intellektuelle‘ ergänzend einen „universalen Moralismus“ (S.252) kundtue. Stets die maskuline Form verwendend, konstatiert Hirschi, dass nicht Spezialisten, sondern Experten gesucht würden: „Experten präsentieren, anders als Spezialisten im Gespräch unter sich, ihr Fachwissen in einer von Fachjargon so weit gereinigten Form, dass es für Laien verständlich wird“ (S.29). Zugleich sei das Expertentum nicht an ein spezifisches Fachwissen gebunden (vgl. S.111). Die „konzeptionelle Erweiterung“ (ebd.) führe nun zu einer „semantischen Verwässerung“ (ebd.), und zwar „bis alle Menschen, die etwas Besonderes wussten oder konnten, theoretisch Anspruch auf den Expertentitel anmelden durften“ (ebd.).

Einleitend werden eminent politische Diagnosen vorgestellt. ‚Der Experte‘ sei einst als „erfolgreichster Rohstoffhändler der Welt“ (S.10) aufgetreten, das aber habe sich geändert: „Das Brexit- und Trump-Lager versuchte, aus der Not eine Tugend zu machen, spielte die Experten gegen das Volk aus und erntete empörte Reaktionen“ (ebd.). Hirschi äußert ein summarisches Verdikt über die Gegenwart und konstatiert apodiktisch: „Die Polarisierung hat zugenommen, politische Extremisten und religiöse Fundamentalisten treiben die etablierten Parteien vor sich her, das Internet erleichtert die Verbreitung von Propagandalügen und Fehlinformationen, und wissenschaftliche Experten sehen sich als Komplizen einer ‚korrupten‘ Elite im Kreuzfeuer“ (S.10f.). Aus dem medial forcierten „Expertenkult der jüngeren Vergangenheit“ (S.13) sei ein

„medial inszeniertes Degradierungsritual“ (ebd.) geworden, sichtbar in der „Expertenschelte der Gegenwart“ (ebd.).

Hirschi spricht durchgängig nie von Expertinnen. Die verwendeten Argumentations- wie Stilfiguren und rhetorischen Muster weisen auf eine dezidiert politisch konservative Betrachtungsweise hin, die zudem teilweise mit scharfer Zuspitzung, noch mehr mit polemischen Invektiven versetzt ist. So werden politische Instrumentalisierungen von Expert_innen (vgl. S.112) zwar angesprochen, aber die These wird nicht wissenschaftlich detailliert erläutert. Fraglich bleibt auch – gedacht sei an den naturwissenschaftlich unbestreitbar sich vollziehenden Klimawandel –, ob sich, wie Hirschi behauptet, multikausale Geschehnisse, wie Naturkatastrophen, einer „wissenschaftlichen Vorausberechnung“ (S.283) entzögen. Im Gegensatz dazu ließe sich zugleich einwenden, dass sozialwissenschaftlich zu erklärende Ereignisse, die als skandalös gelten mögen, ebenso wenig monokausal sind.

Hirschi definiert einen Skandal als eine „medial erhobene Anklage gegen bestimmte Personen wegen eines Normenverstosses“ (S.25), die „eine ebenso medial orchestrierte Entrüstung von unbeteiligten Dritten auslöst“ (ebd.). Ein „voyeuristisches Drama voller Ambivalenzen, Ungerechtigkeiten und Uneindeutigkeiten“ (S.27) spiele sich ab. Hirschi beschreibt „Skandalisierungsnarrative“ (S.28) und stellt bekannte Skandale verschiedener Art vor, so etwa das Phänomen des Mesmerismus (vgl. S.87-112) oder die Dreyfus-Affäre (vgl. S.197-252).

Der Historiker neigt aber zu Generalisierungen, etwa, wenn er das Expert_innentum im Rezensionswesen kritisiert. Es handele sich, so Hirschi, bei den Schreibenden um die „abhängigsten Autoren auf der akademischen Karriereleiter“ (S.317). Er prognostiziert eine „Abwärtsspirale des Rezensionswesens“ (ebd.), die sich weiter beschleunigen werde, „bis Buchbesprechungen nur noch die Funktion des kommentierten Inhaltsverzeichnis erfüllen“ (ebd.) und beschließt den Band mit kritischen

Überlegungen zu einem konformistisch anmutenden Wissenschaftsbetrieb (vgl. ebd.).

Hier hat sich ein dezidiert meinungs- freudiger Autor mit einem provokativen Band zu Wort gemeldet. Das Buch könnte kontroverse medienwissenschaftliche wie politiktheoretische Diskussionen über die Rolle von Expert_innen gestern und heute auslösen sowie begründeten Widerspruch hervorrufen.

Thorsten Paprotny (Hannover)

Stephanie Siewert: Der Gefangene als Phantom. Anordnungen des Verschwindenmachens in Literatur und Medien

Bielefeld: transcript 2017 (Metabasis - Transkriptionen zwischen Literaturen, Künsten und Medien, Bd.20), 299 S., ISBN 9783837640136, EUR 39,99

(Zugl. Dissertation an der Universität Potsdam 2015)

Nach den Attacken auf das World Trade Center befand sich die US-amerikanische Politik der Bush-Administration im permanenten Ausnahmezustand. Die Regeln von Zivilgerichten wurden außer Kraft gesetzt, Gefangene im ‚Krieg gegen den Terror‘ wurden als gesetzlose Kombattanten ohne Rechte abgeurteilt. Sie verschwanden in sogenannten *black sites*, worunter Gefängnisse für Häftlinge zu verstehen sind, deren Inhaftierung geheim gehalten wird. Die Weltöffentlichkeit erfuhr von ihnen erst im Jahr 2004 durch die von Soldat_innen, Söldner_innen und Zivilist_innen in Abu Ghraib aufge-

nommenen und verbreiteten Fotografien von geschundenen Körpern solcher *ghost detainees*.

Laut Susan Sontag waren diese Misshandlungen keine einmalige Verfehlung, sondern Ausdruck sich in der Geschichte ständig wiederholender „fundamentaler Korruption kolonialer Herrschaft“ (Sontag, Susan: „Endloser Krieg, endloser Strom von Fotos“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 24. Mai 2004, S.12-13), aber auch die logische Konsequenz einer „Ideologie des ‚wer nicht mit uns ist, ist gegen uns‘“ (ebd., S.13).

In der Publikation ihrer Dissertation untersucht Stephanie Siewert Kon-

figurationen der Gefangenschaft als Fremd- und Selbstbeschreibung in literarischen und (audio)visuellen Texten in transhistorischer sowie transnationaler Perspektive. Sie greift dabei auf die Überlegungen Sontags zurück. Die Konfiguration von Gefangenschaft wird in Siewerts schlaglichtartigen Analysen als durch gesellschaftliche Machtdynamiken hergestellte Ordnung begriffen. Dabei untersucht die Autorin, wie diese in ihren Beispielen inszeniert, affirmiert oder subversiv unterlaufen wird. Siewert konzentriert sich in den Analysen auf die diskursiven Prozesse des „Verschwindenmachens“ (S.17ff.), die sie in Anlehnung an Jacques Derrida als „Phantomisieren“ (ebd.) bezeichnet. Das Phantom ist das Produkt sozialer und politischer Ausgrenzung und von Prozessen der „De-Realisierung“ (Butler, Judith: *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London/ New York: Verso, 2004, S.148f.). Es ist der über objektivierende und stereotypisierende Darstellungen konzipierte, außerhalb der Gemeinschaft stehende ‚Feind der Ordnung‘, der, wie die gesichtslosen und gedemütigten Abu-Ghraib-Häftlinge, kein Individuum im Sinne eines Rechtssubjekts mehr ist und in einem dialektischen Verhältnis zur Begrenzung der Gemeinschaft steht. In den ersten Kapiteln der Arbeit werden Konfigurationen der Gefangenschaft in kanonisierten Texten von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkriegs untersucht. Die ausgewählten Beispiele sind in Momenten nationaler und sozialer Krisen verortet, die durch die Position des Phantoms manifestiert werden. Sie

konzeptionalisieren die Gefangenschaft entweder über einen antithetisch angelegten Raum der Kolonie (wie in Joseph Conrads seriell veröffentlichter Erzählung „Heart of Darkness“, von 1899 im *Blackwood's Magazine*) oder über die Gefangenschaft des sozial ‚devianten‘ Subjekts innerhalb normativer Ordnungen in Europa. Im folgenden Kapitel wird ein Sprung zu den totalitären Regimen des 20. Jahrhunderts unternommen, wobei der Großraum Europa als „Archipel der Gefangenschaft“ (S.261) sichtbar gemacht wird, in welchem die Erfahrungen der nationalsozialistischen Konzentrationslager und der Gulags miteinander in Dialog treten. So wird beispielsweise in Jorge Semprúns semi-fiktionalen, fragmentierten Erinnerungslandschaften die Darstellbarkeit des Phantoms als ‚Wiedergänger‘, als hierarchisch markierte, stellvertretende Spur des zum Tode verdamnten oder ausgelöschten Lebens im „univers concentrationnaire“ (S.135ff.) verhandelt. Während im Anschluss Auskunft über das ‚innere Schattenland‘ in den USA gegeben wird, treten im Abschlusskapitel der Nahe Osten und die Vereinigten Staaten in ein Spannungsverhältnis. Die Gefangenschaften in Abu Ghraib oder anderen Orten des Iraks oder Syriens werden mit dem US-amerikanischen Territorium in Beziehung gesetzt und damit innerhalb der globalen Terrorumwelt verhandelt. Dies geschieht anhand der Analysen von Kathryn Bigelows *Zero Dark Thirty* (2012), der Serie *Homeland* (2011-), aber auch der erwähnten ikonischen Bilder aus dem Geheimgefängnis. Siewert legt dabei überzeugend dar,

wie durch die Verwebung biopolitischer, aber auch mythischer Strukturen das Phantom als Chiffre des Antiterrorkampfes produziert wird.

Die Thesen der Autorin ergeben eine gute Ergänzung zu Benedict Andersons Beschreibung von ‚Imagined Communities‘ (*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London/New York: Verso, 1983) und denken dessen Ansatz weiter. Ihre Beispiele sind mit Bedacht gewählt, sie bieten interessante Ansätze für ein Verständnis der Katalysatoren und Motive der Phantomisierung zu

verschiedenen historischen Momenten. Schade ist es, dass die Autorin die vielfältige Forschung aus dem Global South zu Gefangenen, Phantomen und Verschwundenen außer Acht lässt. Sie hätte, wie etwa die Arbeiten des argentinischen Soziologen Daniel Feierstein (*Genocide as a Social Practice. Reorganizing Society under the Nazis and Argentina's Military Juntas*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2014), eine gute Ergänzung zu Sieverts Forschung geboten.

Sven Pötting (Dresden/Köln)

Kaspar Maase: Populärkulturforschung: Eine Einführung

Bielefeld: transcript 2019 (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 190), S. 288, ISBN 9783837645989, EUR 29,99

Populärkultur ist immer noch ein umstrittenes Forschungsfeld in den Kunst- und Kulturwissenschaften. Von pejorativer Ignoranz gegenüber allem, was nicht klassischen, hochkulturellen Vorstellungen entspricht, bis zur Überhöhung populärkultureller Phänomene als neobarocke Großprojekte, kann die Diskrepanz in der Beschäftigung mit den populären Künsten kaum größer sein. Kaspar Maase weiß das und hat sich deswegen in seiner anspruchsvollen Einführung das Ziel gesetzt, Vorurteile über Populärkultur abzubauen und sie als ernstzunehmendes, empirisches Forschungsfeld zu etablieren (vgl. S.16).

Maase macht dabei mehr als deutlich, dass es ihm nicht darum geht, sich

für einen spezifischen Forschungszugang stark zu machen, sondern die Mannigfaltigkeit möglicher Perspektiven vorzustellen, aus denen sich Kenntnisse über Populärkultur ziehen lassen, denn „Menschen entscheiden, was sie für wahr halten, nicht die Welt“ (S.19). Dafür beginnt er mit einer vorbildlich differenzierten Annäherung an die Dichotomie grundlegender Begriffe, wie Pop oder Kunst, in deren Rahmen er einerseits die vorherrschende „Unterscheidung von Künsten und Vergnügungen“ (S.39) in Zweifel zieht und andererseits seinen Fokus auf rezeptive Praktiken als konstitutives Merkmal von Populärkultur vorformuliert (vgl. S.40). Dass er dabei resümiert, in der

Arbeit mit den Kategorien und Begriffen der Populärkulturforschung dürfe sich nicht auf klare Trennlinien verlassen werden, sondern es müsse über „Familienähnlichkeiten“ (S.37), also Überschneidungen in den verschiedenen Praktiken der Populärkultur, nachgedacht werden, ist dabei eine Kenntnis, die zwar banal klingt, aber wichtig ist.

Es ist Maase hoch anzurechnen, dass er in diesem Band zwar die Klassiker der Kulturforschung, wie die Kritische Theorie Horkheimers und Adornos, sowie Ernst Blochs Gedanken zu Wunschbildern in der Unterhaltung oder Ansätze der *Cultural Studies* vorstellt, aber nicht unnötig viel Platz für sie verschwendet. In der Frage der Nützlichkeit für die Populärkulturforschung räumt er der symmetrischen Anthropologie Bruno Latours sowie seiner Akteur-Netzwerk-Theorie deutlich mehr Relevanz ein (vgl. S.62f.).

Im Hauptteil des Bandes (Kapitel 4 und Kapitel 5) widmet sich Maase dann den unterschiedlichsten Ansätzen empirischer Populärkulturforschung. Dabei macht er sich unmissverständlich für den umstrittenen Begriff der Massenkunst stark und konstatiert „Als Kunst wird hier betrachtet, was in erster Linie darauf zielt, ästhetisches Erleben auszulösen“ (S.107.). Mit ‚ästhetischem Erleben‘ als grundlegender Kategorie begründet Maase auch, dass der stärkste Fokus der Populärkulturforschung auf den schon angesprochenen rezeptiven Praktiken liegen sollte. Er stellt unzählige Ansätze verschiedenster Epochen der Kultur- und Kunstwissenschaft vor, in denen es stets „um

Akzente in der Wechselbeziehung zwischen Texteigenschaften einerseits, Praktiken und Qualitäten des erzeugten und erlebten Vergnügens andererseits“ (S.122) geht. Dieses Versprechen offenbart sich allerdings im Laufe der Kapitel schon fast als Lippenbekenntnis, da Maases Fokus, wie schon beschrieben, unverhältnismäßig stark auf der Seite des ‚ästhetischen Erlebens‘ liegt. Zwar begleitet die von ihm als sinnvoll erachtete Unterscheidung von repräsentativen und expressiven populärkulturellen Texten in unregelmäßigen Abständen die Ausführungen, die kritische Auseinandersetzung mit diesem Ansatz scheint jedoch für Maase nicht besonders relevant zu sein (vgl. S.100). Auch macht die schiere Quantität der vorgestellten Ansätze es den Leser_innen nicht leicht, einen Überblick zu behalten.

Im letzten Kapitel des Bandes stellt der Autor abschließend Theorien vor, die sich mit dem Verhältnis von Populärkultur und Politik auseinandersetzen (vgl. S.199ff.). Er entwickelt im Laufe dieses Kapitels große Zweifel an Ansätzen, die beispielsweise Populärkultur als „Agenten, die falsches Bewusstsein und schädliche Vorbilder verbreiten“ (S.207), auffassen. Er empfiehlt, Populärkultur nicht zu überideologisieren (vgl. S.242.). Es ist fraglich, ob diese durchaus streitbare Haltung nicht aus einer generellen Ablehnung hermeneutischer Forschungsansätze resultiert, da Maase uns eine Begründung seines Ansatzes schuldig bleibt.

Letztendlich ist dem umfangreichen Band jedoch sein edles Anliegen, zum Abbau der Hierarchien zwischen ver-

meintlich ‚richtiger‘ Kunst/Kultur und Populärkultur in Forschungskontexten beizutragen, deutlich mehr anzurechnen, als seine schwerpunkt- und

disziplinbedingten Auslassungen ihm anzukreiden sind.

Sophie Brakemeier (Marburg)

Rebecca Haar: Simulation und virtuelle Welten: Theorie, Technik und mediale Darstellung von Virtualität in der Postmoderne

Bielefeld: transcript 2019, 385 S., ISBN 9783837645552, EUR 44,99

In ihrer an der Philosophischen Fakultät der Universität Tübingen als Dissertation angenommenen Arbeit *Simulation und virtuelle Welten* versucht sich Rebecca Haar vor dem Hintergrund des Cyberpunks an einer historisch perspektivierten Problematisierung der Begriffe Simulation und Virtualität. Anhand der technologischen Entwicklung virtueller Welten, der theoretischen Auseinandersetzung mit ihnen bei Baudrillard, Derrida, Barthes und Virilio sowie der schlussendlich künstlerischen und „fiktionalisierten Darstellung in der Popkultur“ (S.10) legt Haar Folgendes dar: dass eine gegenseitige Durchdringung dieser drei Bereiche von *Theorie, Technik und mediale[r] Darstellung* existiert und mit ihrer potenziellen Verwirklichung in der Gegenwart abzugleichen ist. Diese Gegenwart beschreibt sie primär über das Videospiel, dessen reale virtuelle Welten konzeptuelle Unterschiede zu Film und Literatur offenbaren (vgl. S.337). Die These lautet, dass die drei Erscheinungen von Parallelität geprägt sind und Ähnlichkeiten mit einem Palimpsest aufweisen. Zu untersuchen

gilt folglich, „inwieweit die hier vorgestellten Konzepte mit dem tatsächlich erfolgten technischen Fortschritt Schritt halten konnten“ (S.17). Ihr geht es um den Vergleich „der realen Entwicklung virtueller Umgebungen“ (S.18) mit jenen Prognosen, die Film und Literatur als dystopische Welten zum Thema der Simulation entwickelten und die nun vom „Hybridmedium“ (S.57) Computer auf ein neues Reflexionsniveau gehoben werden. Ein Teilergebnis der Studie wird früh vorweggenommen, wenn sie schreibt „dass manche [Autor_innen bzw. Theoretiker_innen, Anm. d. Verf.] zu ambitioniert in ihrer Vorstellung möglicher technologischer Entwicklungen waren, bestimmte Aspekte aber von der mittlerweile eingetretenen Realität nicht mehr so weit entfernt liegen“ (S.45). Im Schlussteil folgt die Verifikation: „Es wird ersichtlich, dass diese Theorien und daran gekoppelte Fantasien gegen Ende des letzten Jahrhunderts kaum Schritt halten konnten mit der tatsächlichen technischen Entwicklung und häufig schon bei der Veröffentlichung von der Realität überholt wor-

den waren“ (S.348). Der Umgang mit der Simulation, so schlussfolgert Haar, befindet sich in einem steten Wandel, wodurch es sich bei der Simulation um „eine moderne Form einer Kulturtechnik“ (S.346) handelt. Welche Produktionsbedingungen dieser Kulturtechnik zugrunde liegen und wie dies Einfluss auf Haars Trias haben könnte, bleibt vage, ebenso wie die Implikationen ihres Begriffes der Kulturtechnik.

Die Entwicklung der Simulation in der kulturellen Technik zeichnet Haar ausführlich in ihren Fallstudien nach, die sowohl Beispiele aus der Cyberpunk-Literatur (*Neuromancer*, 1984 und *Snow Crash*, 1992), als auch aus Film (*Matrix* und *eXistenZ*, beide 1999) und Videospiel (*Second Life*, 2003 und *World Of Warcraft*, 2004) in den Fokus rücken. Problematisch wird ihr interdisziplinärer Zugang. Denn wenn es erst der Blick ist, der einen Gegenstand konstituiert, dann werden bei Haar drei Gegenstände in ein Blickfeld gerückt und dadurch verengt. Gemeint ist, dass zu selten zwischen den jeweiligen Künsten und ihren Darstellungsformen und Qualitäten methodisch, theoretisch wie auch begrifflich differenziert wird beziehungsweise die besonderen Qualitäten der Medien zur Geltung kommen. Dazu passt Haars diffuse Definition des Begriffs Cyberpunk: Während Cyberpunk zunächst eine Gattung ist (vgl. S.10), wird er später als ein Genre

(vgl. S.17) und schlussendlich als literarisches Genre und dann als Gattungsbegriff von Literatur und Film (vgl. S.40) aufgefasst. Ein anderes Beispiel betrifft die Fragen medialer Speicherung: So thematisiert Haar die Problematik um abgeschaltete virtuelle Welten, die nicht mehr für die wissenschaftliche Recherche zu Verfügung stehen und zieht einen unhaltbaren Vergleich: „Anders als ein alter Film, der immer wieder betrachtet werden kann, sind diese abgeschalteten Welten (...) für immer ausgelöscht“ (S.353).

Ein grundlegendes Problem dieser Arbeit ist Haars fehlende Konkretisierung, Definition oder nur Problematisierung des Begriffs der Postmoderne, der schließlich den Untertitel ihrer Arbeit zielt. Höchstens indirekt über die Bezugnahme auf poststrukturalistische Theoretiker verortet Haar ihre Arbeit innerhalb des Dekonstruktivismus (vgl. S.119), gelegentlich wird der Begriff der Postmoderne als Adjektiv verwendet, ohne damit aber tatsächlich für das eigene Anliegen umrissen zu werden. Vielmehr scheint der Begriff der Postmoderne Verwendung als Axiom zu finden. Auch, wenn der Begriff längst Einzug in die Alltagssprache gefunden hat, bleibt dies geisteswissenschaftlich sehr problematisch.

Lucas Curstädt (Uni Bonn)

Sammelrezension: Medien des Reisens

Annette Deeken: Reisemedien um 1900: Eine Kulturgeschichte

Bordorf: edition winterwork 2019, 163 S., ISBN 9783960145677, EUR 26,90

Monica Cure: Picturing the Postcard: A New Media Crisis at the Turn of the Century

Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2018, 253 S., ISBN 9781517902780, USD 25,-

Reisen und Medien sind auf das Engste aneinander gekoppelt. Neben den Medien der Fortbewegung begleiten Speichermedien wie Landkarten oder Reisebeschreibungen Reisende seit der Neuzeit. Ab dem 19. Jahrhundert gibt es mit der Kamera und deren Vorläufern weitere Aufzeichnungsmedien, die insbesondere in der Zeit des Massentourismus das Reisen begleiten. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts gibt es Kioske und Buchhandlungen zuerst an Bahnhöfen, im Laufe des Jahrhunderts dann auch an Flughäfen, die unter anderem Unterhaltungsliteratur, Zeitschriften und Magazine für Reisen vertreiben. Im Laufe des Jahrhunderts werden auch Distributionsmedien wie Musik- und Videocassetten zur Unterhaltung in der Bahn, im Flugzeug oder im Auto genutzt.

In den beiden Studien liegt der Schwerpunkt bei Bildmedien als Reisemedien. Annette Deeken beschreibt, wie sie im Untertitel ankündigt, *Eine Kulturgeschichte* der Reisemedien um 1900, und Monica Cures Thema sind bebilderte Postkarten oder Ansichtskarten. Während Deeken einen breiten Überblick gibt, ohne sich mit Details

zu beschäftigen, konzentriert sich Cure auf die Entstehung, Verbreitung, die Nutzungsformen und das Bedeutungsspektrum der Ansichtskarten seit ihrem Aufkommen gegen Ende des 19. Jahrhunderts bis zur ihrem Bedeutungswandel in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als Postkarten ihren Neuigkeitswert verloren hatten und alternative Medien der Kommunikation an ihre Stelle treten konnten. Beide Studien ergänzen sich, denn der Überblick, den Deeken gibt, wird mit Cures Dissertation um einen detaillierten Einblick in die Entstehung und verzweigten Wege der Ansichtskarten ergänzt.

Der Überblick Deekens setzt ein mit der nicht unproblematischen Unterscheidung zwischen ‚realem‘ und ‚medialen Reisen‘. Sie tastet sich in ihrem einführenden Kapitel an eine Fragestellung heran, die sie im Laufe ihrer Ausführungen wieder etwas aus dem Auge verliert: Geht es, wenn Aufzeichnungsmedien eine Reise begleiten, um die „Metamorphose des Augenblicks in die Welt der medialen Fixierung“ (S.12), oder um den „Wunsch nach authentischer Reproduktion“ (ebd.)?

Bereits an der Camera Obscura und auch in der Tachygraphie, die eine „Gleichzeitigkeit von Rede und deren Aufzeichnung“ (S.21) ermöglicht, zeigt sich, dass der Wunsch nach Verstärkung von Reiseerfahrungen durch Aufzeichnungstechniken und der nach der Echtheit und Exaktheit von Aufzeichnungen sich ergänzen.

Deekens Überblick besteht bis zu dem Zeitpunkt, als die Postkarte erfunden wird, aus eher generalisierenden Bemerkungen. In den Augen der Erfinder der Postkarten sollten diese der Erleichterung des Geschäftsverkehrs dienen, da sie schnell und vergleichsweise preisgünstig Informationen übermitteln konnten. Die Nutzer_innen allerdings erkannten alsbald die Vorzüge der Postkarte auch für den privaten Bereich. Als Problem wurde von Anfang an verhandelt, dass die Informationen auf einer Postkarte für alle sichtbar und lesbar sind. Dieser Verlust des Postgeheimnisses war Anlass für ganz unterschiedliche Verwerfungen. Damit beschäftigt sich eingehend und anhand einer Fülle von Beispielen Cures Überblick über die verschiedenen Wege der bebilderten Postkarte.

Beide Verfasserinnen stellen die erstaunliche Erfolgsgeschichte zuerst der Postkarte und dann der Ansichtskarte dar. So stieg nach einer Erhebung der kaiserlichen Reichspost die Zahl der verschickten Postkarten zwischen 1875 und 1890 von rund 60 auf 330 Millionen im Jahr an (vgl. Deeken, S.39). Durch den Pariser Weltpostvertrag vom 1. Juni 1878 „war das Medium international zirkulationsfähig geworden“ (S.39). Mit der Ausbreitung der

Bildindustrie stieg das Wachstum an Bildmotiven, die auf Postkarten verbreitet wurden. Deeken spricht, bezogen auf die deutschen Verhältnisse, „von einer regelrechten Explosion“ (S.41). Die bebilderte Postkarte wurde zum Exportschlager für die deutsche Bildindustrie. Sie wurde von Reisenden verschickt und zudem zum Sammelobjekt.

Ein nur kurzes Kapitel widmet Deeken der Entstehung und Erfolgsgeschichte des Baedeker. Wie dieser Reiseführer, so bleiben auch andere gedruckte Reisemedien, die sich in jenen Jahrzehnten entwickeln, außerhalb ihrer Betrachtung und damit ein Desiderat der Forschung. Deekens Schwerpunkt bilden Bildmedien; der Untertitel verspricht so gesehen zu viel.

Im 4. Kapitel geht es entsprechend um das „Reisen mit der Photokamera“ (S.71ff). Deeken skizziert, wie sich das Fotografieren auf Reisen von den ersten Fotoexpeditionen über die Entstehung kommerzieller Fotostudios für Touristen bis zur handlicheren Kleinbildkamera und dem Rollfilm entwickelt, und zwar jeweils bezogen auf die Auswirkungen auf die Reisefotografie. Einen zweiten Schwerpunkt des Kapitels bilden das Kaiserpanorama, das virtuelle Reisen zu kleinen Preisen ermöglicht, sowie – nach dem 1. Weltkrieg – die Panoramen des Bildinstituts Fuhrmann, das den Besuch von Panoramen, zum Beispiel mit Bildern aus Ägypten, als Bildungsangebot unter anderem für Schulen anpreist. Im 5. und letzten Kapitel geht es um ‚kinematographische Reisebilder‘. Hier gibt Deeken Einführungen in erste Filmreisen und geht auf unterschiedliche Vor-

führpraktiken und die Entstehung von Kinematographentheatern ein und zeigt dabei, wie sich kinematographische Reisebilder zunehmend professionalisieren und etablieren.

Bei Cures Studie handelt es sich um eine medienwissenschaftlich orientierte Dissertation, die am Beispiel der Entstehung und Frühgeschichte der bebilderten Postkarte erkundet, wie Diskurse um ein neues Medium verlaufen, welche Argumentationsmuster sich entdecken lassen und auf welche Weise sich soziale und kulturelle Denkmuster in solche Diskurse einschreiben. Die material- und thesenreiche Studie nimmt also die Bild-Postkarte als signifikantes Fallbeispiel, um meta-diskursive Einsichten über die Diskussionen eines neuen Mediums zu gewinnen. Eine zentrale These der Studie lautet: Die Sichtung der Rolle der Postkarte in der Literatur der Jahrhundertwende – in Erzählungen und Romanen, in unterschiedlichen Journalen, die teils aus Anlass der Postkarte überhaupt gegründet werden oder die ihre Verbreitung begleiten und kommentieren – zeigt nicht nur die administrative, literarische und affektive Geschichte dieses Mediums. Sie macht darüber hinaus sichtbar, „how new media themselves are created and function“ (S.4).

In einer umfangreichen und informativen Einleitung schildert sie kenntnisreich und präzise die unterschiedlichen Genealogien der Postkarte als postalische Innovation, als Medium imperialer Interessen, ihre Entwicklung durch die Fortschritte der Fotografie und schließlich die Rolle dieses Mediums im Kult des Sammelns. Von Beginn an

– so zeigen ihre genealogischen Ausführungen – heften sich an die Postkarte Versprechen und Ängste, so zum Beispiel das Versprechen, dass sie Menschen zusammenbringt und die Ängste, dass sie Unterschiede nivellieren könnte. Sie wird zum demokratischen Medium ebenso wie zum Kontrollmedium erklärt. Die Verfasserin zeigt medienhistorische Bezüge auf, denen die Postkarte zugeordnet werden muss und an denen sich Instabilitäten von Medienspezifika manifestieren. Aus den medienhistorischen Verweisen und Verzweigungen ergibt sich eine Fülle von medienhistorischen Aspekten, die Leser_innen immer wieder reizen, nach weiteren Verzweigungen zu fahnden und zugleich über die Aktualität des Postkarten-Diskurses zu staunen. Diskurse bebildelter Postkarten erinnern in vielem an aktuelle Diskurse über soziale Medien, so zum Beispiel, wenn es um Praktiken geht, mit Postkarten Diskretes öffentlich zu machen, Menschen zu schmähen und zu diskreditieren. Generell zeigt sich an diesem Medium, dass in Diskursen über neue Medien die Unterscheidung zwischen Öffentlichkeit und Privatheit zum Problem wird. Diese Unterscheidung, so macht die Studie deutlich, bedarf dringend einer medienhistorischen Feinzeichnung, um präzise und differenziert argumentieren zu können, um die jeweiligen zeitgeschichtlichen Wertzuschreibungen dieser Unterscheidung zu erkennen und in ihren sozialen, politischen und kulturellen Implikationen zu erfassen.

Zwei grundlegende Werke bilden, wie Cure gegen Ende ihrer Einleitung erklärt, den Hintergrund der Studie:

zum einen Derridas Untersuchung zur Postkarte (*Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und Jenseits*. Berlin: Brinkmann u. Bose, 1982), in der die Postkarte als eine Figur gezeichnet wird, die nicht nur die Natur des Schreibens in Frage stellt, sondern ebenso die der Kommunikation und der personalen und interpersonalen Identität. Das zweite grundlegende Werk ist Malek Alloulas *The Colonial Harem* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), in dem die koloniale Besitzname Algeriens anhand französischer Postkarten, die algerische Frauenfotos zeigen, dargestellt wird. Auch ohne jeweils expliziten Rekurs bilden diese beiden Werke in Cures Ausführungen eine Folie, die manchen Ausführungen Konturen verleiht.

Die Studie stellt im Anschluss an die Einleitung in vier Kapiteln unterschiedliche Sichtweisen auf die Ansichtskarte, auf deren Wegstrecken, Bedeutungsweisen, Funktions- und Wirkungsgeschichten dar. Sie exemplifiziert dies anhand unterschiedlicher literarischer Texte, am Beispiel von Romanen und Erzählungen, die zu unterschiedlichen Genres gehören. Sie erkundet die Rollen und Positionen von Ansichtskarten in unbekannten und bekannten Romanen und belegt darüber hinaus ihre Thesen immer wieder mit Pressestimmen aus der Zeit des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

In einem Postscriptum setzt Cure sich mit der beispielsweise von Richard Morphet vertretenen These auseinander, dass es zwischen 1930 und 1960 ein ‚second golden age‘ der Postkarte gegeben habe (Richard Morphet: *Wish*

You Were Here. The History of the Picture Postcard – An Exhibition Organized by the Emily Lowe Gallery. Hempstead, N.Y.: Emily Lowe Gallery, Hofstra University, 1974). Für Cure ist diese These nicht haltbar, da die Postkarte in jenen Jahren als bereits ‚altes‘ Medium in neue Zusammenhänge gestellt wird. Bei diesem Prozess aber handelt es sich nicht um ein ‚second golden age‘, sondern um eine Remediatisierung. Sie erläutert diesen von Grusin und Bolter beschriebenen Remediatisierungsvorgang an Praktiken von Künstlern, die mit Postkarten arbeiten. So setzte Marcel Duchamps die Postkarte als Objekt der Kunst ein und re-mediatisierte sie auf diese Weise. Dabei bleibt allerdings die Frage offen, wann aus dem Diskurs über die bebilderte Postkarte als neuem Medium ein Diskurs über Prozesse der Remediatisierung von bebilderten Postkarten wird. Diese Frage geht über Cures Anliegen hinaus und schließt ein, Kategorien wie ‚neue Medien‘ ebenso zu problematisieren wie Grusin und Bolters Thesen zur Remediatisierung. Ganz am Ende geht die Verfasserin kurz auf Bezüge zwischen Postkarten und sozialen Medien wie Facebook, Instagram oder Twitter ein.

Die Dissertation von Monica Cure ist medienhistorisch material- und kenntnisreich, sie zeigt exemplarisch, welche Spuren ein so oft übersehenes Medium wie die bebilderte Postkarte in unterschiedlichsten gesellschaftlichen und medialen Diskursen hinterlässt. Medienwissenschaftlich aufschlussreich ist die Studie darüber hinaus, da sie zahlreiche Impulse vermittelt, um über neue und alte Medien

und die Wege ihrer theoretischen Konzeptionalisierung nachzudenken. In Deekens Studie erhalten Leser_innen eine Fülle von weithin bekannten und auch weniger bekannten Informationen. Es wäre sinnvoll gewesen, wenn die Autorin ein paar Hinweise zu ihren Auswahlprinzipien gegeben hätte. Anders als Cures Band richtet sich die

Publikation an einen breiten Leser_innenkreis; sie verfolgt kein spezifisch wissenschaftliches Interesse. Deeken erzählt auf leicht verständliche Weise und veranschaulicht ihre Ausführungen durch sowohl gut ausgewähltes, wie gut reproduziertes Bildmaterial.

Irmela Schneider (Berlin)

Buch, Presse und andere Druckmedien

Anna Geuchen, Christian Walther (Hg.): Von wegen: Lügenpresse. Analysen und Ansichten zur Renaissance eines Kampfbegriffs

Berlin: Peter Lang 2018, 123 S., ISBN 9783631728611, EUR 39,95

Seit Pegida und andere rechtsextremistische Gruppierungen mit militanten Demonstrationen durch die Straßen ziehen und mit ihren Hass- und Hetztiraden das Netz beschicken, gehört die Parole der ‚Lügenpresse‘ für Angriffe und Diffamierungen der etablierten Medien zu ihrem Propaganda-Repertoire. Ob absichtlich oder unbedacht knüpfen sie damit an NS-Vorbilder an. Dass dieser ‚Kampfbegriff‘ schon davor und noch in anderen Kontexten immer mal wieder verwendet wurde, zeigt der Herausgeber und Vorsitzende des Journalistenverbandes Berlin-Brandenburg in einem einleitenden Streifzug durch seine „ziemlich lange[] Geschichte“ (S.13) auf. Beide Herausgebenden koordinierten für den Verein der Freundinnen und Freunde des Otto-Suhr-Instituts e.V. („OSI-Club“) an der FU Berlin 2016 diese Ringvorlesung, die im vorliegenden Sammelband nun dokumentiert wird. Die neun abgedruckten Beiträge, vorzugweise von Journalist_innen, gehen allerdings weit über das annoncierte Thema hinaus und reichen in Stil und Form von persönlichen, auch politischen Stellungnahmen über deskriptive Momentaufnahmen bis hin zu wissenschaftlichen Analysen der allgemeinen Situation des Journalismus.

Zunächst zeigt die ZDF-Journalistin Britta Hilpert, die auch im Vorstand von ‚Reporter ohne Grenzen‘ sitzt, die Einschränkungen der Pressefreiheit im Jahr 2015 in Polen, Ungarn, der Ukraine, Russland und der Türkei auf und sieht dazu in Deutschland einen vergleichsweise offenen Medienmarkt, der zwar unter einem Vertrauensverlust der Bevölkerung leidet, aber damit auch eine grundlegende Debatte über „journalistische Grundwerte“ (S.20) erlebt. Hart ins Gericht mit ARD und ZDF geht der ehemalige ZDF-Journalist Wolfgang Herles. Unter dem Quoten- und Kostendruck und der Kommerzialisierung würden sie ihren öffentlich-rechtlichen Auftrag für seriösen Journalismus und demokratische Meinungsbildung verraten und wie alle anderen Medien in einer ‚Seichtigkeitsspirale‘ von Sport, Krimis und Talkshows verkommen. Eine Reformchance sieht er nur in einer grundlegenden Änderung der Finanzierung und Struktur. Die renommierten Medien in den USA werden von ihren rechtskonservativen Gegnern als ‚Liberal Mainstream Media‘ seit den 1990er Jahren, neuerdings sogar als ‚Lamestream Media‘ beschimpft, berichtet die Korrespondentin der New York Times in Berlin, Melissa Eddy.

Aus ihrer Sicht wird diese Spaltung noch länger anhalten. Wie Politik und Öffentlichkeit mit in- und ausländischen Populisten umgehen sollen, diskutiert der ARD-Hauptstadtkorrespondent Robin Lauterbach. Er plädiert für eine gelassene, aber standfeste Haltung, ohne Ausgrenzung, aber durchaus mit offener, kritischer Einschätzung. Der Medienwissenschaftler und Bundesvorsitzende des deutschen Journalisten-Verbandes (DJV), Frank Überall, beschäftigt sich mit der essentiellen, „systemrelevanten“ (S.67) Funktion des Journalismus für die Demokratie und fordert neben politischer und finanzieller Unterstützung der Presse einen „ideellen Rettungsschirm“ (S.81), damit sie weiterhin als „Profipresse“ (ebd.) ihre Qualität steigern und ihren Verfassungsauftrag erfüllen kann. Die arabische Welt kennt den Begriff der ‚Lügenpresse‘ nicht, konstatiert der freie Journalist Aktham Suliman. Die Medien sind hier weitgehend staatlich kontrolliert oder durchweg kommerziell; sie haben damit nicht die politische Bedeutung wie in Europa. In Zeiten des Arabischen Frühlings 2011 bildeten sich spontan neue Medien via Satellit und Internet, die aber nach dem Zusammenbrechen der Bewegungen wieder verschwanden.

Im Kontext der so genannten „Aufmerksamkeitsökonomie“ (S.89) will der Medienwissenschaftler Stephan Russ-Mohl, der das European Journalism Observatory („EJO“) leitet, die journalistische Qualität der Medien durch verstärkte „Fehlerberichtigungs-Kultur“ (S.97) in den Redaktionen, durch professionelles Qualitätsmanagement und durch wechselseitige Medienkritik sichern und heben. Er sieht aber dafür „unter den heutigen Bedingungen der Digitalisierung“ (S.103), der Macht der Internet-Konzerne sowie „der Refeudalisierung unserer Gesellschaften“ (ebd.) wenig Chancen. Schließlich will auch der Medienkritiker und Blog-Begründer Stefan Niggemeier „guten Journalismus“ (S.110) durch Reflexion, Selbst- und Medienkritik verbessern. Eine „differenzierte und offene Diskussion zum Spannungsverhältnis von Medien und Öffentlichkeit [...], ohne die Kritik an Medienvertretern und der Qualität ihrer Arbeit zu ignorieren“ (S.10), sollte die Ringvorlesung leisten, bekunden die Herausgebenden eingangs. Ob sie dieses Ziel mit und über die Beiträge hinaus erreichen konnte, erfahren die Leser_innen allerdings nicht.

Hans-Dieter Kübler (Werther)

Szenische Medien

Emilio Audissino (Hg.): John Williams: Music for Films, Television and the Concert Stage

Turnhout: Brepols 2018 (Contemporary Composers, Bd.1), 440 S., ISBN 9782503580340, EUR 105,-

Als ersten Band der Reihe zu zeitgenössischen Komponist_innen gibt Emilio Audissino einen Sammelband über den Filmkomponisten John Williams heraus. Dies ist eine Besonderheit, die denkwürdig anmuten mag, wie Audissino in der Einleitung erwähnt, aber die stärkere Bedeutung von Filmmusik im Kontext klassischer Musik und in der Konzertmusik widerspiegele (vgl. S.ix). Als neoklassizistischer Komponist schaffe Williams eine Verbindung zwischen Kunstmusik und sogenannter kommerzieller Musik, wie auch durch ein umfangreiches Werk, das mehrere Stile und Jahrzehnte filmgeschichtlicher Entwicklung umfasst.

Der Sammelband ist in vier Abschnitte eingeteilt: Im ersten Block wird ein breiterer Überblick über das Schaffen des Komponisten gegeben. Mervyn Cooke versucht, dessen film-musikalische Sprache zusammenzufassen: Seinen Stil nur offensichtlich an seinem durch vielfältige Einflüsse inspirierten Eklektizismus und dem Gespür für große Themen festzumachen, übersehe die Anpassungsfähigkeit seiner harmonischen Sprache, die sich mit jedem Film neu strukturiere (vgl. S.40ff.). Über Williams weniger bekannten Kompositionen für das Fernsehen (hier insb. *Checkmate* [1960-

1962] und *Alcoa Premiere* [1961-1963]) schreibt Paula Musegades, dass er hier bereits leitmotivische Elemente verbesserte, indem er die Länge der Themen kompakter hielt und dramaturgisch an Spannungspunkte heranführte. Da Williams zu den ersten Filmkomponisten gehörte, der seine eigene Musik live (in seinem Fall mit dem Boston Pops Orchestra) als Dirigent aufführte (vgl. S.x), widmet sich Sebastian Stoppe der Analyse von Konzertprogrammen seiner Musik. Die anderen Artikel untersuchen den Einfluss von Popmusik oder geben einen Überblick über Williams' klassische Kompositionen.

Im zweiten Abschnitt „Style and Musical Dramaturgy“ wird der Fokus deutlich musikwissenschaftlich: Mark Richards untersucht die Form der Titelthemen und stellt tabellarisch heraus, inwieweit sich Williams' Kompositionsstil im Laufe seiner Karriere gewandelt hat. Dazu ergänzt Mark Lehmann einen umfangreichen Katalog der *Star Wars*-Themen. Weiterhin wird das Werk des Komponisten mit Blick auf die Orchestrierung und auf den Einsatz von Märschen befragt. In Bezug auf *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2004) macht Jamie Lynn Webster deutlich, dass Williams aufgrund der Zusammenarbeit mit dem

Regisseur Alfonso Cuarón nicht mehr wie in den ersten beiden Filmen der Reihe eine musikalische Kontinuität gegenüber visuell-räumlicher Unstetigkeit setzt. Der Komponist verändere zum dritten Film hin seine musikalische Sprache und gebe ihr eine tiefere Ebene, wie auch visuell mit tiefer liegenden Schichten von Spiegelbildern ein geheimnisvoller Raum suggeriert werde – ein Spiel mit Wahrnehmungen von Realität (vgl. S.260ff.).

Aus dem dritten Abschnitt, der Fall-Studien zur Filmmusik von *Angela's Ashes* (1999), *E.T.: The Extra-Terrestrial* (1982), *Munich* (2005), *A.I.: Artificial Intelligence* (2001) und *War of the Worlds* (2005), sowie John Williams' Violinkonzert beinhaltet, ist der Artikel von Chloé Hivet hervorzuheben. Sie untersucht im Zuge der sich in der Musikwissenschaft immer mehr etablierenden *Sound Studies* die Verflechtungen zwischen Sound, Musik und Bild bei *E.T.* genauer. Den Film versteht sie als Ergebnis einer aufmerksamen Zusammenarbeit zwischen den beteiligten Gewerken, die gemeinsam eine märchenhafte Welt kreierten, die von gesichtslosen Erwachsenen und ihren die Zaubermosphäre destabilisierenden Klängen gefährdet werde. Das

Spielberg'sche Motiv, dass die Welt der Kinder von der Welt der Erwachsenen bedroht wird, werde sowohl musikalisch als auch durch das Sound-Design unterstützt (vgl. S.300ff.).

Interviews mit zwei Interpreten (Dirigent Keith Lockhart und Pianist und Dirigent Simone Pedroni) ergänzen den Sammelband um eine Perspektive der Kunst. Lockhart hebt hier hervor, inwiefern Williams innerhalb seines Œuvres herausfordernd, aber mit Rücksicht auf die einzelnen Instrumentengruppen gut spielbar, komponiert hat.

Letztlich ist der Band aufgrund seines musikwissenschaftlichen Schwerpunkts auch hinsichtlich des methodischen Vorgehens der Beitragenden für Filmwissenschaftler_innen ohne musikalisches Vorwissen wenig aufschlussreich. Da allerdings der Filmmusik nach wie vor von Seiten der im Sinne Adornos ‚kulturkritisch gefestigten‘ Musikwissenschaftler_innen mit Vorurteilen begegnet wird, ist der Auftakt der Reihe sowohl wissenschaftspolitisches Statement als auch ein beflügelndes Signal für die Filmmusikforschung.

Sebastian Reinhard Richter (Celle)

Melanie Fritsch: *Performing Bytes: Musikperformances der Computerspielkultur*

Würzburg: Königshausen & Neumann 2018 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd.35), 384 S., ISBN 9783826065309, EUR 49,80 (Zugl. Dissertation an der Universität Bayreuth, 2018)

Die sich nach wie vor innerhalb der *Game Studies* wandelnde Frage nach der Analyse von Spielen, die in ihrer heterogenen Begrifflichkeit durchaus kontextabhängig ist, bekommt wieder eine neue Perspektive: Melanie Fritsch nähert sich in ihrer Untersuchung zur Computerspielmusik von einer theaterwissenschaftlichen Seite an. Sie untersucht Spiele als Ereignisse, die einer Aufführung oder Performance vergleichbar sind (vgl. S.34). Die Spieler_innen wirken innerhalb dieser Konstellation zugleich als Akteur_innen, Rezipient_innen und Designer_innen. Diese Trias fasst Fritsch unter dem Begriff der ‚gaming a system‘-Praktiken zusammen: Hierbei werden „Inhalte aus ihrem ursprünglichen Deutungssystem herausgenommen, uminterpretiert oder rekontextualisiert“ (S.72). Ein Computerspiel verbinde die Praxis des Gaming mit der Inszenierung als technisch-apparatives System beziehungsweise Spielregelkosmos, innerhalb dessen sich frei bewegt werden könne. Parallel dazu sei auch *musicking*, das heißt Musik als handlungsstragendes und gleichzeitig interaktives Element, von zentraler Bedeutung (vgl. S.110).

In Anbetracht dieses komplexen theoretischen Hintergrunds, den Fritsch verständlich aufzeigt, geht sie in den letzten zwei Dritteln ihrer Disserta-

tion auf die Betrachtung der vielfältigen Fallbeispiele ein. Sie gibt hier auch einen kurzen Überblick über die Geschichte der Computerspielmusik. Auffällig sei hier, dass das jeweilige Musik- und Sounddesign davon abhängig sei, wo, auf welchem System und in welchem Kontext gespielt werde (vgl. S.120). Die Autorin stellt außerdem auf die Ludomusikologin Caren Collins zurückgreifend heraus, dass Computerspiele nicht als Medien analog zum Film fungierten, sondern Spieler_innen an der entsprechenden Aufführung beteiligt seien, was jeweils zu von der Spielweise abhängigen, unterschiedlichen Ergebnissen führe (vgl. S.128).

Als Fallbeispiele dienen *Super Mario Bros.* (1985) und *Final Fantasy VI* (1994), die, obwohl per se keine Musikspiele, als Performances verstanden werden können. Dies gilt, weil sie Wissensstände und körperliche Fähigkeiten verlangten, die auch durch Codekompetenzen (d.h. kognitive Fähigkeiten und spielerisches bzw. außerspielerisches Wissen) genutzt und erweitert würden. Musik gelange hier zur Aufführung, auch wenn sie nicht direkt kreiert oder im Konzertsaal aufgeführt werde (vgl. S.163ff.). Auch bei den Musikspielen *Guitar Hero* (2005) und *Child of Eden* (2011) treffe dieser Ansatz zu, obwohl diese zusätzlich auf

eine Musikkultur verwiesen: *Guitar Hero* auf die Rockgeschichte und ihre ikonischen und soziokulturellen Facetten, *Child of Eden* auf die Technokultur. Dabei würde in Kritiken von *Guitar Hero* fälschlicherweise angenommen, dass es sich um eine Band- beziehungsweise Gitarrensimulation handle, wobei vor allem ein spielerischer Umgang mit dem Gedanken Rockstar zu werden wesentlich sei (vgl. S.216f.).

Die letzten Fallbeispiele betreffen die musikalische Praxis, die aus der Spielgemeinschaft erst entstanden sei. Jene Fankulturen und ‚gaming a system‘-Anwendungen praktizierten Computerspielkultur musikalisch, sei es über digitale Programmierung von Musikstücken, die frei an die Peer Group verteilt werden (*Chipmusik*), oder wettbewerbsfreies Musizieren und Dichten, das inhaltlich an Spielerlebnisse oder Charaktere anknüpft (*Game-Filk*).

Es ist zusammenfassend deutlich hervorzuheben, dass Fritschs Dissertation für die Videospieleanalyse eine

theoretisch hervorragende Ergänzung ist. Man mag kritisieren, dass ihre interdisziplinäre Leistung zu weit geht, schließlich werden Theaterwissenschaften, Medienwissenschaften (insb. *Game Studies*), Musikwissenschaft und Kultursoziologie miteinander vermengt. Beim Lesen stört dies allerdings nicht, da die Autorin alle Aspekte und Bereiche hinreichend erläutert. Eher stellt sich die Frage, warum eine solche Verknüpfung aus theaterwissenschaftlicher Sicht erst jetzt hergestellt wird, da sich genau dort analog zum Spiel Medien vermengen und sich im Idealfall Schau-Spielende innerhalb der inszenatorisch vorgegebenen Regeln frei bewegen können. Insofern ist die Monografie nicht nur für Ludomuskolog_innen geeignet, sondern auch für alle anderen am Spiel und seinen musikalischen Interferenzen interessierten Wissenschaftler_innen wegweisend.

Sebastian Reinhard Richter (Celle)

Film und Fotografie

Steven Ungar: *Critical Mass: Social Documentary in France from the Silent Era to the New Wave*

Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2018, 328 S., ISBN 9780816689217, USD 28,-

Die wissenschaftliche Erforschung des französischen Autorendokumentarfilms aus dem Zeitraum zwischen dem Ende der 1920er Jahre und dem Anfang der 1960er, stand bisher im Zeichen zweier Wendepunkte: dem Übergang vom Stumm- zum Tonfilm einerseits und dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges andererseits. Steven Ungar hingegen fragt nach den Kontinuitäten und findet auf diesem Weg einen *trait d'union* in der Figur von Jean Vigo, dessen Manifest „Toward a Social Cinema (1930)“ (in: Abel, Richard [Hg.]: *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939, Volume 2.2*: Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988, S.60-63) als Gründungsakt dieser filmischen Tradition verstanden werden kann. In diesem Text beschreibt Vigo einige Werke damaliger radikaler Filmmacher_innen als Vorbilder für ein soziales Kino, dessen Grundzüge auch in der Nachkriegszeit noch eine Reihe von Regisseur_innen prägten (u.a. Eli Lotar, René Vautier, Alain Resnais, Jean Rouch und Chris Marker sowie Nouvelle Vague-Vertreter_innen wie Agnès Varda und Jean-Luc Godard).

Was diese ‚critical mass‘ von Filmmacher_innen, die weder eine Schule noch eine Kunstbewegung im traditionellen Sinne bildeten und sich doch auf

eine gemeinsame Praxis bezogen, vereint, ist mehr als die reine Verwendung von nicht-fiktionalem Material und die französische Nationalität. Ungar selbst bezeichnet sein Korpus, nicht zuletzt aufgrund der verschiedenen Herkunftse der involvierten Akteure, als „French-based expression of a transnational phenomenon“ (S.ix). Der von ihm verwendete Ausdruck „Social Documentary“ erscheint fruchtbar, weil er erlaubt, Filme unterschiedlicher Genres (von Essay-Filmen zu Reportagen und Agitprop-Filmen) jenseits der historischen Aufteilungen sowie der traditionellen Abgrenzungskategorien (Stumm- und Tonfilm, Kurz- und Langfilm) zu umfassen. Der Ausdruck ist dennoch nicht vage, denn alle ihm zugeordneten Filme weisen drei Hauptmerkmale auf: erstens eine engagierte Auseinandersetzung mit dem Politischen im breiteren Sinne; zweitens ein Verständnis des Nicht-Fiktionalen, das grundsätzlich von dem der Wochenschauen und der *travelogues* abweicht und Berührungspunkte mit surrealistischen und avantgardistischen Vorstellungen von Realität aufweist; drittens ein bewusster Widerstand gegen Marktbestimmungen, die oft drohten, Dokumentar-, Kurzfilme und unabhängige Produktionen zu marginalisieren.

Neben den der Filmanalyse gewidmeten Hauptkapiteln sind drei „Transitions“ genannte Zwischenkapitel zu finden, die sich insbesondere diesem letzten Aspekt widmen und damit eine reflektierte historische Rahmung bieten. Das erste Zwischenkapitel befasst sich mit drei zwischen 1929 und 1930 organisierten europäischen Ausstellungen, die den Versuch bildeten, ein internationales Netzwerk engagierter Filmemacher_innen zu etablieren; das zweite behandelt die bedenkliche Reorganisation der Filmindustrie während des Vichy-Regimes; das dritte setzt sich mit dem im Jahr 1953 gegründeten und als Groupe des Trente bekannten Kollektiv auseinander.

Neben der historischen Rekonstruktion unternimmt Ungar die Analyse einzelner Filme. Die ersten beiden Kapitel sind den in Vigos Manifest besprochenen Stummfilmen gewidmet (Georges Lacombe's *La Zone* [1928], Boris Kaufmans *Les Halles centrales* [1928], André Sauvages' *Études sur Paris* [1928] und Marcel Carnés' *Nogent, Eldorado du dimanche* [1929]). In ihren Dokumentationen des damaligen Pariser Alltags lässt sich die Erörterung von Fragen der Klassengesellschaft, der Arbeit und von sozialer Ausgrenzung

erkennen. Das dritte Kapitel verbindet Vigos *À propos de Nice* (1930) mit Lotars *Aubervilliers* (1946) und dessen Arbeit als Straßenfotograf. Das vierte konzentriert sich auf drei Filme, die sich kritisch mit der französischen Kolonialpolitik auseinandersetzen: Vautiers' *Afrique 50* (1950), *Les Statues meurent aussi* (1953) von Resnais und Marker sowie Rouchs' *Moi, un noir* (1958).

Das letzte Kapitel bietet schließlich die spannendste Interpretation: Nicht nur schreibt Ungar detailliert Resnais' *Toute la mémoire du monde* (1956) und Markers *Le joli Mai* (1963) in die breiteren sozialen und kulturellen Diskurse der damaligen Zeit ein. Er schlägt auch eine originelle Deutung vor, indem er die Filme in Verbindung mit dem früheren *Nuit et bruillard* (1956) und der darin erhaltenen Gesellschaftskritik setzt und sie dadurch in Hinblick auf die 68er-Bewegung interpretiert. In dieser Analyse kommen die Vorzüge von Ungars Methode am besten zur Geltung und das Buch lässt sich deswegen allen, die sich mit französischer Filmgeschichte sowie Dokumentarfilmtheorie beschäftigen, ohne Weiteres empfehlen.

Elisa Cuter (Potsdam)

Thomas Bräutigam: Klassiker des deutschsprachigen Dokumentarfilms

Marburg: Schüren 2019, 320 S., ISBN 9783741003226, EUR 24,90

Wer grobe Tendenzen der Geschichte des dokumentarischen Films und einen inhaltlich weit gefächerten Überblick seiner Produktionen der letzten hundert Jahre im deutschsprachigen Raum sucht, ist gut beraten, dieses Kompendium zu konsultieren. Der Autor Thomas Bräutigam publizierte in den letzten Jahrzehnten bereits unterschiedliche medienwissenschaftliche Überblickswerke und Lexika zu Film- und Fernsehynchronisation, Hörspielen oder Fernsehfilmen und hat sich nun der Kanonisierung von Dokumentarfilmen gewidmet. Im Vorwort werden Dokumentarfilme als „künstlerisch gestaltete Produktionen“ (S.8) und „freie, verdichtete Aussagen zu einem Thema“ (ebd.) beschrieben. Gleichzeitig unterstreicht der Autor das Potenzial des dokumentarischen Films, als Spiegel gesellschaftlicher Wandlungen, Denk- und Empfindungsweisen zu fungieren und so eine tragende Rolle in der Bildungsarbeit spielen zu können. Entsprechend adressiert er explizit eine Leser_innenschaft, die über den Kreis von Filmschaffenden und Medienwissenschaftler_innen hinausgeht, wie „Pädagogen, Historiker, Soziologen, Journalisten“ (S.9).

Die ausgewählten Klassiker sind alphabetisch aufgelistet und reichen von *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* (1927) über *Full Metal Village* (2006) und *Von wegen Schicksal* (1979) bis hin zu *Der Prozess* (1983). Gut recherchierte

Kurzbeschreibungen kontextualisieren die einzelnen Filme: in klarer Sprache verfasst, mit Verweisen auf thematisch verwandte Filme sowie weiterführender Literatur und diskursiven Einordnungen durch Zitate aus der Filmkritik. Die Resümees der Filme fokussieren meist den gesellschaftlichen Kontext; den audio-visuellen Verfahren wird nur in wenigen Fällen Beachtung geschenkt.

Eine „sehr kurze Einführung in die Dokumentarfilmgeschichte im deutschsprachigen Raum“ (S.11-31) gibt zu Beginn einen knappen Überblick über die Anfänge des Dokumentarfilms sowie über ihre Produktionsbedingungen anhand politisch-historischer Zäsuren und Veränderungen bis ins Jahr 2000 in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Bräutigam geht dabei auf unterschiedliche Kontexte der Produktion und Distribution von dokumentarischen Formaten in DDR und BRD ein und beleuchtet insbesondere filmische Auseinandersetzungen mit dem Nationalsozialismus. Hierfür führt er Interview- und Oral History-Filme wie *Der lachende Mann* (1966) von den DDR-Dokumentaristen Walter Heynowski und Gerhard Scheumann, *Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland* (1972) von Hans-Dieter Grabe oder Ruth Beckermanns Filme zu verdrängter Geschichte in Österreich an. Die insgesamt 140 ausgewählten Dokumentarfilme spiegeln

Zeitgeschichte und werfen Schlaglichter auf die Dokumentarfilmproduktion im deutschsprachigen Raum. Das Kompendium bietet mit seinen Literaturverweisen einen guten Ausgangspunkt für weitere Recherchen. Bräutigam räumt ein, dass die Auswahl der Filme anfechtbar sei, bestimmte Filme repräsentativ für andere stünden, und er führt aus, dass das primäre Kriterium für die Aufnahme in seinen Korpus die ästhetische Qualität sowie „soziologische, politisch-ideologische und sogar ethisch-didaktische Kontextfaktoren“ (S.8) seien.

Bedauerlicherweise bleibt eine grundlegendere Auseinandersetzung der Auswahlkriterien und Fragen um Ein- und Ausschlüsse, die zwangsläufig mit der Erstellung eines Kanons einhergehen, aus. Welche Rolle spielt die Rezeptionsgeschichte für die vorliegende Kanonbildung? Wer urteilt über die ästhetische Qualität oder die politisch-ideologischen Kontexte der ausgewählten Filme? Und warum wird der deutschen Kolonialgeschichte – im Sinne einer historischen ‚Kanonrele-

vanz‘ – kein Platz eingeräumt? Filme wie *Majubs Reise* (2013) von Eva Knopf oder Philip Scheffners *Halfmoon Files* (2007) hätten etwa diese Leerstelle füllen können.

Natürlich ist die Feststellung, dass Kanonisierung immer mit Auslassungen, Leerstellen und Marginalisierungen einhergeht und das Unterlaufen einer kanonisierten Geschichtsschreibung bereichernd ist, keine neue Erkenntnis. Im Jahr 2019 wäre eine Reflexion, wie sich Geschlechterverhältnisse im Kanon des Dokumentarfilms niederschlagen, angemessen – nach #metoo-Debatten und jahrelangem Bestehen der Initiative ProQuote Film, die eine Erhöhung des Frauenanteils in der Filmproduktion fordert. Es wäre wenigstens (selbst-)kritisch zu thematisieren, warum lediglich neun Filmemacherinnen (von 49 ausgewählten „bedeutenden Dokumentarfilmregisseuren“ [S.289]) Eingang in den Kanon der sogenannten *Klassiker des deutschsprachigen Dokumentarfilms* gefunden haben.

Hanna Prenzel (Potsdam)

R. J. Cardullo (Hg.): André Bazin, the Critic as Thinker: American Cinema from Early Chaplin to the Late 1950s

Rotterdam: Sense Publishers 2017, 337 S., ISBN 9789463008761, USD 43,-

Der Band versammelt eine Auswahl von André Bazins Schriften zum US-amerikanischen Filmschaffen, von denen die meisten bislang nicht auf

Deutsch vorliegen. Einmal mehr wird hier deutlich, dass sich Bazin für den Film in seiner gesamten Breite und in allen Aspekten interessierte.

In der ersten Hälfte des Buches („Themes and Genres“) finden sich Texte zum Western (kürzere Kritiken wie auch ambitioniertere Essays), zu Kriegsfilmen (heute weitgehend unbekannt – sowohl die Filme als auch Bazins Analysen) und zu Filmstars (wie Marilyn Monroe, Humphrey Bogart, James Dean). Die letzte, etwas eklektische Untersektion versammelt unter dem Titel „Fugitives and Criminals“ Artikel zu *Scarface* (1932), Joseph Loseys Remake von *M* (1951) und dem Frauengefängnisfilm *Caged* (1950), zu Jean Renoirs Hollywoodfilmen und Philip Dunnes heute weithin vergesse- nem Drama *Ten North Frederick* (1958). Schließlich hat hier auch Bazins begeisterte Besprechung des in 1953 in Venedig uraufgeführten *The Little Fugitive* Platz gefunden, den er als erstes Beispiel für einen amerikanischen Neorealismus würdigte (vgl. S.94).

Die zweite Hälfte des Buchs folgt einem anderen Ordnungsprinzip: Unter der Überschrift „Artists and Directors“ wurden die Kapitel aus Essays und Kritiken zu den Werken einzelner Regisseure kompiliert: Charles Chaplin, Alfred Hitchcock, Erich von Stroheim, Preston Sturges, Orson Welles und William Wyler. Filmhistorisch interessant ist die Auseinandersetzung, die Bazin mit der seinerzeit jüngeren Kritikergeneration (Rohmer, Astruc, Rivette, Truffaut) über den Stellenwert von Hitchcock führte. Bazins äußert zwar eine gewisse Bewunderung für den ‚Meister der Suspense‘, es dominieren jedoch Vorbehalte und Skepsis. Hitchcocks ostentativen Einsatz filmischer Technik im Rahmen einer

selbstgesetzten Beschränkung – zum Beispiel auf einen Ort wie in *Lifeboat* (1943), *Rope* (1948) (dort noch ergänzt um totale erzählzeitliche Kontinuität) und *Rear Window* (1954) – empfindet Bazin als hohl und pseudo-innovativ.

An einigen Stellen in den Artikeln zu Hitchcock wird ein Übersetzungsproblem deutlich, das auch viele andere Texte dieser Sammlung betrifft. Die Übersetzungen stammen zum Teil vom Herausgeber R. J. Cardullo, andere wurden aus vergangenen Textsammlungen Bazins, vor allem aus den beiden von Hugh Gray übersetzten Bänden *What is Cinema?* (Berkeley, CA: University of California Press, 1967 und 1971) und – wie im Fall der Hitchcock gewidmeten Artikel – aus dem von Sabine d'Estrée übersetzten *The Cinema of Cruelty* (New York: Seaver, 1982) übernommen. Durchgängig wurde dabei der französische Begriff *découpage* als *cutting* (seltener auch als *editing*) wiedergegeben. *Découpage* bedeutet jedoch nicht ‚Schnitt‘, sondern ‚szenische Auflösung‘. Es handelt sich um einen Schritt in der Filmproduktion, der *vor* dem Dreh geschieht und die Kameraarbeit betrifft. Die schriftlich fixierte Form davon heißt auf Französisch *découpage technique* und wäre korrekt als *shooting script* zu übersetzen, auf keinen Fall als „cutting technique“ wie auf S.164. Mit der *découpage* ist für Bazin vor allem die Kadrierung und die Festlegung von Kamerabewegungen verbunden. In Bezug auf einen Schwenk aus Hitchcocks *The Paradine Case* (1947), den er für die einzige interessante Einstellung des Films hält, ruft er aus: „Ça, c'est du découpage!“ (Bazin,

André: *Écrits complets I*. Paris: Macula, 2018, S.664). Die Widersinnigkeit einer Übersetzung, die dies als „That is cutting!“ (S.153) wiedergibt, sollte offenkundig sein.

Fast überall, wo *cutting* oder *editing* steht, muss man also beim Lesen in *découpage* rückübersetzen. Das betrifft insbesondere den historisch wichtigsten Text der vorliegenden Sammlung, den Aufsatz „The Technique of *Citizen Kane*“. In diesem Text von 1947 hat Bazin den Begriff der *découpage analytique* erfunden, um damit die Erzählweise des klassischen Films zu charakterisieren. Eine alternative Übersetzung desselben Texts findet sich in dem von Timothy Barnard übersetzten und herausgegebenen Band André Bazin: *Selected Writings 1943–1958*

(Montreal: Caboose, 2018), der allerdings aus rechtlichen Gründen leider nur in Kanada erhältlich ist.

Berücksichtigt man das terminologische Problem und lässt auch ansonsten Vorsicht bezüglich der Übersetzungen walten, kann man die in *André Bazin, the Critic as Thinker* versammelten Texte mit Gewinn lesen. Die Vielseitigkeit von Bazins Analysen ist bis heute bewundernswert, selbst in kürzeren Besprechungen artikuliert er immer mindestens ein interessantes Argument. Das Buch bietet reichlich Gelegenheit, Bazin bei der Entfaltung seiner Analysen und Theorien zu begleiten und den eigenen Blick für filmische Strukturen zu schärfen.

Guido Kirsten (Potsdam)

Sarah Hadda: Der Schnitt als Denkfigur im Surrealismus: Max Ernst, Man Ray, Luis Buñuel und Salvador Dalí

Bielefeld: transcript 2019, 308 S., ISBN 9783837646481, EUR 44,99

(Zugl. Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München, 2018)

Unterschiedlich medial ausgeprägte Montage- und Collageverfahren charakterisieren die Moderne von ihrem Beginn an. Als Mittel zur Reflexion einer seit dem Ersten Weltkrieg fragmentierten und aus den Fugen geratenen Lebenswelt nehmen die verschiedenen Strategien der Montage im analytischen Kubismus bei Picasso und Braque (wie etwa die *papiers collés*) und in den dadaistischen Fotocollagen etwa

bei John Heartfield und Hannah Höch eine zentrale Rolle ein.

Sarah Haddas kunstwissenschaftliche Dissertationsschrift wendet sich der Strategie der Montage im Surrealismus zu und liefert anhand einer übersichtlichen Auswahl an Gegenständen eine nachvollziehbare wie fundierte Neubewertung eines der wesentlichsten Kernbegriffe der Ästhetik der Moderne. Die Akzentverschiebung in ihrer

Ausrichtung weg von den additiven Verfahren der Montage, die bereits hinlänglich erarbeitet sind, hin zum Schnitt als Denkfigur und „Medium schöpferischer Prozesse“ (S.18), ermöglicht es der Autorin, Gemeinsamkeiten in malerischen, fotografischen und filmischen Werken des Surrealismus auszumachen, die bisher unbeachtet blieben.

Gegliedert wird die Arbeit in einen einleitenden Theorieteil und einen werkanalytischen Hauptteil. Die theoretischen Grundlagen ihrer Argumentation findet die Autorin zunächst in der Gegenüberstellung der kunsttheoretischen Konzepte von Erwin Panofskys *Idea* mit Erich Auerbachs *Figura*, sowie später im psychoanalytischen Vokabular von Sigmund Freud und Jacques Lacan. Der Begriff der ‚Denkfigur‘ wird dabei in Anlehnung einer Metaphorisierung des Schnitts gelesen, der ähnlich dem Begriff der ‚Idee‘ bei Panofsky eine Verbindung von Subjekt und Objekt intendiert, sowie mit Auerbachs Konzept der ‚Figur‘ als Schnittfläche zwischen Imagination und Darstellung einhergeht (vgl. S.30). Zentrale These der Arbeit ist, dass die Montage einen „Zusammenchluss zweier (oder mehrerer) interagierender semantischer Felder“ (ebd.) darstellt, „der zur Metapher führt und der für den Betrachter oder Zuschauer eine Überwindung von Schnittflächen zwischen Denken und Figur darstellt“ (ebd.). Die Kerntechniken des Schnitts im Surrealismus verdeutlicht Hadda zunächst an den von André Breton in Zusammenarbeit mit Philippe Soupault ab 1919 erarbeiteten Techniken der

écriture automatique und dem *cadavre exquis*, denen als assoziative und objektiv zufällige Verfahren die Möglichkeit zugesprochen wurden, traumlogische Metaphern hervorzubringen (vgl. S.56). Der werkanalytische Teil beginnt mit der Analyse von Max Ernsts Collagen, Frottagen und „Formüberblendungen“ (S.90), die auch auf ihre kinematographischen Anklänge hin untersucht werden. Die kamerlosen Experimente von Man Ray werden hieran angeschlossen und als Fotografien gedeutet, die die „ursprüngliche Materialität des Gegenstands teilweise auflösen“ (S.252) und die eine ‚Lücke‘ zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion einrichten. Diese Lücken gilt es auch mit Anklang an das filmische Konzept der „suture“ (Oudart, Jean-Pierre: „Cinema and Suture.“ In: *Screen* 18 [4], 1977/78, S.35-47) von den Betrachter_innen zu überwinden (vgl. S.155). Bei Man Ray wie bei Max Ernst macht die Autorin eine deutliche Weiterentwicklung von Bretons Automatismus-Konzept (Breton, André: „Erstes Manifest des Surrealismus“ [frz. 1924]. In: ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbeck bei Hamburg 2009, S.26) aus, das durch die Involvierung des Betrachters zu einem „gelenkten Automatismus“ (S.159) tendiert.

Als dritter Gegenstand werden die frühen Filme von Luis Buñuel und das hierin angewandte Prinzip der semantischen Verschiebung in der Montage herangezogen. Der (Film-)Schnitt, der insbesondere in *Un chien andalou* (1929) auch innerdiegetisch eine Rolle spielt, intendiert hier eine traumlogische ‚Desorientierung‘ der Betrachtenden,

die mit den psychoanalytischen Auffassungen Freuds zur Traumdeutung korreliert. Als letzter Gegenstand werden eine Reihe von Zeichnungen und Gemälden von Salvador Dalí untersucht, dessen Nähe zur „Formbestimmung des Imaginären“ (S.246) bei Lacan in den Vordergrund gerückt wird. Der Schnitt bei Dalí manifestiert sich laut Hadda „in der Fragmentierung und Auflösung von Körpern, die Dalís amorphe Gestalten gleichsam verinnerlicht zu haben scheinen“ (S.246), sowie „in der dynamischen Montage zwischen realistischer Malerei und paranoisch imaginiertem Bild“ (ebd.).

Sarah Hadda deutet den Schnitt im Surrealismus konsequent als „materielle Spur kreativer Verfahren, in denen die Symbolik bzw. bestimmte Zeichen unsichtbarer Sachverhalte sichtbar werden“ (S.255). Hiermit gelingt es ihr, ein medienübergreifendes Charakteristikum des Surrealismus erkenntnisreich herauszuarbeiten, sowie dessen Anwendbarkeit in zeitgenössischen ästhetischen Konzepten am Beispiel der Ausstellung *Der Stachel des Skorpions* (2014) des Künstlerduos M+M perspektivisch mit einzubinden.

Florian Flömer (Bremen)

Harriet Scharnberg: Die „Judenfrage“ im Bild. Der Antisemitismus in nationalsozialistischen Fotoreportagen

Hamburg: Hamburger Edition HIS 2018, 443 S., 95 Abb., ISBN 9783868543254, EUR 28,-

Öffentlich zirkulierende Bilder stellen einen zentralen Zugang zu sozial geteiltem Wissen dar, indem sie einen Einblick in die kollektiven Imaginationsräume der je konkreten Gegenwartsgesellschaft ermöglichen. Harriet Scharnberg nimmt in *Die „Judenfrage“ im Bild. Der Antisemitismus in nationalsozialistischen Fotoreportagen* diese Überlegung zum Ausgangspunkt, um die „historische Verankerung der Zeitungsbilder, ihre situative, diskursgebundene Dimension“ (S.14) zu untersuchen.

Scharnberg fragt hierfür anhand der in der Forschung bisher unterrepräsentierten NS-Bildpresse (vgl. S.20) danach, wie „Fotografien und

Reportagen, die Juden im deutschen Machtbereich thematisieren“ (S.11). Vor dem eigentlichen Hauptteil werden zuerst die beteiligten Institutionen, Illustrierten und Akteur_innen in den Fokus gerückt, um die Struktur und Arbeitsweise der NS-Bildpresse herauszuarbeiten. Daran anschließend kontextualisiert Scharnberg die stereotypen Bildhorizonte der im NS „zeitgenössischen Sehgewohnheiten“ (S.100) über die zirkulierenden Bilder und ihr „Bedeutungsnetz, das Kontrastbilder, visuelle Traditionen und Ergänzungsbilder rund um den Komplex ‚Judenfrage‘ spinn[t]“ (ebd.). Hier liegt ein besonderes Augenmerk auf der

visuellen Repräsentation von Jüdinnen und Juden innerhalb (‚Judenfrage‘) und außerhalb (‚Weltjudentum‘) des nationalsozialistischen Zugriffs. Mit Hilfe dieses Analyserahmens zeigt Scharnberg, dass diese Leitbegriffe der nationalsozialistischen Weltanschauung „ein komplexes, ineinander verzahntes Gefüge [bildeten]“ (S.10).

Die zentrale Auseinandersetzung mit der ‚Judenfrage‘ in der NS-Bildpresse orientiert sich zeitlich an der Hochzeit der Bildpresseberichte zwischen den Novemberpogromen 1938 und dem Überfall auf die Sowjetunion 1941 (vgl. S.402). In den Fotoreportagen wurde vor allem die Ghettoisierung umgedeutet: Es ging einerseits um einen Gegenentwurf zur „als ‚Gräuelpropaganda‘ dekreditierte[n] Kritik aus dem Ausland“ (ebd.) und andererseits um die Präsentation der „nationalsozialistischen Zwangsghettos im Generalgouvernement [...] als ‚Übergangslösung der Judenfrage‘“ (ebd.). Dazu wurde über den Topos der ‚jüdischen Arbeit‘ die Entstehung eines jüdischen Gemeinwesens inszeniert, das sich an den Vorstellungen ‚deutscher Arbeit‘ und der Kontrastierung von Selbst- und Fremdbildern orientierte (vgl. S.103–120). Ab 1941 lässt sich nach Scharnberg eine Verschiebung der antisemitischen Diskursstrategien feststellen, die sich „nun völlig auf das ‚Weltjudentum‘ [richtete]“ (S.402).

Mit Scharnberg sind die Bilder der NS-Bildpresse als „stereotype Darstellungen aus dem Repertoire des visuellen Antisemitismus“ (S.399) zu beschreiben, die immer neu variiert und aktualisiert

wurden. Dabei griff die Bildsprache zuvorderst auf das Mittel der Kontrastierung als „leitende[s] Strukturprinzip der NS-Bildpropaganda“ (S.398) zurück. Der stereotypisierte Kontrast zwischen dem Selbstbild der Deutschen und dem konstruierten Fremdbild des ‚Juden‘ funktionierte „[ü]blicherweise [...] nach dem simplen Muster der Wir-Sie-Gegenüberstellung“ (S.104).

Insgesamt zeigt Harriet Scharnberg, „dass wir [...] von einem dynamischen und flexiblen, trotz aller Reglementierungen durchaus Eigeninitiative zulassenden bildpolitischen Konzept ausgehen sollten“ (S.407). Das Ergebnis war keine reine Propagandaleistung des nationalsozialistischen Regimes, sondern eben auch durch „ihre langjährige Präsenz in der Alltagskultur“ (S.121) bereits etabliert. Die verfolgten Visualisierungsstrategien der publizierten Bilderstrecken reichen von Rechtfertigungs- bis hin zur Normalisierungsansätzen (vgl. S.405f). Die Umwegkommunikation über andere antisemitische Sujets, wie das Bild vom ‚Weltjudentum‘, lassen sich so als Praxis der Verschiebung und Fortführung des antisemitischen Diskurses der nationalsozialistischen Gesellschaft begreifen. *Die „Judenfrage“ im Bild* ist deshalb nicht nur als Einblick in die NS-Bildpublizistik interessant, sondern bietet darüber hinaus eine wichtige Revision der Vorstellung des Verhältnisses von Eigeninitiative in der Bildproduktion und Steuerung durch nationalsozialistische Institutionen an. Darüber hinaus scheint die vorgelegte Dissertation auch aus einer kulturwissenschaftlichen bzw. -soziologischen

Sicht interessant, da Scharnberg eben auch einen Analyseansatz von alltagskulturellen antisemitischen Bildern – aus

geschichtswissenschaftlicher Perspektive – anbietet.

Michael Karpf (Weimar)

Ringo Rösener: Freundschaft als Liebe zur Welt: Im Kino mit Hannah Arendt

Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2017, 301 S.,
ISBN 9783958321250, EUR 39,90

(Zugl. Dissertation an der Universität Freiburg 2017)

Eine Verbindung von Hannah Arendt zum Film lässt sich nicht leicht herstellen. Zwar ist es strenggenommen nicht ganz zutreffend, wie Ringo Rösener in einer Fußnote zum Prolog des vorliegenden Buches davon zu sprechen, dass sich Arendt „nie zum Kino geäußert hat“ (S.38), gibt es von ihr doch zumindest ein kurzes Chaplin-Porträt im Rahmen ihres Essays „Die verborgene Tradition“ (in: *Die verborgene Tradition. Essays*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag 2000, S.50-79, hier S.64-67). Für ihr Denken, dessen Leitmetapher das Theater und gelegentliche Stichwortgeberin die Dichtung war, spielte das Kino jedoch keine Rolle. Dass es dennoch durchaus produktiv sein kann, die Schriften von Hannah Arendt im Kino mit dabei zu haben, macht Rösener in seiner Freiburger Dissertation deutlich. Mit der Freundschaft stellt er eines der begrifflichen Kernelemente von Arendts Denken ins Zentrum seiner Überlegungen. Mit ihnen werden keine filmtheoretischen Ansprüche erhoben, sie verstehen sich vielmehr als Beitrag zur

Arendt-Deutung: Als ‚Anschauungen‘, die mit Arendt in Begriffe gefasst werden können, werden die ausgewählten Filme in diesem Zusammenhang vor allem als Möglichkeiten genutzt, um „die Gedanken Arendts beschreibbar zu machen“ (S.25). Der Zugriff auf die Filme erfolgt dementsprechend primär auf der Ebene ihrer Freundschaftsdarstellungen. Nur gelegentlich werden neben narrativen auch formale Merkmale angesprochen, um das dargestellte „Freundschaftstun“ (S.31), das „Zusammenkommen und Auseinandergehen von Freundinnen und Freunden“ (ebd.) analytisch zu präzisieren. Die an die Filme gerichtete Frage lautet: „Welche Tätigkeiten der Freunde sind für das Miteinander existenziell und führen zur Freundschaft und nicht zum Alleinsein?“ (ebd.)

Nachdem im Prolog die Prämissen des Ansatzes und die Form der Wechselwirkung zwischen filmischer Darstellung und Arendt'scher Begrifflichkeit am Beispiel von Nicholas Rays *Rebel Without a Cause* (1955) eingeführt worden sind, versetzen die drei Haupt-

kapitel des Buches die Figurenkonstellation und narrative Konstruktion jeweils einer jüngeren Hollywood-Produktion in einen detailliert aufgefächerten Dialog mit unterschiedlichen Facetten der Freundschaftsphilosophie Hannah Arendts: Das Miteinander-Sprechen der jugendlichen Helden von Rob Reiners *Stand by Me* (1986) bildet den Kern von Kapitel zwei, das Miteinander-Handeln der Frauen in Ridley Scotts *Thelma & Louise* (1991) den Angelpunkt des dritten Kapitels. In Kapitel vier liefert das ‚Miteinander-eine-gemeinsame-Welt-Lieben‘ den Schlüssel zu einem tieferen Verständnis, wie in Clint Eastwoods *Gran Torino* (2007) aus in mehrfacher Hinsicht ungleichen Nachbarn Freunde werden. Spätestens im Epilog, der mit *Million Dollar Baby* (2004) einen weiteren Eastwood-Film und mit der Frage nach der Bedeutung der christlichen Motive von Erlösung und Opferung einen letzten grundsätzlichen Aspekt abendländischer Freundschaftsvorstellungen ins Spiel bringt, gewinnt Röseners Diskussion den Charakter der Moderation eines imaginären Zwiegespräches zwischen der Philosophin und dem Regisseur: „Von unterschiedlichen Standpunkten herkommend sind sich Eastwood und Arendt einig. Der Glaube an eine jenseitige Welt hilft nicht, sich in der Gegenwart zu

behaupten. [...] Die Prämisse der Arbeiten beider ist die Absage an Religionen im Allgemeinen und an das Christentum im Speziellen. Diese Absage ist jedoch verbunden mit der Suche nach einem menschlichen, ohne jedes ‚Geländer‘ funktionierenden Miteinander-Lebens. Trotzdem weisen ihre filmischen oder wissenschaftlichen Arbeiten immer wieder ausgesprochene Nähe zur christlichen Ikonografie und christlichen Glaubenslehre auf“ (S.257).

Die Einigkeit, die in diesem Punkt zwischen der kritischen Denkerin und dem wertkonservativen Filmemacher hergestellt wird, mag überraschen. Sie wirft die generelle Frage auf, welche anderen – historischen, kulturellen, nicht zuletzt politischen – Dimensionen ausgeblendet bleiben müssen, um das Denken Arendts mit den Hervorbringungen des neueren Hollywoodkinos in weltanschaulichen Einklang zu bringen. Das diesem Vorhaben innewohnende Irritationspotenzial dürfte vom Autor durchaus beabsichtigt sein – so kontrovers es seine philosophisch versierten Filmlektüren am Ende erscheinen lässt, regt es doch zumindest, und dies ganz im Sinne Arendts, zum Denken an.

Michael Wedel (Potsdam/Berlin)

Astrid Matron: Körper – Seele – Nation. Identitätssuche im deutschen und koreanischen Kino

Berlin: Bertz + Fischer 2018 (Deep Focus, Bd. 28), 252 S., ISBN 9783865053312, EUR 25,-

(Zugl. Dissertation an der Justus-Liebig-Universität Gießen, 2018)

Immer wieder wird der Versuch gemacht, die deutsche Wiedervereinigung als Modellfall einer gelungenen Versöhnung einer gespaltenen Nation auf die Situation der koreanischen Halbinsel zu übertragen. Aufgrund der ähnlichen historischen Ausgangslage – beide Länder wurden nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in ein kommunistisches und ein westlich orientiertes Land geteilt – liegt dieses Anliegen, trotz zahlreicher Unterschiede, nahe.

Astrid Matron stellt mit ihrer 2018 erschienen Dissertationsschrift die Frage, inwiefern sich dieser gesellschaftspolitische Vergleich am Massenmedium Film weiter analysieren lässt und ob sich hieraus Schlüsse für eine gemeinsame Formung von nationaler Identität ablesen lassen. Dabei verbindet die Autorin filmtheoretische Standpunkte mit grundsätzlichen kollektiven, sowie individuellen Identitätsdiskursen: „Teilung und Einheit sind das Wesen des Kinos selbst“ (S.12). Das analysierte Korpus an Filmen liegt in beiden Ländern schwerpunktmäßig auf Filmproduktionen nach 1989. Da die Teilung und Wiedervereinigung im westdeutschen Filmschaffen auch vor 1989 thematisiert wurden, etwa in *Der Himmel über Berlin* (1987), werden auch frühere Produktionen vergleichend herangezogen. Durch die deutlich ideologisch gefärbte Haltung der ostdeut-

schen DEFA-Filmproduktionen sowie der staatlich organisierten nordkoreanischen Filmproduktion, werden diese in der Analyse Matrons weitestgehend ausgeklammert. Das südkoreanische Kino konnte sich laut Matron erst mit Beginn der Demokratisierung des Landes in den 1990er Jahren von der staatlichen Kontrolle der Militärdiktatur befreien und den Diskurs der Teilung und nationalen Identitätsbildung, etwa in den Filmen von Park Chan-Wook oder Kim Ki-Duk, voll ausarbeiten.

Leitthematisch geht Matron von den Kategorien Raum, Körper und Zeit aus, die die Arbeit in drei Kapitel teilen und die „Überkreuzungen historischer und gegenwärtiger, kollektiver und individueller, verorteter und entorteter Individualitäten“ (S.12) verhandeln. Im ersten Abschnitt („Raum“) werden filmische Raumkonstruktionen als grundsätzliche Verhältnisbestimmungen beschrieben. Neben gebauten/ architektonischen Räumen, die sich vor allem in den Städten Berlin und Seoul darstellen, werden Kameraräume, Tonräume sowie Zwischen- und Grenzräume filmisch analysiert. Dabei wird von einem heterotopen Raumbegriff ausgegangen, wie ihn Michel Foucault als „Gemengelage von Beziehungen“ (Foucault, Michel: „Andere Räume.“ In: Barck, Karlheinz [Hg.]: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven*

einer anderen Ästhetik. Leipzig: Reclam, 1991, S.34-46, hier S.38) beschreibt.

Im Kapitel „Körper“ werden traumatisierte und traumatische Körperkonstellationen in den Blick genommen, die die Teilung des Landes einerseits als Einbruch in die Psyche beschreiben, andererseits als konkrete körperbezogene Verletzung. Der koreanische Film spiegele das Trauma der Teilung vor allem durch die wiederholte Darstellung von physischer Gewalt, die sich dem Körper einschreibe, wie in *Peppermint Candy* (2000). Im deutschen Kino verlagere sich die Darstellung nicht auf die Körperoberfläche, sondern auf das Innere. *Yella* (2007) etwa zeige „zombieske Körper“ (S.100), die „äußerlich unversehrt, aber innerlich ausgehöhlt und gebrochen“ (ebd.) erscheinen. Der sichtbare Zusammenhang zwischen der Spaltung des Subjekts und einer gespaltenen Gesellschaft zeigt sich im koreanischen und deutschen Film so auf zwei unterschiedliche Weisen: „Koreaner bluten, Deutsche leiden“ (S.139ff).

Der abschließende Teil „Zeit“ untersucht filmische Identitätsnarrationen als nationale Konstrukte, sowie medial inszenierte Geschichtskonstruktionen (*Good Bye, Lenin!* [2003]). Matron unterscheidet hier filmische Zeitstrukturen, die die Identitätsdarstellung konstruktiv oder dekon-

struktiv zum Ausdruck bringen. Im Zentrum der Analyse stehen hier ‚Traumastrukturen‘, die die Ereignisse der Teilung und die meist gewaltsamen Begleitumstände als „Einbruch des Vergangenen, als Hervorschießen unkontrollierbarer Erinnerungsfetzen“ (S.179) in die filmische Narration beschreiben. Dabei attestiert Matron dem koreanischen Film im Gegensatz zum deutschen eine Tendenz, die Teilung in traumatischen Bild- und Zeitstrukturen wiederzugeben, die nicht auf Linearität beruhen, sondern zirkuläre und repetitive Erzählweisen bevorzugen.

In ihrem Fazit kommt die Autorin zu dem Schluss, dass in beiden Ländern die Erfahrung der (anhaltenden) nationalen Teilung zu einem beständigen Ringen und Verhandeln von kollektiven wie individuellen Identitätsentwürfen führt. Trotz deutlicher Differenzen in den jeweiligen Teilungs- und Wiedervereinigungsdiskursen lassen sich Ähnlichkeiten in den filmischen Strategien, den verwendeten Motiven und Metaphern ausmachen. Der Autorin gelingt dabei eine detaillierte Analyse, die die Berechtigung des vielfach herangezogenen Vergleichs von Deutschland und Korea einerseits plausibilisiert, aber auch seine Grenzen deutlich macht.

Florian Flömer (Bremen)

Stefan Rabitsch: *Star Trek and the British Age of Sail: The Maritime Influence Throughout the Series and Films*

Jefferson, NC: McFarland 2019, 269 S., ISBN 9781476664637, EUR 61,25

Die akademische Auseinandersetzung mit *Star Trek* (1966–) hat seit der Entstehung des Franchises einen breiten Korpus an Forschungsliteratur entstehen lassen. Mit dem vorliegenden Buch fügt nun Stefan Rabitsch eine weitere Sicht auf die Serien und Filme hinzu. Es geht dem Autor um die Beziehung von *Star Trek* zur britischen Seefahrtstradition, was auf den ersten Blick ein wenig überraschend klingt, ist *Star Trek* doch US-amerikanischen Ursprungs. Rabitsch kommt jedoch in seinem Buch erfrischend schnell auf den Punkt, um den es ihm geht: Er stimmt mit Daniel Bernardi (*Star Trek and History: Racing Toward a White Future*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1998, S.7) darin überein, dass *Star Trek* ein Megatext ist, zugleich ein millionenschweres Unterhaltungsfranchise und vor allem „one of the most iconic and widely known science fiction (sf) universes in popular culture“ (S.5). Jedoch macht er auch deutlich: „[...] It is *also* a story-world that is modeled on the British Golden Age of Sail, a fact that has largely escaped scholarly attention and eluded systematic delineation“ (S.6). Rabitsch beschreibt, dass Gene Roddenberry – der Schöpfer von *Star Trek* – die Serie eben nicht nur immer als „Wagon Train to the stars“ (S.6) beschrieben habe, sondern eben auch als „Hornblower in space“ (ebd.). Letztere Analogie ist für den Autor eine zu schließende Forschungslücke.

Im ersten Teil „A Primer“ stellt Rabitsch die Grundlagen für seine These auf, dass *Star Trek* in seiner Erzählweise auf maritimen Traditionen fußt. Er stellt einen direkten Bezug von John F. Kennedys Antrittsreden-Motiv der ‚New Frontier‘, an welches sich *Star Trek* in seiner anfänglichen Konzeption stark anlehnte, zur Pax Britannica her: „The British relied on their imperial agents, romanticized as heroic, benevolent, aristocratic figures, to maintain and defend *Pax Britannica* in the 19th century. Kennedy’s emissaries [...] were conceived and portrayed in a similar vein as they promoted *Pax Americana* in the 20th century“ (Herv. im Orig., S.49). Anschließend legt er dar, wie das British Golden Age of Sail sich in den Hornblower-Romanen widerspiegelt und welchen Einfluss diese Werke auf die Konzeption Gene Roddenberrys gehabt haben.

Im größeren zweiten Teil des Buches „A Voyage“ unternimmt Rabitsch nun den Versuch, diese Prämissen anhand des *Star Trek*-Textes zu belegen. Für ihn zeigt sich insbesondere durch die Verwendung von „sailor talk‘ in space“ (S.71), dass *Star Trek* hier explizit Bezug auf die Royal Navy nimmt. Dies geschieht nicht nur durch die Sprache an sich, sondern seiner Ansicht nach auch dadurch, dass „Starfleet is governed by a strict, expansive, and often-quoted set of rules – *Starfleet General Orders and Regulations*“ (S.71) oder die

durchgehende Verwendung von Logbucheinträgen der Kommandant_innen (und zuweilen auch persönliche Logbücher von Crewmitgliedern) als narratives Mittel. Zudem ist die Sternenflotte analog zur Navy hierarchisch organisiert und die Raumschiffe haben (anders als in anderen Science-Fiction-Werken) ihre Vorbilder direkt in alten Segelschiffen; sie sind „disguised sailing ships in space“ (S.88). Diese Argumentation überzeugt durchweg, einschließlich der Analogie von der Raumstation Deep Space Nine zu einem abgelegenen Hafen, „the most colonial setting. Located on the exotic, imperial fringes of the Federation, the station is an essential interstellar crossroads“ (S.95). Auch die Charaktere in *Star Trek* wurzeln in diesen maritimen Traditionen, insbesondere die Captains (ausdrücklich nach Rabitschs Ansicht auch Kirk): „[...] They sail the ocean of outer space much like the idolized and idealized seafaring captains of the Romantic imagination – the Nelson(s) and Cook(s) of popular myth“ (S.136). Schlussendlich kommt Rabitsch

so jedoch nicht zu radikal neuen Erkenntnissen über *Star Trek*. Er konstatiert, dass *Star Trek* sich im Kontext von Kennedys ‚New Frontier‘-Politik entwickelte, und dass Science-Fiction Geschichte benutzt, um neue „imaginary frameworks“ (S.222) zu schaffen. Auch für ihn ist *Star Trek* ein Spiegel der Gegenwart, „a metaphoric canvas onto which contemporary challenges, problems, and the ‚unfinished business‘ of race/ethnicity, gender, religion, politics and more, could be projected in allegorical form“ (S.228); eine Sichtweise, die der Autor dieser Rezension vollumfänglich teilt. Das eigentlich Erfrischende an Rabitschs Buch ist aber, dass er es vermag, den Betrachtungsfokus auf den *Star Trek*-Text vom *Wagon Train*-Ansatz mehr auf die maritimen Wurzeln zu verschieben. Auch wenn damit keine bahnbrechend neue Sicht auf *Star Trek* entsteht, ist das Werk eine willkommene Ergänzung zur bestehenden Forschung über die Serie.

Sebastian Stoppe (Leipzig)

Werner C. Barg: Blockbuster Culture: Warum Jugendliche das Mainstream-Kino fasziniert

Berlin: Bertz+Fischer 2019, 165 S., ISBN 9783865052605, EUR 17,-

Das amerikanische Blockbuster-Kino stellt mit Ausnahmen auch hierzulande jedes Jahr die Filme mit den höchsten Publikumszahlen, und jugendliche Zuschauer_innen sind eine ihrer wichtigsten Zielgruppen. Jedes Jahr entdeckt die Filmproduktion aufs Neue

Buchreihen aus dem Segment der *young adult fiction* und adaptiert diese für die Leinwand. Werner C. Barg, der selbst auch Filmemacher ist, will in seinem Buch nachspüren, wieso sich Jugendliche von Held_innen wie Katniss Everdeen aus den *Hunger Games*-

Filmen (2012-2015), oder eben auch Auserwählten wie Neo aus *The Matrix* (1999) so angesprochen fühlen. Was bieten heutige Comic-Helden wie Spider-Man für Identifikationspotential für die jungen Menschen? Für ihn bieten diese Filme vor allen Dingen die Möglichkeit „die Lebenswelt von Heranwachsenden mit all ihren psychologischen Problemen im Gewand des Populären zu reflektieren“ (S.126). Er stellt dafür ein Modell vor, welches er schließlich als Schablone vorschlägt, mit der Jugendliche die Filme kritisch reflektieren und sogar zum „sinnvollen Bestandteil ihrer Lebenswelt und Kultur zur Bewältigung ihrer Alltagsprobleme“ (S.127) machen könnten.

Dafür nimmt Barg sich als gedankliche Grundlage eine leider mehr als überholte Einstellung zur Hilfe, nach der Jugendlichen bestimmte Reife- und Reflexionsprozesse zufallen würden, die es in einem gewissen Alter zu durchlaufen gelte (vgl. S.20ff.): Das von ihm verwendete Modell nach Robert J. Havighurst (*Development Tasks and Education*. New York: David McKay, 1948, letzte Neuauflage New York: Longmans, Green, 1982) teilt das Erwachsenwerden in drei Stufen ein, innerhalb derer ein junger Mensch verschiedene Phasen durchlaufe. So gehöre es beispielsweise im Alter von 6-12 Jahren dazu, das Zurechtkommen mit Altersgenoss_innen zu lernen, während es im Alter von 12-18 unter anderem gelte, sich auf Ehe und Familienleben vorzubereiten. Von 18-30 Jahren stehe schließlich die Gründung einer Familie im Mittelpunkt. Barg betrachtet das Modell und seine Genese anfangs kri-

tisch, doch fügt er den Erweiterungen, die das Modell in den letzten Jahrzehnten erfahren hat, nur die zunehmende Medialisierung als weiteren Aspekt hinzu (vgl. S.22f.), was nicht ausreicht, um die Modellierung der Adoleszenz kritisch an die aktuelle Zeit anzupassen. Auch eine Beschäftigung mit der heutigen Forschung zu diesem Themenkomplex bleibt aus. Da sich die beschriebenen Entwicklungen heutzutage signifikant zu verändern scheinen (Paare entscheiden sich später oder komplett dagegen Kinder zu bekommen, Vorstellungen über altersgerechtes Verhalten werden aufgeweicht) scheinen solche Denkmodelle, ohne weitere Modifikation, überholt.

Barg versucht jedoch diese konventionellen und auch patriarchalischen Ansätze des Eingangskapitels am Blockbuster-Kino zu belegen. Der generelle Aufbau der Analysen ist argumentativ stringent, aber oftmals auch dünn. Bei *Spider-Man* (2002) und *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (2001) erzählt der Autor die Handlung der Filme über mehrere Seiten lang nach. Für Zweiteren bestreitet dies auch schon den Hauptteil des Kapitels, um die Stationen einer klassischen Heldenreise nachzuweisen, bei Ersterem soll die inhaltliche Auseinandersetzung der späteren Argumentationskette als Hilfsmittel dienen; eine knappere Inhaltswiedergabe wäre für den späteren Teil völlig ausreichend gewesen. In der Besprechung von *The Matrix* wird dessen höchst relevantes R-Rating (Freigabe ab 17 in den USA), das bereits einen Großteil der jugendlichen Zuschauer_innen ausschließt,

nie thematisiert. Dafür erfolgt eine längere Erklärung der Funktionsweise von *bullet-time* (vgl. S.97), welche für die eigentliche Fragestellung keinen Erkenntniswert bereithält und wie längere Inhaltswiedergaben im Anhang hätte platziert werden können. Daneben gibt es in den Analysen auch inhaltliche Fehler, wenn der Autor etwa über die Musik in *The Hunger Games* (2012) spricht. Er bezeichnet hier Taylor Swift, welche für den Abspann einen Song zum Film beisteuerte, als verantwortlich für die orchestrale Musik im Film, die sie seiner Darstellung nach mit dem Musikproduzenten T Bone Burnett kreiert haben soll (vgl. S.72). Vielmehr hat dieser aber mit James Newton Howard zusammengearbeitet, von dem auch der Großteil des Scores (eine Unterscheidung von Score und Soundtrack hätte hier helfen können) stammt, der aber namentlich erst gar nicht erwähnt wird (vgl. ebd.).

Barg bleibt, zusammengefasst, weit hinter den Möglichkeiten der For-

schung zurück, indem er mit einem Modell arbeitet, welches entsprechend seiner Ausführungen seit fast 15 Jahren nicht mehr kritisch reflektiert worden zu sein scheint. Seine Ansätze sind generell nicht unfruchtbar, doch es scheint, als ob der Autor schon vorab gewisse Ziele und Punkte festgeschrieben hatte, und so das Material nicht analysiert, sondern vielmehr seiner Zielsetzung entsprechend liest. Die Einflüsse von Filmen auf die Jugendkultur sind schon lange bekannt, doch wie Blockbuster heute die Entwicklung von Jugendlichen beeinflussen und vereinnahmen können, bleibt auch nach der Lektüre offen. Für Filmwissenschaftler_innen ist deshalb gerade der Analysepart wohl eher als profan zu bezeichnen. Aus der Medienpädagogik kommend, muss man vermutlich noch einiges an Eigenarbeit in die Thematik stecken, um Bargs Ansätze fruchtbar zu machen.

Manuel Föhl (Mainz)

Maggie Hennefeld: Spectres of Slapstick & Silent Film Comediennes

New York: Columbia University Press 2018, 384 S.,
ISBN 9780231179478, USD 30,-

Frauen, die explodieren oder in Flammen aufgehen; Frauen, deren Küchen plötzlich überflutet werden – das frühe Kino bietet eine Vielzahl unterschiedlichster Szenen und Gags, dargestellt von Schauspielerinnen, welche die traditionelle Filmgeschichte bislang weitgehend ignorierte. Maggie Hennefeld

widmet sich in ihrem Buch eben diesem Thema. Sie hat in umfangreicher Archivarbeit amerikanische und europäische Stummfilme des frühen Kinos (bis etwa 1907) wie des Kinos der Übergangsphase zum klassischen Kino (bis ca. 1917) analysiert und sie aus kulturhistorischer und feministi-

scher Warte interpretiert. Das weibliche Spektrum des Slapsticks ist vielfältig und wird im Buch in drei Teilen diskutiert, die jeweils historische Phasen der Filmgeschichte mit inhaltlichen Kriterien verbinden.

In „Early Film Combustion“ geht es, wie der Titel schon sagt, um Frauen des frühen Kinos, die in Flammen aufgehen, was als Beispiel für die unzähligen körperlichen Katastrophen, die Frauen in diesen Filmen widerfahren, gelesen werden soll. Die Modernisierung der Gesellschaft zur Jahrhundertwende produzierte diverse Widersprüche, welche in den frühen Slapstick-Filmen thematisiert werden. Leicht entflammbare Reifröcke und andere gefährliche Modeerscheinungen des viktorianischen Zeitalters wurden im beginnenden 20. Jahrhundert schnell zum tödlichen Anachronismus. Neben Feuer gibt es auch Wasser zu sehen, etwa, wenn Küchen durch Missgeschicke von Hausfrauen auf einmal völlig unter Wasser stehen und sogar Fische darin zu schwimmen beginnen. Wie dies aus feministischer Sicht zu interpretieren sei, darauf verweigert Hennefeld allzu einfache Antworten und setzt sich bewusst dem vereinfachenden Dualismus von ‚feminist killjoy‘ und ‚unruly women‘ entgegen. Während die einen diese Filme und ihre Komödiantinnen als Indikatoren einer patriarchalen Gesellschaft sehen, die das Leid von Frauen öffentlichem Gelächter aussetzt, und somit ein Lachen über diese Filme verwerflich wäre, sieht die andere Position die Frauen in diesen Filmen als anarchische Figuren, die sich dem Patriar-

chat widersetzen. Hennefeld bricht aus dieser Dichotomie aus, indem sie diese Filme in ein Geflecht aus feministischen Theorien, kulturtheoretischen Theorien zum Lachen und zur Komik, und feministischer Filmgeschichtsschreibung setzt sowie einer genauen Analyse unterzieht. Diese Verbindung von ästhetischer Analyse und theoriegeleiteter Interpretation ist einer von vielen Punkten, mit denen Hennefelds Buch zu überzeugen weiß.

Im zweiten Teil „Transitional Film Metamorphosis“ geht es um die Metamorphose von Frauenkörpern im Kino der Übergangszeit. Frauen, die explodieren, deren Körper sich in irrealer Art und Weise wieder zusammensetzen, sind Beispiele wie der Film zur Zeit seiner „transitional period“ (S.22) mit Narration und Stilistik experimentierte. Hennefeld handelt dieses Thema unter anderem an Filmen der US-amerikanischen Produktionsfirma Vitagraph und der französischen Pathé ab. Beide verwenden weibliche Körper und deren surreale Metamorphosen in ihren Trick- und Slapstickfilmen. Die je spezifische Ästhetik führt Hennefeld auf die ökonomischen und rechtlichen Kontexte zurück. Die im Buch untersuchten Filme hätten insgesamt zur Formierung der Narration im fiktionalen Film nicht unwesentlich beigetragen, so eine der zentralen Thesen des Buches.

Das gesamte Buch konzentriert sich zwar weitgehend auf die amerikanische Entwicklung, bezieht jedoch immer wieder europäische Beispiele umfangreich mit ein und macht somit klar, dass die Themen dieser frühen Komödien

durchaus die gleichen waren, wenngleich sich deren spezifische Ausformungen unterscheiden.

Im abschließenden Teil „Feminist Slapstick Politics“ geht es schließlich um die komische Darstellung von Suffragetten. Diese sieht Hennefeld äußerst ambivalent und macht sogar unterschiedliche Positionen innerhalb der Frauenrechtlerinnen deutlich, die diese Filme auf ihre Art verhandeln. Hennefeld macht mit diesem Buch nicht nur auf Filme und Schauspielerinnen aufmerksam, wie etwa Marie

Dressler, Mabel Normand oder Olive Thomas (um nur die bekanntesten zu nennen), die es wert sind, wieder entdeckt zu werden. Nicht nur, weil sie großen Spaß vermitteln, sondern vor allem Einsichten in die Kulturgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts und in die gesellschaftlichen Funktionen von Kino liefern. Vorausgesetzt man liest sie so genau und vielfältig theoretisch verankert, wie Hennefeld es hier paradigmatisch vorexerziert.

Claus Tieber (Wien)

Jessica Balanzategui: The Uncanny Child in Transnational Cinema: Ghosts of Futurity at the Turn of the Twenty-first Century

Amsterdam: Amsterdam UP 2018 (Film Culture in Transition), 331 S., ISBN 9789462986510, EUR 95,-

Wer denkt, dass Kinder niedlich, unschuldig und schutzbedürftig sind, wird mit Jessica Balanzateguis gewählttem Filmkorpus eines Besseren belehrt. Wie der Titel ihrer Monografie verrät, beschäftigt sie sich mit Filmen, in denen unheimliche Kinder – im Freud'schen Sinne – vorkommen. Diese Kinder sind nicht von einer bösen, externen, übernatürlichen Macht wie etwa dem Teufel besessen. Wie die Autorin verdeutlicht, basiert der mit ihnen einhergehende Horror darauf, wie sie gleichzeitig vertraut und fremd, verletztlich und bedrohlich unberechenbar erscheinen (vgl. S.12). In den von ihr untersuchten Filmen aus den Vereinigten Staaten, Spanien

und Japan wird das unheimliche Kind entweder als geheimnisvoller Geist oder als vermittelnde Instanz zwischen den Lebenden und Toten, der Vergangenheit und Gegenwart, dem Materiellen und Übernatürlichen dargestellt. Durch ihre Verbindung mit Geistern und einem spektralen Bereich stellen diese Kinderfiguren lineare Erzählstrukturen infrage (vgl. S.26). Dieser Anachronismus ist – wie die Autorin überzeugend darlegt – besonders subversiv, da es sich beim Kind um ein Konstrukt handelt, dem die soziokulturelle Funktion zugeschrieben wird, die generationenübergreifende und historische Kontinuität zu gewährleisten. Es verkörpert eine Verbindung zur Vergangenheit – jeder

Erwachsene war ein Kind – und funktiert gleichzeitig als Inkubator für die Zukunft (vgl. S.18).

Im Buch wird jedem Land ein aus zwei Sektionen bestehendes Kapitel gewidmet. In der ersten Sektion wird der jeweilige politische und soziokulturelle Kontext eingehend erläutert, in dem unheimliche Kinder in den Fokus der lokalen Horrorkinematografie rückten. In der zweiten Sektion werden neben der analytischen Einbindung des politischen und soziokulturellen Kontextes intertextuelle Bezüge zwischen der vergangenen lokalen Kinematografie und den Horrorfilmen vom Ende des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts hergestellt. Es folgen drei sehr fruchtbare Kapitel, in denen zum einen die intertextuellen Verflechtungen zwischen den bereits analysierten Filmen der drei Länder aufgezeigt, und zum anderen in Hollywood gedrehte *J-Horror*-Remakes sowie spanisch-US-amerikanische Koproduktionen fokussiert werden. In diesem Zusammenhang sei exemplarisch Guillermo del Toros Film *El espinazo del diablo* (2001) genannt, anhand dessen ein weiteres zentrales Merkmal Balanzateguis Arbeit beleuchtet werden kann: das Transnationale. Guillermo del Toro ist zum Inbegriff des über Grenzen hinweg agierenden Regisseurs geworden. Er wurde in Mexiko geboren, hat Filme in Mexiko, Spanien, den Vereinigten Staaten und Kanada inszeniert. Im spezifischen Fall von *El espinazo* wurde der Film von El Deseo, der Produktionsfirma der Brüder Pedro und Agustín Almodóvar finanziell unterstützt. Die Autorin veranschau-

licht, wie dieser Film, obwohl er vom spanischen Bürgerkrieg handelt, ästhetisch an *J-Horror* anknüpft. Das Charakterdesign des Kindergeistes Santi lässt Bezüge zu gespenstischen Kindern des *J-Horrors* erkennen: Seine weiße, rissige Haut und seine schwarzen, reflektierenden Augen spiegeln die traumatische Ästhetik des japanischen Kindergeistes wider, wurden jedoch adaptiert und neu verortet, um die Auswirkungen des spanischen Bürgerkrieges – insbesondere auf die Kinder – sowie die damit einhergehenden soziokulturellen Traumata zu thematisieren. Del Toros Inspiration durch den *J-Horror* zeigt, der Autorin zufolge, wie der Film als kulturell spezifisches und transnational zu vermarktendem Produkt positioniert wurde (vgl. S.220).

J-Horror-Literatur und -filme ließen sich ihrerseits von US-amerikanischen Texten inspirieren. Koji Suzuki, der Autor der Buchreihe, auf deren Grundlage das *Ring*-Franchise basiert, verwies darauf, dass Carol Anne von *Poltergeist* (1982) – das kleine blonde Mädchen mit übernatürlichen Kräften, das im Fernseher verschwindet – ein direktes Vorbild für Sadako war – das unheimliche Mädchen aus *Ringu* (1998), das nach sieben Tagen aus dem Fernseher steigt, wenn man sich einen ominösen Kurzfilm auf einer verfluchten VHS-Kassette anschaut hat und angerufen wurde. Auch Regisseur Hideo Nakata betont, dass klassische Filme mit monströsen Kindern wie *The Exorcist* (1973) und *The Omen* (1976) seine Arbeit beeinflusst haben (vgl. S.220).

Beispiele wie diese belegen das größte Verdienst von Balanzateguis Studie: Sie beschränkt sich keinesfalls nur auf die Analyse und den Vergleich bestimmter Filme aus verschiedenen Ländern und Zeiten, um sich dann anschließend auf das neue Millennium zu konzentrieren. Sie untersucht darüber hinaus anhand ihres transnationalen Filmkorpus ästhetische und

motivische Wechselwirkungen, kulturell und zeitlich übergreifende Entwicklungen sowie das Zusammenspiel von lokalen und globalen Konzeptualisierungen von Kindheit, was ihr dank ihres gut ineinandergreifenden, organischen Korpus sehr überzeugend gelingt.

Maribel Cedeño Rojas (Siegen)

**Peter Hasenberg, Markus Leniger, Reinhold Zwick (Hg.):
Familienbilder: Reflexionen und Konstruktionen zum Thema
Familie im aktuellen Spielfilm**

Marburg: Schüren 2018, (Schriftenreihe der Forschungsgruppe Film und Theologie und der Katholischen Akademie Schwerte, Band 4), 254 S., ISBN 9783894728465, EUR 24,80

„Familien wirken identitätsstiftend, sie sind Räume intensiver Bindung, hoher Emotionalität und existenzieller Grunderfahrung“ (S.9). Doch die klassischen und idealisierten Familienmodelle des 19. Jahrhunderts haben sich durch gesellschaftspolitische Veränderungen gewandelt. Da Film und Fernsehen durch ihre konstruierten Medienbilder das Verständnis von Familienkonstellationen festigen, erweitern und konterkarieren können, hat die Forschungsgruppe Film und Theologie im Mai 2016 in Schwerte eine Tagung veranstaltet, um zu eruieren, welche Konstellationen und Bilder von Familie in aktuellen Spielfilmen und TV-Produktionen vorliegen.

Doch bevor der vorliegende Band, der die einzelnen Beiträge der Tagung

wiedergibt, sich mit konkreten Filmbeispielen auseinandersetzt, bietet er eine theoretische Grundlage anhand der Aufsätze von Hans Zollner und Christoph Neumaier an. Während Zollner die Familie aus psychologischer Perspektive beschreibt, die inneren Entwicklungsprozesse und in ihr stattfindenden unabdingbaren Konflikte erklärt, zeichnet Christoph Neumaier die gesellschaftshistorische Wandlung von einer bürgerlichen Kernfamilie zu pluralen Lebensformen in Deutschland nach. An diesen beiden Aufsätzen wird trotz unterschiedlicher methodischer Herangehensweise deutlich, dass die familiären Bande gezeichnet sind von ambigen Zwiespältigkeiten. Somit bieten sie eine Vielfalt erzählerischer Momente an, aus denen die für

den Band analysierten Filme einzelne Motive herausgriffen haben.

Ulrike Vollmer widmet sich zum Beispiel dem Film *Eltern* (2013), in dem es um die Schwierigkeiten der alltäglichen Vereinbarung von Beruf und Familie geht. Die Problematik wird aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet, insbesondere aber steht die Zerrissenheit der Protagonist_innen im Fokus des Films. Philip Grönings Film *Die Frau des Polizisten* (2013) hingegen betrachtet die Familie als Raum, in dem Liebe und Gewalt miteinander verwoben sind. *Höhere Gewalt* (2014) zeigt ebenfalls eine Familie in einer Extremsituation. Ausgelöst durch ein Lawinenunglück bricht das Familienidyll zusammen. Die traditionellen Rollenbilder der einzelnen Familienmitglieder, insbesondere der Mutter und des Vaters, werden erschüttert, da das Männlichkeitsvorstellungen zuwiderlaufende ‚Fehlverhalten‘ des Familienvaters nicht dem eines Familienoberhauptes entspricht. Über die Anklage und die Auseinandersetzung im Miteinander wird den Protagonist_innen die Möglichkeit gegeben ein individualisiertes, sich neu orientierendes Wagnis der Selbstverwirklichung innerhalb der Gemeinschaft zu riskieren.

Während Filme einzelne Momentaufnahmen ausbreiten und damit aussagekräftige, aber verknappte Einblicke in Familienmodelle werfen, haben Fernsehserien die Möglichkeit, deutlich ausladender zu arbeiten. Sie können den einzelnen Wendungen, Bruchstellen und Entwicklungsprozessen in der Familie mehr Spielraum geben. Das erfolgreiche britische „prestigeträch-

tige Kostümdrama“ (S.176) *Downtown Abbey* (2010–2015), so schildert es Peter Hasenberg, bot beispielsweise ein Gefüge von Strukturen, Charakterisierungen und persönlichen Individualgeschichten an, die in historischen und gesellschaftspolitischen Wandlungen (1912–1926) eingebettet waren. Die Serie zeigte somit, wie die Einzelnen in Umbruchssituationen agieren und sich das Phänomen Familie in vielerlei Kontexten ausformt. Die deutsche Erfolgsserie *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* (1992–) bietet indes ihrer Zielgruppe, den Jugendlichen, zeitgenössische identitätsbildende Rollen- und Verhaltensmodelle an. Stefan Leisten erklärt in seinem Aufsatz „Es bleibt doch alles in der Familie“, dass diese Serie Familienbilder und Charaktere entfaltet, die in unserer vielfältigen Gesellschaft durchaus vorkommen können, und bewusst Werte und Normen auslotet. Die Grenzüberschreitungen von Familien- und Figurentypus der Daily Soap dienen sowohl als Spannungsmarker, als auch der Unterhaltung.

Die abschließende Fragestellung von Stefan Orth, „Was Kirche und Pastoraltheologie mit Blick auf die Familie von Film lernen kann“, hätte einen visionären Ausblick auf das Verhältnis von Kirche und Familie präsentieren können. Doch außer dem konstruktiven Gedanken, den tradierten Begriff von Familie überdenken zu wollen und die Vielfalt von Familien und ihren Problemen in den Fokus zu nehmen, verliert sich seine Stellungnahme in leeren Versätzen.

Bei dem interessanten Querschnitt an analysierten Familien- und Rollenbildern im zeitgenössischen Film

und Fernsehen wird offenkundig, dass deren mediale Konstruktionen unser Selbstverständnis ausloten. Sie zeigen Familie als Spannungsfeld von Werten und Idealen, utopischen Vorstellungen und gesellschaftlichen Anforderungen. Aufbauend auf den theoretischen Grundlagen des Buches wirken die differenziert ausgeführten Filmanalysen als ein soziologischer Hinweis auf den Facettenreichtum

von Familienmodellen. Die medienpädagogisch nutzbaren Ergebnisse machen deutlich, dass die Auf- und Umbrüche der heutigen Welt, die auch Familienkonstruktionen betreffen, Teil der Medienrealität sind und dass Kirche sich noch weit entfernt von aktuellen familiären Lebenswirklichkeiten bewegt.

Claudia Bulut (Leichlingen)

Sammelrezension: Filmeltern

**Natalie Fritz: Von Rabenvätern und Übermüttern:
Das religionshistorische Motiv der Heiligen Familie im
Spannungsfeld zwischen Religion, Kunst und Film**

Marburg: Schüren 2018 (Religion, Film und Medien Bd.3), 472 S., ISBN 9783894728472, EUR 48,-

(Zugl. Dissertation an der Universität Zürich, 2016)

**Hannes König, Theo Piegler (Hg.): Wie der Vater, so der Sohn?
Kulturpsychoanalytische Filmbetrachtungen**

Gießen: Psychosozial-Verlag 2017, 244 S., ISBN 9783837926637, EUR 29,90

Wer wissen will, welches Problem die Autor_innen des Sammelbandes *Wie der Vater, so der Sohn?* umtreibt, braucht nur einen Blick in die Literaturverzeichnisse ihrer *Kulturpsychoanalytische[n] Filmbetrachtungen* zu werfen: Hier geht es um ‚unsichtbare‘ oder ‚ferne‘ Väter, eine ‚vaterlose Kultur‘, um Söhne ohne Väter und das fehlende ‚männliche Vorbild‘ sowie um die Frage, ob Väter „[n]otwendig, überflüssig oder sogar schädlich für die Entwicklung

der Kinder“ (Seiffge-Krenke, Inge. In: Dies.: *Psychotherapie und Entwicklungspsychologie*. Berlin, Heidelberg: Springer, 2009, S.193-221) seien. Der Mann, zumal in seiner Rolle als Vater, ist zu einer flüchtigen beziehungsweise flüchtenden Gestalt geworden, scheint aus dem Mittelpunkt von Welt und Familie gerückt und an den Rand gerutscht – sofern er nicht schon ganz aus dem Bild verschwunden ist.

Auch Natalie Fritz hat in ihrer Monografie *Von Rabenvätern und*

Übermüttern diesen Vater-Typus aufgespürt: Wir erkennen ihn „mit etwas Anstrengung als kleine Gestalt mit Hut im rechten Hintergrund“ (S.105). Das Bild, von dem die Rede ist, stammt nicht aus einem Film, sondern von Jan Brueghel dem Jüngeren (1601-1678) und zeigt die Heilige Familie auf der Flucht nach Ägypten. Und bei der marginalisierten Männerfigur handelt es sich um den Heiligen Joseph, der als Vater eines Sohnes, der nicht sein Sohn war, auch damals schon eine prekäre Position im Familiendreieck hatte – gewissermaßen ein früher Prototyp jener heutigen Väter, die sich der Frage stellen müssen, ob sie für das Funktionieren der Familie überhaupt notwendig, möglicherweise überflüssig, am Ende gar hinderlich sind. Insofern ist es gar kein so kühner Sprung zu François Ozons Familiensatire *Sitcom* (1998) und zum Porträt „des zur monströsen Ratte mutierten, sinnbildlich zum Schädling der Familie transformierten Vaters“ (Fritz, S.161) als vorläufigem Endpunkt einer höchst spannenden Metamorphose von Geschlechter- und Familien-Bildern im Lauf der Kulturgeschichte.

Mit *Wie der Vater, so der Sohn?* setzt Theo Piegler zusammen mit Hannes König seine seit 2008 im Psychosozial-Verlag erscheinenden Publikationen fort, die Filme aus psychoanalytischer oder genauer: aus einer postfreudianisch-entwicklungspsychologischen Perspektive interpretieren. Auch beim neuen Band stammen wieder die meisten der 11 Autor_innen aus dem Umfeld der Hamburger Akademie für Psychotherapie, Psychosomatik und Psychoanalyse (APH). In 14 Filmbe-

trachtungen zu Werken aus verschiedenen Genres und aus fünf Jahrzehnten „werden die Streifen auf die Couch gelegt“ (S.9), angefangen von *Jenseits von Eden* (1955) über *Indiana Jones und der letzte Kreuzzug* (1989), *Reine Nervensache* (1999) und *Das Wunder von Bern* (2003) bis hin zu *The Amazing Spider-Man* (2012) und *Höhere Gewalt* (2014). Im Fokus steht jeweils die enge ‚Paarbeziehung‘ zwischen Vätern und Söhnen, deren Bedeutung vor allem dort aufscheint, wo sie aufgrund eines fehlenden, unzugänglichen oder schwachen Vaters gestört ist. Wenn Konrad Heiland in seinem Beitrag zu Oskar Roethlers *Quellen des Lebens* (2013) „die negativen Folgen der Entmachtung des Vaters für die Entwicklung nachfolgender Generationen“ (S.228) beklagt, teilt er einen Grundtenor, der den ganzen Band durchzieht. „Der Vater fehlt entscheidend als Korrektiv, als Gegengewicht zur mütterlichen Macht; die Abhängigkeit von den Müttern bleibt zu lange bestimmend, was sich als Hindernis für das Erwachsenwerden einer Gesellschaft erweist“ (ebd.). Etliche Autor_innen lassen sich von den schroffen Thesen des Hamburger Erziehungswissenschaftlers Dieter Lenzen leiten, der einen „nachhaltige[n] Denunziations- und Demontageprozeß des Vaters und mit ihm der Väterlichkeit“ (S.14) „in der europäischen Kulturgeschichte der letzten 2000 Jahre“ (ebd.) zu erkennen meint. Dass auch ohne solchen kulturtheoretischen Ballast interessant über das Thema geschrieben werden kann, zeigen etwa Hannes König in seinen Analysen der Animationsfilme *Der*

König der Löwen (1994) und *Drachenzähmen leicht gemacht* (2010), in denen er einfühlsam die Adoleszenzkrise der Protagonist_innen in Form von Initiations-Narrativen nachzeichnet, oder Christa Möhring und Marén Möhring in ihrer klugen Interpretation des düsteren Thrillers *Panic* (2000).

Was in *Wie der Vater, so der Sohn?* leider durchgängig dominiert, ist der Blick auf Inhalt (stellenweise aus Wikipedia zitiert, z.B. S.67ff.) und ‚Botschaft‘ der Filme; formale, ästhetische und medienspezifische Aspekte kommen meist zu kurz. Fiktionale Figuren werden wie reale ‚Patient_innen‘ behandelt, obwohl sie bekanntlich über keine Psyche und kein Unbewusstes verfügen. Wenig Erkenntnisgewinn für Nicht-Psycholog_innen bringen die diversen pathografischen Beiträge, in denen die Filme lediglich zur Illustration von Krankheitsbildern herangezogen werden (wie etwa der Held der TV-Serie *Dexter* [2006-2013] als klinischer Fall einer unbehandelten „posttraumatischen Belastungsstörung“ [S.204]). Dies alles in Abzug gebracht, bieten König/Piegler eine durchaus anregende und weitgehend kurzweilige Lektüre. Die Beiträge sind von einer Lust am Filmesehen, einer engagierten Zuneigung zum Kino geprägt, sodass dieser „bunte[...] Strauß“ (S.10) aus Texten unterschiedlicher Güte tatsächlich hier und da, wie die Herausgeber im Vorwort erhoffen, „das Herz in der Tiefe erreicht“ (ebd.).

Von diesem ‚bunten Strauß‘ unterscheidet sich die Studie der Schweizer Religionswissenschaftlerin Natalie Fritz zur intermedialen Tradierungs-

geschichte des Bildmotivs der Heiligen Familie gleich in mehrfacher Hinsicht. Sie ist methodologisch solide fundiert und betrachtet „den Film nicht bloß als Trägermedium“ (S.39) für Inhalte, „sondern als Kunstform, die mit ihren spezifischen audiovisuellen Mitteln traditionelle Motive aufnimmt, transformiert und neu kodiert“ (ebd.). Fritz öffnet durch die Verschränkung kulturwissenschaftlicher, medienwissenschaftlicher und kunstgeschichtlicher Perspektiven ein weites transdisziplinäres Feld – und gelangt, trotz ähnlicher Diagnose, zu einem ganz anderen Fazit als König/Piegler. Diese beschreiben die Erosion der Männlichkeit und der traditionellen Kleinfamilie als Un-Heil mit negativen Folgen für den seelischen Haushalt der modernen Gesellschaft. Fritz dagegen beschreibt die Krise als Chance: Gerade die unheilen, beschädigten, zerbrechenden Familien bieten Männern wie Frauen die Möglichkeit, sich von alten Mustern zu befreien und neue, vielleicht bessere, zu erfinden.

Fritz erstellt zunächst einen „Referenzkorpus“ (S.13) aus bildlichen Darstellungen der Heiligen Familie aus 500 Jahren Kunstgeschichte als „Bilderatlas“ (S.147) oder „ästhetisch-ikonografischen Rahmen [...]“, innerhalb dessen die zeitgenössischen Inszenierungsstrategien situiert und gelesen werden können“ (S.41). Anschließend untersucht sie mit großer Sorgfalt und Detailfreude, wie François Ozon, Pedro Almodóvar und Susanne Bier in ihren Filmen das Motiv und die von ihm transportierten religiösen oder säkularen Normen und Werte jeweils

adaptieren, variieren, invertieren, konterkarieren, re- oder dekonstruieren. Dabei „nutzen die Filmemacher das Motiv der *Heiligen Familie* in ihren Filmen nicht nur als Reflexionsgrundlage, sondern als konkretes ‚Bild‘, dessen inhärente Polyvalenz und Polysemie sie durch Verfremdungsstrategien wieder sichtbar machen und dadurch eine Öffnung des engen Interpretationsrahmens fördern“ (Herv. im Orig., S.448). So zeige etwa Ozon „in einem framing and reframing-Prozess auf, welche (innovativen) Alternativen neben dem konventionellen Modell denkbar wären“ (S.179) – Alternativen, „die fluide Definitionen von Familie und Gender zulassen und die Vielfalt als positive Qualität inszenieren“ (S.245).

Wie die Heilige Familie aus ihrem Depot im ‚kollektiven Bilderfundus‘ via individueller „Bildsozialisierung“ (S.147) der Filmemacher_innen letztendlich auf die profane Leinwand gelangt – dieser Weg ist in seinem genauen Verlauf allerdings nicht ganz einsichtig. Ist jede bildliche Darstellung einer Eltern-Kind-Konstellation im christlich-abendländischen Kulturkreis zwingend von christlicher Ikonografie inspiriert, jedes Bild einer stillenden Mutter eine Reinkarnation der *Maria Lactans*? Nach welchen Kriterien unterscheiden wir gewollte und bewusst hergestellte Übereinstim-

mungen von zufällig entstandenen oder unbewusst hergestellten? Wie können wir ausschließen, dass der ‚kunstgeschichtliche Verweis‘ nur deshalb einer ist, weil er von einer kunstgeschichtlich informierten Betrachter_in in das Bild hineingelesen wurde? Ist das „kunsthistorische Vorwissen“ (S.147), das uns Fritz in Gestalt des ‚Referenzkorpus‘ an die Hand gibt, tatsächlich auch das Vorwissen von Ozon, Almodóvar und Bier? Reicht es, wenn Fritz auf die katholische Erziehung verweist, die Ozon und Almodóvar genossen haben, und umgekehrt das offensichtliche Fehlen von christlicher Ikonografie bei Susanne Bier damit erklärt, dass sie einen jüdisch-protestantischen Hintergrund hat? Diese Unklarheiten und offenbleibenden Fragen können jedoch den positiven Gesamteindruck, den Fritz’ Buch hinterlässt, kaum trüben. Es entschädigt durch eine Fülle von Einzelbeobachtungen, die reiches Material für weitere filmwissenschaftliche Arbeiten zu Ozon, Almodóvar und Bier bereitstellen, durch eine ebenso präzise wie eingängige Sprache, eine umsichtige Argumentationsführung und nicht zuletzt durch eine empathische Nähe zu den Figuren, Geschichten und Bildern der besprochenen Filme.

Manfred Etten (Mainz)

Sammelrezension: Transgressionen im Horrorfilm

Angela Fabris, Jörg Helbig, Arno Rußegger (Hg.): Horror-Kultfilme

Marburg: Schüren 2017 (Marburger Schriften zur Medienforschung, Bd.78), 197 S., ISBN 3894726180, EUR 24,90

Marcus Stiglegger: Grenzüberschreitungen: Exkursionen in den Abgrund der Filmgeschichte

Berlin: Martin Schmitz Verlag 2018, 240 S., ISBN 9783927795808, EUR 16,80

Ohne Angst funktioniert kein Horrorfilm. Entweder man hasst es oder man liebt es, sich filmisch den eigenen archaischen Urängsten hinzugeben und die Protagonist_innen auf ihrer bedrohlichen Heldenreise zu begleiten. Die ästhetisch perfekt durch Dramaturgie, Bild- und Tonarbeit inszenierte und dennoch unerwartete Konfrontation mit den Gefahren des Unvermeidlichen füllt dabei eine Lücke in unserem vor Sicherheit geprägten Alltagsleben und erinnert uns gleichsam an unsere eigene Sterblichkeit. Die fiktionalen, mal explizit gezeichneten, mal nur angedeuteten Darstellungen des Unbekannten, des Unerklärlichen, aber auch der uns anekelnden Fratzen des Todes durchbrechen soziale und menschliche Normen sowie zwischenmenschliche Verhaltensmuster. Sie sprechen beim Publikum eine ganze Palette von Gefühlen an, die in unserer technifizierten Gesellschaft in der Regel verborgen bleiben. Der Horrorfilm ist gewiss kein kommerzielles Produkt der Neuzeit, welches nur an die niederen Instinkte der Unterhaltungsgesellschaft appelliert. Seine Genese reicht bis in

Anfänge der Filmgeschichte zurück und wurde unlängst in zwei unterschiedlich angelegten Anthologien gewürdigt, deren Zielgruppen und Zielsetzungen nicht unterschiedlicher sein könnten.

Der Band *Horror-Kultfilme*, herausgegeben von Angela Fabris, Jörg Helbig und Arno Rußegger, basiert im Wesentlichen auf einer Ringvorlesung an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt. Damit richtet sich der Band – ohne es explizit so zu nennen – zunächst an eine enge Zielgruppe, die die Veranstaltungsreihe entweder nachvollziehen oder nachbearbeiten möchte. Der regionale chronistische Wert des Bandes ist dabei nicht zu unterschätzen – gerade in Zeiten des Rückgangs von Druckerzeugnissen wie Jahresberichten und ähnlichen institutionellen Publikationen tragen Dokumentationen von akademischen Veranstaltungsreihen auch zu einer lebendigen Universitätsgeschichte bei. Die Verschriftlichung derartiger Veranstaltungsformate ermöglicht darüber hinaus aber auch die Teilhabe einer breiteren Öffentlichkeit am akademischen Diskurs. Über

die praktischen Limitationen hinaus, die sich zum Beispiel im Hinblick auf die Anzahl der Beiträge der zugrunde liegenden Veranstaltungsreihe ergeben, tauchen jedoch weitere problematische Aspekte auf, die der Band nicht hinreichend meistern kann. So bleibt in Bezug auf den theoretischen Diskurs zunächst einmal vage, was für die Herausgeber_innen einen (Horror-) Film überhaupt zu einem Kultfilm macht und was nicht. Über den Bekanntheitsgrad des jeweiligen Filmes hinaus scheinen Interdependenzen zwischen dem Publikum und seinen Wissensbeständen und den metafikionalen Angeboten des Horrorfilms zur (Anschluss-)Kommunikation und zur (Selbst-)Reflexion für die Herausgeber_innen ein wichtiges Teilkriterium für das Prädikat „Kultfilm“ (S.7) zu sein. Dies ist ein interessanter Gedanke, den zu verfolgen sich für einen separaten möglicherweise einordnenden Beitrag angeboten hätte. Weiterhin suggeriert der Titel, dass der Sammelband dezidiert einzelne und herausragende Horrorfilme bespricht und thematisiert – dies gilt mehrheitlich jedoch nur für die Kapitel I („Die Horror-Klassiker – Dracula und Frankenstein“) und II („Giallo – Italien Gothic“). Besonders das ansonsten sehr erhellende Überblickskapitel zur Musik im Horrorfilm (Kapitel V) weicht jedoch von der sich nicht von selbst erklärenden Systematik der Darstellung ab, die so eine gewisse Beliebigkeit aufweist. Die in ihren Themen sehr heterogenen Beiträge unterscheiden sich leider auch in ihrer wissenschaftlichen Qualität erheblich und lassen sich zwischen Vorlesungsskript und wissenschaft-

lichem Aufsatz einordnen. Als Beispiel sei hier auf den eröffnenden Beitrag von Susanne Bach verwiesen, welche die heutige Relevanz des Sujets ‚Dracula‘ unter Verweis auf nahezu 90.000 Einträge bei einem populären Online-Versandhandel zwar eindrucksvoll belegt, aber in der Tiefe ihrer Analyse nicht überzeugt. Die im gesamten Band zu findenden vielen populärwissenschaftlichen (Internet-) Quellen, sowie die zitierte Sekundärliteratur verdeutlichen das Grundproblem des Bandes leider allzu deutlich. Zur mäandernden Qualität der Beiträge passt der Anhang von neun mehr oder weniger beliebigen Rankings eines populären Netzmagazins von (wie auch immer) bedeutenden, besten, wichtigsten oder in irgendeiner Weise schlechtesten Schauspielern, Regisseuren oder Remakes. Aber wie das mit Rankings meist so ist, scheint auch für diese Zusammenstellung Popularität statt Evidenz das treibende Momentum gewesen zu sein – eine nachvollziehbare und damit erkenntnisbringende Systematik muss sich der/die geneigte Leser_in selbst aneignen und sich mithin selbst die Frage beantworten, warum sich in dem Anhang ausgerechnet die Filmographie von Dario Argento eingefunden hat und dort nicht weitere oder gar alle der im Band besprochenen Filme und Regisseur_innen zu finden sind?

Auch Marcus Stigleggers *Grenzüberschreitungen: Exkursionen in den Abgrund der Filmgeschichte* fokussiert auf ein breiteres Publikum. Im Gegensatz zu Fabris et al. begründet er explizit Konzeption und Anlage des 237 Seiten starken Taschenbuchs. Stiglegger gelingt es

überzeugend, Texte und Essays seines (populär-)wissenschaftlichen Oeuvres, die in wenig bis gar nicht bekannten Film- und Insider-Magazinen veröffentlicht wurden, neu zu bearbeiten und diese in einer Edition einer breiteren Öffentlichkeit wieder zugänglich zu machen. Dass ein Großteil der 19 Beiträge einen essayistischen Charakter hat, wird deutlich herausgestellt und ist den ursprünglichen Publikationsgattungen geschuldet. Auf Grund dieser vorangestellten Klarheit steht das Grundkonzept des Bandes einem akademischen Gebrauch ebenso wenig im Wege, wie der Umfang der teilweise nur wenige Seiten umfassenden Beiträge. Der Untertitel des Bandes ist damit durchaus eine gute Richtschnur. Stigleggers Exkursionen führt Lesende von Themen, die das Genre schon frühzeitig bestimmten („Die Mumie als Archetyp der Horrorphantastik“), über Poes Schauerromantik auch zu Meilensteinen des Exploitationfilms (u.a. „The Texas Chainsaw Massacre [1974/2003] im Kontext des Backwood-Horrorfilms“). Gerade auch „Die Wiederkehr der Verdrängten. George A. Romeros Zombies als politische Metapher“ (S.102) verdeutlicht generell die reflektierende und kontextualisierende Qualität der meisten Beiträge des Bandes. Stigleggers Texten ist gemein, dass er nicht klassisch filmwissenschaftlich Elemente oder Einstellungsgrößen einzelner Filme ziseliert, sondern versucht,

einen kultur- und entwicklungsgeschichtlichen Bogen über die Epochen zu spannen und damit zum Verständnis und Nachvollzug neuerer Horrorfilme im Kontext der heutigen Zeit beiträgt. Seine Analysen gehen damit, auch unter Verzicht von wissenschaftlichen Quellen, in ihrer Argumentation über das Einzelbeispiel hinaus. Stigleggers Schlussfolgerungen und Interpretationen haben daher häufig hypothetischen Charakter und bieten sich somit indirekt einer wissenschaftlichen Überprüfung an. Damit wird der Band Stichwort- und Impulsgeber für eine vertiefte Auseinandersetzung. Bei sehr wenigen Beiträgen wäre eine solche Vertiefung auf Grund ihres knappen Umfangs (u.a. „Die Auferstehung des Verdrängten. Nazi-Zombie-Filme“) jedoch schon vor der (Zweit-)Veröffentlichung geraten gewesen. Mit dem genannten Beitrag endet der Band recht unvermittelt, was den positiven Gesamteindruck wenig schmälert.

Generell zeigt sich bei den vorliegenden Bänden – wieder einmal – der nicht zu unterschätzende Wert von Anthologien und Sammelbänden auf Grund ihrer inhaltlichen Breite, welcher aber nur bei einer entsprechend durchdachten, systematischen und redaktionellen Arbeit zur Geltung kommt.

Benjamin Bigl (Leipzig)

Sammelrezension: Traditionen der Cinéphilie

Ines Bayer: Anthony Mann: Kino der Verwundung

Berlin: Bertz + Fischer 2019, 303 S. (Deep Focus; 30), ISBN 9783865053336, EUR 36,-

(Zugl. Dissertation an der Universität Mainz, 2017)

Roberto Curti: Sein Name ist Tonino Valerii: Regisseur von Italowestern, Giallo und mehr

Landshut: Reinhard Weber Fachverlag für Filmliteratur 2018, 224 S., ISBN 9783943127072, EUR 34,-

In einem schönen retrospektiven Text hat Thomas Elsaesser die institutionalisierte Medienwissenschaft einmal charakterisiert als „Totengräber der Cinéphilie“ (Elsaesser, Thomas: „Filmwissenschaft und Cinéphilie im Dialog. Von der Filmwissenschaft zu den Cultural Studies und zurück: Der Fall Großbritannien.“ In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaft* 2, 2007, S.85-106, hier S.88). Insbesondere die für die Cinéphilie zentrale Instanz eines Autor_innensubjekts ist der Medienwissenschaft zutiefst suspekt geworden. Als Person agiert dieses freilich nicht als autonomes, sondern als unreines und gespaltenes, fraktales und dezentriertes Subjekt: zugleich Teil und Medium einer agonalen diskursiven Formation, eines gordischen Knotens multippler Determinanten wie Technologie, Ökonomie, Geschichte, Kultur, Ideologie. Damit überdeterminiert, ist das Autor_innensubjekt immer auch konstituiert durch anonym, das heißt nicht anthropomorph sich reproduzierende Strukturen, die seine Subjektivität bedingen. Es ist zugleich Produkt und

Repräsentant_in als auch Gestalter_in und Organisator_in der makrostrukturellen Verhältnisse in seiner Umgebung, sowohl Effekt als auch Voraussetzung von Geschichte und Sprache. Obwohl das Autor_innensubjekt damit teils überdeterminiert ist, bleibt doch zu bedenken, dass kein Kunstwerk entstehen kann, ohne konkrete Individuen. Denn die Organisation und Gestaltung eines Kunstwerkes muss immer zurückgehen auf Instanzen, die organisieren und gestalten, die bewusst oder unbewusst, subjektive Entscheidungen treffen, die für jeden Produktionsprozess konstitutiv sind. Darüber hinaus ermöglicht die Konzeption eines Autor_innensubjekts auch, das mediale Artefakt durch Historisierung zu öffnen.

Mit Ines Bayers *Anthony Mann: Kino der Verwundung* und Roberto Curtis *Sein Name ist Tonino Valerii: Regisseur von Italowestern, Giallo und mehr* liegen nun zwei neue Monografien vor, die sich beide, wenn auch auf unterschiedliche Weise, in die Tradition der Cinéphilie einschreiben. Curti

bewegt sich in seinen Ausführungen zwischen essayistischer Filmpublizistik (hermeneutische Zuschreibungen) und *New Film History* (*Oral History*), ohne aber ein dezidiert wissenschaftliches Interesse zu verfolgen. Dennoch darf seine Monografie zweifellos auch Filmwissenschaftler_innen interessieren, die zu Fragen generischer Ästhetik arbeiten: Mit dem abruzzinischen Regisseur Tonino Valerii porträtiert Curti einen versierten, vielleicht gar den „am meisten unterschätzten“ (S.9) Handwerker italienischen Formelkinos, dessen Arbeiten durchaus einige filmhistorische Signifikanz besitzen. Curti erzählt am Beispiel von Valeris Karriere zugleich auch „den Aufstieg und Fall der italienischen Genrefilm-Filmindustrie aus dem Blickwinkel eines ihrer Protagonisten“ (S.7). Zwar zählt Valerii mit lediglich vierzehn Spielfilmen in einer über vierzigjährigen Laufbahn zu den weniger produktiven Filmemachern des populären italienischen Kinos, und nimmt er mit einer ungewöhnlichen Laufbahn, die konträr zu den meisten seiner Kollegen nicht über Berufspraxis, sondern eine formale Ausbildung am renommierten Romer Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC) beginnt, eher eine Sonderstellung ein, so können seine Filme einerseits doch Aufschluss geben über Geschichte und Ästhetik kinematografischer Formen seiner Zeit. Andererseits weisen Arbeiten wie die Spaghetti-Western *Per il gusto di uccidere* (1966), eine überaus zynische Kapitalismus-Paraphrase, *Il prezzo del potere* (1969), eine ebenso überambitionierte wie unterbudgetierte

Polit-Allegorie, *Il mio nome è Nessuno* (1973), freilich ein ironischer Dialog mit Valeris Lehrer Sergio Leone, der ungewöhnlich unterkühlte Giallo *Mio caro assassino* (1972) oder das postkoloniale Caper-Movie *Sahara Cross* (1977), auch inszenatorische Qualitäten wie ausgesprochen komplexe Bildkompositionen durch tiefenscharfe *mise-en-scène* und mobile Kameraoperationen auf. Diese können zum Diskurs der Frage von Film als Kunst – oder besser, weil präziser: Genrekino als Kunst – wichtige Anschauungen zur Verfügung stellen. Gleichwohl: „Was in Valeris Filmografie aber fehlt, ist exakt der eine *auteur*-Film, der die Kritiker ihre Augenbrauen anerkennend heben lässt und einen Regisseur über die Reihen seiner Genrekollegen stellt. [...] Er war ein pingeliger Profi, der zwar keinen solipsistischen Versuchen erlag, aber auch weit von der Nachlässigkeit vieler seiner Kollegen entfernt war“ (S.9).

Oft wird nicht darauf eingegangen, und selbst Curti entgeht es – Tonino Valeris Ödipus-Western *I giorni dell'ira* (1967) ist das Italo-Remake eines Hollywood-Prototyps: Anthony Manns *The Tin Star* (1957). Auch in Ines Bayers *Anthony Mann: Kino der Verwundung* wird diese Verbindung nicht explizit gemacht, womit bereits ein Kernmerkmal dieser Studie benannt ist: In Kontrast zu Curti arbeitet Bayer fast ausschließlich werkimmanent. Und wo Curtis Monografie der publizistischen Essayistik entstammt, handelt es sich bei Bayers Arbeit um eine zugelassene Dissertation in der Filmwissenschaft. Ihr wissenschaftlicher Anspruch liegt dann aber gänzlich in der Analyse von

Anthony Manns Autorschaft, mithin der Hypothese „vom persönlichen Stil und der Weltanschauung des Regisseurs“ (S.18), die sie folglich sowohl auf inszenatorischer wie auch thematischer Ebene der einzelnen Filme nachweisen will. Dabei besetzt Mann ähnlich wie seine Zeitgenossen André de Toth oder Joseph H. Lewis eine ästhetische, aber auch heuristische Scharnierposition: „Kein alter Meister mehr, aber auch noch kein *maverick*: Dieser Zwischenstatus beeinflusste Manns Karriere, seinen Stil, seinen Status im Studio-System, die Themen seiner Filme und deren Rezeption durch Publikum und Filmkritik; an ihm arbeitete Mann sich ab, in ihm suchte er seinen Platz, in ihm eroberte er sich Freiräume. [...] Mit den Alten teilte Mann die bedingungslose Wertschätzung des Handwerks, die auf Erfahrung und Regeln basierte Beherrschung des filmischen Apparats und die wohlüberlegte Organisation aller Ausdrucksmittel (mit besonderem Augenmerk auf dem Schauspiel und der *mise-en-scène*). Mit den Jungen verband ihn der Anspruch, sich mit dem Schaffen von Illusionen nicht zufrieden zu geben, sondern über das Filmmachen zu einer Haltung zu gelangen und Aussagen zu treffen über die Realität“ (S.10). Bayer demonstriert diese Hybridität der Arbeiten von Anthony Mann mustergültig zunächst an seinen Film noirs, die insbesondere in *Raw Deal* (1948) und *Border Incident* (1949) eine radikale Ästhetik von Ohnmacht und Paranoia entwerfen, dann auch im hysterisch-brutalen Western-Quinty-chen der Filme mit James Stewart, das von *Winchester '73* (1950) über *Bend of*

the River (1953), *The Naked Spur* (1953) und *The Far Country* (1954) bis hin zu *The Man from Laramie* (1955) reicht. Zentraler Referenzpunkt ist durchgängig Manns physischer Stil, der ein „Primat des Visuellen“ (S.21ff.) einfordert und dabei speziell Bewegungsbilder des Somatischen kultiviert, die Film noir und Western gleichermaßen neu als ‚body genres‘ definieren: sowohl in der Zentrierung korporaler Akte auf der Leinwand, als auch in der Attacke der Zuschauer_innensubjekte davor. Nach einer Einführung in Manns Stil und gegen Ende der Analyse aller 39 Einzelfilme kulminiert Bayers Studie schließlich in einer höchst instruktiven Lektüre von Manns Gespenster-Western *Man of the West* (1958) als „Bilanz“ (S. 204) und „Kondensat“ (ebd.) der Mann'schen Ästhetik per se: von Bayer gelesen als Irrealisierung des Genres, das zwischen Gewaltexzess und Abstraktionsgestus in seine eigene Halluzinierung getrieben wird.

Wo Roberto Curtis *Sein Name ist Tonino Valerii* sich nicht an wissenschaftlichen Ansprüchen messen lassen muss, erstaunt Ines Bayers *Kino der Verwundung* indes durch ihre Verhaftung im vor-theoretischen Diskurs der französischen Cinéphilie der 1950er Jahre. Zwar sind die frühen Würdigungen Anthony Manns durch Jean-Luc Godard oder Jacques Rivette zweifellos unabdingbar, um zentrale Aspekte der Filme zu begreifen. Dass hingegen die ideologiekritische Kehre der *Cahiers du Cinéma* und gerade ihre intensive Auseinandersetzung mit dem klassischen Hollywood-Kino, vor allem aber auch der Diskurs um die postmoderne *nou-*

velle cinéphilie mit seiner Neu-Entdeckung von Regisseuren wie Jacques Tourneur, Allan Dwan und nicht zuletzt Anthony Mann selbst nicht in das Methoden- und Theorie-Design der Studie eingeflossen sind, lässt sich kaum erklären. So fällt sie hinter ein Reflexionsniveau zurück, das mit zentralen Schriften von ebenso cinéphilien wie theorieaffinen Autoren wie Serge Daney, Jean-Claude Biette oder Louis Skorecki bereits einmal erreicht worden ist, in seiner paradigmatischen Verzahnung von materialnaher Analyse einerseits und post-althusserianischer-/post-heideggerianischer Abstraktion andererseits; ein Erbe, das in jüngerer Zeit der nur zaghaft zitierte Jacques Rancière fortgeführt hat – und das explizit am Beispiel von Anthony Mann. Dennoch: Ines Bayers *Kino der Verwundung* bleibt ohne jeden Zweifel ein unerlässlicher Beitrag zur cinéphilien Reflexion des frühen nachklassischen US-Kinos für Genre- und

Autor_innenforschung gleichermaßen: „So lässt sich letzten Endes an Anthony Mann zweierlei nachvollziehen: wie das Classical Hollywood durch erzählerische und stilistische Konventionen, durch optimierte Produktionsmethoden, durch effizienten, flexiblen Personaleinsatz systematisch einen Standard etablierte, der selbst in den geringsten Produktionen wirksam wurde. Und wie dennoch das Außergewöhnliche im Konfektionierten, das Individuelle im Kollektiven jederzeit möglich war“ (S.16). Anders gesagt: Generische Ästhetiken entsprechen niemals einer statischen Position. Mit einer endlichen Anzahl von Regeln besitzen sie vielmehr eine unendliche Möglichkeit der Variation. Genreästhetik ist Differenz in der Wiederholung. Die Arbeiten von Anthony Mann legen davon einzigartig Zeugnis ab.

Ivo Ritzer (Bayreuth)

Sammelrezension: Dokumentarfilm im 21. Jahrhundert

Brian Winston, Gail Vanstone, Wang Chi: The Act of Documenting: Documentary Film in the 21st Century

New York: Bloomsbury Academic, 2017, 288 S.,
ISBN 9781501309175, USD 32,35

Dara Waldron: New Nonfiction Film: Art, Poetics, and Documentary Theory

New York: Bloomsbury Academic 2018, 207 S.,
ISBN 9781501322495, GBP 80,-

Das Genre des Dokumentarfilms ist seit seinen Anfängen von technischen Innovationen und vielfältigen Einflüssen unter anderem aus Fiktion und Kunst geprägt. Oft hinterfragen diese Einwirkungen impliziert generische Konventionen und regen dazu an, diese umzudefinieren. Vor allem die Frage, inwieweit die Vermischung dokumentarischer mit künstlerischen und fiktiven Erzählstrategien den Anspruch des Genres auf Faktizität und Authentizität untergräbt, stellt eine zentrale Kontroverse dar, die eine Vielzahl von Debatten unter Dokumentaristen_innen, Zuschauer_innen, Kritiker_innen und Akademiker_innen entfacht hat. Auch in den letzten Jahren hat die kritische Auseinandersetzung mit Innovationen und Veränderungen innerhalb des Genres nicht nachgelassen und formativ auf seine Konventionen eingewirkt. Die beiden vorliegenden Monographien schließen indirekt an einige bereits bekannte Fragestellungen des Diskurses um die Dokumentation an und untersuchen aktuelle Praktiken und Ansätze innerhalb des Genres aus ganz unterschiedlichen Perspekti-

ven. Während *The Act of Documenting* Einflüsse der Digitalisierung der Filmproduktion und -distribution auf die Dokumentation als eurozentrisches, patriarchalisches und szientistisches Medium ergründet, schlägt *New Nonfiction Film* eine neue Filmkategorie vor, mit deren Hilfe die Beziehung zwischen Fiktion und Realität neu evaluiert werden könne (vgl. S.6). Über eine formalistische Betrachtung ihres Forschungsgegenstandes hinaus – und das verbindet die beiden Publikationen – ergründen die Autor_innen, inwieweit innovative Praktiken und Formen des Dokumentarfilms bestehende hegemoniale Konzeptionen und Interpretationen von Realität untergraben. So stellen beide Publikationen nicht nur eine Bereicherung für den medienwissenschaftlichen Diskurs dar, sondern können darüber hinaus in kulturelle, politische und medienethische Kontexte gestellt werden.

Brian Winston, Gail Vanstone und Wang Chi beginnen *The Act of Documenting* mit einer kritischen Betrachtung der Behauptung, die Dokumentation sei durch künstle-

rische Errungenschaften sowie radikale Experimente und Innovation zu einem einflussreichen Instrument sozialen Wandels geworden. Vor dem Hintergrund dieses „much hailed triumph“ (Fraser, Nick: „Foreword: Why Documentaries Matter.“ In: Winston, Brian [Hg.]: *The Documentary Film Book*. London: Palgrave, 2013, S.x.) des Dokumentarfilms entfalten die Autor_innen die Fragestellung ihrer Monographie: „How has documentary changed? And how changed is the world in consequence of it?“ (S.1). Der wahre Triumph des Dokumentarfilms, so ihre Kernthese, liege in der Untergrabung des Hegemonen des privilegierten weißen Dokumentarfilmemachers und in der gleichzeitigen Befreiung neuer, vielfältiger Stimmen und Formate durch die Digitalisierung der Filmproduktion und -distribution (vgl. S.9f.). Im ersten Teil ihrer Arbeit, „Digital Potentials“, untersuchen Winston, Vanstone und Chi inwieweit sich digitale und technische Errungenschaften auf die drei Standbeine des Dokumentarfilms – Szientismus, Eurozentrismus und Patriarchalismus – auswirken. Sie stellen unter anderem fest: „For documentary it potentially gives voice to the marginalized within the global northern wired world. And it allows for a proliferation of indigenous production in the global south“ (S.36). Am Ende des ersten Teils kommen die Autor_innen zu dem Schluss, dass der Einfluss der Digitalisierung des Dokumentarfilms zwar profund sei, jedoch nicht innovativ. Die traditionellen Akteur_innen des Dokumentarfilms, *the filmed*, *the filmer* und *the spectator*, blieben unverändert

bestehen (vgl. S.9). Aus dieser Erkenntnis leiten die Autor_innen die Schlüsselkonzepte für den darauffolgenden Teil ihrer Arbeit ab. Der zweite Teil „Actual Effects“ beschäftigt sich mit den Auswirkungen der Digitalisierung des Genres auf Filmobjekt, Filmemacher_in und Zuschauer_in. Im Fokus steht hierbei auch immer die Frage, wie Möglichkeiten der Digitalisierung mit generischen Konventionen brechen und das Genre des Dokumentarfilms umgestalten.

Dass die Entwicklung des Dokumentarfilms schon immer auch durch technische Innovationen vorangetrieben wurde, ist zwar zunächst keine neue Erkenntnis, eine der Stärken von *The Act of Documenting* liegt jedoch darin, immer wieder zu hinterfragen, wie tiefgreifend der Einfluss digitaler Technologie auf das Genre tatsächlich ist. Die Autor_innen stellen heraus, dass neue Technologie den Weg zu demokratischeren Filmpraktiken zwar ebne, ob er aber begangen werde, hänge von der Bereitschaft der Filmemacher_innen, Gefilmten und Zuschauer_innen ab, mit alten Konventionen zu brechen und neue Möglichkeiten als *Empowerment* zu begreifen und zu nutzen. Besonders hervorzuheben ist weiterhin die kritische Haltung der Autor_innen gegenüber generischen Konventionen wie dem Szientismus und den oft patriarchalischen Darstellungsmodi, wie sie im klassischen Grierson'schen Dokumentarfilm zu finden sind. Winston, Vanstone und Chi unterstreichen immer wieder, dass die Digitalisierung des Dokumentarfilms nur dann sozialen Wandel bewirken könne, wenn

Technologie eingesetzt werde, um denjenigen, die bisher vom Genre marginalisiert wurden, eine Stimme zu geben. Daher ist *The Act of Documenting* nicht nur eine Genre-Untersuchung, sondern kann durchaus auch als soziale und kulturelle Kritik an Medienpraktiken und -konventionen gelesen werden.

Dara Waldron untersucht in *New Nonfiction Film: Art, Poetics, and Documentary Theory* Filme, die zwar von Erzählstrategien des Dokumentarfilms Gebrauch machen und sich grundsätzlich mit der Realität beschäftigen oder diese gar für sich beanspruchen, sich gleichzeitig jedoch „some way between a work of art and a documentary“ (S.1) bewegen. Bezugnehmend auf die viel diskutierte Hybridisierung des Genres mit Darstellungsmodi der Fiktion, fragt Waldron: „Is a film ethically compromised when the filmmaker has spoken about employing fictional strategies when engaging with the life of a real person: a subject?“ (S.3). Gibt es gar einen „fundamental code of documentary filmmaking“ (ebd.)? Die Sorge, eine Vermischung künstlerischer, poetischer und dokumentarischer Erzählstrategien führe dazu, dass die Realität zu Gunsten der Ästhetik manipuliert werde, ist laut Waldron unbegründet. Dieser Vorwurf basiere auf einem Verständnis von Dokumentation, welches das Genre stark mit Griersons Filmen und durch die Filmindustrie etablierten Regulationen, Codes und Konventionen assoziiert (vgl. S.5). Waldron hingegen versteht die Dokumentation als „genuinely artistic medium“ (S.4), in dem Fiktion und Realität in einer dialektischen Beziehung zueinander ste-

hen, sich jedoch keinesfalls gegenseitig ausschließen. Er schlägt als Gegenentwurf zu „forms of documentary seen to engender hegemonic relationships between director and subject, knowledge and sense, story and reality, and finally, time and space“ (S.188) die Kategorie des *nonfiction films* vor. Unter diesem Sammelbegriff betrachtet Waldron Filme, die mit den Konventionen des Dokumentarfilms brechen, indem sie sich der Wahrheit mit Hilfe von Kunst und Poetik anzunähern versuchen. Eben diese Filme, so lautet eine der zentralen Thesen Waldrons, reflektieren selbstkritisch Konventionen und Darstellungsmodi der Dokumentation und dekonstruieren darüber hinaus hegemoniale Konzeptionen von Fiktion und Realität. Waldron arbeitet in seiner Analyse von Filmbeispielen des *nonfiction film* mit drei Kategorien, anhand derer er die Hauptmerkmale seiner Filmkategorie zusammenfasst: *subjectivity*, *story* und *sense*. Unter dem Begriff der *subjectivity* ergründet Waldron unter anderem die komplexen Beziehungen zwischen Filmemacher_in, Gefilmten und Zuschauer_in. Weiterhin zeigt Waldron auf, dass sich Fiktion und Realität im *storytelling* nicht ausschließen. Im Gegenteil, vielmehr sei Realität ein Produkt des „cinematic world making“ (S.96). Zuletzt konstatiert Waldron, dass der *nonfiction film* ein sensorisches Zuschauerlebnis der einfachen Vermittlung von Inhalten und Botschaften bevorzuge (vgl. S.151).

Ob sich *nonfiction film* als Bezeichnung für eine eigene Filmkategorie etablieren wird, bleibt abzuwarten. Vermutlich stellt dies aber auch nicht

Waldrons Intention dar. Außer Zweifel steht, dass der Autor durch den Vorschlag einer neuen Kategorie Film, die er ganz bewusst vom Genre der Dokumentation abgrenzt, dazu anregt, sich mit der vermeintlich dualistischen Konzeption von Realität und Fiktion, sowie hegemonialen Mitteln der Konstruktion von Realität kritisch auseinander zu setzen. Im Fokus von *New Nonfiction Film* steht impliziert immer wieder die Frage danach, was Realität und Wahrheit eigentlich bedeuten und wie und durch wen sie konstruiert werden. Ähnlich wie in *The Act of Documenting* kritisiert Waldron so den Szientismus und die hegemoniale Bedeutungskonstruktion als grundlegende Prinzipien der Dokumentation.

The Act of Documenting und *New Nonfiction Film* beschäftigen sich mit einem Genre, das sich seit seinen Anfängen im frühen 20. Jahrhundert nicht nur großer Popularität erfreut,

sondern auch von ständigem Wandel geprägt ist. Die Varietät, die das Genre der Dokumentation bietet, lädt Wissenschaftler_innen dazu ein, es immer wieder aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten. Obwohl sich die beiden Monographien ganz unterschiedlichen Filmen widmen und dabei verschiedene Ansätze verfolgen, überschneiden sich doch ihre grundlegenden Interessen. Beide Publikationen kritisieren generische Konventionen, die die Dokumentation zu einem Instrument hegemonialer Bedeutungskonstruktion erheben und suchen nach alternativen Ansätzen innerhalb des Genres. In ihren Überlegungen bieten die Autor_innen nicht nur viele interessante Anknüpfungspunkte für die weitere Forschung, sondern stellen auch eine Inspiration für Filmemacher_innen und -institutionen dar.

Madeline Becker (Magdeburg)

Sammelrezension: Tschechoslowakischer Film

**Nicole Kandioler, Christer Petersen, Anke Steinborn (Hg.):
Klassiker des tschechischen und slowakischen Films**

Marburg: Schüren 2018, 233 S., ISBN 9783894728458, EUR 12,90

**Andreas Rauscher, Josef Rauscher, Jonas Engelmann (Hg.):
Tschechoslowakische Neue Welle. Das Filmwunder der Sechziger**

Mainz: Ventil 2018, 357 S., ISBN 9783955750909, EUR 25,-

Der tschechische und der slowakische Film sind von der deutschen Filmwissenschaft bislang stark vernachlässigt worden. Die wichtigsten Beiträge zur Geschichte des tschechoslowakischen Films, die auch in den hier rezensierten Bänden immer wieder zitiert werden, kommen aus dem englischsprachigen Ausland. Vor allem Peter Hames, aber auch die Exiltschechen Antonin J. Liehm und Josef Škvorecký haben sich bemüht, die Prager *nouvelle vague* in den 1960er Jahren kritisch darzustellen, wobei der tschechische Film vor 1945 noch immer zu kurz kommt. Die zwei hier besprochenen Sammelbände machen den Versuch, dieses Desiderat mindestens teilweise zu decken.

Klassiker des tschechischen und slowakischen Films, herausgegeben von Nicole Kandioler, Christer Petersen und Anke Steinborn, führt in das Thema mit kurzen Essays zu 25 Filmklassikern ein. Als Klassiker werden hier Filme definiert, „die die Menschen und die Kultur beider Nationen beweg[t]en und sogar charakterisier[t]en und auf diese Weise den filmischen Diskurs nachhaltig präg[t]en“ (S.7). Es geht also nicht nur um ästhetische Kriterien. Über die genaue Auswahl solcher angeblichen Klassiker lässt sich streiten, aber grund-

sätzlich ist hier nichts auszusetzen, wenn man von der Tatsache absieht, dass nicht ein einziger Stummfilm in den Band aufgenommen wurde. Diese Auslassung wird nicht einmal thematisiert, da die Herausgeber_innen meinen „durch die Berücksichtigung auch sehr früher Filme“ (S.6), unter anderem *Exstase* (1933) und *Hej-Rup!* (1939), die Vorkriegsgeschichte des tschechischen Films abgedeckt zu haben. Warum wurden die allgemein als Klassiker des Stummfilms anerkannten Filme, *Batalion* (1927), *Erotikon* (1929), *Takový je život* (1930) und *Tonka Sibenice* (1930) übersehen? Die profunde Unkenntnis der Autor_innen in Sachen Stummfilm lässt sich auch an der Bemerkung ablesen, „die ersten Verfolgungsjagden des frühen Kinos nehmen ein klassisches Element des Actionfilms vorweg“ (S.18), als ob der Film Anno 1903 nicht mit *The Great Train Robbery* die Verfolgungsjagd schon erfunden hätte.

Die 25 Autor_innen nehmen sich jeweils einen Film vor, um die Geschichte des Films in den verschiedenen politischen Phasen des Landes abzustecken. Die Themen reichen von dem Tonfilm der Vorkriegszeit, über den stalinistisch geprägten Sozialistischen Realismus der Nachkriegs-

zeit, die neue Welle der 1960er Jahre, die ‚Normalisierung‘ nach dem Einmarsch der Sowjets im Jahre 1968, bis hin zum jüngsten Film nach der Samtenen Revolution von 1989. Dabei fällt mit elf Titeln das Gewicht auf das Filmschaffen der *Nová Vlna* der 1960er Jahre, während die in der freien Marktwirtschaft entstandenen Filme der 1990er Jahre und danach mit sechs Titeln repräsentiert sind. Unter den bekanntesten der besprochenen Filme sind Werke von Věra Chytilová, Miloš Forman, Juraj Herz, Pavel Juráček, Jiří Menzel, Jan Němec, Jan Švankmajer und Jan Svěrák.

Die einzelnen Essays verfahren alle mehr oder weniger nach dem gleichen Muster. In durchschnittlich acht Seiten versuchen die Autor_innen, den jeweiligen Film zu deuten, seine Produktions- und Rezeptionsgeschichte zu vermitteln, den politischen oder kulturellen Kontext zu liefern und die Regisseur_innen biografisch zu erfassen. Es sind meistens informative Einführungen zu den Filmen, die einen lexigrafischen Charakter haben, wobei der Schwerpunkt der Analyse auf die Regisseur_innen fällt. So eignet sich der Band als Nachschlagewerk für Kenner_innen oder zum Schmökern für Neulinge und Interessierte und leistet eine gute Einführung in die nationale Filmgeschichte der beiden Länder.

Die Anthologie *Tschechoslowakische Neue Welle* bietet gleichfalls einzelne Essays von ganz unterschiedlicher Länge (zwischen fünf und 23 Seiten) zu den wichtigsten *auteurs* der tschechischen *Nová Vlna* der 1960er Jahre. Sie deckt aber auch einige übergreifende Themen ab, wie tschechischen Realismus,

Darstellung des Nationalsozialismus, Autor_innen verfilmter Literatur und slowakische Filmemacher_innen. Unter den behandelten Regisseur_innen sind Mitglieder der ersten und zweiten Garde der Neuen Welle, wie Věra Chytilová, Miloš Forman, Dušan Hanák, Juraj Herz, Juraj Jakubisko, Jarolil Jireš, Pavel Juráček, sowie Ester Krumachová, Antonín Máša, Jiří Menzel, Jan Němec, Ivan Passer, Evald Schorm und Štefan Uher. Ebenfalls werden Regisseur_innen besprochen, die ihre Karrieren in den 1950er Jahren starteten, aber von der neuen Freiheit und Ästhetik profitierten, wie etwa das Team Ján Kadár und Elmar Klos, Zbyněk Brynych, Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa oder František Vlácil.

Die tschechoslowakische Neue Welle entstand in den Jahren 1962 bis 1969. Viele der nach dem Einmarsch der ‚sozialistischen Bruderstaaten‘ des Warschauer Pakts am 21. August 1968 fertiggestellten Filme wurden allerdings verboten und erst nach der Samtenen Revolution von 1989 veröffentlicht, während bis zu 70 Filme dieser Epoche nachträglich im ‚Giftschrank‘ landeten. Die Gründe für das Aufkommen einer neuen, den Vorsätzen des sozialistischen Realismus zuwiderlaufenden, nationalen Filmästhetik waren vielschichtig. Erstens kam es zu einer Liberalisierung der Kulturpolitik der tschechoslowakischen kommunistischen Partei, die es wieder möglich machte, an künstlerische und literarische Traditionen aus der Vorkriegszeit des Landes anzuknüpfen, eine Tendenz, die sich verstärkte, nachdem Alexander Dubček die Parteileitung im Januar 1968 übernahm. Vor allem

die Kafka-Konferenz von Liblice 1963, die eine Rezeption Kafkas und der surrealistischen Bewegungen der 1920er und 1930er Jahre ermöglichte, setzte Zeichen, ebenso wie die Tagung des tschechoslowakischen Schriftstellerverbandes im Jahr 1967, wo die Freiheit der Literatur von der Partei gefordert wurde. Das erste Ereignis wird mehrmals in der Besprechung des surrealistischen Films der *Nová Vlna* zitiert. Des Weiteren gab die Rezeption der französischen Neuen Welle den Ansporn für neue Formen des Kinos in vielen Ländern Europas, auch solche im kommunistischen Ostblock. Die Rolle der staatlichen Filmhochschule FAMU, die eine neue, in den Markt drängende Generation von Filmschaffenden ausbildete, kann nicht überschätzt werden, denn fast alle wichtigen Filmemacher_innen der Neuen Welle waren Absolvent_innen und wurden von Altmeistern wie Otakar Vavra ermutigt, neue Formen der filmischen Darstellung zu finden.

Trotz der scheinbaren Einheitlichkeit der Bewegung betonen die Herausgeber_innen die Verschiedenheit der Filme und Filmemacher_innen, die „gerade keine Mitglieder irgendeiner Bewegung“ (S.6) waren, sondern erst durch die internationale, sprich westliche Rezeption zu einer solchen stilisiert wurden. Dennoch, wie Hans J. Wulff in seinem Beitrag zu Menzel schreibt: „Die Filme der so unterschiedlichen Protagonisten der *Nová Vlna* umzirkeln dennoch miteinander verwandte Themen – die komplexen Beziehungen zwischen Moral, Sexua-

lität und Politik etwa, das Erproben neuer, eher am Episodischen als am Narrativen geschulten Erzählformen, die lachende Zuwendung zum Absurden und zum Tragikomischen“ (S.81). Im Gegensatz zu anderen Wellen, war die tschechoslowakische generationenübergreifend, denn der Geist der neuen Zeit ergriff auch ältere Regisseur_innen, wie Zbyněk Brynych mit *Der fünfte Reiter ist die Angst* (1965) oder Ján Kadár und Elmar Klos mit *Der Laden auf dem Corso* (1965), die das heroische, stalinistische Bild der Tschechoslowakei im Zweiten Weltkrieg stark relativierten. So bewegen sich die Filme der *Nová Vlna* von einem dokumentarischen Realismus, der Laiendarsteller_innen einsetzte, um die Absurditäten des täglichen Lebens vorzuführen, bis hin zu experimentellen, stilisierten und phantasmagorischen Bildmontagen.

Dem Band angeschlossen ist ein kleines Lexikon der *Nová Vlna* mit biographischen Eintragungen für 45 Filmkünstler_innen, sowie eine chronologisch geordnete Liste der 50 wichtigsten Filme. Damit erfüllt die Monografie ihre selbstgestellte Aufgabe, „erstmals in deutscher Sprache eine umfassende Einführung in die Arbeiten der *Nová Vlna* vor ihren filmhistorischen, popkulturellen und gesellschaftlichen Hintergründen“ (S.2) zu liefern. Es bleibt zu hoffen, dass beide Bände den Anstoß zu weiterer Forschung geben.

Jan-Christopher Horak (Pasadena)

Hörfunk und Fernsehen

Martin Böhnert und Paul Reszke (Hg.): Vom Binge Watching zum Binge Thinking: Untersuchungen im Wechselspiel zwischen Wissenschaften und Popkultur

Bielefeld: transcript 2019 (Edition Kulturwissenschaft, Bd.197), 248 S., ISBN 9783837646931, EUR 34,99

Mit dem Sammelband *Vom Binge Watching zum Binge Thinking* legen Martin Böhnert und Paul Reszke eine anbindungsfähige, interdisziplinäre Untersuchung neuerer Populärkultur aus wissenschaftlicher Perspektive vor. Wie die beiden Herausgeber im Vorwort darlegen, wurden die Beiträge im Rahmen eines Seminars an der Universität Kassel von Studierenden verfasst, die so ihren Arbeitsprozess gemäß gängiger Praxis mit der Publikation der Befunde abschließen konnten und bietet damit ein praktisches Beispiel, wie forschendes Lernen gestaltet werden kann. Durch diese Ausgangslage bleibt der Sammelband jedoch, in Anlehnung an seinen Untertitel, im Wechselspiel zwischen Wissenschaft und Popkultur verhaftet: Einerseits versuchen die Beiträge vor allem sprachlich und methodisch einem wissenschaftlichen Anspruch gerecht zu werden, andererseits macht die stellenweise fehlende analytische Tiefe deutlich, dass der Band insgesamt eher für ein fachlich interessiertes denn tiefgründig wissenschaftlich geschultes Publikum geeignet ist.

Den Beiträgen ihrer Studierenden vorweg stellen die Herausgeber eine umfangreiche, dezidiert wissenschaftlich geprägte Annäherung an das

breite Feld der Popkultur (vgl. S.11-50): Neben der bekannten Horaz'schen Prämisse ‚prodesse et delectare‘, adaptieren Böhnert und Reszke Ergebnisse der Leseforschung und argumentieren überzeugend, dass die Annahme verschiedener Rezeptionsmodi es möglich mache, sekundäre (fiktionale) Welten im Sinne J. R. R. Tolkiens als verfremdete Abbilder unserer Welt zu begreifen und an solche mit Horaz' Anspruch heranzutreten, sie seien jenseits der bloßen Unterhaltung zu etwas nützlich. Die beiden Herausgeber rekurrieren ausführlich auf die kulturwissenschaftlich längst vorgenommene Auflösung der Trennung zwischen Hoch- und Trivialekultur und sprechen „popkulturellen Sekundärwelten“ (S.16) das Potenzial zu, aus einem wissenschaftlichen Rezeptionsmodus heraus perspektiviert als „philosophisches Gedankenexperiment“ (S.34) modales Wissen zu produzieren. Modales Wissen, so der Philosoph Dustin Stokes, sei propositionales Wissen um Möglichkeiten, oder, anders ausgedrückt: „wissen, dass p falls x“ (S.34). Die Herausgeber argumentieren, dass popkulturelle Sekundärwelten aufgrund ihrer allgemeinen Beliebtheit und Verbreitung einen egalitären Zugang zu einer kollaborativen

Wissensproduktion bieten. Zudem würden sie im gegenwärtigen digitalen Zeitalter durch ihre Anbindung an das von Natur aus partizipatorische Internet breite Möglichkeiten eröffnen, rezipiert im bereits erwähnten Wechselspiel einerseits wissenschaftliche Theorien zu erproben und, andererseits, durch Wissenschaft den Blick auf die dargestellten Sekundärwelten zu schärfen (vgl. S.39–42).

Auf dieser Prämisse fußen die sich anschließenden zehn Beiträge der studentischen Autor_innen. Diese nehmen die Sekundärwelten populärer Filme, Bücher und Serien hauptsächlich aus philosophischer, literatur- oder kulturwissenschaftlicher Perspektive in den Blick und sind somit vor allem in diesen wissenschaftlichen Feldern anbindungsfähig. Die Beiträge zeichnen sich allesamt durch eine klare theoretisch-analytische Strukturierung aus, stellenweise hätte jedoch auf leseleitende Sprache zugunsten einer vertieften Analyse verzichtet werden können. Neben der fundierten Einleitung ist Lisa Maria Kapitz' und Jannis Rehs vergleichende moraltheoretische Annäherung an die Ethikproblematiken, die Platons ‚Ring des Gyges‘ und der ‚Eine Ring‘ in Tolkiens *The Lord of the Rings* (London: George Allen & Unwin, 1954–55) aufwerfen, positiv hervorzuheben. Auch Jonas Sowas Umarbeitung des Foucault'schen Heterotopie-Kon-

zepts, um heterotopische Räume in George R.R. Martins *A Song of Ice and Fire* (New York: Bantam, 1996–2011) zu charakterisieren sowie Julia Gens' Ausarbeitung der Bechdel-Test-Alternative des ‚Mako Mori-Tests‘ zur Analyse der Repräsentation von Frauenfiguren in den *Harry Potter*-Verfilmungen sind sehr erwähnenswert.

Zu kritisieren ist, dass leider im gesamten Band nicht deutlich wird, was die Herausgeber unter dem im Titel enthaltenen Schlagwort ‚Binge Thinking‘ eigentlich verstanden wissen wollen. Außer auf der Titelseite findet der Begriff auf keiner der folgenden 248 Seiten Erwähnung, geschweige denn Erläuterung, und verkommt somit zu einem reinen Aufmacher. In der Erstauflage hemmen zudem die in der Häufung irritierenden Grammatik- und Tippfehler, abweichenden Formatierungen (bspw. bei Titeln von Einzel- und Gesamtwerken), die nicht einheitliche Verwendung diskriminierungsfreier Sprache, sowie die Dopplung ganzer Passagen den Lesefluss ungemein. In Summe ist der Sammelband jedoch für seine populärwissenschaftliche Ausrichtung für ein breit interessiertes Publikum und seine Entstehung aus der didaktischen Verzahnung von Forschung und Lehre zu loben.

Carsten Kullmann (Magdeburg)

Michael Goddard: *Guerilla Networks: An Anarchaeology of 1970s Radical Media Ecologies*

Amsterdam: Amsterdam University Press 2018 (Recursions: Theories of Media, Materiality, and Cultural Techniques), 358 S., ISBN 9789089648891, EUR 95,-

Michael Goddard stellt bereits mit seiner Definition von *media ecologies* den konventionellen, durch die Einteilung in „fragmenting categories“ gewonnenen medienwissenschaftlichen Forschungsstand zum *militant cinema* radikal in Frage. Er plädiert für einen holistischen Modus, Medienpraxis im Kontext ihrer ästhetischen, sozialen, politischen und subjektiven Umgebungen zu verstehen. Dabei scheut der Autor die mediale Beteiligung im Sinne eines entschiedenen politischen Standpunkts nicht, denn die Rekonstruktion einer Medienökologie ist für ihn „as much a matter of imagination, creativity, and speculation as it is a historically verifiable procedure“ (S.13). Er bezeichnet Medienökologien in Anlehnung an Wolfgang Ernst und Harun Farocki als ‚Anarchive‘ („anarchives“, S.13), instabile Sammlungen textueller, materieller und audiovisueller Fragmente, „which are as revealing in their gaps and absences as in their remaining material traces“ (S.13).

Diese Betrachtungsweise wiederum öffnet für den Medienwissenschaftler das Feld einer analytischen Hinzunahme auch flüchtigster linksradikaler Medienprojekte und -programme, als wichtige Beiträge zu einer „transformation of existing, dominant media practices, whether this is understood in aesthetic, or perceptual, or political terms“ (S.12).

Seine entlang der Initiativen der 1970er Jahre aufgestellte überraschende These lautet: *Transformational media ecologies* arbeiteten oftmals nicht zu Gunsten einer ursprünglich angestrebten Befreiung („liberation“, S.327) von der Kapital- und Staatsmacht, sondern dienten als „research and development for the future development of neoliberal networked regimes of power and cybernetic control“ (S.327). So habe zum Beispiel die italienische Piratenradiostation Alice den Weg für Berlusconi's kommerzielles Medien- und Politimperium bereitet „and guerilla television paved the way for low-budget and outsourced commercial reality TV programming, rather than leading to any video evolution of cybernetic consciousness“ (S.327).

Obwohl Goddard sich in der Kapitelüberschrift „The ‚Baader Meinhof Complex‘ and the June 2nd Movement“ ausgerechnet des kritikwürdigen Aust'schen Gesinnungswerks bedient, sieht er die tendenziöse und frauenfeindliche Darstellung von Ulrike Meinhofs politischer Entwicklung von der linken Kolumnistin bis zu ihrem Fenstersprung in den Untergrund der direkten Aktion, wie sie auch im Kinofilm *Der Baader Meinhof Komplex* (2008) propagiert wird, äußerst klar. Insgesamt konzentriert sich Goddard in diesem Teil auf die Werke der film-schaffenden und gleichzeitig poli-

tisch aktiven RAF-Mitglieder Ulrike Meinhof (*Bambule*, 1970, zu dem sie das Drehbuch schrieb) und Holger Meins (*Oskar Langenfeld, 12 mal*, 1966), die für ihn Schlüsselfiguren der Bewegung waren. Sie hoben sich von ihren künstlerischen Zeitgenoss_innen ab, weil sie „political violence rather than radical art“ (S.93) als Ausdrucksmittel wählten, während zum Beispiel Farocki und Fassbinder in der Medienökologie des radikalen oder nicht-so-radikalen Kinos geblieben seien (vgl. S.93). Auch wenn Goddard kurz die interessanten Feststellungen paraphrasiert, die Simon O’Sullivan hinsichtlich der Ästhetik der diskursiven RAF-Textproduktionen als *minor literature* im Deleuze’schen Sinne äußert (S.100), kippen die theoretischen Überlegungen zur Transfiguration von Baader, Ensslin und Meinhof in Pop-Ikonen trotz oder gerade wegen der Bezugnahme auf Godards *Die Kinder von Marx und Coca Cola* (1966) ins Banale und gehen an der Ernsthaftigkeit der linken Bewegungen und ihrer Protagonist_innen vorbei. „Put simply, the student movement, the antiwar movement, the anti-imperialist movement, and the RAF itself took place to a soundtrack of American rock music and popular culture that [...] had colonized the subconscious of the European countercultures even in their most radical expressions“ (S.103).

Insgesamt wäre es aufschlussreicher gewesen, wenn Goddard seinen Ausblick noch stärker aus dem historischen Kontext eines den Kapitalismus verteidigenden militärisch-industriellen Komplexes hergeleitet hätte. Dann würde seine abschließende Aussage, dass die *guerilla networks* der 1970er Jahre und ihre Unterdrückung zumindest die Konturen für eine Genealogie der gegenwärtigen Dynamiken digital vernetzter Macht- und Widerstandsverhältnisse lieferten (S.327), nicht in den Ruch einer latenten Verschleierung der bis heute existierenden staatlich geschirmten an Gewinn- und Lobbyinteressen orientierten Pressedynastien geraten. Genau jetzt scheint sich durch die neuen Medien international eben das in einer intensiveren Qualität zu entwickeln, was Goddard über die historischen Gegner_innen der *Brigate Rosse* in Italien schreibt: „This network, well-supplied with caches of weapons, explosives, and advanced communication systems, actively recruited right-wing forces and deliberately staged acts of terrorist violence, which were then to blame on the left and therefore justified waves of arrests and other forms of repression, as well as acting as a deterrent for active militants“ (S.73).

Simone Vrckovski (Nürnberg/Kiel)

Kathryn Pallister (Hg.): *Netflix Nostalgia. Streaming the Past on Demand*

Lanham: Lexington Books 2019 (Remakes, Reboots, and Adaptations), 260 S., ISBN 9781498583053, USD 95,-

Mit *Netflix Nostalgia* reiht sich eine weitere Publikation in das zunehmend dicht besetzte Feld der Mediennostalgie-Forschung, das im weitesten Sinne von der Frage geleitet ist, wie ‚Vergangenheit‘ durch die Aneignung der als dekadenspezifisch oder zeittypisch begriffenen Medienartefakte, -narrative, -ästhetiken und -praktiken für die Gegenwart aufbereitet und damit in nostalgischer Reminiszenz repräsentiert und reproduziert wird.

Im Fokus steht hier der Streamingdienst Netflix und die daran manifest werdenden Formen medien-nostalgischer Vergegenwärtigung: so das Verfügbarmachen von alten, als ‚kultig‘ eingestuften Filmen und TV-Serien (z.B. *Friends* 1994-2004), aber auch neue Eigenproduktionen, seien sie nun Revivals vorheriger Erfolgsformate (z.B. die Miniserie *Gilmore Girls: A Year in the Life*, 2016) oder Reimaginationen früherer Dekaden (wie *Stranger Things*, 2016-). Damit, so die Eingangsthese, reagiert die Plattform nicht nur auf ein möglicherweise bereits vorhandenes nostalgisches Entertainment-Bedürfnis der Nutzer_innen, sie generiert es auch.

In 14 Beiträgen widmet sich der Sammelband dem Phänomen *Netflix Nostalgia*. Dabei geht schon Themenblock I der forschungsperspektivisch vielleicht interessantesten Frage nach, wie der Streamingdienst zur Proliferation von (Medien-)Nostalgie beiträgt

– wenn nicht gar durch eigens entwickelte Verfahren gezielt (aus)nutzt, gerade hinsichtlich seiner technischen Funktionsmechanismen, Programming-Entscheidungen und marketing-strategischen Ausrichtung. Während Giulia Taurino und Matthias Stephan betrachten, wie sich Netflix anhand eines umfassenden Maßnahmenkatalogs – darunter die algorithmische Auswertung nutzerbasierten Verhaltens und nachfolgende Empfehlung ‚nostalgieinduzierender‘ Inhalte – entsprechend präsentiert und positioniert, interessieren sich Sheri Chinen Biesen und John C. Murray für die Seite der Konsument_innen, deren neue Sehgewohnheiten (*Binge Watching*) zur Umgestaltung des Programmangebots (aufwändig produzierte, komplex erzählte und seriell verknüpfte Langformate) geführt haben.

Themenblock II versammelt dagegen eine Reihe von Einzelfallanalysen: darunter die Darstellung von Queerness in Serien wie *Glow* (2017-), *Stranger Things* und *Black Mirror* (2011-) oder die Repräsentation von Ethnizität, ‚Race‘ und kultureller Identität in Serien wie *The Get Down* (2016-2017), *One Day at a Time* (2017-2019) und *Cable Girls* (2017-). Einer derartigen Betrachtung der narrativen, dramaturgischen und ästhetischen Darstellung von ‚Nostalgie‘, wie sie auch andernorts bereits vielfach erprobt wurde, mangelt es jedoch

oft daran überzeugend darzulegen, wo sich das eigentlich ‚Nostalgische‘ verbirgt. Ist beispielsweise das detailgetreue Inszenieren einer vorherigen Dekade mit Kostüm und Requisite bereits ein hinreichendes Indiz hierfür? Braucht eine ‚nostalgische‘ Serie einen atmosphärischen Erzählton, der sich als wehmütig oder sehnsüchtig charakterisiert lässt? Kann eine ‚nostalgische‘ Serie auch emanzipatorisch sein, selbstreflexiv, kritisch? Diese Fragen, die im Forschungsdiskurs bereits seit einiger Zeit nachhallen, bringen Philippe Gauthier und Heather Freeman zur Sprache, die dafür plädieren, dass selbst „[a] glossy treatment of the past“ (S.76) dazu beitragen kann, neue Perspektiven auf vergangene Dekaden zu öffnen.

Eindeutiger scheint der Fall, wenn nostalgisches Erleben als rezeptionsstrategische Ausrichtung konzipiert wird, wenn zum Beispiel Querreferenzen, Anspielungen und Zitate vom Publikum als solche dechiffriert werden sollen. Immerhin ließe sich hier argumentieren, dass diese Filme und Serien auf ein popkulturelles Wissen rekurrieren, das zumindest bei einem Teil der Zuschauer_innen noch in der eigenen Kindheit verankert ist oder, wie im Falle der Revivals und Reboots,

das Rekreatieren früherer Rezeptionserlebnisse offeriert. Themenblock III versammelt Untersuchungen, die das Netflix-Angebot hinsichtlich einer solchen gezielten generationenübergreifenden Ansprache betrachten.

Insgesamt offeriert der Sammelband dank seiner vielen internationalen Perspektiven ein breites Spektrum medienanalytischer Darstellungen. Nur vereinzelt gerät der Schwerpunkt ‚Nostalgie‘ aus dem Blick zugunsten der Frage, wie sich komplexe historische Vergangenheit, vor allem in Bezug auf Diskriminierungserfahrungen, adäquat für ein Entertainmentformat aufbereiten lassen. Schwierig wird es einzig dann, wenn mit rudimentären Kategorien wie ‚regressive‘ vs. ‚melancholic nostalgia‘ oder ‚real nostalgia‘ vs. ‚collective nostalgia‘ operiert wird – hierin spiegelt sich eine gewisse Ratlosigkeit hinsichtlich des Analyseinventars wider, mithilfe dessen Nostalgie greifbar gemacht werden kann. Besonders stark bleibt die Argumentation daher dort, wo die Netflix-spezifischen Operationsweisen und nostalgieinduzierenden Mechanismen betrachtet werden.

Mirjam Kappes (Köln)

Sammelrezension: Digitalisierung des Fernsehens in Deutschland

Laura Glockseisen: Filmdistribution in Deutschland: Die Zukunft des TV-Marktes im Zeitalter der Digitalisierung am Fallbeispiel Netflix

Baden-Baden: Nomos 2018, 141 S., ISBN 9783848741519, EUR 29,-

Johanna Leuschen: Internetfernsehen: Eine angebots- und akteurszentrierte Analyse und Kategorisierung onlinevermittelter Bewegtbildinhalte in ihrer Einführungsphase (2005-2011) und ihre Auswirkungen auf die traditionelle Fernsehlandschaft in Deutschland

Berlin: Lit 2017, 508 S., ISBN 9783643136480, EUR 54,90
(Zugl. Dissertation an der Universität Hamburg)

Veränderungen des Fernsehens im Zuge von Digitalisierungsprozessen – wie die Entwicklung hin zu zielgruppenspezifischeren Programmen und einer plattformübergreifenden Online-Distribution und -rezeption – sind insbesondere im Hinblick auf die US-amerikanische Fernseh- und Medienlandschaft untersucht worden (vgl. z.B. Lotz, Amanda: *Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television*. Ann Arbor: Michigan Publishing Services 2017; *The Television Will Be Revolutionized*. New York: New York University Press 2007). Längst befindet sich aber auch der vermeintlich konservative deutsche Fernsehmarkt im Umbruch. Zwei Monografien beschäftigen sich speziell mit diesem Kontext: Johanna Leuschens 2016 abgeschlossene medienwissenschaftliche Dissertation *Internetfernsehen* und Laura Glockseisens stärker medienökonomisch ausgerichtetes Buch *Filmdistribution in Deutsch-*

land, das auf einer Masterarbeit im Unternehmen Sony Pictures Television Deutschland beruht und im Untertitel auch eine Analyse zur Zukunft des Fernsehmarktes am Fallbeispiel Netflix verspricht.

„Welche Strategien und Handlungsempfehlungen lassen sich für die Akteure der Filmdistribution im digitalen Handel ableiten?“ (S.17), akzentuiert Glockseisen als zentrale Fragestellung ihrer Studie. Die hier und im Titel prominente Rede von der Filmdistribution ist angesichts des mehrfachen Fernsehschwerpunkts und der diskutierten „konvergenten Entwicklungen“ (S.24) etwas missverständlich. Wenngleich die Autorin die „Filmindustrie“ (S.20) als Oberbegriff für die Branche definiert, „die sich mit der Produktion von Kino-, Fernseh- oder anderen Filmen beschäftigt“ (S.20), bleibt es oft vage, ob es ihr um Fernseh- oder Kinoproduktionen geht. Dass

sie die Kinoauswertung und insbesondere deren Arthouse- und Independent-Bereiche weitgehend vernachlässigt, mag ökonomisch gesehen relativ nachvollziehbar sein, irritiert aber angesichts des Titels, lässt Filmdistribution doch nicht zuletzt an Kino denken. Zudem tangieren Video on Demand und transnationale Streamingplattformen auch das Arthouse-Segment. Falls Glockseisen die Trennung in Kino und Fernsehen (vielleicht gerade im Kontext Deutschland) als obsolet erachtet, hätte sie dies klar herausarbeiten müssen. In Zusammenhang mit dieser begrifflichen Ungenauigkeit mangelt es dem Buch zuweilen an einer deutlichen Schwerpunktsetzung und einer argumentativen Stringenz. Aus der thematischen Breite und Exkursen ergibt sich noch nicht das „Grundlagenwerk zum Verständnis des Lizenzgeschäfts“ (S.7), das das Vorwort ankündigt. Erst relativ spät kommt Glockseisen auf ihr Fallbeispiel Netflix zu sprechen und legt auf der Grundlage von Expert_inneninterviews dar, wie Fernsehproduzierende aus Deutschland jener Streaming-Plattform und allgemeiner „digitalen Verwertungsfenster[n]“ (S.16) begegnen.

Bei diesem Ergebnisteil lässt sich bemängeln, dass Glockseisen bisweilen Expert_innen-Darstellungen zu ungefiltert, das heißt ohne die nötige Interpretationsarbeit zu leisten, wiedergibt und das Selbstmarketing der Produzierenden nicht thematisiert (vgl. S.124). Auch ihr Blick auf Netflix fällt zu unkritisch und zu ungenau aus, beispielsweise wenn sie konstatiert, dass der Anbieter mit verschiedenen

Genres „jeden Geschmack“ (vgl. S.66) treffe und automatisch annimmt, dass die „Hyper-Personalisierung“ (S.69) funktioniere. Zu dem transnationalen US-Unternehmen weiß sie kaum Neues zu berichten. Hinsichtlich ihrer Untersuchung der deutschen Fernsehbranche hätte die Autorin klarer darlegen können, um welche Akteur_innen es ihr genau geht. Warum lässt sie zum Beispiel Redakteur_innen der auftraggebenden Sender und Plattformen unerwähnt und das für die deutsche Filmwirtschaft zentrale öffentlich-rechtliche Fernsehen weitgehend außen vor? Eine Eingrenzung ist durchaus legitim, aber die Autorin versäumt es, diese ausreichend zu benennen und zu begründen. Die Fußnoten zu den Interviewpassagen vermögen nicht, diesen Mangel an Transparenz zu beheben, ist der Anhang, auf den sie verweisen, doch in der Veröffentlichung gar nicht mehr enthalten.

Diesen Desideraten zum Trotz kann die Verfasserin durchaus Relevantes zutage fördern, wie zum Beispiel die aus ihrer Interviewstudie abgeleiteten Hinweise auf die Langlebigkeit des oft tot gesagten ‚klassischen‘ Fernsehens im Kontext Deutschland und auf die Relevanz seiner historisch gewachsenen Strukturen (vgl. S.102). Auch wenn sie verschiedene Übertragungsmedien und -technologien bei „[i]nternetbasierte[n] Filmabrufdienste[n]“ (S.47) beschreibt, fällt ihre Abhandlung recht differenziert aus. Als eine historische Studie durch die Brille aktueller Entwicklungen lassen sich die Teile lesen, in denen Glockseisens Strategien von Netflix und die Reaktion der hiesigen

Fernsehbranche auf den neuen Konkurrenten diskutiert.

Internetfernsehen von Johanna Leuschen stellt noch deutlicher eine Analyse der rezenten Vergangenheit dar. Um Netflix und Amazon Prime, die derzeitigen Video-on-Demand-Marktführer, geht es so an keiner Stelle, denn weder Forschungen noch Entwicklungen nach 2014 finden Beachtung. Vielmehr steht die „hoffnungsvolle Frühphase“ des Internetfernsehens“ (S.4) im deutschen Kontext und zwischen den Jahren 2005 und 2011 im Vordergrund. Diese Einführungszeit möchte die Autorin, die selbst als Online-Autorin und -Journalistin beim Fernsehen arbeitet, im Hinblick auf Angebote und Akteur_innen (einschließlich amateurhafter und „fernsehfremde[r]“, S.214) systematisch untersuchen. So will sie Ordnung in die medien- und kommunikationswissenschaftliche Auseinandersetzung mit aktuellen Formen von Fernseh- oder allgemeiner Bewegtbildmedien bringen. Insbesondere beleuchtet sie, welche Angebotsformen online vermittelter Bewegtbilder in Deutschland existieren und welche Auswirkungen diese auf die traditionelle Fernsehlandschaft haben. In Leuschens Studie geht es folglich zugleich um das „alt[e]“ Fernsehen“ (S.6), das mit dem ‚neuen‘ verwoben ist und, dank Mediatheken, auch online Relevanz besitzt.

Dass sich Fernsehen in der Gegenwart kaum auf einen Nenner bringen lässt, wird in dem Kapitel „Begriffserklärung“ deutlich. Es folgt auf eine Auseinandersetzung mit Konvergenz-, Crossmedialitäts-, Intermedialitäts-

und Hybridisierungskonzepten, dank derer Leuschens Publikation medienwissenschaftlich und -theoretisch weit fundierter als Glockseisens (zugegeben deutlich knappere, nur auf einer Masterarbeit beruhende) Studie ausfällt. In ihrem Analysekapitel schildert Leuschen die verschiedenen Angebotsformen des Internetfernsehens im primär untersuchten Jahr 2011 sehr detailliert. In der Auswertung stellt sie das „[t]raditionelle Fernsehen“ (S.343) dem „Internetfernsehen“ (ebd.) unter anderem im Hinblick auf Programmangebot, Distribution und Rezeption gegenüber. So geht es final um sehr grundsätzliche Fragen zum gegenwärtigen und zukünftigen Fernsehen und um dessen Transformationen in unterschiedlichster Hinsicht.

Stellenweise mangelt es diesem letzten Teil an Stringenz und einer klaren Schwerpunktsetzung, während die Analyse der Angebotsformen bisweilen etwas kleinteilig und deskriptiv ausfällt. Der genaue und systematische Blick auf sehr verschiedenen Formen des ‚Internetfernsehens‘ macht zugleich die Stärke der Studie aus. Durch die Berücksichtigung von weniger bekannten und zum Teil bereits wieder verschwundenen audiovisuellen Webinhalten vermag Leuschen, jene Heterogenität des Fernsehens und seiner digitalen Erweiterungen genau zu beschreiben, die angesichts der Fokussierung auf Netflix und auf fiktionale Serienangebote in vielen aktuellen medienwissenschaftlichen Diskursen in Vergessenheit gerät. Nachvollziehbar kann die Autorin das wichtige Resultat herausarbeiten, dass in

Deutschland gerade Mediatheken der traditionellen, insbesondere öffentlichen-rechtlichen Fernsehsender die „Treiber im Bereich des onlinevermittelten Bewegtbildes“ (S.425) darstellen und die Grenzen zwischen einem ‚herkömmlichen‘ und ‚neuen‘ Fernsehen zunehmend brüchig werden. Trotz der mitunter anzutreffenden ‚Entweder-oder‘-Dichotomie, die stellenweise hinter fernsehtheoretische Überlegungen zu Transformationen des Fernsehens und Streaming-Angeboten zurückfällt, zeichnet sich die Arbeit folglich durch ein differenziertes Verständnis von Fernsehen aus. Lob verdient die Monographie auch dafür, dass sie ökonomische Faktoren berücksichtigt, aber, anders als Glockseisen, im Zuge dessen fernseh(kultur)wissenschaftliche Perspektiven nicht unterschlägt. Das Geldverdienen mit audiovisuellen Inhalten bleibt Leuschen zufolge gerade auf dem deutschen Markt eine Herausforderung, weshalb sich gegen Ende und nach der untersuchten Einführungszeit eine „Desillusionierungsphase“ in Form einer Marktberreinigung“ (S.18) feststellen ließe. 2013, als Leuschen das analysierte Angebot aus dem Jahr 2011 nochmals anwählte, wurde ein Großteil nicht mehr betrieben. Ihre Konzentration auf einen vergangenen Zeitabschnitt ist insofern instruktiv, schließlich wird eine mittlerweile

schon wieder verschwindende Facette und Ausweitung des Fernsehens dokumentiert. Die Eingrenzung ist zudem der Transparenz und Nachvollziehbarkeit der Analyse zuträglich. Aber zumindest im Ausblick wäre eine Bezugnahme auf signifikante Entwicklungen des ‚Internetfernsehens‘ nach 2014 gewinnbringend gewesen, haben sich die Fernsehlandschaft in Deutschland und ihre Online-Ausweitungen seitdem doch entschieden verändert. Manche Einschätzungen und Definitionen aus Leuschens Buch (wie das sehr enge Begriffsverständnis von ‚Webserie‘) wirken daher bereits wieder veraltet. Sein großes Verdienst ist indes, das Internetfernsehen in seiner Einführungszeit im deutschen Kontext detailliert und, trotz weniger Exkurse, systematisch zu beschreiben. Laura Glockseisen kann bestehende Arbeiten zur Transformation und Digitalisierung des Fernsehens zumindest durch medienökonomische Perspektiven und mit der Fokussierung auf Deutschland ergänzen; zum Fallbeispiel Netflix existieren allerdings längst kritischere und fundiertere Analysen (vgl. z.B. Lobato, Ramon: „Rethinking International TV Flows Research in the Age of Netflix“. In: *Television & New Media*, 19 (3), 2018, 241-256).

Florian Krauß (Siegen)

Digitale Medien

Lars Bülow, Michael Johann (Hg.): Politische Internet-Memes: Theoretische Herausforderungen und empirische Befunde

Berlin: Frank & Timme 2019, 250 S., ISBN 9783732905355, EUR 39,80

Mit ihrem Sammelband legen Lars Bülow und Michael Johann den „erste[n] deutschsprachige[n] Sammelband, der sich aus sprach- und kommunikationswissenschaftlicher Perspektive mit politischen Internet-Memes befasst“ (S.8) vor, in dem allerdings linguistische Ansätze dominieren. Die neun Beiträge basieren auf Vorträgen eines Panels des 2017 in Passau veranstalteten Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Semiotik. Sie eröffnen ein eindruckliches Spektrum etablierter Theorien und Konzepte, die für die Meme-Analyse fruchtbar gemacht werden (sollen), wobei sich der Band explizit auf ‚Image-Macros‘ (Text-Bild-Kombinationen) beschränkt.

Andreas Osterroth beschreibt Memes als multimodale Sprechakte, Kevin Pauliks widmet sich ihrer Serialität und Ulrike Krieg-Holz und Lars Bülow fragen, ob beziehungsweise wann Memes eher als ‚Praktiken‘ oder als ‚Texte‘ aufzufassen sind. Manuel Krieger und Christina Machnyk erforschen Memes im Hinblick auf ihre De- und Rekontextualisierungen, Georg Weidacher analysiert ihre Textfunktion, Marie-Luis Merten und Lars Bülow untersuchen die Rollen von Metapher und Metonymie. Anne Leiser schließlich widmet sich der

Empirie der Nutzung und Nutzungsgratifikation, wobei unklar bleibt, ob dies die Produktion, Publikation, Rezeption, Kommentierung und/oder Weiterverbreitung meint.

Wie oft bei Readern führt der knappe Artikelumfang zu Ungenauigkeiten sowie einer inhaltlichen Unwucht: Viele der Artikel verwenden einen Großteil der ihnen zur Verfügung stehenden Zeichen auf die theoretische Konzeption und Verortung. Das geht zulasten der konkreten Beispielbetrachtung und mithin des Belegs analytischen, explanatorischen Praxiswerts. Wie auch in manchen anderen Arbeiten linguistisch angeleiteter Multimodalitätsforschung, werden bisweilen mit großem systematischem Aufwand hypothetisch und komplex basale Operationen der Vertextung oder des Verstehens modelliert. Das spezifisch ‚Politische‘ der Memes gerät so bisweilen aus dem Blick. Jenseits des Darstellungsinhalts werden Bildaspekte wie Komposition oder Perspektive eher stiefmütterlich behandelt. Auch überzeugen Bülow und Johann nicht ganz, wenn sie politische Memes auf die Pressefotografie zurückführen (nicht aber auf alternative Bildformen wie Graffitis oder die Karikatur). Hier bieten sich stärkere

Anleihen bei der rezenten Visuellen Kommunikationsforschung an.

Schließlich bleibt die Frage, ob auf den Zeichen-, Text- oder Diskursebenen, auf denen Memes untersucht werden, die Komplexität und Relevanz ihres webkulturellen Gebrauchs angemessen erfassbar sind. So spricht etwa Osterroth zwar Ironie und Expressivität an (S.53ff.) und betont die Bedeutung des Kontexts als geteilten Wissens (S.57). Weil bei ihm wie in vielen anderen Texten Memes lediglich als Kommunikate oder formale Sprechhandlungen (Illokutionen) konzipiert werden, bleiben wichtige rhetorische oder medial-rituelle Dimensionen – zum Beispiel die der ‚Aufführung‘ der Memes in der Social-Web-Interaktion als Selbstausdruck ihrer Nutzer_innen oder des spielerischen fiktionalen Status der Sprecher_innen im Meme-Text – unterbeleuchtet. Der stärkere Einbezug kultur- und medienwissenschaftlicher Zugriffe, gerade um Bedeutungsgehalte und die politische Wirksamkeit herauszuarbeiten, bietet sich hier an.

Dass und wie gerade bei dezidiert politischen Memes die Perspektive des Readers und seiner Autor_innen

aber überzeugen kann, demonstriert neben etwa Mertens und Bülow vor allem Georg Weidachers Beitrag: Anhand von Memes zur ‚Flüchtlingskrise‘ reflektiert er nicht nur über die (nicht-illokutionären) Textfunktionen und die Vergemeinschaftungsleistung von Memes. Er weiß den gattungstheoretischen Meme-Begriff mit dem Dawkins’schen abstrakten idee-evolutionären zu korrelieren, (bild-)adäquate Multimodality-Ansätze fruchtbar und das ‚Politische‘ von Memes jenseits bloßer thematischer und motivischer Bezüge sinnfällig zu machen.

In alledem wird konzis und zugleich (in der Verschränkung von theoretischen Ausführungen und illustrativen Beispielen) anschaulich, wie besonders linguistische Frameworks zu gewinnbringenden Einsichten in die strukturelle ‚Mechanik‘ und Sinndimensionen von Memes jenseits bloßer Aussagebedeutungen führen können. Bei allen Mängeln ist der Band insgesamt ein inspirierender Überblicks- und Input-Beitrag für die Linguistik wie für die Meme-Forschung.

Bernd Zywietz (Mainz)

Lena Pint: Identität im Zeitalter des Internets

Würzburg: Königshausen & Neumann 2019 (Epistemata Philosophie 598), 344 S., ISBN 9783826066009, EUR 49,80

(Zugl. Dissertation an der Universität Würzburg 2017)

Neue Medien erweitern nicht nur die Entfaltungs- und Darstellungsmöglichkeiten der eigenen Persönlichkeit nahezu ins Unendliche hinein, sondern scheinen es in ihrer vordergründigen „Anonymität und Pseudonymität“ (S.309) darüber hinaus zu ermöglichen, unterschiedliche Identitäten auszuprobieren und anzunehmen. Somit lässt sich fragen, welche Auswirkungen die zunehmende Digitalisierung alltäglicher Kommunikationsvollzüge auf unser menschliches Selbstverständnis hat. Diesbezüglich scheinen sich „Internet-Optimisten und Internet-Pessimisten“ (S.262) gegenüberzustehen: Die einen begrüßen, dass sich neuartige Praktiken zur Identitätskonstruktion und -präsentation herausbilden, welche etliche Beschränkungen der leiblichen Interaktion zu überwinden versprechen. Die anderen fürchten, dass durch die verwirrende Beliebigkeit inszenierter Teilidentitäten im World Wide Web die für ein authentisches Identitätsbewusstsein erforderlichen Fähigkeiten verlorengehen. Lena Pints philosophische Dissertation stellt sich vorschnellen Bewertungen entgegen, indem sie die anthropologischen Grundlagen eines angemessenen Identitätsbegriffs erörtert und für eine differenzierte Interpretation der mit Digitalisierung und Vernetzung einhergehenden Transformationen personaler und sozialer Identitätsbildung fruchtbar

macht. Die anregende und kurzweilige Untersuchung lässt sich zwischen einer originären Positionierung im philosophischen Diskurs einerseits und einer praxisbezogenen Reflexion digitaler Alltagskultur andererseits verorten.

Der erste Hauptteil bietet einen gut verständlichen Überblick über die vor allem in der Analytischen Philosophie geführten Kontroversen um definitive Kriterien personaler Identität. Die Verfasserin selbst bevorzugt eine nichtreduktionistische Theorie, nach der unsere personale Existenz letztendlich nur aus der Erste-Person-Perspektive heraus erfassbar ist. Daraus folgt, dass es auch im Cyberspace keine multiple Identität in einem quantitativen Sinne geben kann, weil alle qualitativen Individuierungen, in denen sich unsere Persönlichkeit ausdrückt, notwendigerweise auf ein formales Selbst bezogen bleiben. Gleichwohl ist reales Personsein niemals ohne seine vielgestaltigen Konkretisierungen denkbar, welche unsere Persönlichkeit in ihrer Unverwechselbarkeit gerade ausmachen: „Wer bin ich – und wenn ja, wie viele?“, so brachte Richard David Precht dieses Paradoxon in seinem bekannten Buchtitel (München: Goldmann, 2007) einst humorvoll auf den Punkt. Quantitative Identität als numerische Gleichheit und qualitative Identität als empirische Besonderheit sind für die Verfasserin als „zwei Aspekte

eines Identitätskonzeptes“ (S.11, Herv. im Orig.) unauflöslich miteinander verbunden. Wenn man nämlich „das basale Selbstbewusstsein als immer schon inkarniert“ (S.100) versteht, dann ist personale Identität immer nur als individuelle Lebensgeschichte eines leiblichen Subjektes in der Beziehung zu anderen leiblichen Subjekten entfaltbar. Normalerweise erfährt sich eine Person zwar ohne Weiteres als mit sich selbst identisch, steht aber gerade deshalb vor der Herausforderung, die unzähligen Facetten ihrer biografischen Individualität zu einer kohärenten Selbstkonzeption zu verdichten. Sie muss sich zur „historische[n] Identität“ (S.311) ihres faktischen So-geworden-Seins durch die reflexive und präreflexive Konstruktion einer „narrative[n] Identität“ (ebd.) immer wieder in Beziehung setzen.

Folglich wird im zweiten Hauptteil die Fragestellung bearbeitet, ob und wie die psychischen, physischen und sozialen Ausdrucksformen, in denen sich dieses

Selbstverhältnis manifestiert, durch das Internet berührt oder verändert werden. Eine digitale Identität als eigenständiges Phänomen bestreitet die Verfasserin nicht zuletzt „aufgrund unserer tiefen Verwurzelung in unserer leiblichen und körperlichen Existenz“ (S.138). Zwar erleben und präsentieren Menschen ihre eigene Persönlichkeit zunehmend mittels sozialer Netzwerke, doch lässt sich daraus keineswegs eine Spaltung zwischen Offline- und Online-Identität ableiten: „In virtuellen Welten legen wir keine vollkommen neue Identität an, sondern wir leben unsere vorhandene Identität darin aus und stellen sie dar, passen sie daran an und entwickeln sie weiter“ (S.312). Erstaunlicherweise scheinen sich „unsere allgemeinen Konzepte von Subjektivität und Individualität“ (ebd.) demnach auch im Zeitalter des Internets als stabil und verlässlich zu erweisen.

Lars Klinnert (Bochum)

Warren Sack: The Software Arts

Cambridge/Mass.: MIT UP 2019, 400 S., ISBN 9780262039703, USD 40,-

Warren Sack ist als Designer, Künstler und Mitbegründer der *Software-Studies*-Reihe der MIT Press mit Beiträgen zur Geschichte und Theorie digitaler Medien in den Art & Design Schools und in den *Digital Humanities* bekannt. Mit seiner alternativen Ideengeschichte der Software seit dem 18. Jahrhundert bis zur Google-Ära schließt er eine von

Lev Manovich und anderen Theoretikern gelassene Lücke. Der Titel *The Software Arts* ist als provokante Antithese zum Selbstverständnis der noch zu 80 % männlichen *Software Engineers* und zu Lehrplänen der *Computer Sciences* gemeint. Als Senior Lecturer vertritt Sack an der UC Santa Cruz die Integration von Coding-Kursen

in Curricula der Kunst- und Humanwissenschaften, da Programmiersprachen als *lingua franca* Teil der Allgemeinbildung seien. Mit ‚Software Studies‘, die er hier betreibt, sind kritische Analysen von Software und deren epistemologischen Implikationen – politisch, sozial, genderspezifisch, ökonomisch und philosophisch – gemeint. Auswirkungen der „computational episteme“ (S.242) zu begreifen, ist für den Autor eine gesellschaftliche Aufgabe, die er am Beispiel der Hochschulbildung erläutert. Obwohl Sack sich der Akteur-Netzwerk-Theorie, empirischen *Science and Technology Studies* und Lev Manovichs Medientheorie verpflichtet sieht, möchte er die *Software Studies* über die akademische Kritik hinaus als interdisziplinäres Experimentallabor positionieren.

Hauptthese der in acht Kapitel gegliederten Analyse ist die Auffassung von Software als eine durch transkodierte Methoden und Konzepte der *artes liberales* und *artes mechanicae* seit der Neuzeit emergente Art des Problemlösens. Software erscheint so vor der Ära der Computerisierung als Programm zum notwendigen Wissenstransfer zwischen *artes liberales* und *artes mechanicae* in den sich ausbildenden maschinenabhängigen Industrien. In Abgrenzung zu szientizistisch-revolutionären Rhetoriken, lässt Sack an Beispielen aus der Geschichte des Programmierens Software als „mode of thinking within divisions of knowledge and artistic practices“ (S.xii) erscheinen. Der zeitliche Rahmen der Fallstudien zu Translation, Sprache, Algorithmus, Logik, Rhetorik und Grammatik reicht

von Aristoteles, Mathematikern der Neuzeit, Charles Babbage und Alan Turing bis zu Donald Ervin Knuths *The Art of Computer Programming, Vol. 1* (Reading, MA: Addison-Wesley, 1968) und Noam Chomskys Linguistik als Basis der Computersprachen. Dem heutigen Verständnis von Simulation und Demonstration ist ein Kapitel über digitale Rhetorik von Platon bis Google gewidmet. Sack verliert nie den Gegenwartsbezug seiner Studie aus den Augen, sondern er nimmt die Leser_innen mit auf eine unterhaltsame Spritztour durch die Ideengeschichte von Software vor ihrer jüngeren antiphilosophischen Verengung durch *Artificial Intelligence Research* und die weltweiten Akteur_innen des Software Business.

Die Argumentation des Textes entwickelt eine dreifache Stoßrichtung: eine pädagogische, industrielle und epistemologische Perspektive auf die Genese von Software im jeweiligen Kontext. Durch diese Engführung kann die Verflechtung und wechselseitige Bedingtheit zwischen *ars* und *scientia*, *culture* und *computing*, Arithmetik und Algorithmus sichtbar werden. Methodisch führt der Autor seine interpretierende Relektüre prägender Texte und Konzepte mit einer Kritik an der Ausgliederung soziokultureller Problemhorizonte aus dem angewandten *Software Engineering* zusammen. Automation und Arithmetisierung in Industrie wie Bürokratie skizziert er als Konzepte des europäischen Rationalismus, die auch in heutigen Digitalkulturen nicht per se ethische oder emanzipatorische Werte übertragen.

Am Beispiel von Alan Turings *Imitation Game* wird evident: Was sich im kulturellen Translationsprozess durchsetzt, kann die Pionieridee pervertieren und philosophische Fragen durch „how-to knowledge“ (S.242) ersetzen.

Das Kapitel über Algorithmen und *Machine Learning* lässt sich als Blaupause für künftige Software-Studien lesen, die hier von ontologischen Medientheorien abgegrenzt werden. Im Vergleich zu Manovich (*The Language of New Media*, Cambridge/Massachusetts, 2001) geht es dem Autor nicht darum, Konzepte der *Computer Sciences* in Kategorien einer Theorie programmierbarer Medien zu übertragen, sondern er nimmt die Kategorien der *artes* und zeichnet ihre verlustreiche Übersetzung in Software auf. Softwareentwicklung als (angewandte) Kunst bedeutet, sie der Vereinnahmung durch *Industrial Software Engineering* zu entziehen, weil die Agenden philosophische Kategorien (z.B. Identität, Gleichwertigkeit,

Interaktion) ausgliedern (vgl. S.260).

Warren Sack hat mit seinen Essays eine wichtige Translation zur richtigen Zeit geleistet, um *humanities* und *hard sciences* auf das sie Verbindende hinzuweisen, damit sie in den Routinen professioneller Spezialisierung im Zeichen ‚digitaler Transformationen‘ noch miteinander denken, statt nur übereinander zu reden. Sacks Mission als Dozent ist die Reintegration der vermeintlich un-digitalen, praxisfernen *humanities* in aktuelle, von Computern bestimmte Wissensgenerierung und sich ausbildende Episteme und Diskurse von weitreichender gesellschaftlicher Langzeitwirkung. Sein Buch gibt Einblicke in die Vorgeschichte und Karriere der Künstlichen Intelligenz und ist zur Erweiterung des bisherigen Deutungsrahmens für Medienwissenschaftler_innen und Medienpraktiker_innen unbedingt lesenswert.

Silke Walther (Bochum)

Armin Sieber: Dialogroboter: Wie Bots und künstliche Intelligenz Medien und Massenkommunikation verändern

Wiesbaden: Springer VS 2019, 228 S., ISBN 9783658243920, EUR 16,99

Bei Armin Siebers Monografie geht es um die Kommunikation von Menschen mit Maschinen; der Autor spricht von einer Dialogwende. Treiber dieser Veränderung ist die Digitalisierung, bei der zunehmend Sprachassistent_innen und -dialogsysteme „Botschaften von einem Sender an einen Empfänger“

(S.7) übermitteln. Ihre Aufgabe sei es, „die Schrift durch Automatisierung des natürlichsprachlichen Dialogs zu verdrängen“ (ebd.).

Im Zentrum von Siebers Ausführungen steht die Automatisierung des „Produktions- und Distributionsprozesse“ (S.16) digitaler Medieninhalte.

Automatisierung von Sprache gelinge durch eine Fragmentierung von Zielgruppen, eine ‚Granulierung‘ von Themen, eine Beschleunigung von Themenkarrieren sowie eine Personalisierung der Zielgruppenansprache (S.17).

Dialogroboter automatisieren den Dialog, sie stehen für die Veränderung der heutigen Medienwelt und die gesamtgesellschaftlichen technologischen Veränderungen (S.28ff.). Am Ende der Entwicklung, so stellt Sieber fest, werden unter anderem Roboter-Redakteur_innen stehen, die für Medienhäuser interessant sind, „wenn eine große Zahl an ähnlich strukturierten Texten produziert werden soll“ (S.41). Sport- oder Börsennachrichten könnten etwa so generiert werden (vgl. S.205).

Grundlage von Redaktionsassistenzsystemen und Sprachdialogsystemen ist ein „Textproduktionsalgorithmus“ (S.51), der zum Scharnier wird, denn er muss verschiedene Entscheidungen treffen, wie etwa die über eine Struktur des Inhalts. Das heißt der Algorithmus entscheidet autonom, ob etwa die Dauer eines Ereignisses ausführlich beschrieben wird oder nicht, oder „in welcher Reihenfolge [...] die Information im konkreten Text aufgebaut“ (S.52) wird. Bei der Entscheidung über die Satzstruktur gehe es dann darum, die Satzabfolge festzulegen und komplexe Inhalte gegebenenfalls in mehrere Sätze zu zerlegen. Nicht zuletzt müsse die konkrete Textrealisierung „grammatikalisch korrekt sein, also die Regeln der Syntax, Morphologie und Orthographie der jeweiligen Zielsprache“ (ebd.) beachten. Der automatisierte Dialog zwischen Mensch und Dialog-

roboter sei von vier Prinzipien geprägt: dem „Inhalts- und Beziehungsaspekt“ (S.167), der Wechselseitigkeit von „Ursache und Wirkung“ (ebd.), einem momentanen ausschließlichen Interesse am Gelingen der Kommunikation und der Bereitschaft „zur Lösungsorientierung und Wahrheit“ (ebd.). Im Umgang mit Maschinen lernten User_innen, dass die Kommunikation scheitert, wenn eine dieser Bedingungen verletzt wird.

Spracherkennung und -synthetisierung sind am Schreibtisch längst üblich. Hier werden gesprochene Worte mit Diktiersoftware zu Texten, Sprachassistenzsysteme ersparen so die Dateneingabe über die Tastatur. Selbst die Standardsoftware Word liest bereits Texte vor. Ebenso verbreitet und im Alltag angekommen sind Dialogsysteme in der Praxis, wenn Standardanfragen im Kundenservice abgearbeitet werden (vgl. S.79f.). Bots begrüßen Kund_innen (S.81) oder arbeiten Anfragen Schritt für Schritt ab (vgl. S.146). Sie stellen so ihre Nützlichkeit zur Rationalisierung von kommerziellen Abläufen unter Beweis. Digitale Assistent_innen sind zudem im Smartphone integriert und Teil des modernen Smart Home.

Die bei Sieber nachzulesende Dialogkompetenz ist durchaus beeindruckend. Was aber sind die Folgen dieser Dialogwende? Sieber spricht von einer „Grenzverschiebung zwischen Mensch und Maschine“ (S.163) und fragt: „Machen wir die Maschinen immer menschlicher? Oder machen uns die Maschinen immer unmenschlicher?“ (ebd.). User_innen schätzten etwa

die erlebte Nähe bei der Beurteilung von Computerdialogen (ebd.). Was bedeutet es, wenn automatisierte Dialoge „Nähe schaffen“ (S.201) sollen, und dabei, wie Sieber feststellt, „aber auch Entfremdung vertiefen“ (ebd.)? Sieber kennzeichnet diesen Zustand der Auseinandersetzung mit Bots als einen „Als-ob-Modus“ (ebd.) und eine „ambivalente[] Erfahrung der Nähe und Vertrautheit – im gleichzeitigen Wissen um ihre wesenhafte Fremdheit“ (S.181).

Erwartbar sind Sieber zufolge erhebliche soziale, politische und psychologische Konsequenzen. Wir sind, so lässt sich folgern, in einer Welt angekommen, die der französische Philosoph Marc Augé (*Nicht-Orte*. München:

C.H. Beck, 1992) als eine beschreibt, in der technisch vermittelte Instruktionen Anweisungen soziale Abläufe steuern. Dies hat fatale Folgen, denn die Missachtung dieser kann zu sozialem Ausschluss führen.

Das von Armin Sieber vorgelegte Buch beschreibt gut nachvollziehbar den Weg in diese moderne Welt des maschinengestützten Dialogs. Das Buch richtet sich mithin nicht nur an Expert_innen automatisierter Kommunikation, sondern an Medienschaffende und an Studierende und Lehrende nicht nur in der Medienwissenschaft, sondern auch innerhalb der Sozialwissenschaften.

Claus Tully (Grassau und Bozen)

Renee Barnes: Uncovering Online Commenting Culture: Trolls, Fanboys and Lurkers

Cham: Palgrave Macmillan 2018, 133 S., ISBN 9783319702346, EUR 51,99

Online-Kommentare haben ein negatives Image, denn sie werden vor allem mit Hass und Hetze assoziiert. Das Internet wird vielerorts als ein gesetzloser Raum – ein digitaler Wilder Westen – aufgefasst, in dem Menschen zwar einerseits endlose (Meinungs-) Freiheit genießen, Outlaws aber auch ungestraft asoziales Verhalten an den Tag legen dürfen. Daraus folgt, dass Interaktionen im Internet oft geprägt sind von „incivility, hostility, ‚trolling‘, online harassment and abuse“ (S.1). Es liegt nahe, solche Online-Kommentare

als sinnentleerten oder doch zumindest frivolen Müll abzutun. Doch so einfach macht es sich Renee Barnes in ihrem Buch *Uncovering Online Commenting Culture* nicht. Sie ist daran interessiert, herauszufinden, welche Gegenmaßnahmen ergriffen werden können.

Zunächst definiert Barnes den Begriff „social media“ (S.3) und zeigt auf, welche Formen des Kommentierens es gibt. Barnes berücksichtigt in ihrer Betrachtung auch die sogenannten „Lurkers“ (S.6), also Menschen, die Kommentare zwar lesen, aber nicht

selbst kommentieren. Diese Gruppe bildet den Großteil der meisten Online-Communities. Ebenfalls berücksichtigt Barnes Formen des asozialen Verhaltens online, die von reiner Unhöflichkeit über Trolling bis hin zur Belästigung reichen (vgl. S.7f.). Barnes identifiziert dieses negative Verhalten als ein soziales Problem, weshalb für sie der „context of community“ (S.10) zentral ist. Die jeweilige Community beeinflusst die Qualität von Online-Komentaren (vgl. S.12). Das Problem könne entsprechend nur sozial gelöst werden, beispielsweise durch ein „user-scoring-system“ (S.17), das die Reputation der Kommentierenden abbildet.

Um Online-Communities besser in den Blick nehmen zu können, schöpft Barnes theoretisches Wissen aus den Fan Studies. Hierzu bezieht sie sich vor allem auf die Erkenntnisse von Henry Jenkins (*Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*. New York/London: Routledge, 1992). Fan sein bedeutet in diesem Sinne „cultural, social and political consumption“ (S.29). Online-Kommentare dienen Fans zur Identitätskonstruktion, indem darin einerseits die Zugehörigkeit zur Community ausgedrückt wird, andererseits aber auch das eigene Selbst sich widerspiegelt (vgl. S.31ff.). Leider versäumt es Barnes, genau zu definieren, was sie unter ‚Identität‘ versteht, weshalb die Argumentation hier unscharf bleibt. Als Gegenstück zur Fan-Identität führt die Autorin Jonathan Grays Unterscheidung von Anti-Fans und Non-Fans an, die durch negative Kommentare auffallen (vgl. S.39f.).

Im dritten Kapitel untersucht Barnes

die Differenz zwischen dem On- und Offline-Leben. Dazu definiert sie in Anlehnung an Nick Couldry „media as a set of practices“ (S.47) und zeigt plausibel auf, dass das „when and where“ (S.49) der Offline-Welt Einfluss auf das Kommentieren in der Online-Welt hat. Barnes analysiert im Folgenden „the larger practice of information-seeking“ (ebd.), wozu das „checking, snacking, scanning, monitoring and reading of comments“ (ebd.) zählt. Dadurch gerät zwar die eigentliche Praktik des Kommentierens etwas aus dem Blick, Barnes lässt so aber auch durchblicken, dass die Commenting Culture mehr ist als nur die Textproduktion in Form von Kommentaren. Spannend für die Praktik des Kommentierens ist dann wieder das sogenannte „audience problem“ (S.55), das davon ausgeht, dass beim Kommentieren eine Diskrepanz zwischen imaginiertem und realem Publikum besteht.

Das vierte Kapitel widmet Barnes der Psychologie und den individuellen Differenzen von Menschen, die Online-Kommentare verfassen. Dreh- und Angelpunkt des Kapitels ist das aus der Psychologie stammende „Big Five Inventory“ (S.68), das verschiedene Charaktereigenschaften wie introvertiert versus extrovertiert gegenüberstellt. Barnes arbeitet heraus, welche dieser Eigenschaften auf welche Art des Kommentierens zurückzuführen sind (vgl. S.79–82).

Inhaltlich schließt Barnes ihre Untersuchung im fünften Kapitel ab. Am Beispiel der Games-Branche und der #Gamergate-Kontroverse diskutiert sie Strategien, die negativen Online-Kommentaren entgegenwirken kön-

nen (vgl. S.95–107). Diese reichen vom einfachen Markieren unangemessener Kommentare bis hin zu „Digilantism“ (S.102) und „Blockbots“ (S.104). Sie zieht den Schluss, dass der Wandel einer negativen zu einer positiven Community nur dann vollzogen werden kann, wenn sowohl die Institutionen als auch die Individuen an „shared values that encourage pro-social behaviour“ (S.108) arbeiten.

Das sechste Kapitel fasst die Ergebnisse der Studie nochmals (etwas zu) ausführlich zusammen und entwirft daraus ein „participatory model for commenting culture“ (S.115), das gerade deshalb fruchtbar erscheint, weil es sich interdisziplinär auf Erkenntnisse

der Medien- und Kulturwissenschaft, der Soziologie und der Psychologie stützt (vgl. S.114). Das Modell kann dabei helfen, die Praktiken des Online-Kommentierens besser zu verstehen und asozialem Online-Verhalten präventiv entgegenzuwirken – jedenfalls theoretisch. Bezeichnend ist nämlich, dass in Barnes Studie kein einziger Online-Kommentar auftaucht. Es findet weder eine Beschreibung noch eine Analyse von konkreten Online-Kommentaren statt. Insofern fehlt der Studie die empirische Grundlage, die dem ohnehin sehr kurzen Büchlein eine noch ganz andere Qualität verliehen hätte.

Kevin Pauliks (Wuppertal)

Frank Bösch (Hg.): Wege in die digitale Gesellschaft: Computernutzung in der Bundesrepublik 1955-1990

Göttingen: Wallstein 2018 (Geschichte der Gegenwart, Bd. 20), 326 S., ISBN 9783835332904, EUR 29,90

Der Umschlag des Bandes kontrastiert zwei Szenen der Computergeschichte, die gegensätzlicher kaum sein könnten: Oben abgebildet wird Wau Holland, Gründer des Chaos Computer Clubs, bärtig und mit dunkler Sonnenbrille, beim Hacken in einer Telefonzelle. Darunter erkennt man zwei Männer in weißen Kitteln und mit gepflegtem Erscheinungsbild während der Arbeit im Rechenzentrum der Kreissparkasse Ludwigsburg im Jahre 1963. Die schillernde Figur des Hackers und die kontrastierenden, eher biedereren Sparkassenmitarbeiter annonciieren

zwei Themen aus dem breit gefächerten Spektrum zur Sozialgeschichte der Computerisierung, die der Band unter den Stichworten „Sicherheit und Kontrolle“, „Digitale Arbeitswelten“ und „Alternative Nutzungsformen“ versammelt. Anschließend an eine Tagung, die im März 2017 am Zentrum für Zeithistorische Forschung in Potsdam stattfand, sowie im Kontext der dortigen Forschergruppe zur Computergeschichte stehend, zeigen sich die Beiträge insgesamt wohl komponiert und kohärent aufeinander abgestimmt. Der Fokus liegt dezidiert auf der BRD,

ohne gewinnbringende und notwendige Seitenblicke auf die DDR, USA, Großbritannien oder Osteuropa in einzelnen Beiträgen auszusparen.

In seiner umfangreichen Einleitung skizziert der Herausgeber und Forschungsgruppenleiter Frank Bösch zunächst das Anliegen, jenseits einer Geschichtsschreibung technischer Innovationen, die „Wechselwirkungen zwischen digitalen Techniken und gesellschaftlichen Veränderungen für die Zeitgeschichte der Bundesrepublik“ (S.8) in den Blick zu nehmen – dezidiert vor deren gesamtgesellschaftlicher Verbreitung in den 1990er-Jahren und im Zuge des World Wide Web. Im Vergleich mit den USA werden zunächst markante Unterschiede hervorgehoben. So weist Bösch etwa auf die eher geringe Rolle des deutschen Militärs hin und betont demgegenüber die Bedeutung staatlicher Verwaltungen sowie von Universitäten und Unternehmen. Die Relevanz letzterer weiß Bösch immer wieder mit seiner eigenen Forschung zur Volkswagen AG, der nicht nur eine Vorreiterrolle zukommt, sondern die zugleich archivarisch gut erschlossen werden konnte, zu bereichern. Vertiefende Betrachtungen des Wandels von Arbeitswelt und Gesellschaft sowie Fragen der Kontrolle und des Widerstands runden Böschs Überblick ab.

Der erste Themenbereich „Sicherheit und Kontrolle“ versammelt zwei komplementäre Beiträge zur „Praxis der Datenübermittlung an Polizeibehörden“ (S.41) von Rüdiger Bergien, sowie einen Beitrag zu Datenbanken als Produzenten von Sichtbarkeit

und Transparenz von Constantin Goschler, Christoph Kirchberg und Jens Wegener. Beide Beiträge werden durch einen Artikel von Janine Funke zur Digitalisierung in der frühen Bundeswehr bereichert. Eine Gemeinsamkeit zeigt sich dabei nicht zuletzt in der eher institutionellen Fokussierung, die gekonnt in den zeithistorischen Kontext eingebettet wird, etwa auch hinsichtlich der zunehmenden Bedeutung der Bundeswehr in den Bündnisstrukturen der Nato.

Die Beiträge des Themenbereichs „Digitale Arbeitswelten“ betrachten mit der IT-Branche (im Beitrag von Michael Homberg) sowie industriellen Arbeitsbeziehungen in der Druckerindustrie (im Aufsatz von Kim Christian Priemel) zunächst zwei Branchen, die im Zuge der Computerisierung entscheidende Transformationen durchliefen. Martin Schmitt gewährt lesenswerte und informative Einsichten in die Entwicklung der Sparkassen in der BRD und DDR, Thomas Kaspar in die Reform der Rentenversicherung sowie Paul Erker in die kommunale Versorgung der Stadtwerke München. Die Beiträge betonen neben Innovationen auch Widerstände und Diskrepanzen der Digitalisierung.

Weniger kohärent als die vorhergehenden Abschnitte, jedoch nicht minder instruktiv, warten die „Alternative[n] Nutzungsformen“ auf. Im Vordergrund steht die private Computernutzung und -aneignung in unterschiedlichen Szenen und Kulturen: Praktiken der Vergemeinschaftung von Hackern und in Computerclubs in BRD und DDR (im Beitrag von Julia

Gül Erdogan), zum Heimcomputer als Kommunikationsmedium und zur Regulierung digitaler Kommunikation in den 1970er- und 1980er-Jahren (im Beitrag von Matthias Röhr), Mimikry und Unternehmertum in der Softwarepiraterie (im Beitrag von Gleb J. Albert) oder Martina Heßlers Betrachtung von Computerschachspieler_innen im Horizont von Mensch-Maschine-Verhältnissen und Künstlicher Intelligenz.

Kurzum: Ein inspirierendes Panorama, von dem sich gerade medienwissenschaftlich informierte Leser_innen angesprochen fühlen dürfen. Insgesamt leistet der Band so einen

überaus wertvollen Beitrag zur Zeitgeschichte der Computerisierung und Digitalisierung in Deutschland und lässt zugleich erwartungsvoll auf die verschiedenen – kurz vor dem Abschluss stehenden oder bereits fertiggestellten – Qualifikationsschriften blicken, die den einzelnen Beiträgen zu Grunde liegen. Indes könnte die mitunter fehlende, theoretische Auseinandersetzung moniert oder als Anreiz und Aufruf zukünftiger institutioneller und interdisziplinärer Kooperationen verstanden werden.

Stefan Udelhofen (Köln)

Felix Raczkowski: Digitalisierung des Spiels: Games, Gamification und Serious Games

Berlin: Kadmos 2018, 371 S., ISBN 9783865993908, EUR 29,80
(Zugl. Dissertation an der Ruhr-Universität Bochum, 2016)

Die Dissertation von Felix Raczkowski verortet sich in den *Game Studies* und beleuchtet speziell das Spannungsfeld aus *Gamification* und *Serious Games*, deren Begrifflichkeiten den fachlichen Diskurs innerhalb der letzten Jahre durchzogen haben. Ihre Schnittmengen sind für Raczkowski von besonderem Interesse: So ist es vor allem die spielinhärente Dichotomie aus Spiel und Ernst beziehungsweise deren Transition, die in den insgesamt 371 Seiten im Fokus steht: „Spiele sind Medien des Übergangs, sie schaffen und gestalten Möglichkeitsräume für Transitionen. Es ist dieses Vermögen, dessentwegen sie genutzt werden, um etwa den Übergang

von Arbeit zu Freizeit oder von Ernst zu Spaß zu modulieren [...]. Unter den Bedingungen des Spiels [werden] diese Kategorien entdifferenziert [...] und [beginnen] ineinander überzugehen“ (S.18).

Konsequenterweise befasst sich das erste inhaltliche Kapitel ausgiebig mit dem von Johan Huizinga geprägten Begriff des „Zauberkreises“ (*Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2006 [i.O. 1938], S.18f.) und dessen Regeln, Grenzen und Verschiebungen, bevor *Gamification* und *Serious Games* programmatisch im zweiten und dritten Kapitel den Hauptteil

des Buches einnehmen. Im darauffolgenden Kapitel „Spiel und Medium“ wird der prozeduralistische Zugang zu den Modellen von *Gamification* und *Serious Games* ins Verhältnis gesetzt und innerhalb der *Game Studies* kontextualisiert (vgl. S.300), bevor die Dissertation in einem vergleichsweise kurzen Fazit medientheoretisch verortet wird.

Auffallend ist die enorme Theoriedichte, die zur Beschreibung des Untersuchungsgegenstandes herangezogen wird. Außer Huizinga, dessen Erwähnung – wie Raczkowski selbst anmerkt (vgl. S.29) – in den *Game Studies* schon nahezu obligatorisch erscheint, werden neben unzähligen bekannten Größen des Fachs (z.B. Espen Aarseth, Ian Bogost, Jesper Juul und weitere) auch Theorien von Michel Foucault, Friedrich Kittler und Roland Barthes aufgerufen. Das so destillierte Theoriekonglomerat, mit dem Raczkowski seinen Gedankengang nachzeichnet, ist beachtlich. Es geht aber in Kombination mit den sehr ausführlichen historischen Retrospektiven und einigen interdisziplinären Exkursen (zur Decodierung von Proteinstrukturen als Beispiel für *Gamification* [S.43ff.], über die Entwicklung von Lego Technik als *Serious Game* [S.260ff.] und zur Montessori-Schule als Beispiel für pädagogisch instrumentalisierte Nutzung von Spielzeug [S.269ff.]) etwas zu Lasten der Lesbarkeit. Der rote Faden erscheint hier manchmal zwischen der

hohen Verknüpfungsdichte der ausgebauten Theorie und den umfangreich recherchierten Aspekten des Buches nur schwer nachzuverfolgen. Raczkowski scheint sich dessen aber bewusst zu sein, da das Buchcover – eine Wand aus unzähligen und farblich ineinander übergehenden Post-Its mit handschriftlichen Notizen – in diesem Sinne als ironische und selbstreflexive Brechung verstanden werden kann.

Neben der komplexen Verzahnung der beiden Hauptthemen sind es insbesondere die Exkurse in deren historische Ursprünge, die einen erhellenden Mehrwert bieten. So werden nicht nur die Anfänge der *Gamification* im Behaviorismus und den *Token Economies* in US-amerikanischen Hospitälern der 1960er Jahre beleuchtet (vgl. S.96ff.), sondern auch die Entstehung erster computergestützter Lernumgebungen wie PLATO beschrieben (vgl. S.239ff.). Insgesamt erfüllt das Buch ein dringendes Desiderat, indem es zwei populäre Begriffe der jüngeren *Game Studies* aufgreift, sowohl theoretisch als auch historisch umfassend analysiert und im gängigen Diskurs verortet, weswegen es sich allerdings kaum als Einstiegswerk für Fachneulinge eignet, sondern primär an Wissenschaftler_innen richtet, die bereits ein entsprechend umfangreiches Vorwissen besitzen.

Bernhard Runzheimer (Marburg)

Roman Mandelc, Stefan Kohlmaier: SPIEL. FILM: Videospiel-Ästhetik und die Schwierigkeit ihrer filmischen Adaption

Marburg: Schüren 2017 (Marburger Schriften zur Medienforschung, Bd.70), 28 S., ISBN 9783894729523, EUR 29,90

(Zugl. Dissertation an der Alpen-Adria-Universität, Jahr 2015)

Videospiele und Filme ergänzen sich in komplexen Austauschbeziehungen gegenseitig. Auf einer abstrakteren Ebene bestehen im Bereich der Genrezkonzepte, der ästhetischen und dramaturgischen Formen, sowie in der Zeit- und Raumwahrnehmung ausgesprochen dynamische und produktive Schnittstellen. Der vorliegende Band konzentriert sich auf „die kombinierte Analyse der Medien Film und Computerspiel im Rahmen ihres Adaptionprozesses“ (S.13). Er widmet sich ausgewählten Videospielverfilmungen aus den letzten Jahrzehnten und analysiert einige besonders filmisch gestaltete Spiele wie *The Last of Us* und *Beyond: Two Souls* (beide 2013).

Das Ziel des Bandes, der auf einer gemeinsam von den Autoren erstellten Dissertation basiert, ist es, zu untersuchen, „wie Videospiele immer filmischer werden und eine gegenseitige Beeinflussung der Medien schon zu diversen verschwimmenden Grenzen, beinahe bis hin zur Verschmelzung, geführt hat“ (S.14). Dieses Ziel wird zwar durch kenntnisreiche und mit genauem Blick analysierte Beispiele erfüllt, für eine weiter gefasste film- und medienästhetische Auseinandersetzung mit den Konvergenzprozessen zwischen Filmen und Videospielen erscheint der Fokus jedoch ein wenig zu verengt. Auch blei-

ben zu viele Bereiche der neueren Forschung innerhalb der Filmwissenschaft, der transmedialen Narratologie, der nicht-essentialistischen Genretheorie und der *Game Studies* unberücksichtigt.

Nach einem einführenden Kapitel zur mediengeschichtlichen Entwicklung von Filmen und Videospielen folgt die Ausarbeitung eines von den Autoren entwickelten Modells zur Analyse der Ästhetik der Videospiele und zur Adaptionstheorie. Beiläufig wird die Genretheorie gestreift, eine tiefer gehende Auseinandersetzung bleibt jedoch aus. Hinsichtlich der in den folgenden Kapiteln entwickelten Modelle, als auch in der konkreten Analyse der Videospielverfilmungen *Super Mario Bros.* (1993), *Resident Evil* (2001-2016), *Silent Hill* (2006-2012), *Max Payne* (2008) und *Postal* (2007) gelingen einige produktive Ansätze. Die vorgestellten Kategorien Regelwerk, Geschichte/Storytelling, Immersion/Interaktivität und Audiovision im Bereich der Ästhetik und Übersetzungsstrategien, audiovisuelle Vermittlung von Emotionen und Narration im Kontext der Adaption erscheinen anwendungsfreundlich und sinnvoll.

Die Analyse geht von einem traditionellen Werkbegriff aus, der sich gut auf die vorlagengetreuen Adaptionen von *Silent Hill* und *Max Payne* anwenden

lässt. Doch bereits in der Auseinandersetzung mit den *Resident Evil*-Filmen, die etwas vorschnell als „misslungene Interpretation der wichtigsten narrativen Bestandteile der adaptierten Vorlage“ (S.95) und „stümperhaft“ (S.96) abgetan werden, stellt sich die Frage, weshalb nicht abstraktere Begrifflichkeiten und diskursanalytische Perspektiven berücksichtigt werden. Die Hypothese, „für die Verfilmung von Computerspielen ergeben sich zunächst ähnliche Fragestellungen wie bei Literaturverfilmungen“ (S.60), wird der ästhetischen Eigenverantwortung der Spieler_innen und der ludischen Konfiguration der Game-Settings nicht wirklich gerecht.

Der Ansatz, „die vermittelten Emotionen der Verfilmungen mit ihren Spielvorlagen zu vergleichen und hinsichtlich ihres Gelingens zu bewerten“ (S.60) geht im Fall von sehr linear strukturierten Spielen und deren Verfilmungen auf. Sobald die Videospiel-Vorlagen, wie es beispielsweise bei *Open World*-Strukturen der Fall wäre, sehr unterschiedliche emotionale Erfahrungen je nach Spielweise hervorbringen, stellt sich die Frage, ob nicht andere Kategorien wie die Adap-

tion von Figuren, Situationen und Szenarien ergiebiger als die vermittelten Emotionen und die Werktreue wären. Für den Bereich explizit filmisch angelegter Videospiele und deren Verfilmungen bietet die Studie einige interessante Diskussionsanstöße. In diesem Kontext funktioniert auch die Anwendung des in den *Game Studies* bereits seit längerem problematisierten Immersionsbegriffs, der nur bedingt der Vielzahl ludischer Involvierungsformen gerecht wird. Die immer weiter ausdifferenzierten Videospiele sind zu vielschichtig und zu variantenreich, als dass die etwas müßige Frage, welcher Titel der *Citizen Kane* (1941) der Videospiele sei (vgl. S.202), wirklich ihrer Eigenständigkeit gerecht werden würde. Oder wie der britische Journalist Steven Poole, der mit *Trigger Happy* (London: Fourth Estate Limited, 2000) eine der ersten und aufschlussreichsten Abhandlungen zur Videospiel-Ästhetik verfasste, einmal pointiert polemisch fragte: Wenn *The Last of Us* der *Citizen Kane* der Videospiele ist, welcher Film ist dann das *Tetris* (1984) der Filmgeschichte?

Andreas Rauscher (Siegen/Mainz)

Mark R. Johnson: *The Unpredictability of Gameplay*

New York: Bloomsbury Academic 2019, 247 S.,
ISBN 9781501321627, GBP 80,-

Unvorhersehbarkeit, so die Prämisse von Mark R. Johnsons Monographie, ist Element und Charakteristikum vermutlich jedes Spiels beziehungsweise allen Spielens. Während Spielziele und Regeln im Normalfall bereits vor Spielbeginn bekannt sind und in vielen Fällen auch ein spieldefinierendes Charakteristikum darstellen, so ist der Ausgang notwendigerweise unbekannt – ein komplett vorhersehbares Spiel wäre im Prinzip nicht spielenswert oder unter Umständen sogar gar kein Spiel. Johnson nimmt zur Kenntnis, dass das Element des Zufalls im Spiel als allgemeines Konzept bereits in verschiedensten Studien Erwähnung gefunden hat. Allerdings sieht er in dieser Verallgemeinerung das Hauptproblem des Forschungsdiskurses, da diese impliziere, dass es der Forschung zum Zufall im Spiel an Detailgenauigkeit und an systematischer Vorgehensweise fehle. Beispielsweise bezeichneten bereits die Begriffe ‚randomness‘, ‚chance‘ und ‚luck‘ nicht ein und denselben Sachverhalt, würden aber häufig synonym verwendet (vgl. S.9-10; S.106-119). Johnsons Anliegen ist es daher, verschiedene Modi des Spielens mit dem Zufall systematisch in Kategorien einzuteilen und deren Grenzen auszutesten – zu jenen Modi zählt er nicht nur Konzepte, sondern auch die ‚Erfahrung‘ von spielerischen Zufällen, womit er auch einen Bezug zum Subjektstatus beziehungsweise zu den Spielenden in

jenen Zufallsmomenten herstellt. Zu diesem Zweck bedient sich der Autor der Theorien von Gilles Deleuze (insbesondere *Difference and Repetition*. London und New York: Bloomsbury Academic, 2014[1968]), in dessen Werk er die spielcharakteristischen Elemente der Wiederholung und Differenz identifiziert, die er anhand praktischer Beispiele erläutert. Letztere rangieren von ‚klassischen‘ Glücksspielen, wie etwa Würfelspielen und Spielautomaten über *MMORPGs* bis hin zu komplexen *Strategy Video Games*. Der Autor selbst ordnet seinen Band zwischen den Bereichen *Game Studies* und *Game Design* ein, da sein Begriffsinstrumentarium zum einen zulässt, Unvorhersehbarkeiten zu beschreiben, aber zum anderen auch ermöglicht, diese intendiert als Spielmechaniken in Spiele zu implementieren.

Das Buch ist in zwei große Teile gegliedert. Der erste beschäftigt sich mit einer detaillierten Unterscheidung beziehungsweise einer Typologie der drei eingangs erwähnten Konzepte ‚randomness‘, ‚chance‘ und ‚luck‘. Intention hierbei ist, dem fehlenden differenzierten Begriffs- und Beschreibungsinstrumentarium im Forschungsdiskurs Rechnung zu tragen. Johnson teilt diese Konzepte entsprechenden Stadien im Spiel zu: Als Grundlage des Spiels sei die ‚randomness‘ als Unvorhersehbarkeit am Anfang eines solchen zu verorten, während ‚chance‘

während des Spiels Unvorhersehbarkeit evoziert und Effekte auf Spielende und Spiel zeitigt. Entsprechend dieser Linie tritt ‚luck‘ am Ende eines Spiels in Erscheinung. Vom Ausmaß dieses Faktors hängen letztendlich auch das Aktionspotenzial und die Möglichkeit der Einflussnahme der Spielenden ab. Als weiteren Modus der Unvorhersehbarkeit identifiziert Johnson ‚unbeabsichtigte‘ Zufallsmomente, die sich zum Beispiel in digitale Spiele in Form von *glitches*, *bugs* oder *exploits* einschleichen können.

Im zweiten Teil des Buches erprobt und exemplifiziert Johnson sein Begriffsinstrumentarium an drei Fallstudien. Die erste Fallstudie widmet sich prozeduraler Content-Generierung, also spezifischen Softwaretechnologien und -codes, die jene unterschiedlichen Unvorhersehbarkeiten, die im ersten Kapitel erarbeitet wurden, maschinell generieren können. Der Autor geht hier hauptsächlich auf sogenannte ‚roguelike‘ Videospiele ein, die ein hohes Zufallsmoment als zentrales Spielelement aufweisen. Die zweite Fallstudie beschäftigt sich mit den Bereichen ‚replay value‘ (Wiederspielwert) und ‚grinding‘ (arbeits-

intensives Aufwerten von Spiel- und Spieler_innenattributen). Tatsächlich handelt es sich bei dem Bezug dieser beiden Bereiche der Videospielpraxis zum Element der Unvorhersehbarkeit um eine interessante Perspektive, da diese spielpraktischen Phänomene im Forschungsdiskurs durchaus unterrepräsentiert erscheinen. Die letzte Fallstudie beschäftigt sich stärker mit den Handlungen und Reaktionen der Spielenden in Bezug zu konkreten Unvorhersehbarkeiten – also zum Beispiel mit ihrer Relativierung oder auch dem spielerischen Umgang mit ihnen, wozu der Autor auch das Falschspielen beziehungsweise Schummeln zählt.

Letztendlich kann das Buch auf eindrucksvolle Weise zeigen, wie eine detaillierte Beschreibung und Typologisierung von spielerischen Unvorhersehbarkeiten nicht nur Einblicke in Spielende und ihre Spielweisen, sondern auch Hinweise für die gezielte Implementierung von Unvorhersehbarkeiten von Seiten des Spieldesigns liefern kann. Die Lektüre ist in dieser Hinsicht lohnenswert und ein spannender Beitrag zur Spielforschung.

Markus Spöhrer (Konstanz)

Medien und Bildung

Carsten Reinemann, Angela Nienierza, Nayla Fawzi, Claudia Riesmeyer und Katharina Neumann: Jugend – Medien – Extremismus: Wo Jugendliche mit Extremismus in Kontakt kommen und wie sie ihn erkennen

Wiesbaden: Springer VS 2019, 256 S., ISBN 9783658237288, EUR 34,99

Die Frage danach, wie extremistische Gruppierungen vor allem politischer aber auch religiöser Art junge Menschen in Deutschland erreichen, um sie für ihre Zwecke zu mobilisieren, stellt eine zentrale Problemstellung der aktuellen Jugendarbeit dar. Jedoch ist an vielen Stellen unklar, welche Mechanismen der Radikalisierung konkret unterliegen. Während vielfach Mutmaßungen zu den Eigenschaften der jugendlichen Zielgruppe und der Gestaltung entsprechender Inhalte durch extremistische Gruppen angestellt werden, ist die Forschungslage zu diesen Aspekten überschaubar und eine Studie wie die vorliegende längst überfällig.

Umso wichtiger ist es, so die Autor_innen, Forschungsdefizite aufzuholen. Die im ersten Kapitel vorgenommene Darstellung der aktuellen Forschungslage bietet einen sehr guten Einstieg und Überblick über die Thematik und verdeutlicht die Schwierigkeit der Untersuchung derartiger Fragestellungen in prägnanter Weise. Besonders die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Herleitungen des Begriffs der Medienkompetenz und die Kondensation eines Kompetenzbegriffs,

der sich auf das kritische Denken konzentriert (vgl. S.45), zeigen einen sehr reflektierten Umgang mit der aktuellen Problematik bei der Förderung junger Menschen im digitalen Zeitalter.

Die drei mit verschiedenen Methoden durchgeführten, aufeinander aufbauenden Teilstudien zeichnen sich durch ihr sehr gut nachvollziehbares Forschungsdesign sowie durch die Passung der Teilstudien im Gesamtprojekt aus. Über 1000 befragte Jugendliche liefern Daten für die Analyse der Fragestellungen, wodurch ein guter Einblick in die Wahrnehmung dieser Altersgruppe anzunehmen ist. Lediglich die große Altersspanne der Befragten könnte die Ergebnisse an manchen Stellen schwieriger deutbar werden lassen. Zwischen Vierzehn- und Neunzehnjährigen ist ein signifikanter Entwicklungsunterschied zu vermuten, der im vorliegenden Band nur indirekt durch die Nennung des Alters in den Hervorhebungen von Einzelaussagen adressiert wird.

Die Fragestellungen sind auf mehreren Ebenen angelegt, von denen hier nur eine exemplarisch vorgestellt werden soll: In der ersten Teilstudie leiten die Autor_innen aus einer quantitativen

Befragung verschiedene Typologien des Kontakts mit Extremismus ab. Hier zeichnet sich ab, dass etwa die Hälfte der Jugendlichen als sogenannte ‚Unbedarfte‘ gelten, die „nur selten bewussten Kontakt mit Extremismus haben“ (S.220). Jedoch bedeutet dies auch, dass extremistische Botschaften vielleicht nicht immer als solche erkannt werden.

In der zweiten Teilstudie nutzen die Forscher_innen die Methode des *Think-Aloud*, um Einblicke in die Gedankenwelt der Jugendlichen zu bekommen. Die qualitative Auswertung der Gedankengänge soll Aufschluss über die Rezeption unterschiedlicher Inhalte geben. Kernergebnis dieser Teilstudie ist, dass eine Vielzahl an Faktoren die Kompetenz der Jugendlichen, extremistische Inhalte als solche zu erkennen, beeinflussen. Diese Faktoren sind unter anderem das politische Interesse, die Häufigkeit der Gespräche über tagesaktuelle Themen oder auch persönliche Merkmale wie soziale Deprivationserfahrungen.

Neben den Faktoren seitens der Jugendlichen selbst, wollen die Autor_innen schließlich in der dritten Teilstudie herausfinden, welche Eigenschaften der medialen Darstellung selbst bestimmte Reaktionen beziehungsweise Handlungen bei den jungen Menschen auslösen. Hierzu konfrontierten sie Jugendliche mit einem Meme, welches variabel auf den Ebenen der Urheberschaft, des Grades des Extremismus und der Anzeige von Gegenrede vorgelegt wurde. Untersucht wurde, in welcher Kombination die Faktoren den stärksten Einfluss auf die Rezipient_innen ausüben. Die hier verzeichneten Ergebnisse deuten

darauf hin, dass Faktoren seitens der Persönlichkeit der Rezipient_innen deutlich stärker wirken als die konkrete inhaltliche Ausgestaltung des Test-Memes.

Bezugnehmend auf den Titel des Buches stellt sich heraus, dass die Medienkompetenz nur wenig Einfluss auf die Rezeption bestimmter medialer Inhalte ausübt. Überraschend ist dabei die Erkenntnis, dass es vor allem die mediale Berichterstattung ist, ob im TV oder online, an die Jugendliche sich erinnern können, wenn sie danach gefragt werden, in welcher Form sie in Kontakt mit extremistischen Botschaften kommen. Der vorliegende Band liefert vielseitige Einblicke in die Wirkmechanismen extremistischer Inhalte und durch die Hervorhebung der Ambivalenz journalistischer Berichterstattung (vgl. 218f.) sehr gute Ansatzpunkte für Präventionsarbeit. Auch wenn die Wirkmechanismen sich zuletzt als nicht so stark herausstellten, wie man im schlechtesten Fall hätte annehmen können, sind die Erkenntnisse wichtig für das Verständnis der Interaktion der Faktoren der medialen Gestaltung der extremistischen Inhalte einerseits, und der Eigenschaften der jungen Menschen andererseits. Auch wenn die im Band bereitgestellten QR-Codes leider nicht funktionieren, gehen die zum Schluss abgeleiteten Handlungsempfehlungen erfrischend anders, als man es aus dem Diskurs gewohnt ist, über die übliche Forderung nach Kompetenzförderung hinaus, wodurch eine sehr gut nachvollziehbare Studie gelungen abgerundet wird.

Sophia Hercher (Marburg)

Autorinnen und Autoren

Madeline Becker, M.A., Doktorandin am Lehrstuhl für Anglistische Literatur- und Kulturwissenschaft der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg; Studium der Anglistischen Kulturwissenschaft in Magdeburg und Bath; Dissertationsprojekt zum Thema *Virtual Encounters: The Nature Documentary in the 21st Century* (AT); Forschungsschwerpunkte: Medienkulturwissenschaft, Film und Television Studies, Documentaries, Ecocriticism, Human-Animal Studies.

Nora Benterbusch, M.A., wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich Europäische Medienkomparatistik an der Universität des Saarlandes; Studium der Kunstgeschichte und angewandten Kulturwissenschaften am Karlsruher Institut für Technologie; derzeit Dissertationsprojekt zum Thema multimodale Relationen und Transformationen in Kommunikationsräumen der Frühen Neuzeit; Forschungsschwerpunkte: Multimodalität aus kunstwissenschaftlicher und historischer Perspektive, Medien des Raumes, multisensorische Rezeptionsästhetik.

Benjamin Bigl, Dr. phil., Projektleiter des Medienpädagogischen Zentrum+ (MPZ+) 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.

Sophie Brakemeier, M.A., Studium der Medien- und Politikwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg; Redakteurin bei FilmLöwin und Away From Life, aktuell wissenschaftliche Hilfskraft in der Redaktion *MEDIENwissenschaft*. Forschungsinteressen: Popkultur, performative Kultur, feministische Filmtheorie.

Claudia Bulut, M.A., Lehrerin für Deutsch, Kunst, Musik, Theater; Studium der Medienwissenschaft, Italienisch, Kunstgeschichte in Marburg; M.A. zum Thema *Karfunkel – die Konstruktion des Fremden im Kinderfernsehen*; derzeit Promovierende in Düsseldorf im Bereich Medienwissenschaft zum Thema *Migranten in den Medien* (AT).

Benjamin Burkhart, M.A., Doktorand am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena und Promotionsstipendiat der Ernst-Abbe-Stiftung. Studium der Musikwissenschaft und Ethnomusikologie in Würzburg (B.A.) sowie in Weimar mit dem Schwerpunkt Jazz- und Popmusikforschung (M.A.). Arbeit an einem Promotionsprojekt zur Reggae- und Dancehall-Ästhetik. Forschungsinteressen: afrokaribische populäre Musik, Methoden der Analyse populärer Musik, Sound Studies, Diskursanalyse, Sozialesemiotik.

Maribel Cedeño Rojas, Dr., Lehrkraft für besondere Aufgaben am Romanischen Seminar der Universität Siegen; Dissertation zum Thema Arbeitsmittel und Arbeitsabläufe beim Übersetzen audiovisueller Medien (Trier: WVT, 2007); Publikationen (Auswahl): zus. mit v. Tschiltschke/Maurer-Queipo: *Lateinamerikanisches Kino der Gegenwart* (Tübingen: Stauffenburg, 2015); Forschungsschwerpunkte: Zeitgenössischer Fantasy- und Horrorfilm in Hispanoame-

rika und Spanien, sozial-engagierter Film in Hispanoamerika sowie Übersetzen audiovisueller Medien.

Lucas Curstädt, M.A., Studium der Filmwissenschaft und Philosophie in Mainz. Seit April 2019 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität in Bonn am Institut für Sprach-, Medien- und Musikwissenschaft und Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes. Arbeitstitel der Dissertation: *Posthumanismus im Film/Posthumanismus des Films*. Forschungsschwerpunkte: Filmtheorie und Philosophie, Anthropomedialität, Ideologiekritik.

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

Manfred Etten, MA, Studium der Germanistik, Komparatistik, Amerikanistik, Philosophie in Mainz; Film- und Literaturkritiker, Mitglied im Verband der deutschen Filmkritik e.V. und im Verband deutscher Schriftsteller (VS), Mitarbeit am *Lexikon des internationalen Films* und langjähriger Mitarbeiter des „film dienst“, Publikationen zu Film, Kunst, Medien, Literatur in Zeitungen, Zeitschriften und Sammelbänden, derzeit Redakteur Spielfilm/Internationale Fiction beim ZDF.

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

Bildtheorie, Fototheorie, Intermedialität, Montage/Collage.

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

Florian Fuchs, M.A., Journalist; Studium der Medien-, Literatur und Politikwissenschaft in Marburg; Dissertationsprojekt über Georg Wilhelm Pabst.

Malte Hagener, Prof. Dr., Professur für Medienwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg; Autor (zus. mit Thomas Elsaesser) von *Filmtheorie zur Einführung* (Junius, 2007) und von *Moving Forward, Looking Back: The European Avantgarde and the Invention of Film Culture* (Amsterdam UP, 2007); (Co-)Herausgeber von *The Emergence of Film Culture* (Berghahn 2014), *Medienkultur und Bildung* (Campus 2015), *The State of Post-Cinema* (Palgrave 2016), *Empathie im Film* (transcript 2017). Forschungsschwerpunkte: Filmtheorie und -geschichte, Medienbildung.

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.
- Mirjam Kappes**, M.A., Promotions-Stipendiatin an der a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities Cologne, Universität zu Köln; zuvor studierte sie Medienwissenschaft, Deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte in Freiburg, Hamburg, Basel (CH) und London (UK); außerdem journalistisch tätig für KulturPort und Mitglied bei der GfM (AG Film) und NECS.
- Michael Karpf**, M.A., wissenschaftlicher Mitarbeiter am DFG-Graduiertenkolleg 2227 „Identität und Erbe“ an der Bauhaus-Universität Weimar; arbeitet an seinem Dissertationsprojekt, das die Transformation der Holocaust-Erinnerung am Ende der personalen Zeugenschaft anhand filmischer Inszenierungen untersucht; M.A. der Gesellschaftstheorie an der Friedrich-Schiller-Universität Jena; B.A. der Sozialwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen.
- Eric Karstens**, M.A., selbständiger Berater, Analyst und Publizist mit den Schwerpunkten Medienmanagement, Content-Entwicklung, Strategie und Medienpolitik; neben deutschen und internationalen Medienunternehmen aus dem privaten und öffentlich-rechtlichen Sektor arbeitet er auch für das European Journalism Centre (EJC); war langjähriger Leiter der VOX-Programmplanung; Publikationen (Auswahl): *Praxishandbuch Fernsehen* (Wiesbaden: Springer VS, 2010).
- Guido Kirsten**, Dr., forscht und lehrt am Institut für Medienwissenschaft der Universität Stockholm. Forschungsschwerpunkte: Theorie und Geschichte des filmischen Realismus, kinematografische Konfigurationen von Nähe und Distanz, Filmstil, digitale Distribution, Narration und Narrativität, Politiken audiovisueller Medien, Geschichte der (französischen) Filmtheorie.
- Seit 2007 Redaktionsmitglied bei Montage AV; Herausgeber (zusammen mit Margrit Tröhler) von *Christian Metz and the Codes of Cinema* (Amsterdam: AUP 2017) und (gemeinsam mit Karl Sierek) von *Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution* (Marburg: Schüren 2011); Autor von *Filmischer Realismus* (Marburg: Schüren 2013).
- Lars Klinnert**, geb. 1972, Dr. theol., ist Professor für Ethik an der Evangelischen Hochschule Rheinland-Westfalen-Lippe in Bochum.
- 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 *Bollywoodworld 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.
- Hans-Dieter Kübler**, Dr. rer. soc., Professor für Publikations-, Medien- und Sozialwissenschaften an der Hochschule für angewandte Wissenschaften Hamburg, Fakultät für Design, Medien, Information, Department Information; Veröffentlichungen zur Medienwissenschaft, -kultur, -geschichte und -pädagogik.
- Carsten Kullmann**, M.A., ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Anglistische Kultur- und Literaturwissenschaft der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg; Studium der Anglistik in Leipzig; Forschungsschwerpunkte: kulturelles Gedächtnis, fantastische Literatur, Raum und Zeit; Publikationen zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der *Harry Potter*-Reihe.

Laura Katharina Mücke, M.A., ist Universitätsassistentin (Prae Doc) am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien und lehrbeauftragt im Studiengang Zeitbasierte Medien der Hochschule Mainz. Forschungsschwerpunkte: Nähe und Distanz im jeweiligen medialen und kulturgeschichtlichen, historiografischen Kontext; (anti-)immersive Wirkungsästhetiken zwischen Film und Theater; Filmphänomenologie; Performativität sowie interdisziplinäre Zugriffe auf Aufmerksamkeit. Ihr Dissertationsprojekt trägt den Arbeitstitel: *Anti | Immersion. Zur Performativität filmischer Erfahrung zwischen Annäherung und Distanzierung.*

Thorsten Paprotny, geb. 1971, Dr., lehrte von 1998-2010 am Philosophischen Seminar und von 2010-2017 am Institut für Theologie und Religionswissenschaft der Leibniz Universität Hannover. Zahlreiche Publikationen zu Geschichte der Philosophie, Kultur- und Religionsphilosophie wie Systematischer Theologie, forscht über Fragen der Diskurstheorie und Hermeneutik. Zurzeit als freier Schriftsteller tätig.

Kevin Pauliks, M.A., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Allgemeine Soziologie, insbesondere Handlungs- und Interaktionstheorien an der Bergischen Universität Wuppertal; promoviert über die Kommunikation mit Internet-Memes in digitalen Kulturen; von 2011 bis 2016 studierte er an der Philipps-Universität Marburg Medienwissenschaft und Soziologie; Forschungsinteressen: Internet-Memes, Gedächtnis und Serialität, Tod in Medien sowie Medienreflexion im Computerspiel.

Sven Pötting, M.A., ist Mitarbeiter am Romanischen Seminar der Universität zu Köln sowie an der Bergischen Universität Wuppertal; Kurator von Filmreihen in Argentinien; Chefredakteur des Internetportals kinolatino.de; Mitarbeiter bei der Onlinepublikation *El ojo que piensa* (Mexiko).

Hanna Prenzel, M.A., akademische Mitarbeiterin und Doktorandin im Projekt „Filmische Diskurse des Mangels. Zur Darstellung von Prekarität und Exklusion im europäischen Spiel- und Dokumentarfilm“ der Emmy-Noether-Nachwuchsgruppe an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF, Potsdam. Mitbegründerin des Filmkollektivs TINT.

Andreas Rauscher, PD Dr. phil. habil., aktuell Vertretungsprofessor für Medienwissenschaft (Schwerpunkt: Filmwissenschaft) an der Christian Albrechts-Universität Kiel. Seit 2015 Akademischer Rat im Bereich Medienästhetik an der Universität Siegen, von 2008 bis 2014 wissenschaftlicher Mitarbeiter für Filmwissenschaft/Mediendramaturgie an der Johannes-Gutenberg Universität Mainz. Freier Journalist (*Testcard, epd Film, Splatting Image, Musikexpress*) und wissenschaftlicher Kurator für das Frankfurter Filmmuseum (Ausstellung Film & Games 2015). Aktuelle Veröffentlichungen: *Einführung in die Game Studies* (Wiesbaden 2017, zusammen mit Benjamin Beil und Thomas Hensel), *Navigationen – Playin' the City: Artistic and Scientific Approaches to Playful Urban Arts* (Siegen 2016, zusammen mit Judith Ackermann und Daniel Stein). *Film & Games – Ein Wechselspiel* (Berlin 2015, zus. mit Eva Lenhardt, DIF - Deutsches Filminstitut).

Sebastian Reinhard Richter, M.A., freier Regisseur und Dramaturg; Studium der Medienphilosophie, Musikwissenschaft und Komparatistik in Mainz und Musiktheaterregie in Hamburg; Magisterarbeit über Deleuzes Zeitphilosophie; Forschungsschwerpunkte: Medienästhetik, -theorie und -philosophie, Raum und Zeit, Installationen, Transmediales Erzählen und Erleben.

Ivo Ritzer, Prof. Dr., lehrt Medienwissenschaft an der Universität Bayreuth. Koordinator des DFG-Netzwerks „Genres und Medien“. Arbeitsschwerpunkte: Medien-

philosophie, Medienanthropologie, Medienkulturtechnikforschung. Herausgeber der Schriftenreihen „Neue Perspektiven der Medienästhetik“ und „Medienwissenschaft: Einführungen kompakt“. Zahlreiche Publikationen zu Medien-, Bild-, Kultur- und Filmtheorie, aktuell u.a.: Medientheorie der Globalisierung, Wiesbaden 2018; *Media Cities: Mapping Urbanity and Audiovisual Configurations*, Bristol 2018; *Mediale Dispositive*, Wiesbaden 2018; *Medialität der Mise-en-scène: Zur Archäologie telekinematischer Räume*, Wiesbaden 2017.

Bernhard Runzheimer, M.A., wissenschaftlicher Mitarbeiter in den Digital Humanities der Philipps-Universität Marburg; studierte Medienwissenschaft (B.A.) und Medien und kulturelle Praxis (M.A.) in Marburg; ist ausgebildeter Fachinformatiker für Anwendungsentwicklung und Autor bei Pixeldiskurs.de; Forschungsinteressen: *Game Studies*, Retro Games, digitale Medien und Informatik.

Irmela Schneider, ist Professorin a.D. für Medienwissenschaft an der Universität zu Köln; von 2004 bis 2008 stellvertretende Geschäftsführende Direktorin des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs „Medien und kulturelle Kommunikation“; Leiterin des Forschungsprojekts „Sondierungen der Mediennutzung“; Veröffentlichungen u.a.: Hg. mit Peter M. Spangenberg: *Diskursgeschichte der Medien nach 1945*. Bd.1-3 (Opladen: Westdeutscher Verlag, 2002-2004); Hg. mit Christina Bartz: *Formationen der Mediennutzung*. Bd.1-3 (Bielefeld: transcript, 2007-2008).

Markus Spöhrer, Dr., Postdoktorand in der DFG-Forscherguppe „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: *Applying the Actor-Network Theory in Media Studies* (Hershey, PA: IGI, 2016), *Die ästhetisch-narrativen Dimensionen des 3D-Films*

(Wiesbaden: Springer VS, 2016), *Analytical Frameworks, Applications, and Impacts of ICT and Actor-Network Theory* (Hershey, PA: IGI Global, 2018); Lehr- und Forschungsschwerpunkte: Medientheorie, digitale Spiele, Science & Technology Studies, stereoskopische Medien.

Sebastian Stoppe, Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universitätsbibliothek Leipzig; Promotion an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg; Publikationen (Auswahl): *Hercule Poirot trifft Miss Marple: Agatha Christie intermedial* (Darmstadt: Büchner, 2016); *Unterwegs zu neuen Welten: Star Trek als politische Utopie* (Darmstadt: Büchner, 2014); *Film in Concert: Film Scores and their Relation to Classical Concert Music* (Glückstadt: Werner Hülsbusch, 2014).

Claus Tieber, habilitierter Filmwissenschaftler; Lehraufträge an den Universitäten Wien, Kiel und Salamanca; Forschungsschwerpunkte: Drehbuchforschung und Filmmusik; seit September 2014 Vorsitzender des Screenwriting Research Networks (SRN); Veröffentlichungen u.a.: *Schreiben für Hollywood: Das Drehbuch im Studiosystem* (Münster: LIT, 2008); *Stummfilmdramaturgie: Erzählweisen des amerikanischen Feature Films* (Münster: LIT, 2011).

Claus Tully, Prof. Dr. rer. pol., TU Berlin; Forschungsschwerpunkte: Jugend, Medien, Technik, Mobilität, Konsum; aktuellste Buchveröffentlichung: *Jugend – Konsum – Digitalisierung. Über das Aufwachsen in digitalen Konsumwelten* (Wiesbaden: Springer, 2018).

Stefan Udelhofen, M.A., seit 2013 Promotionsstipendiat der a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities Cologne mit einer Arbeit zur Mediengeschichte und Medienkultur von Internetcafés; Magisterstudium der Theater-, Film- und Fernschwissenschaft, Politikwissenschaft und Psychologie in Köln, Kopenhagen und Neu-Delhi.

Simone Vrckovski, M. A., ehemalige Lehrbeauftragte am Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Derzeit in Elternzeit; Magisterstudium der Neueren Deutschen Literatur und Medien, Anglistik und Europäische Ethnologie/Volkskunde in Kiel; Doktorandin der Medienwissenschaft; Forschungsschwerpunkte: Visual Language, Inszenierungen von Protest in Film und Comic, Künstliche Intelligenz im Film.

Silke Walther, Dr. phil., studierte Kunstgeschichte an der Universität Bochum und promovierte an der Universität Stuttgart zur Architekturästhetik des 19. Jahrhunderts. Derzeit Projektmanagerin für Learning & Development-Programme (Weiterbildung in Unternehmen und Organisationen) und im Bereich zeitgenössische Kunst als freie

Kunsthistorikerin, Autorin und Online-Redakteurin tätig. Zuvor Vertretungsprofessorin für Medientheorie an der HfG Karlsruhe; Forschung und Lehre im Fachgebiet Kunstgeschichte zur Kunst und Ästhetik der Moderne bis Gegenwart mit Schwerpunkt Kunst und Fotografie an der Universität Kiel.

Michael Wedel, Dr. phil., ist Professor für Mediengeschichte im digitalen Zeitalter an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF und zusammen mit Hermann Kappelhoff Sprecher der Kolleg-Forschungsgruppe „Cinepoetics - Poetologien audiovisueller Bilder“ an der Freien Universität Berlin. Zuletzt ist erschienen: *Pictorial Affects, Senses of Rupture. On the Poetics and Culture of Popular German Cinema, 1910-1930* (Berlin/ Boston: De Gruyter, 2019).