

MEDIEN*wissenschaft*
Rezensionen | Reviews

herausgegeben von

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: Angela Krewani (Marburg), Karl Riha (Siegen), Burkhard Röwekamp (Marburg), Jens Ruchatz (Marburg), Yvonne Zimmermann (Marburg)
- Redaktion: Vera Cuntz-Leng (verantwortlich), Lydia Korte
- Mitarbeit: Elisabeth Faulstich
- Beirat: Andreas Dörner (Marburg), Jürgen Felix (Blieskastel), Andrzej Gwózdź (Katowice), Knut Hickethier (Hamburg), Jan-Christopher Horak (Pasadena), Anton Kaes (Berkeley), Gertrud Koch (Berlin), Hans-Dieter Kübler (Werther), Helmut Schanze (Siegen), Gottfried Schlemmer (Wien), Matthias Steinle (Paris), Margrit Tröhler (Zürich), William Uricchio (Cambridge, Mass.), Hans J. Wulff (Westerkappeln), Siegfried Zielinski (Berlin)
- Kontakt: Redaktion MEDIEN*wissenschaft*
Philipps-Universität Marburg
Wilhelm-Röpke-Straße 6A
35039 Marburg
Telefon: (0 64 21) 282 5587
Telefax: (0 64 21) 282 6993
E-Mail: medrez@staff.uni-marburg.de
Website: <https://mediarep.org/handle/doc/4958>

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

ISSN 1431-5262

© Schüren Verlag GmbH, Marburg 2023

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,

in diesem Heft erwartet Sie neben einem Perspektiven-Beitrag von Florian Krauß (Siegen) zur Drehbuchforschung eine breite Auswahl von Rezensionen, deren Diversität ein gewohnter und erfreulicher Spiegel der Diversität der Medienwissenschaft ist.

Neu in diesem Heft ist eine Sparte, die wir dem Bereich *Mediengeschichten* hinzugefügt haben: *Übersetzungen*. Die hier besprochenen Qualifikationsschriften von Sebastian Stoppe und Simon Spiegel sind zunächst in deutscher Sprache veröffentlicht worden und nun auch auf Englisch erschienen. Gerade über medienwissenschaftliche Forschungsliteratur aus dem deutschsprachigen Raum, die auch international rezipiert werden kann - ohne dass jedoch auf eine deutschsprachige Veröffentlichung komplett verzichtet würde -, freuen wir uns sehr.

Wir bedauern außerordentlich, dass Malte Hagener aus persönlichen Gründen nicht mehr als Herausgeber der *MEDIENwissenschaft* zur Verfügung stehen wird. Wir danken ihm für sein großes Engagement für das Heft, den gewinnbringenden Austausch über viele Jahre hinweg sowie für all seine wertvollen Beiträge und Ideen, wenn es um die Weiterentwicklung, Konsolidierung und Qualitätssicherung der Zeitschrift ging.

Ihre Herausgeber_innen

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

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

Inhalt

Perspektiven

| | |
|---|---|
| Positionen und Desiderate der Drehbuchforschung <i>Florian Krauß</i> | 8 |
|---|---|

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

| | |
|--|----|
| Bo Florin, Patrick Vonderau, Yvonne Zimmermann (Hg.): Advertising and the Transformation of Screen Cultures <i>Ruth Knepel</i> | 24 |
|--|----|

Medien / Kultur

| | |
|--|----|
| Sabine Coelsch-Foisner, Christopher Herzog (Hg.): For Sale! Kommodifizierung in der Gegenwartskultur <i>Magdalena Mayr</i> | 28 |
| Friedrich Balke, Elisa Linseisen (Hg.): Mimesis Expanded: Die Ausweitung der mimetischen Zone <i>Sebastian R. Richter</i> | 30 |
| Heike Hartung, Rüdiger Kunow, Matthew Sweney (Hg.): Ageing Masculinities, Alzheimer's, and Dementia Narratives <i>Ruth Gebmann</i> | 32 |
| Lukas Schepp: Performing Against Annihilation: Identity and Consciousness in J.R.R. Tolkien, Richard Wagner and George R.R. Martin <i>Rolf Löchel</i> | 34 |
| Julia Elena Goldmann: Fan Fiction Genres: Gender, Sexuality, Relationships and Family in the Fandoms „Star Trek“ and „Supernatural“ <i>Vera Cuntz-Leng</i> | 36 |
| Martina Stemberger: Homer meets Harry Potter: Fanfiction zwischen Klassik und Populärkultur <i>Christian Alexius</i> | 38 |

Buch, Presse, Druckmedien

| | |
|--|----|
| Bettina Braun: Das Feuilleton des Exils: Veröffentlichungen in der Basler National-Zeitung 1933-1940 <i>Wolfgang Schlott</i> | 40 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| Irene Kramer: Zeitungsqualität und Markenimage: Eine quantitative Milieustudie zur Qualität deutscher Tageszeitungen <i>Hans-Dieter Kübler</i> | 42 |
| Andreas Veits: Narratologie des Bildes: Zum narrativen Potenzial unbewegter Bilder <i>Sophie Mayr</i> | 45 |
| Katherine Kelp-Stebbins: How Comics Travel: Publication, Translation, Radical Literacies <i>Mario Faust-Scalisi</i> | 47 |

Szenische Medien

| | |
|--|----|
| Jenny Schrödl, Eike Wittrock (Hg.): Theater* in queerem Alltag und Aktivismus der 1970er und 1980er Jahre <i>Jasmin Degeling</i> | 49 |
|--|----|

Fotografie und Film

| | |
|--|----|
| Guido Kirsten: Découpage: Historische Semantik eines filmästhetischen Begriffs <i>Martin Jehle</i> | 51 |
| Stephan Brüssel, Susanne Kaul (Hg.): Echtzeit im Film: Konzepte – Wirkungen – Kontexte <i>Martin Janda</i> | 53 |
| Maike Sarah Reinerth: Erinnerung und Imagination im Spielfilm <i>Romy Wagner</i> | 55 |
| Tobias Dietrich, Winfried Pauleit (Hg.): Kopf/Kino: Psychische Erkrankung und Film <i>Martin Janda</i> | 57 |
| Katharina Loew: Special Effects and German Silent Film: Techno-Romantic Cinema <i>Michael Wedel</i> | 59 |
| João Nemi Neto: Cannibalizing Queer: Brazilian Cinema from 1970 to 2015 <i>Anna-Sophie Philippi</i> | 61 |
| Jorun Jensen (Hg.): Experimentalfilm zwischen Kunst und Kino: Texte von Christine Rüffert <i>Florian Krautkrämer</i> | 63 |

- Ingvild Richardsen (Hg.): Die modernen Frauen des Atelier Elvira in München und Augsburg 1887-1908
Rolf Löchel 64
- Elke Grittmann, Felix Koltermann (Hg.): Fotojournalismus im Umbruch: Hybrid, multimedial, prekär
Hans-Dieter Kübler 66

Rezension im erweiterten Forschungskontext: Precarity

- Elisa Cuter, Guido Kirsten, Hanna Prenzel (Eds.): Precarity in European Film: Depictions and Discourses
Alban Knecht 70

Hörfunk und Fernsehen

- Jana Zündel: Fernsehserien im medienkulturellen Wandel
Eric Karstens 75
- Petr Szczepanik: Screen Industries in East-Central Europe
Florian Krauß 77
- Jakob Kelsch: Binging Family: Die Konzeption von Familie in der Video-on-Demand-Serie
Monika Weiß 79
- Leimar Garcia-Siino, Sabrina Mittermeier, Stefan Rabitsch (Hg.): The Routledge Handbook of Star Trek
Sebastian Stoppe 81
- Kathrin Dreckmann (Hg.): Musikvideo reloaded: Über historische und aktuelle Bewegtbildästhetiken zwischen Pop, Kommerz und Kunst
Andreas Wagenknecht 83

Digitale Medien

- Angela Krewani, Peter Zimmermann: Das Virus im Netz medialer Diskurse: Zur Rolle der Medien in der Corona-Krise
Irmela Schneider 86
- Ulla Autenrieth, Cornelia Brantner (Hg.): It's All About Video: Visuelle Kommunikation im Bann bewegter Bilder
Christian Schicha 88

| | |
|--|----|
| Simon Strick: Rechte Gefühle: Affekte und Strategien des digitalen Faschismus <i>Sophie G. Einwächter</i> | 91 |
| Martin Paul Eve: Warez: The Infrastructure and Aesthetics of Piracy <i>Vera Cuntz-Leng</i> | 93 |

Mediengeschichten

Panorama

| | |
|---|----|
| Stefan Krankenhagen: All These Things: Eine andere Geschichte der Popkultur <i>Iris Haist</i> | 95 |
| Alexander Braun: Horror im Comic <i>Barbara Margarethe Eggert</i> | 97 |
| Reinhold Zwick, Dagmar Reichardt (Hg.): Pier Paolo Pasolini – Porno–Theo–Kolossal: Pasolinis letztes Filmprojekt <i>Christian Kaiser</i> | 99 |

Übersetzung

| | |
|---|-----|
| Simon Spiegel: Utopias in Nonfiction Film <i>Tina Kaiser</i> | 101 |
| Sebastian Stoppe: Is Star Trek Utopia? Investigating a Perfect Future <i>Rolf Löchel</i> | 103 |

Wiedergelesen

| | |
|--|-----|
| Isabelle Stengers: In Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism <i>Tina Kaiser</i> | 106 |
|--|-----|

| | |
|-------------------------------------|------------|
| Autorinnen und Autoren | 108 |
|-------------------------------------|------------|

Perspektiven

Florian Krauß

Positionen und Desiderate der Drehbuchforschung

Mehrere europäische Film- und Fernsehindustrien richten sich seit einigen Jahren verstärkt auf sogenannte ‚Qualitäts‘- oder ‚*high-end*‘-Serien aus, da diese aktuell mehr Auftraggeber und Distributoren versprechen als die Kinoproduktion. Im Zuge dessen werden Drehbuchautor_innen und der Drehbuchentwicklung ein höherer Stellenwert beigemessen (vgl. z.B. Redvall 2013). In der nach wie vor international den Ton angehenden US-amerikanischen Serienproduktion gelten die Autor_innen nämlich als deutlich relevanter als die Regie (vgl. Caldwell 2008, S.16f.). Auch mehrere medienwissenschaftliche Publikationen aus jüngerer Zeit fokussieren sich stärker auf die Drehbucharbeit (vgl. z.B. Batty/Taylor 2021) und zielen so darauf ab, die Regiezentriertheit vieler wissenschaftlicher und feuilletonistischer Filmanalysen hinter sich zu lassen (vgl. Batty 2014, S.1). Der vorliegende Beitrag befasst sich genauer mit dem prosperierenden Feld der Drehbuchforschung beziehungsweise des *screenwriting research* und disku-

tiert deren zentrale Positionen.¹

Zunächst rückt der Beitrag die Drehbuchontologie ins Zentrum und führt verschiedene Verständnisse des Drehbuchs an. Danach beleuchtet er Erzähltheorie und Dramaturgie als zentralen Zugang der Drehbuchforschung und diskutiert in diesem Zusammenhang auch die praxisorientierte künstlerischer Forschung. Um Praxis und Praktiken geht es ebenso in Medienindustrie- und Produktionsstudien, die als weiterer wichtiger Zweig der Drehbuchforschung erkundet werden. Ergänzend wird das Modell der *Screen Idea Work Group* vorgestellt, das den kollaborativen Charakter der Drehbucharbeit betont. Mit diesen verschiedenen Positionen sind Desiderate in der Drehbuchforschung verknüpft, die der abschließende Ausblick auf aktuelle und zukünftige Fragen der Drehbuchentwicklung umreißt.

Mehrere profilierte Autor_innen, wie zum Beispiel Janet Staiger, Pier

¹ Gefördert wurde dieses Projekt durch das EU-Rahmenprogramm für Forschung und Innovation Horizon 2020 (Marie Skłodowska-Curie grant agreement No.945422).

Paolo Pasolini, Béla Balázs oder Sergei Eisenstein haben das Drehbuch erforscht und theoretisiert (vgl. Maras 2009, S.6), aber insgesamt blieb es in der Filmwissenschaft oft ein vernachlässigtes Gebiet (vgl. Nelmes 2011, S.1). Eine stärkere institutionelle Verankerung hat die Drehbuchforschung erst durch das 2006 gegründete Screenwriting Research Network (SRN) erfahren, das jährlich eine internationale Tagung zu einem breiten Schwerpunktthema (wie 2022 zu „Globalizing Screenwriting“) in unterschiedlichen Ländern ausrichtet, dabei jedoch klar angelsächsisch dominiert ist. Mit diesem Verband verwoben sind das *Journal of Screenwriting* und die Buchreihe „Palgrave Studies in Screenwriting“. 2019 riefen Wissenschaftler_innen im deutschsprachigen Raum, darunter der Autor dieses Beitrags, das Netzwerk für Drehbuchforschung ins Leben. Dieses will, ergänzend zur SRN, spezifischen Forschungstraditionen im deutschsprachigen Kontext Rechnung tragen (vgl. z. B. Kasten/Plattner 1994; Schwarz 1994; Tieber 2008) und dortige Drehbuchforschende zusammenbringen.

In diesen Institutionalisierungen und ihren Aktivitäten wird sichtbar, dass die Drehbuchforschung meist zwischen Theorie und Praxis changiert und in verschiedenen Disziplinen verortet sein kann, insbesondere in Film-, Medien- und Literaturwissenschaft, aber auch in Linguistik, Kulturgeschichte, Mediensoziologie, Editions-wissenschaft oder Medienökonomie.

Im jüngst publizierten *Sammelband Drehbuchforschung: Perspektiven auf Texte und Prozesse* ist von einem „transdisziplinäre[n] akademische[n] Feld“ die Rede, „das sich durch das gemeinsame Bestreben definieren lässt, die Rolle des Drehbuchs in diversen kulturellen, ökonomischen und sozio-politischen Zusammenhängen ans Licht zu bringen“ (Henschen/Krauß/Ksenofontova/Tieber 2022, S.4). Doch was wird unter dem gemeinsamen Forschungsgegenstand ‚Drehbuch‘ verstanden? Zusammenhängend mit der Frage, welche Texte, Materialien oder auch Prozesse sich unter das Drehbuch und verwandte Begriffe fassen lassen, soll zunächst die Drehbuchontologie als ein erster wichtiger Zugang der Drehbuchforschung herausgearbeitet werden (vgl. ausführlicher ebd., S.5ff.).

Drehbuchontologie

Nur in Ausnahmefällen wird das Drehbuch zu einem tatsächlichen Buch – im Sinne einer allgemein verfügbaren Publikation, die man erwerben, lesen und sich ins Regal stellen kann. Vor diesem Hintergrund wurden Drehbücher im Deutschen zunächst kaum als solche bezeichnet, sondern eher als Film(manu)skript, Filmdichtung, Kinodrama, Lichtspiel oder Szenarium (vgl. ebd., S. 5). Die deutschsprachige Forschung hat solche begrifflichen Alternativen und Paradoxien aber kaum näher thematisiert, wohingegen sich um den englischen Terminus ‚screenplay‘ eine langjährige Diskussion

ranks. Ian Macdonald (2013) begreift beispielsweise das *screenplay* als Oberbegriff für „any document that outlines the proposed screen narrative“ (S.20; vgl. auch Price 2013) und sieht in den hierzu gehörenden *scripts* bestimmte, formalisiert verfasste Dokumente. Steven Maras (2009) hingegen schreibt bereits dem *screenplay* eine Formalisierung zu, wenn er dieses speziell mit einer spezifischen US-amerikanischen Drehbuchart der 1940er Jahre assoziiert, die nur in Zusammenhang mit bestimmten Konventionen und Produktionsweisen des Studiosystems zu verstehen sei (vgl. S.86; ausführlicher bei Tieber 2008). Maras (2009) argumentiert, dass „screenplay“ als Oberbegriff ein breites Denken über das Drehbuch verhindere, das auch andere Ausprägungen berücksichtige, und er plädiert daher stattdessen für die alternativen Termini „scenario“, „script“ und „scripting“ (S.79ff.).

Auch Alexandra Ksenofontova recurriert in *The Modernist Screenplay* (2020) auf den Begriff ‚*script*‘ und begreift diesen als Oberkategorie für verschiedene Materialien mit vorbereitendem und planendem Charakter und in unterschiedlicher Gestalt: „material or immaterial, textual or non-textual; they are embedded in different socio-cultural contexts and involve a different number of agents“ (S.2). Selbst wenn wir uns, wie Ksenofontova in ihrer historischen Analyse, speziell auf Filmskripte beschränken, kristallisieren sich so sehr diverse Gegenstände der Drehbuchforschung heraus.

Es geht also nicht nur um bestimmte konventionalisierte und finalisierte Drehbücher, deren Status als „fixed text or *ur-text*“ (Macdonald 2013, S.4) angesichts verschiedener Drehbuchfassungen und -akteur_innen ohnehin höchst fraglich ist, sondern um weitere schriftliche Materialien in der Drehbucherstellung und -entwicklung, wie etwa Produktionsnotizen, Treatments und Exposés, potenziell aber auch um audiovisuelle Medientexte, die die Entstehung des Drehbuchs und seine Integration in Produktionsabläufe begleiten können, wie zum Beispiel sogenannte *mood-cuts*, Zusammenchnitte aus bestehendem Filmmaterial, die die Tonalität des geplanten Werks vermitteln sollen. Zu den diversen Materialien kommen verschiedene Professionen, Institutionen und Individuen hinzu, die an der Drehbucharbeit mitwirken.

Die mit Materialien und Akteur_innen einhergehende Prozessualität ist im englischen Wort ‚*screenwriting*‘, enthalten im besagten *screenwriting research*, deutlicher angelegt als in der deutschen Ausdrucksweise ‚Drehbuch(forschung)‘. Bei der Rede von *screenwriting* stellt sich indes die Frage, wie eng das darin enthaltene ‚Schreiben‘ gefasst wird. Macdonald hält es für wenig produktiv, sich strikt auf verschriftlichte Drehbuchmaterialien zu konzentrieren und pointiert, „much more is shared than a paper document, however central“ (ebd., S.4). Die mündliche Drehbucharbeit, die sich hier andeutet, oder

auch Improvisationstechniken und -anteile (vgl. Bradley 2014), können je nach Produktionskontext oder -kultur unterschiedlich ausgeprägt sein. Grundsätzlich besteht die Gefahr, nur bestimmte, im Hollywoodkino entstandene Formen des Drehbuchs und Drehbuchschreibens als die Norm zu setzen und andere Ausprägungen, Traditionen und Zusammenhänge außer Acht zu lassen. Maras (2009) argumentiert, dass Forschende die US-amerikanisch geprägten Normen nicht unreflektiert reproduzieren, sondern vielmehr analysieren sollten, warum sich bestimmte normative Ideen vom Drehbuch(schreiben) durchgesetzt hätten (vgl. S.2).

In Zusammenhang mit der Drehbuchontologie wird neben Normierungen auch immer wieder verhandelt, in welchem Maße das Skript und die Arbeit an diesem auf den Film ausgerichtet sind. Pasolini hat bereits in seinem einflussreichen Essay „Das Drehbuch als ‚Struktur, die eine andere Struktur sein will‘“ (1979 [1965]) betont, dass das Drehbuch nicht nur, wie andere Texte, „dem normalen Weg aller geschriebenen Sprachen und besonders dem der literarischen Jargons folgt“, sondern zugleich „auf ein anderes Zeichen, das des herzustellenden Films, verweist“ (S.207). Maras (2009) sieht das Drehbuch ähnlich als eine Art Intermediär, der dazu bestimmt sei, im Film zu ‚verschwinden‘ (vgl. S.6), und Adrian Martin (2018) betrachtet es als Beitrag zur größeren, vollständigeren Struktur des fertigen Films: „words are

only one element amidst performances, colours, rhythms, images and sounds, everything that constitutes the art and craft of direction and is summarised in the noble term *mise en scene*“ (S.334).

Allerdings bleibt der Bezug zum Film bei nichtverfilmten Drehbüchern oft nur ein theoretischer. Sie können zwar generell als Funktionstexte, in Hinblick auf eine Filmproduktion, rezipiert werden (neben der ‚literarischen Lesart‘, bei der Drehbücher als autonome Textform betrachtet werden [vgl. Ksenofontova 2020, S.5ff.]). Aber in der Praxis zielen viele Drehbücher, wie etwa etliche *speculative screenplays* ohne Finanzierung und Auftraggeber_innen, zunächst primär auf andere Zwecke als die tatsächliche Produktion hin ab, beispielsweise auf den Vorweis einer Arbeitsprobe oder die erste Sichtbarkeit in der Branche.

Große Teile der Drehbuchforschung beschränken sich indes auf tatsächlich realisierte und dadurch auch oft leichter vorfindbare Stoffe. Oft folgen die Drehbuchanalysen dabei einem recht engen Filmbegriff, im Sinne des narrativen Einzelspielfilms. Konvergenzprozesse und die eingangs erwähnte Verschiebung hin zu seriellen Formaten lassen es allerdings fraglich erscheinen, wie aktuell und gewinnbringend solch eine Einschränkung ist. Eine Drehbuchontologie muss auch andere Formen und Kontexte des Drehbuchs und seines Schreibens berücksichtigen, wie etwa „factual narrative, animation, narrative games media“ (Macdonald 2013,

S.1) oder transmediale Formate, die medienübergreifende Skripte erfordern (vgl. z.B. Renger 2021). Historische Drehbuchforschungen mögen ebenso den Blick weiten, hin zu Literatur und Theater, erinnern wir uns an die bekannte Tendenz in der frühen Film- oder auch Fernsehgeschichte, Entwicklungs- und Produktionsmethoden vom Theater aufzugreifen (vgl. Loughney 1990, S.211).

Die Einflüsse des Theaters sind auch in Untersuchungen von Erzähl- und Affektstrukturen offenkundig, die im Deutschen unter ‚Dramaturgie‘ firmieren (vgl. z.B. Stutterheim 2015) und, oft mit künstlerischer Forschung gepaart, eine weitere zentrale Position in der Analyse von Drehbüchern bilden.

Dramaturgie, Erzähltheorie und künstlerische Forschung

Arbeiten zu Bauformen des filmischen Plots, zur Figurenzeichnung und, damit verknüpft, zu Rezeptionswirkungen und Zuschauer_innenidentifikation nehmen gerade in praxisorientierten Drehbuchforschungen einen wichtigen Raum ein. Dies belegen immer wieder Beiträge von Praktiker_innen bei den Jahreskonferenzen des Screenwriting Research Network als auch Publikationen des deutschsprachigen Verbands für Film- und Fernseh-dramaturgie in seiner Zeitschrift *Wendepunkt*. Oft zeigt sich bei diesen Analysen eine gewisse Distanz gegenüber beziehungsweise Unkenntnis von

film- und medienwissenschaftlichen Theorien – gemäß Maras‘ Diagnose, dass wir es mit einer Situation zu tun haben, „where screenwriting is under-analysed in film studies, and film theory underutilised in screenwriting“ (2009, S.7). Eine stärkere Verzahnung praxisorientierter, ‚dramaturgischer‘ Ansätze und eher analytischer Methoden und Begriffs- und Theoriediskussionen bleibt ein Desiderat eines Gros der Drehbuchforschung.

Macdonald (2013) weist einen Weg, die Auseinandersetzungen mit Dramaturgie und kreativer Praxis selbst zum Untersuchungsgegenstand zu machen, wenn er diese in Anlehnung an Pierre Bourdieus Feldtheorie als ‚doxa‘ fasst und darunter Wissensansammlung und -zirkulation in einem spezifischen Kontext begreift: „everything the field says is the right (or wrong) way to do things“ (S.10). Solch eine Herangehensweise kann auch für die künstlerische Forschung fruchtbar sein, die Wissenschaft mit künstlerisch-ästhetischen Praktiken betreiben will (vgl. Batty/Kerrigan 2018, S 4). Der Rückgriff auf Macdonalds *doxa*-Ansatz mag helfen, immer wieder eine gewisse analytische Distanz zu den (oft eigenen) künstlerischen Praktiken herzustellen.

Die Grenzen zwischen Drehbuchpraktiker_innen und -forschenden zeigen sich im Feld der künstlerischen Forschung beziehungsweise der verwandten *Production Research* oft als fließend. Häufig entstammen die „screen production researcher[s]“ (Kerrigan 2018, S.11) Medienindustrien,

wobei auch der Weg dorthin und Produktionspraktiken das Erkenntnisinteresse leiten können. Craig Batty und Susan Kerrigan (2018) unterscheiden zwischen dem entsprechenden „practice-led research“, mittels dessen ein Einblick in Entwicklungs- und Herstellungsprozesse erlangt werden soll, und einer „research-led practice“ (S.6), bei der mittels der Medienproduktion Forschung betrieben wird. Die Drehbuchentwicklung ist in diesem Kontext nicht nur Untersuchungsgegenstand, sondern auch und vor allem eine vom Ziel der Produktion entkoppelte Methode – ein „mode of research“ (Batty/Baker 2018, S.73).

Während bei den recherchegetriebenen Praktiken auf Erzähl- und Dramaturgiemodelle vor allem zurückgegriffen wird, um ein Drehbuch zu entwickeln, geht es bei den „poetics of screenwriting“ (Macdonald 2013, S.2) nach Macdonald stärker darum, die Praktiken der Drehbucherstellung zu analysieren. Hierzu zählen für ihn verschiedene involvierte Institutionen und Individuen sowie dahinterliegende Glaubenssätze, die sich auch in Erwartungshaltungen und Konditionierungen des Publikums widerspiegeln (vgl. ebd., S.2f.).

In Macdonalds Entwurf einer „poetics of screenwriting“ zeichnet sich eine gewisse Distanz gegenüber „how-to‘ books and manuals“ (ebd., S.1) ab. Andere Autor_innen haben Drehbuchratgebern noch deutlicher ihren wissenschaftlichen Charakter abgesprochen und sie als einseitig US-zen-

triert, restriktiv, inhaltlich dünn oder gar reaktionär (im Sinne bestimmte Ideologien vermittelnd) kritisiert (vgl. Passavant 2022, S.184ff.). Batty (2014) äußert neben einem Verständnis für solche Distanzierungen auch ein Bedauern darüber, dass im *screenwriting research*, dessen zentrales Anliegen doch die Praxis sei, viele Wissenschaftler_innen alles, was die Schreibe unterstütze, vorschnell verdammen (vgl. S.2). Kristin Thompson (2003) billigt Drehbuchratgebern, wenngleich sie keine „high-level theory“ (S.36) seien, einen gewissen Wert zu, da sie Auskunft über ästhetische Normen in Medienindustrien geben könnten.

In vielen erzähltheoretischen und dramaturgischen Positionen der Drehbuchforschung kommt allerdings zu kurz, dass *doxa* und „screenwriting orthodoxy“ (Macdonald 2013, S.10) und deren Festschreibung in Richtlinien und Ratgebern das Produkt bestimmter medienindustrieller Entwicklungen und Umgebungen sind. Der Zusammenhang mit Produktionsprozessen und -kulturen wird deutlicher in Arbeiten, die Drehbuchforschung mit Produktions- und Medienindustrieforschungen zusammendenken.

Produktions- und Medienindustrieforschungen

In der Produktions- und Medienindustrieforschung wird das Drehbuch vor allem als Bestandteil von Produktionsabläufen betrachtet. Mit dieser Perspektive bewegt sich die Drehbuchforschung

von der alleinigen Analyse von Skripten und ihren Lesarten sowie von Erzählweisen weg und befasst sich stärker (auch) mit Akteur_innen und Prozessen des *screenwriting*. Entsprechende Fokussierungen scheinen dem *industry turn* geschuldet, wie er seit einigen Jahren in der englischsprachigen Medienwissenschaft mit dem gestiegenen Interesse an Produktionshintergründen beziehungsweise in Gestalt der *Media Industry/Production Studies* zu verzeichnen ist. Dieses allmählich auch im deutschsprachigen Raum intensiver verfolgte (vgl. Krauß/Loist 2018) Forschungsterrain setzt sich kritisch mit Historien, Prozessen, Abläufen, Strukturen, Politiken, Mechanismen und professionellen Ideologien in der Arbeit von Medienindustrien auseinander (vgl. z.B. Havens/Lotz/Tinic 2009).

Das Drehbuch ist in unterschiedlicher Intensität in Medienindustrien eingebettet und von diesen geprägt. Von der Produktion ist es oft schwer abzugrenzen, kann es doch, wie bei vielen seriellen Formaten, parallel zum Dreh entwickelt werden (vgl. z.B. Redvall 2013, S.144ff.) oder währenddessen und in der Postproduktion eine Transformation erfahren. Entscheidend ist die Frage, wie stark neben den Autor_innen Produzent_innen in die Drehbucharbeit eingebunden sind – ab einem sehr frühen Zeitpunkt und mit hoher inhaltlicher Verantwortung als *creative producer* oder erst spät zu einem Regie-Autor_in-Gespann mit bereits stark ausgearbeitetem Drehbuch hin-

zukommend? Das letztere Szenario charakterisiert beispielsweise immer noch große Teile der Filmproduktion in Ostmitteleuropa, wo die Produzent_innenprofession vergleichsweise wenig verankert ist (vgl. Szczepanik 2021, S.18). Wenn Drehbuchentwicklung und Produktion, wie in bestimmten Epochen und Medienindustrien, recht strikt voneinander getrennt ablaufen, kann daraus eine „fracture between conception and execution“ (Maras 2009, S.5) und eine Entfremdung der Drehbuchschreibenden resultieren (vgl. Martin 2018, S.334), die das filmische Produkt kaum zu kontrollieren vermögen.

Wie die gesamte Produktion lässt sich auch die Drehbuchentwicklung als eigenes kulturelles Feld (vgl. Caldwell 2008, S.14) und als Prozess betrachten, in dem soziale, technische und ökonomische Faktoren zusammenspielen (vgl. Vonderau 2013, S.13). Mit dieser Perspektivierung rücken neben kulturellen und ästhetischen auch wirtschaftliche Aspekte vermehrt in den Blick der Drehbuchforschung. Es ist offensichtlich, dass Budgethöhe und -verteilung Drehbuchpraktiken entscheidend prägen, beispielsweise wenn hiesige Ansätze zum kollaborativen *writers' room* in der Serienentwicklung durch die mangelnde Finanzierung stark eingeschränkt sind (vgl. Krauß 2018, S.106). Oft ist speziell die Drehbuchphase eine ökonomische Herausforderung und ein „vulnerable stage in the production process“ (Szczepanik 2021, S.13), da Auftrag- beziehungs-

weise Geldgeber_innen erst gefunden werden müssen und Produzent_innen gerade in kleinen und peripheren Ländern kaum über die Mittel verfügen, um in Vorleistung zu gehen.

Die *Media Industry/Production Studies* befassen sich mit Hierarchien und Produktionskulturen, die aus solchen ökonomischen Rahmenbedingungen resultieren und berücksichtigen dabei gerade auch Medienproduzierende *below the line*, das heißt jenseits der bekannteren, offiziell mit Kreativität beauftragten und assoziierten Gewerke (vgl. z.B. Caldwell 2008, S.45). Diese Ausrichtung bedeutet für die Drehbuchforschung, dass sie sich nicht nur auf wenige prominente Drehbuchautor_innen oder sogenannte *auteurs* konzentrieren kann. Vielmehr soll es gerade auch um informelle Netzwerke und Akteur_innen gehen, die eine ‚unsichtbare Arbeit‘ am Drehbuch verrichten beziehungsweise deren Mitwirkung in Außendarstellungen kaum sichtbar ist (vgl. z.B. Wells 2014). In diesem Zusammenhang bilden kritische Produktionsstudien, die sich mit Ungleichheiten im Entwicklungs- und Produktionsprozess befassen (z.B. Henderson 2011; Loist 2018), einen wichtigen Anknüpfungspunkt, um etwa zu erkunden, wie sich Diskriminierungen entlang von Geschlecht, Klasse, Behinderung oder *race* in Drehbuchtexten und -prozessen niederschlagen. Das deutschsprachige Netzwerk Drehbuchforschung hat bei seinen Jahrestagungen zuletzt Frauen in der Drehbucharbeit ins Zentrum

gerückt und sich so Untersuchungen zu bestimmen geschlechtlichen Positionen von Drehbuchautor_innen und zum Schreiben von Gender-Figurenbeziehungen gewidmet.

Ein oft herangezogenes Modell für die Analyse von Machtbeziehungen und Kollaborativität in der Drehbuchentwicklung stellt die *Screen Idea Work Group* dar, die für Medienindustrie- und Produktionsforschungen äußerst kompatibel ist, da sie sich mit Analysen von projektbasierter Arbeit und Netzwerkbildung (vgl. Windeler/Lutz/Wirth 2001) zusammendenken lässt.

Kollaborativität und die *Screen Idea Work Group*

Das Konzept der *screen idea* ist zunächst bei Philipp Parker (1998) angelegt und insbesondere von Macdonald (z.B. 2013) fortgeführt worden. Ihm zufolge bildet die *screen idea* die Kernidee, aus der ein *screen work* entstehen soll: „any notion of potential screenwork held by one or more people, whether or not it is possible to describe it on paper or by other means“ (Macdonald 2004, S.90). Die so entstehende *Screen Idea Work Group* arbeitet nach Macdonald (2013) nicht mit dem Drehbuch allein, sondern mit Einfällen zu diesem auf verschiedenen Wegen, die üblicherweise, aber nicht zwingend, in standardisierter Form verschriftlicht werden (vgl. S.4). Mit dem finalen *screen work* sei die *screen idea* keineswegs gleichzusetzen (vgl. ebd., S.5). Anders als

das etwaige spätere Produkt bleibe sie unsichtbar und deute sich allenfalls durch unterschiedliche Beteiligte an: „those around it – who share it, shape it, describe and discuss it“ (ebd.). Die *Screen Idea Work Group* kann dabei unterschiedliche Akteur_innen, einschließlich nicht-professioneller oder keine Drehbuch-Credits tragenden Personen, umfassen.

Die *Screen Idea Work Group* erlaubt es als Basis, multiperspektivisch verschiedene Materialien aus Drehbuchentwicklung und Produktion als auch unterschiedliche Individuen und Institutionen zu analysieren. Zusätzlich zu dem ‚magischen Dreieck‘ aus Autor_in, Produzent_in und Regisseur_in lassen sich beispielsweise auch Redakteur_innen (vgl. Krauß 2020), *script editors* (vgl. Wells 2014) oder Schauspieler_innen erforschen. Letztere können aktiv an Drehbüchern mitwirken (vgl. Ganz/Price 2020) oder deren Genese zumindest durch vertraglich festgelegte Drehzeiten oder ein Minimum an Auftritten mitstrukturieren (vgl. Thompson 2003, S.40). Speziell in Europa sind auch öffentlich-rechtliche Sender und Förderanstalten stark in die Drehbuchentwicklung eingebunden (vgl. Szczepanik 2021, S.18) und stellen insofern ein wichtiges Objekt der Drehbuchforschung dar. Grundsätzlich können sich Analysen von *Screen Idea Work Groups* mit unterschiedlichen institutionellen, kulturellen, gesellschaftspolitischen und technischen Rahmenbedingungen, mit Normen und Zwängen befassen, denen

die jeweiligen Akteur_innen unterliegen (vgl. Macdonald 2013, S.5) und die ihre „Ethics in Screenwriting“ (Maras 2016) bestimmen.

Ausblick

In der Kombination mit *Media Industry/Production Studies* und unter Rückgriff auf die *Screen Idea Work Group* weitet sich die Drehbuchforschung aus, über die Analyse von schriftlichen Texten und ihren Erzählweisen hinweg zur Untersuchung vielstimmiger Prozesse, in die neben kreativen Individuen auch Institutionen mit ökonomischen Interessen involviert sind. Die ohnehin hohe Anzahl von Institutionen, Autor_innen und weiteren Akteur_innen in der Drehbuchentwicklung multipliziert sich nochmals bei seriellen Produktionen, da diese oft über Jahre hinweg von unterschiedlichen Personen hergestellt werden und in ihrer Quantität nur mittels eines Teams an Autor_innen zu bewerkstelligen ist. In vielen Drehbuchforschungen wird diese Serialität allerdings bislang vernachlässigt, da sie sich oft immer noch auf Skripte zu einzelnen narrativen Kinoproduktionen oder auf das Spielfilmwerk ausgewählter ‚Autorenfilmer_innen‘ konzentrieren (vgl. z.B. Reimers 2022) und so letztlich mit einem sehr engen Film- und Drehbuchbegriff operieren.

Neben einer Serialisierung könnte eine zukünftige Drehbuchforschung auch Transnationalisierung, Digitalisierung und Datafizierung als zen-

trale Einflüsse der gegenwärtigen Entwicklungsarbeit noch genauer in den Blick nehmen. Bei global agierenden Streaminganbietern US-amerikanischen Ursprungs als neuen Auftraggebern zeichnen sich bereits in der Drehbuchphase ökonomische und kreative Austauschprozesse über Landesgrenzen hinweg sowie eine frühe Ausrichtung auf die transnationale, onlinebasierte Distribution ab. Bei diesen Plattformunternehmen kann sich die Transnationalität von Personen, Personengruppen und Produktionsfirmen zum zentralen Selektionskriterium für die Zusammenstellung von *Screen Idea Work Groups* und Projektnetzwerken entwickeln. Produktionsstudien des Autors zur deutschen Fernseh(serien)branche weisen allerdings darauf hin, dass trotz einer verstärkten Transnationalisierung der hiesigen Fernsehserienlandschaft historisch gewachsene Strukturen und nationale Geldgeber immer noch eine entscheidende Rolle spielen und eine bestimmte Sprachzugehörigkeit gerade bei der Profession der Drehbuchautor_innen bedeutsam bleibt (vgl. Krauß 2023, im Erscheinen).

Bislang wenig untersucht ist, wie Autor_innen und andere Praktiker_innen mit den transnationalen Plattformen kooperieren und wie sich die dortige Datafizierung der Drehbucharbeit konkret gestaltet. Erste Studienergebnisse deuten an, dass die Datenerfassung insbesondere bei Netflix zu einem enormen Zeitdruck bei der Drehbuchentwicklung und Pro-

duktion führt, denn dieser Streaminganbieter könnte nicht drei Jahre in die Zukunft in blicken (eine übliche Zeitspanne bei Serienentwicklung und -produktion) und dränge daher auf raschere Produktionsabläufe: „They have to cater to taste communities here and now“ (Rasmussen 2020). Auch Judith Keilbach und Hanna Surma (2022) stellen in ihrer ethnografischen Studie zum Umgang mit Nutzungsdaten bei einer Auftragsproduktion des niederländischen Streamingdienstes Videoland fest, „dass die Dauer des Produktionszyklus eine Berücksichtigung des Zuschauerhaltens beim Schreiben folgender Staffeln zu erschweren scheint“ (S.64f.). Sie schlagen in Bezug auf ihre Fallstudie vor, „die Datenerhebung als Instrument zu begreifen, mit dem der Dialog über den Inhalt einer Serie in Gang gesetzt wird“ (ebd., S.47).

Die bislang noch recht große Forschungslücke zur Datafizierung der Drehbucharbeit ist sicherlich der Tatsache geschuldet, dass sich Unternehmen wie Netflix gegenüber Wissenschaftler_innen und oft auch gegenüber Kreativen als intransparent zeigen und kaum mehr von sich als PR-Kampagnen offenbaren. Bei einem Online-Panel zum Thema „Algorithms and AI: Shaking up screenwriting in Europe“ der Universität Utrecht mahnte der Produzent Georg Ramme zur Vorsicht gegenüber Netflix-Marketingnarrativen zur innovativen Einbindung von Daten: „Netflix tends to do more talking about data, rather than

using them for real“ (Abbatescianni 2021). Zugleich sprach er die Gefahr an, dass sehr umfassende Daten zu einer zu starken Formalisierung führten und Programme infolgedessen letztlich langweilig würden (vgl. ebd.).

Die mit der Datafizierung verknüpfte Digitalisierung stellt für die Drehbuchforschung auch dadurch ein wichtiges Thema dar, da sie zu erweiterten und veränderten Distributions- und Erzählmöglichkeiten führt. Hinwendungen zu einem transmedialen Erzählen oder „world-building“ (Ryan 2015, S.5) haben eine Ausweitung der Drehbucharbeit und der an ihr mitwirkenden Akteur_innen zur Folge, da beispielsweise neue, entstehende Professionen das Drehbuch miterschaffen. Bei der auf verschiedenen Plattformen vertriebenen und erzählten ZDF/Funk-Jugendserie *DRUCK* (2018-) etwa kristallisierte sich der Social-Media-Producer als neues Gewerk heraus, das an der *screen idea* und Teilen der Drehbuchskripte mitwirkte (vgl. Krauß/Stock 2021, S.419f.). Auch Formen und Konventionen der Skripte veränderten sich, da diese nun auch Social-Media-Aktivitäten der Protagonist_innen neben der unmittelbaren Episodenhandlung enthielten.

Das norwegische Format *SKAM* (2015-2017), auf dem *DRUCK* beruht, gilt oft als ‚best-practice‘-Beispiel, wenn es um ein ethnografisches Vorgehen in der Drehbuchentwicklung oder auch einen stärker öffentlich-rechtlich und qualitativ geprägten Umgang mit Datafizierung geht. Den Drehbucher-

stellungen gingen umfassende Erhebungen zu norwegischen Jugendlichen und ihren Lebenswelten voran (vgl. Sundet 2020). Speziell bei fiktionalen Jugendserien und im skandinavischen Kontext ist mittlerweile ein „ethnographic turn“ (Freudental 2022) auszumachen, in dessen Folge Heranwachsende ein zentrales Objekt der Recherche sind, diese Recherchen als „kidnographers“ (ebd.) mit durchführen oder gar die Drehbucherstellung und weitere Produktionsphasen als „junior editors“ (Redvall/Christensen 2021, S.173) begleiten und evaluieren. Zielgruppen stoßen so potenziell zu den am Drehbuchprozess beteiligten Akteur_innen, womöglich gar zum Kern der *Screen Idea Work Group* hinzu.

Denkbar scheint, dass auch der Drehbuchforschung ein *ethnografic turn* bevorsteht und stärker Brücken zwischen ihr und Rezeptionsstudien zu bauen sind. Speziell praxisorientierte und künstlerische Drehbuchforschungen könnten die mögliche Einbindung von Zuschauer_innen in einem digitalen Medienumfeld mit verschiedenen Rücklaufmöglichkeiten in Zukunft weiter erkunden, sollten dabei aber nicht ökonomische Rahmenbedingungen und Hierarchien aus den Augen verlieren.

Hinsichtlich von Recherchen in einem digitalen Medienumfeld sowie der Datafizierung oder Algorithmisierung von Teilen der Drehbucharbeit liegt es nahe, die Akteur-Netzwerk-Theorie heranzuziehen. Die „Verschaltung menschli-

cher und nicht-menschlicher Akteure“ (Grampp/Stiftinger 2022, S.26) lässt sich sicherlich auch in historischen Studien ergründen, die neben Analysen gegenwärtiger Transformationen weiterhin eine wichtige Facette der Drehbuchforschung bilden. Mit dem Augenmerk auf nicht-menschlichen Akteuren ist es generell möglich, verschiedene Drehbuchmaterialien, bestimmte Techniken oder Dramaturgiemodelle oder den Einfluss von Büchern und Filmen theoretisch zu fassen. Bereits bestehende mediale Texte stellen eine relevante Kraft im Drehbuchprozess dar (vgl. Redvall 2013, S.31), unter anderem weil aus ihnen resultierende „trends, tastes and traditions“ (ebd.) über die Genese und Fortentwicklung von Projekten mitbestimmen. Die Drehbuchforschung kann demnach auch textuelle Analysen beinhalten. Grundsätzlich besteht eine zukünftige Herausforderung für dieses Forschungsfeld darin, die Analyse von Texten und Prozessen noch stärker zusammenzudenken und verschiedene Ausrichtungen, wie literaturwissenschaftlich geprägte Untersuchungen von Skripten oder medienindustrielle Forschungen von Drehbuchpraktiken, miteinander zu verzahnen.

Literatur

Abbatecianni, Davide: „Country Focus: The Netherlands: The first ‚Let’s Talk Screenwriting!‘ round-table explores how algorithms and data analytics are making inroads into European screen production“ (2021).

<https://cineuropa.org/en/cfocusnewsdetail/1963/399217/> (28.12.2022).

Batty, Craig: „Introduction.“ In: ders. (Hg.): *Screenwriters and Screenwriting: Putting Practice Into Context*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014, S.1-7.

Batty, Craig/Baker, Dallas J.: „Screenwriting as a Mode of Research, and the Screenplay as a Research Artefact.“ In: Batty, Craig/Kerrigan, Susan (Hg.): *Screen Production Research: Creative Practice as a Mode of Enquiry*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018, S.67-84.

Batty, Craig/Kerrigan, Susan: „Introduction.“ In: dies. (Hg.): *Screen Production Research: Creative Practice as a Mode of Enquiry*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018, S.1-10.

Batty, Craig/Taylor, Stacy (Hg.): *The Palgrave Handbook of Script Development*. Cham: Palgrave Macmillan, 2021.

Bradley, Peri: „Scripting the Real: Mike Leigh’s Practice as Antecedent to Contemporary Reality Television Texts The Only Way Is Essex and Made in Chelsea.“ In: Batty, Craig (Hg.): *Screenwriters and Screenwriting: Putting Practice Into Context*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014, S.170-186.

Caldwell, John Thornton: *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke UP, 2008.

Freudental, Jakob: „Working with ‚Kidnographers‘ to Not Be Cringe: New Ways of Using Ethnographic Audience Research Methods When Trying to Reach Young Audiences“ (2022). <https://cstonline.net/working-with-kidnographers-to-not-be-criinge-new-ways-of-using-ethnographic-audience-research-methods-when-trying-to-reach-young-audiences-by-jakob-freudental/> (28.12.2022)

Ganz, Adam/Price, Steven: *Robert De Niro at Work: From Screenplay to Screen Performance*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020.

Grampp, Sven/Stiftinger, Sophia: „Über mehr oder weniger belanglose Dinge: Zum Status der Handlungsmacht nicht-menschlicher Akteure bei der Entwicklung von Drehbüchern am Beispiel der Fernsehserie *Das Traumschiff*.“ In: Henschen, Jan/Krauß, Florian/Ksenofontova, Alexandra/Tieber, Claus (Hg.): *Drehbuchforschung: Perspektiven auf Texte und Prozesse*. Wiesbaden: Springer VS, 2022, S.25-46.

Havens, Timothy/Lotz, Amanda D./Tinic, Serra: „Critical Media Industry Studies: A Research Approach.“ In: *Communication, Culture and Critique* 2 (2), 2009, S.234-253.

Henderson, Felicia D.: „The Culture Behind Closed Doors: Issues of Gender and Race in the Writers’ Room.“ In: *Cinema Journal* 50 (2), 2011, S.145-152.

Henschen, Jan/Krauß, Florian/Ksenofontova, Alexandra/Tieber, Claus: „Einleitung.“ In: dies. (Hg.): *Drehbuchforschung: Perspektiven auf Texte und Prozesse*. Wiesbaden: Springer VS, 2022, S.1-24.

Kasten, Jürgen/Plattner, Eva H.: *Film schreiben: Eine Geschichte des Drehbuches*. Wien: Hora, 1994.

Keilbach, Judith/Surma, Hanna: „Nutzungsdaten und das Bauchgefühl der Drehbuchautor*innen: Eine Fallstudie zur datengestützten Drehbuchentwicklung für einen Streamingdienst.“ In: Henschen, Jan/Krauß, Florian/Ksenofontova, Alexandra/Tieber, Claus (Hg.): *Drehbuchforschung: Perspektiven auf Texte und Prozesse*. Wiesbaden: Springer VS, 2022, S.47-67.

Kerrigan, Susan: „A ‚Logical‘ Explanation of Screen Production as Method-Led Research.“ In: Batty, Craig/Kerrigan, Susan (Hg.): *Screen Production Research: Creative Practice as a Mode of Enquiry*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018, S.11-27.

- Krauß, Florian: „Showrunner und Writers' Room: Produktionspraktiken der deutschen Serienindustrie.“ In: *montage AV* 27 (2), 2018, S.95-109.
- Krauß, Florian: „From ‚Redakteursfernsehen‘ to ‚Showrunners‘: Commissioning Editors and Changing Project Networks in TV Fiction from Germany.“ In: *Journal of Popular Television* 8 (2), 2020, S.177-194.
- Krauß, Florian: *Qualitätsserien aus Deutschland: Produktionspraktiken, Erzählweisen und Transformationen des Fernsehens*. Wiesbaden: Springer VS, 2023 (im Erscheinen).
- Krauß, Florian/Loist, Skadi: „Medienindustrieforschung im deutschsprachigen Raum: Einleitung.“ In: *Navigationen* 18 (2), 2018, S.7-25.
- Krauß, Florian/Stock, Moritz: „Youthification of Television through Online Media: Production Strategies and Narrative Choices in DRUCK/SKAM Germany.“ In: *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* 16 (4), 2021, S.412-432.
- Ksenofontova, Alexandra: *The Modernist Screenplay: Experimental Writing for Silent Film*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020.
- Loist, Skadi: „Gendered Media Industries: Argumente für eine geschlechtergerechte und diverse Filmindustrie.“ In: *Navigationen* 18 (2), 2018, S.135-158.
- Loughney, Patrick G.: „In the Beginning Was the Word: Six Pre-Griffith Motion Picture Scenarios.“ In: Elsaesser, Thomas/Barker, Adam (Hg.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI, 1990, S.211-219.
- Macdonald, Ian: „Disentangling the Screen Idea.“ In: *Journal of Media Practice* 5 (2), 2004, S.89-100.
- Macdonald, Ian: *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- Maras, Steven: *Screenwriting: History, Theory and Practice*. London/New York: Wallflower, 2009.
- Maras, Steven (Hg.): *Ethics in Screenwriting: New Perspectives*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- Martin, Adrian: „Making a Bad Script Worse.“ In: ders. (Hg.): *Mysteries of Cinema*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2018, S.329-338.
- Nelmes, Jill: „Introduction.“ In: ders. (Hg.): *Analysing the Screenplay*. New York: Routledge, 2011, S.1-4.
- Parker, Philip: *The Art and Science of Screenwriting*. Exeter: Intellect, 1998.
- Pasolini, Pier Paolo: *Ketzereferenzen*. München: Carl Hanser, 1979.

- Passavant, Nicolas von: „Über den Publikumsbegriff in Drehbuchanleitungen: Beobachtungen an angloamerikanischer Ratgeberliteratur und den didaktischen Schriften Jean-Claude Carrières.“ In: Henschen, Jan/Krauß, Florian/Ksenofontova, Alexandra/Tieber, Claus (Hg.): *Drehbuchforschung: Perspektiven auf Texte und Prozesse*. Wiesbaden: Springer VS, 2022, S.177-199.
- Price, Steven: *A History of the Screenplay*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- Rasmussen, Nina Vindum: „Camera, Action: How Algorithms Are Shaking Up European Screen Production“ (2020).
<https://journals.uic.edu/ojs/index.php/spir/article/view/11311/9834> (28.12.2022).
- Redvall, Eva Novrup: *Writing and Producing Television Drama in Denmark: From the Kingdom to The Killing*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- Redvall, Eva Novrup/Christensen, Katrine Bouschinger: „Co-creating Content with Children to Avoid ‚Uncle Swag‘: Strategies for Producing Public Service Television Drama for Tweens and Teens at the Danish Children’s Channel DR Ultra.“ In: *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* 16 (2), 2021, S.163-180.
- Reimers, Timm: „Werner Herzogs Drehbücher I und II: Zur Drehbuchpublikation im Neuen Deutschen Film.“ In: Henschen, Jan/Krauß, Florian/Ksenofontova, Alexandra/Tieber, Claus (Hg.): *Drehbuchforschung: Perspektiven auf Texte und Prozesse*. Wiesbaden: Springer VS, 2022, S.157-175.
- Renger, Sarah: „‚You Never Know Who is in Control‘: German Transmedia Content Development.“ In: Batty, Craig/Taylor, Stacy (Hg.): *The Palgrave Handbook of Script Development*. Cham: Palgrave Macmillan, 2021, S.569-583.
- Ryan, Marie-Laure: „Transmedia Storytelling: Industry Buzzword or New Narrative Experience?“ In: *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies* 7 (2), 2015, S.1-19.
- Schwarz, Alexander: *Der geschriebene Film: Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms*. München: Diskurs-Film, 1994.
- Stutterheim, Kerstin: *Handbuch Angewandter Dramaturgie: Vom Geheimnis des filmischen Erzählens*. Frankfurt: Peter Lang, 2015.
- Sundet, Vilde Schanke: „From ‚Secret‘ Online Teen Drama to International Cult Phenomenon: The Global Expansion of SKAM and its Public Service Mission.“ In: *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* 15 (1), 2020, S.69-90.
- Szczepanik, Petr: *Screen Industries in East-Central Europe*. London: Bloomsbury, 2021.

Tieber, Claus: *Schreiben für Hollywood: Das Drehbuch im Studiosystem*. Wien/Berlin/Münster: LIT, 2018.

Thompson, Kristin: *Storytelling in Film and Television*. Cambridge: Harvard UP, 2003.

Vonderau, Patrick: „Theorien zur Produktion: ein Überblick.“ In: *montage AV* 22 (1), 2013, S.9-32.

Wells, Paul: „Sorry Blondie, I Don't Do Backstory!': Script Editing: The Invisible Craft.“ In: Batty, Craig (Hg.): *Screenwriters and Screenwriting: Putting Practice Into Context*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014, S.151-169.

Windeler, Arnold/Lutz, Anja/Wirth, Carsten: „Netzwerksteuerung durch Selektion: Die Produktion von Fernsehserien in Projektnetzwerken.“ In: *montage AV* 10 (1), 2001, S.91-124.

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Bo Florin, Patrick Vonderau, Yvonne Zimmermann: Advertising and the Transformation of Screen Cultures

Amsterdam: Amsterdam UP 2021, 338 S., ISBN 9789462989153,
EUR 67,95 (OA)

Selten ist zu bewundern, wie die produktive Zusammenarbeit zwischen Wissenschaftler_innen unterschiedlicher Disziplin und Affiliation gelingen kann und dabei ein – auch für fachfremde Leser_innen – überaus genießbares Buch entsteht. Der vorliegende Band kann als eine Art Arbeitsbericht gelesen werden, der die Erkenntnisse dreier Forscher_innen aus dem Projekt „Advertising and the Transformation of Screen Cultures“, gefördert von der Swedish Foundation for the Humanities and Social Sciences, aus unterschiedlichen Perspektiven darstellt.

Den ersten Teil des Bandes „Approaches and Methods“ bestreiten die Film- und Medienwissenschaftlerin Yvonne Zimmermann und der Medien- und Kommunikationswissenschaftler Patrick Vonderau, wobei Vonderau sich eher konzeptuellen, methodologischen und manchmal nachgerade philosophischen Fragestel-

lungen im Bereich der Werbeforschung widmet, während Zimmermann eine Brücke zwischen Werbung und der Filmwissenschaft schlägt. Der Filmwissenschaftler Bo Florin liefert im zweiten Teil des Bandes anhand von konkreten Werbekampagnen Analysen, die unterschiedliche Kontexte verdeutlichen.

In einem ersten einleitenden Kapitel „Early Cinema, Process Films, and Screen Advertising“ wagt Zimmermann einen gleichermaßen anschaulichen wie unterhaltsamen historischen Blick auf Techniken der frühen Werbe- und Dokumentarfilme, die sie als Vorläufer der *infomercials* identifiziert. Dabei stellt Zimmermann fest, dass das als kurzlebig verkannte Medium ‚Werbefilm‘ über außergewöhnlich robuste Praktiken verfügt, also in Bezug auf Themen, Darstellung und Distribution eher beharrlich ist. Immer wieder deckt Zimmermann Parallelen bei der fast

gleichzeitigen Entstehung von Filmen für das Kino und dem kommerziellen Werbefilmschaffen auf und beschreibt frühe Beispiele von Techniken, die in der Werbewirtschaft auch heute noch gern zur Anwendung gebracht werden, wie beispielsweise *cross-branding* oder *product placement*.

Vonderau fordert in seinem ersten Beitrag „Advertising and Modernity: A Critical Reassessment“ die übliche Herangehensweise der Werbeforschung heraus, ihren Forschungsgegenstand als Wegbereiter, wenn nicht gar als Inbegriff der Moderne zu verstehen. Statt sich jedoch der Kritik am Verhältnis zwischen Moderne und Werbung anzuschließen, schlägt Vonderau vor, die Kategorie ‚Werbung‘ neu zu vermessen. Wie schon Zimmermann in ihrem einleitenden Kapitel, betont auch Vonderau, wie produktiv es sein kann, kulturelle Verbindungen zwischen den verschiedenen historischen Produktions- und Präsentationsformen von Medien hervorzuheben, Werbefilme also auch als Auftragsarbeiten in den Blick zu nehmen und sie nicht als Forschungsobjekte im luftleeren Raum zu betrachten. Vonderau plädiert dafür, Werbefilme im Zusammenhang mit zeitgenössischen Marketingtrends, Stilen und Arbeitsweisen der jeweiligen produzierenden Agentur sowie ästhetischen Konzepten und nicht zuletzt Biografien der Kreativen zu verstehen.

Im ersten Teil des Bandes finden sich darüber hinaus eine historische Betrachtung von Avantgarde-, Dokumentar- und Lehrfilmen aus den

Jahren 1930-1940, die, wie Zimmermann ausführt, zum Ziel hatten, das Kino als ein Werkzeug für demokratische Bildung zu nutzen und sich dabei die persuasiven Strategien der Werbung aneigneten. Ein weiterer Artikel portraitiert den deutschen Werbeschaffenden Charles Wilp, der in den 1960er und 70er Jahren das Gesicht der Werbung in Deutschland entscheidend geprägt hat und dessen Arbeit Vonderau als Material für eine Heuristik des Werbefilms dient. Im Kapitel „Advertising and the Apparatus: Cinema, Television, and Out-Of-Home Screens“ stellt Zimmermann die Idee des ‚Dispositiv‘ als Konzeptrahmen für die Analyse von Werbung in ihrem jeweiligen Sendungsumfeld vor. In „Advertising as Commercial Speech: Truth and Trademarks in Testimonial Advertising“ beschäftigt sich dann Vonderau mit der Darstellung von Marken im Kino. Der erste Teil des Buchs endet mit dem Kapitel „Advertising’s Self-Reference: From Early Cinema to the Super Bowl“, in dem Zimmermann Werbefilme darauf untersucht, wie sie über Selbstbezüglichkeit in eine Interaktion mit den Zuschauer_innen treten und gleichsam deren Medienkompetenz nicht nur voraussetzen, sondern schon fast feierlich anerkennen.

Im zweiten Teil des Bandes „Cases and Materials“ ergänzen technisch versierte und präzise *close readings* das Buch um sehr informative Beispiele. In „Moving Objects: The Case of Volvo“ beobachtet Florin, wie in Werbefilmen

des Autoherstellers Volvo im Laufe der Firmengeschichte das Thema ‚Mobilität‘ mit den technischen Möglichkeiten des Bewegtbilds teils korreliert und teils paradox erscheint –, so machen sich Werbeschaffende im Laufe der Jahrzehnte die Möglichkeiten des Films zunutze, um Bewegung und Bewegtheit in Szene zu setzen, anstatt schlicht die tatsächliche Fahrt eines Autos zu inszenieren.

Das Kapitel „Cinematic Intertexts: H&M Goes YouTube“ befasst sich mit der Werbung für die Designer-Kollaborationen des schwedischen Modehauses, zu einer Zeit, in der Social-Media-Maßnahmen gerade erst begannen, die Werbung maßgeblich zu verändern. Florin beschreibt, wie in der Zusammenarbeit zwischen der populären Marke H&M und namhaften Labels aus dem Luxussegment im beginnenden Boom diverser Social-Media-Plattformen eine geeignete Umgebung für die Anpassung an eine sich schnell verändernde Medienlandschaft entsteht und wie sich, trotz der engen ästhetischen Bindung der Kampagnen an neuartige Werbeformen und -kanäle, eine Verwurzelung im klassischen Werbefilm zeigt. Der Moderiese H&M macht sich den inklusiven Charakter der sozialen Medien zunutze, um die Erreichbarkeit von Luxusmarken für eine grenzen- und klassenlose Gesellschaft zu bewerben. Eine Besonderheit, die Florin bei der Veröffentlichung der kunstfertigen Werbefilme über die sozialen Plattformen identifiziert, ist

die Nutzung von insbesondere YouTube zum Zwecke der Archivierung des (werbe-)filmischen Bestrebens der Marke H&M.

In der letzten *case study* des Buchs „Beyond Promotion: The UN Global Goal Campaign“ versucht Florin, die vorher angestellten Überlegungen zu konsolidieren, die Entwicklung von Werbung und Marketing von einer Produzent_innen-Konsument_innen-Dichotomie hin zu einer nachhaltigen Version von Kommunikation nachzuzeichnen. Die Frage, ob eine Werbung für Werte eine andere sei als für Konsumgüter, beantwortet Florin mit der Betrachtung der Global Goals Campaign des United Nations Development Programs (2015). Die Kampagne, so Florin, schließe eine Lücke zwischen Kino und neuen Medien, individuellen und globalen Zielen. Dabei schließt sich auch der Kreis zu den am Anfang des Buches ausgeführten Überlegungen zur politischen Dimension der Werbung mit bewegten Bildern.

Die in diesem Buch zusammengeführten, manchmal fast anekdotischen Beobachtungen folgen keinem festgelegten Rahmen, erheben aber auch nicht den Anspruch auf historische oder inhaltliche Vollständigkeit. Vielmehr gelingt es den Autor_innen stetig, ihre Erkenntnisse in den gegenwärtigen Forschungskontext einzuordnen, auf weitere Forschungsmöglichkeiten hinzuweisen und spannende Fragen aufzuwerfen, die wie eine Aufforderung zum Dialog wirken. Man kann nicht umhin zu spekulieren, dass die Zusam-

menarbeit an diesem Buch den Beteiligten Freude bereitet hat. Ohne das Feld der Werbeforschung neu aufrollen zu wollen, schlagen die Autor_innen Perspektivwechsel vor, die eher zum neuen Beackern des Felds einladen. Das Ergebnis ist ein sehr lesenswertes

Buch, das Impulse für eine Weiterentwicklung der Werbeforschung setzt und konkrete Vorschläge macht, wie Bildschirmwerbung als Forschungsgegenstand zu behandeln sei.

Ruth Knepel (Frankfurt)

Medien/Kultur

Sabine Coelsch-Foisner, Christopher Herzog (Hg.): For Sale! Kommodifizierung in der Gegenwartskultur

Heidelberg: Winter 2021, 195 S., ISBN 9783825349028, EUR 45,-

Der Sammelband *For Sale! Kommodifizierung in der Gegenwartskultur*, herausgegeben von Sabine Coelsch-Foisner und Christopher Herzog, beschäftigt sich mit einer zentralen Frage: Ist der Neoliberalismus am Ende? In zehn Kapiteln wird die Vermarktung von Kunst thematisiert, dabei wird Kommodifizierung verstanden als sowohl „die Produktion von Gütern zum Tausch auf Märkten“ als auch der „Prozess, wenn etwas zur Ware gemacht“ (S.1) wird. Der Schriftsteller Ferdinand Schmalz eröffnet den Band zunächst mit einem kurzen, künstlerischen Textbeitrag zur Kommodifizierung von Kunst (vgl. S.5-6). Ulrich Ermann zeigt im darauffolgenden Kapitel „Geographien der Kommodifizierung“, wie sich Lebensmittel und Märkte in Vermarktung, Kauf und Konsum performativ selbst konstituieren. In Zuge des ‚doppelten Warenfetischismus‘ werden Produkte zunächst von ihrem Produktionskontext getrennt, und dann in eine neue Verknüpfung zu Produktion und Herkunft gestellt (vgl. S.31). Ermann bezieht sich auf Michel Callons und dessen Konzept der Per-

formativität von Märkten, welchem die Akteur-Netzwerk-Theorie zugrunde liegt – etwa werden bei Produkten mit Bio- beziehungsweise Fairtrade-Vermerk Vorstellungen von Natur oder Regionalität kommodifiziert, während andere, unberücksichtigte Faktoren nicht Teil der Ware sind. Durch Vermarktungen von ‚Herkunft‘ werden nicht nur Waren hergestellt, sondern auch reziprok Räume konstituiert (vgl. S.34f.). Vom Produkt getrennt werden insbesondere Produktionsprozesse sowie die Haltung und Schlachtung von Nutztieren, oder aber es wird ein imaginativer Herkunftskontext hergestellt, in welchem gezeigt wird, dass die Tiere etwa ein glückliches Leben hatten. Zunächst werden Produktion und Konsum also strikt getrennt, um später eine erfolgreiche Kommodifizierung durch *framing* zu ermöglichen (vgl. S.39ff.). Zudem hat die Wirkung von Marken einen erheblichen Einfluss auf räumliche Organisationen von Wirtschaftsverflechtungen, diese folgen nämlich den imaginativen Verbindungen von Ware, Wert und Raum. Und umgekehrt ist es ebenso, Ermann

beschreibt „diese Form der Kommodifizierung als Kreislauf von Waren und Zeichen“ (S.47).

Ulrich Körtner stellt in seinem Kapitel „Hat alles seinen Preis?“ die Frage, was in Zukunft nicht gekauft werden können soll, also wo ethische Grenzen der Kommodifizierung zu ziehen sind (vgl. S.49-71). Guido Kucsko hingegen widmet sich im Kapitel „Kunst ohne Artefakte und Artefakte ohne Künstler“ dem Thema des Urheberrechts in Bezug auf Werke von künstlicher Intelligenz oder Concept Art. Denn steht der Schutz von AI-Werken Investor_innen, Anwender_innen oder Programmierer_innen zu? Und kann Immaterielles überhaupt zur handelbaren Ware und zum rechtlich geschützten Objekt gemacht werden (vgl. S.73ff.)?

Christoph Kirsch befasst sich in „Take a Selfie“ mit der Selbstbezüglichkeit in einer Gesellschaft, in welcher alles digitalisiert wird, und er schlüsselt die Software als die Ware der Gegenwart schlechthin auf (vgl. S.83-87). Anne Koch thematisiert, wie durch kommerzielle Wertschöpfung religiöse Gegenstände entfremdet werden (vgl. S.89-108). Wolfgang Rathert spricht in „Musik – nichts als Geschäft und Unwahrheit?“ Hans G. Helms‘ Thesen bezüglich des Warencharakters der

Musik an. Rathert setzt sich nicht nur mit Helms‘ Ausführungen auseinander, sondern bezieht diese auch auf einen zeitgenössischen Kontext (vgl. S.109-125). In „Siegerkunst und Institutionskritik“ schlüsselt Bettina Steinbrügge die Kommodifizierung der Kunst und deren Veränderungen seit dem 19. Jahrhundert auf (vgl. S.127-146). José Igor Prieto-Arranz widmet sich in seinem Kapitel dem Thema des *historical turn* in der britischen und spanischen Literatur. Denn was macht einen Roman grundsätzlich zum historischen Roman, und wie hat sich das Genre im Zeitverlauf verändert (vgl. S.147-167)?

Der Sammelband liefert einen interdisziplinär facetten- und perspektivenreichen Einblick in Bezug auf den Verkauf von Gütern – seien diese materiell oder immateriell, im Bereich der Literatur, Musik oder bildenden Kunst angesiedelt. Ob der Neoliberalismus als wirtschaftliche Idee weiterhin standhaft bleibt, wird sich weisen – *For Sale! Kommodifizierung in der Gegenwartskultur* ist jedenfalls anschlussfähig für weitere Auseinandersetzungen und regt auch etwas zum (medien-)wissenschaftlichen Nachdenken über die gegenwärtige Kommodifizierung unserer Kultur an.

Magdalena Mayr (Wien)

Friedrich Balke, Elisa Linseisen (Hg.): Mimesis Expanded: Die Ausweitung der mimetischen Zone

Paderborn: Brill | Fink 2022 (Medien und Mimesis, Bd.8), 366 S., ISBN 9783770564941, EUR 59,-

Die Beschäftigung mit der Mimesis (altgriechisch ‚Nachahmung‘) scheut vor Aktualisierungen nicht zurück. Dies beweist die nachhaltige Existenz der DFG-Forschungsgruppe „Medien und Mimesis“ (und deren zahlreiche Teilprojekte), in deren Rahmen der Sammelband entstanden ist. Neu ist allerdings die noch überfällige Klärung des Begriffs hinsichtlich digitaler Medien, wobei sich hierzu ein erster Ansatz bereits bei Sebastian Althoff, Elisa Linseisen, Maja-Lisa Müller und Franziska Winter in *Re/Dissolving Mimesis* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2020; besprochen von Lydia Korte in *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews* 39 [1], 2022, S.32-34) findet.

Auch *Mimesis Expanded* stellt sich jener Frage. Mit dem Meme *Harlem Shake* (2013) als Einstieg diskutieren die Herausgeber_innen Hans Blumenbergs Einschätzung zur Nachahmung für die Moderne (*Nachahmung der Natur: Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*. Ditzingen: Reclam, 2020 [1957]) und Gabriel Tardes sozialtheoretischen Ansatz (*The Laws of Imitation*. Redditch: Read Books Ltd., 2013 [1890]). Mimesis sei nicht nur „Nachahmung“, sondern begründe „zugleich eine Differenz [...], die das Nachgeahmte vom sozialen Ernst ins Spiel überführt“ (S.16). Insofern kommt hier mit dem Modell einer differenzierten, im Sinne einer

vielseitigen Nachahmung eine breitgefächerte Lesart zum Tragen.

Der soziale Sachverhalt weitet den Mimesisbegriff aus, was Rosa Eidelpes hinsichtlich Roger Callois („Mimicry and Legendary Psychasthenia.“ In: *October* 31 [4], 1984, S.16-32) als Anti-Ästhetik deutet, die von einem mimetischen Selbstverlust ausgeht. Es geht also nicht nur um illusionäre künstlerische Nachahmung, sondern um eine Form der Grenzüberschreitung. Ideenmimesis, die eine annähernde Nachahmung des Vorbilds anstrebt, und mindere Mimesis, die sich eher dem Nicht-Normativen annähert, seien im Wechselstreit. Dies stellt Friedrich Balke in seinem Artikel fest, indem er dies an digitalen Vervielfältigungen veranschaulicht, die im Sinne Pierre Klossowskis (*Die Gesetze der Gastfreundschaft*. Reinbek: Rowohlt, 1966) in ihrer immer stärkeren Entfernung vom Vorbild, Körper enteignen.

Peter Bexte geht einen interessanten Umweg in seiner Frage nach dem Titelbild von Bruno Latours *Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique (We Have Never Been Modern*. Cambridge: Harvard UP, 1993) und deutet Referenzen auf ein biblisches Zitat. Dort wird ein Eckstein als Teil einer Gebäudewand erwähnt, der zunächst unbeachtet bleibt und schließlich Bedeutung erlangt (vgl. S.105). Über Bob Marley,

Martin Luther, Kurt Schwitters, Franz Rosenzweig und Charles Péguy wird mit Latours Kapitel „The Parliament of Things“ (S.142-145) die Deutung einer vom Bibelzitat ausgehenden Philosophie des Unbeachteten herausgearbeitet.

In einer Systematisierung der Mimesis benennt Martina Leeker, inwiefern eine „medienhistorische Tieferlegung“ (S.212) notwendig sei, die Mimesis von Antizipation (als Vorwegnahme des technisch einverleibten Menschen) unterscheidet und als Subjektbildung im Verhältnis von Mensch und Medien begreifbar macht. Dies setzt ein Augenmerk auf die Autonomie der Medienentwicklung, die sich einer beherrschenden Kontrolle durch den Menschen entzieht.

Zur Animationsforschung trägt Julia Eckels Aufgliederung der üblicherweise für Animationsfilme gegenübergestellten Einordnung in mimetische und abstrakte Filme bei. Ausgehend von Maureen Furniss' Kategorisierung (*Art in Motion: Animation Aesthetics*. New Barnet: John Libbey, 2007 [1998]) schlägt sie anhand von Beispielen die Erweiterung auf ein dreidimensionales Modell vor. Sie verweist dabei auf Platons Referenztext zur Mimesis und arbeitet so heraus, dass dessen meist verkürzt dargestellte Ebenen-Modell mit der Mimesis-Abstraktions-Zweiteilung verflochten werden kann (vgl. S.290).

Als Perspektiven aus den Diversity Studies sind die Beiträge von Elisa Linseisen und Sebastian Althoff einzuordnen. Linseisen macht auf Modellierungen aufmerksam, die auch in den Naturwissenschaften eine ‚weiße‘ Perspektive implizieren. Zu den verdeckten Rassismen in Datenanalysen führt sie argumentativ über die Datenisolation der Rohdaten von Radioteleskopen hin, die verdecktes unsichtbares Material freilegen, beim Versuch ein digitales Abbild eines Schwarzen Loches herzustellen. Althoff versucht, das Vorurteil zu hinterfragen, dass Homophilie ausschließlich ordnend sei, indem er vor allem Schriften von Leo Bersani (u.a. *Homos*. Cambridge: Harvard UP, 1995) analysiert.

Die Zielgruppe des Sammelbandes sind vor allem Medienwissenschaftler_innen. Das titelgebende Vorhaben, die Erweiterung der Mimesis-Blickweisen, birgt die Gefahr, auszufern. Es gelingt jedoch den vierzehn Beiträgen, diese Vielseitigkeit klar zu vermitteln. Es handelt sich zwar nicht um eine Einführung, aber eine hervorragende Ergänzung von Mimesis-Konzepten, die auf neue Aspekte hinweisen. Auch weil mitunter klassische Texte wie Platons *Politeia* in dieser neuen Perspektive eine nun doch moderne Deutung erhalten.

Sebastian R. Richter (Bochum)

Heike Hartung, Rüdiger Kunow, Matthew Sweney (Hg.): *Ageing Masculinities, Alzheimer's, and Dementia Narratives*

London: Bloomsbury Academic 2022 (Bloomsbury Studies in the Humanities, Ageing and Later Life), 210 S., ISBN 9781350237483, USD 35,95

Spätestens seit Susan Sontags Attestierung eines „Double Standard of Aging“ (In: Allmann, Lawrence R. [Hg.]: *Readings in Adult Psychology*. New York: Harper and Row, 1977 [1972], S.285-294) kann davon ausgegangen werden, dass sich die Kategorie des Alters in komplexem Wechselspiel mit anderen identitätsstiftenden Kategorien befindet, wie etwa *race*, *class* oder eben *gender*. Während Sontag vor allem den ungleich härteren Druck der Jugendlichkeit auf weibliche Personen betont, nimmt der Sammelband *Ageing Masculinities, Alzheimer's, and Dementia Narratives*, herausgegeben von Heike Hartung, Rüdiger Kunow und Matthew Sweney, Maskulinität im Wechselspiel mit Demenz und Fürsorge in den Blick. Der Sammelband umfasst zehn Artikel und eine Einleitung durch die Herausgeber_innen. Er teilt sich in die vier Teile „Conceptualizing masculinities, dementia care and embodiment“, „The poetics of dementia and masculinity: Between eulogy and negation“, „Masculinity and dementia in film: Between laughter and violence“ und „Perspectives on masculinity and dementia in memoirs and fictional narratives“ auf. Bereits diese Einteilung verdeutlicht die Vielzahl an Genres und Kontexten – wie Lyrik, Film und Autobiographie; die Fallbeispiele stammen unter anderem

aus Brasilien, Italien, Südkorea und den USA –, die der Sammelband in Kontakt bringt.

Im Zentrum des Sammelbandes steht auch die Verhandel- und Wandelbarkeit von Maskulinität: Wenn Pflegearbeit vor allem weiblich konnotiert ist, wie verändern sich Konzeptionen von Männlichkeit in ihrer Ausübung? Oder: Wenn Maskulinität auch in Dominanz und Kontrolle fußt, wie verhält sich dann die ‚gegenderte‘ Identität im Falle von Demenz? Diesen und vielen anderen Fragen folgend, stellt der Sammelband unterschiedliche Rollen vor, die im Zusammenhang mit Demenzerkrankungen entstehen, wie beispielsweise die des beziehungsweise der Angehörigen, der Pflegeperson oder der erkrankten Person, und untersucht diese in verschiedenen Kontexten. In Bezug auf Fürsorge zeigen Annette Leibing and Cíntia Engel mit Bezug auf Brasilien die enge Verzahnung von soziokulturellem Kontext, Pflegearbeit und Maskulinität auf. Es ist besonders spannend, dass diese Beobachtungen neben der Analyse literarischer Texte erscheinen, wie beispielsweise Katharina Fürholzers Auseinandersetzung mit der dänischen Lyrikerin Pia Tafdrup. In diesen Diskussionen wird stets die Frage nach *agency* mitgedacht, wie es etwa Hartungs Verwendung von G. Thomas Cousers Konzept des ‚vul-

nerable subject' in ihrer Analyse von Philip Roth und Tilman Jens verdeutlicht. Der Sammelband stellt dabei auch diverse theoretische Zugänge zum Thema vor, so bringt Melinda Niehus-Kettler Demenz in Zusammenhang mit sozialen Hierarchien und bezieht sich auf Strategien des *otherings*. Hier wird auch die Frage nach Autonomie und die Gefahr der Stereotypisierung deutlich, denn gerade dadurch, dass Demenz existierende Rahmen von Männlichkeit bedroht, gewinnen alternative Rahmen und ihre Darstellung an Relevanz. Die filmische Analyse von Stefan Horlacher und Franziska Röber macht dabei deutlich, dass der komödienthafte Umgang mit der Krankheit Chancen bietet, allerdings auch Gefahr läuft, bekannte Stereotype, etwa das des misogynen alten Mannes, zu bedienen. Die stereotypisierte Darstellung von Demenz riskiert so, Demenz als Erzählelement zu verwenden und eher zu einem distanzierten ‚sprechen über‘ als zu einem ‚sprechen mit‘ einzuladen. Darüber hinaus zeigen Beiträge aber

auch die Möglichkeit künstlerischer Auseinandersetzung auf, eine Verbindung zu Erkrankten herzustellen, wie Michaela Schrage-Früh am Beispiel von Arno Geiger und Ian Maleney verdeutlicht.

Ageing Masculinities, Alzheimer's, and Dementia Narratives stellt daher nicht nur einen wichtigen Beitrag zu Aging, Gender und Masculinity Studies dar und ist eng mit dem Feld der Medical Humanities verbunden, es macht auch deutlich, in welcher diversen Formen Demenz Beachtung findet und künstlerisch bearbeitet wird. Wie die Herausgeber_innen in ihrer Einleitung erklären, ist der Sammelband weniger interessiert an „medical etiology of these disorders than in their cultural resonances“ (S.1). Durch diese vielschichtige Auseinandersetzung wird eine eindeutige Lesart von Demenz aufgebrochen und ein mehrdimensionaler Zugang ermöglicht, der einer Vereinheitlichung und Abjektierung von Demenz entgegenwirkt.

Ruth Gehrman (Mainz)

Lukas Schepp: Performing Against Annihilation: Identity and Consciousness in J.R.R. Tolkien, Richard Wagner and George R.R. Martin

Singapore: Palgrave Macmillan 2022, 327 S., ISBN 9789811914997, EUR 120,99

Das Untersuchungsmaterial von Lukas Schepps Studie besteht aus einer außergewöhnlichen Zusammenstellung, behandelt er doch eine Opern-Tetralogie, eine Filmreihe und eine Fernsehserie. Es handelt sich um Richard Wagners *Ring des Nibelungen* (1848-1874), die drei Spielfilme der *The-Lord-of-the-Rings*-Reihe (2001-2003) und die TV-Serie *Game of Thrones* (2011-2019). Im Falle der beiden letzteren wirft Schepp auch einen Blick auf die jeweiligen literarischen Vorlagen.

Der vorliegende Band ist reich illustriert und bietet insbesondere Schaubilder, Diagramme und Grafiken. Ins Auge fallen zudem die teils ausführlichen Notenzitate nicht nur aus der Partitur von Wagners Opernwerk. Die Schaubilder sind allerdings zumeist nur wenig geeignet, das im Text dargelegte illustrierend zu erhellen.

Oper, Filme und Serie werden von Schepp nicht etwa in ihnen gewidmeten Kapiteln behandelt. Vielmehr ist das Buch in sieben thematische Abschnitte gegliedert, in denen der Autor seine Primärquellen unter jeweils einem Aspekt vergleichend in den Blick nimmt.

Die ersten beiden Hauptabschnitte des Buches behandeln Identitätskonstruktionen der Werke unter philosophischen Fragestellungen und unter Aspekten ihrer sprachlichen Perfor-

mation. Der dritte widmet sich der jeweiligen Darstellung von Identität. Prinzipiell sei es auf dreierlei Weise möglich, Identität zu konstruieren beziehungsweise zu definieren: sich 1. auf die eigene Vergangenheit oder 2. die eigene Zukunft zu beziehen oder aber sich 3. in Beziehung zu anderen zu setzen. Als viertes trete noch die Möglichkeit der „identity construction through creation“ (S.36) hinzu.

Die Anordnung des vierten bis sechsten Kapitels entspricht derjenigen der ersten drei. Doch gilt Schepps Interesse nun nicht der Identität, sondern dem Bewusstsein. So geht er im vierten Abschnitt der Frage nach, welche Bewusstseinsphilosophie den untersuchten Werken zugrunde liegt. Im fünften Kapitel beleuchtet er deren sprachliche Performance von Bewusstsein und wendet sich im sechsten Abschnitt dann deren Darstellung zu. Das siebte und letzte Kapitel gilt der performativen Identifikation in den drei Werken.

In jedem der Kapitel stellt Schepp allgemeinere Überlegung zu dem jeweiligen Thema an, bevor er sich seinen Primärquellen zuwendet. Hierzu zieht er klassische philosophische und psychoanalytische (namentlich Jung'sche) Theorien und Thesen, fernöstliche Weisheitslehren sowie aktuelle Forschungen heran.

Aus den Werken selbst greift er sodann oft eine der Figuren oder eine ihrer zentralen Szenen beispielhaft heraus. So arbeitet er im dritten Kapitel „the efficiency of audio-visually representing philosophical ideas and corresponding processes of identity formation“ (S.278) zunächst anhand der Opern-Szene heraus, in welcher der Recke Siegfried das Schwert Nothung schmiedet, sodann am Beispiel der Reise Arwens in *The Lord of the Rings*, aus *Game of Thrones* zieht er schließlich eine vorausschauende Vision von Daenerys heran.

Im sechsten Kapitel „Consciousness in Action“ (S.195) beleuchtet der Autor wiederum anhand jeweils eines Charakters aus den drei Werken, wie diese ihre Konzeptionen des Bewusstseins, des Unbewussten und des freien Willens umsetzen. Im Falle des *Rings des Nibelungen* ist dies die Szene, in der Brünnhilde am Ende des letzten Teils der Tetralogie auf ihrem Pferd Grane in die Flammen des von ihr für Siegfrieds Leichnam errichteten Scheiterhaufens reitet. Im Falle von *Lord of the Rings* ist es Frodos „redemption“ (S.221) und in *Game of Thrones* Brans „(D)Evolution“ (S.247). Bran kommt Schepp zufolge hinsichtlich seiner Funktion für den Plot eine ganz ähnliche Rolle zu wie Frodo im Herrn der Ringe. Beide würden sie als unschuldige Kinder vorzeitig in eine gnadenlose Welt geworfen und müssten die Verantwortung „of catalyzing the

spiritual redemption of the universes they inhabit“ (S.247) tragen. Interessant ist die Anmerkung, dass Bran Friedrich Nietzsches Anweisung folgt, seine Schwäche in Stärke zu verwandeln, so dass der gelähmte Junge zuletzt sowohl ein machtvolleres Medium wie auch ein „egocentric human“ (S.273) ist. So finde Hegels „paradox of antitheses that still find their sublation“ (S.273) in dieser Figur seine Personifizierung. Das mag etwas überinterpretiert sein, der Hinweis auf die Egozentrik der Figur ist dennoch erhellend.

Im abschließenden Kapitel behandelt Schepp die Frage danach, wie „the performative depiction of consciousness affect the consciousness expansion and/or reaffirmation of the audience“ (S.279) unter drei Aspekten respektive auf drei Ebenen: „Identification and Empathy – A Narrative Approach“ (S.280), „Identification – A Neurological Approach“ (S.294) und „Identification in the Fantasy Genre“ (S.302).

Mit der vergleichenden Analyse von Werken aus der Musikgeschichte der Oper, des Kinofilms und der TV-Serien hat Schepp zweifellos einen neuen, durchaus auch innovativen Weg beschritten. Ob ihm andere Forschende darauf folgen werden, mag jedoch zweifelhaft sein. Doch stellt er einige anregende Überlegungen zu seinem Thema an.

Rolf Löchel (Marburg)

Julia Elena Goldmann: Fan Fiction Genres: Gender, Sexuality, Relationships and Family in the Fandoms »Star Trek« and »Supernatural«

Bielefeld: transcript 2022 (Critical Studies in Media and Communication), 353 S., ISBN 9783839463147, EUR 48,99

(Zugl. Dissertation an der Paris Lodron Universität Salzburg, 2020)

Fans schreiben eigene Geschichten zu und über ihre Lieblingsfilme oder -serien. Dabei wird oft danach gefragt, was diese Personen eigentlich antreibt und wie die ursprünglichen Produzent_innen und Autor_innen mit dem Phänomen umgehen – auf die tatsächlichen Inhalte der Texte, ihre Machart, ihre Publikationsbedingungen und ihre Rezeption wird aber immer noch viel zu selten geschaut (vgl. S.18). Julia Elena Goldmann macht nun in ihrer Dissertationsschrift *Fan Fiction Genres* die Fanfictions selbst zum Gegenstand und sucht bestimmte generische Merkmale verschiedener Fanfiction-Genres herauszuarbeiten. Damit legt sie eine längst überfällige Verwissenschaftlichung bestimmter Begriffe und Konzepte vor, die in der Fanfiction-Praxis teilweise schon seit Jahrzehnten ganz selbstverständlich zum Einsatz kommen. Dass die Frage nach Fanfiction-Genres aufgrund von Entstehungskontext und Art der Bereitstellung/Verbreitung der Texte keine streng literaturwissenschaftliche Gattungsbestimmung sein kann, sondern sich hier Literatur-, Film-, Medienwissenschaft und Cultural Studies begegnen, macht Goldmanns Arbeit zu einer interdisziplinär relevanten Studie zur Fanfiction. Aufgrund der enormen Größe

des Korpus beschränkt sich Goldmann auf die Merkmale (*formulas*) von Slash-Subgenres (homoerotische/queere[nde] Texte), deren Bezeichnungen sie von den auf der Multifandom-Plattform Archive of Our Own vorgefundenen Schlagworten übernimmt und mit denen Slash-Fans vertraut sind: General Slash (vgl. S.169ff.), First-Time Stories (vgl. S.181ff.), Hurt/Comfort (vgl. S.191ff.), Domestic Fics (vgl. S.203ff.), Male Pregnancy/Omegaverse (vgl. S.213ff.) und Porn without Plot (vgl. S.225ff.). Warum beziehungsweise ob diese fünf Kategorien ausreichen, um alle Slash-Fanfictions zu kategorisieren, bleibt diskutabel – mir fehlen hier etwa Character Death, Angst oder Fluff. Dass von Goldmann für Gen (Geschichten ohne Liebesbeziehung im Fokus) und Het (heterosexuelle Romanzen) keine Genrebestimmung vorgelegt wird, tut der Leistung der Autorin keinen Abbruch, es zeigt vielmehr die Fülle der sich noch stellenden Forschungsaufgaben im Zusammenhang mit Fanfiction ebenso wie die enorme Anschlussfähigkeit der Arbeit.

Mit dem *Star-Trek*-Franchise (1966-) hat Goldmann für ihre Analyse eines der ältesten Media Fandoms ausgewählt, zu dem bereits extensiv gearbeitet wurde; so befassten sich

auch die ersten wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Fanfiction mit Star Trek (vgl. z.B. Bacon-Smith, Camille: *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992). Dem gegenüber stellt Goldmann das weitaus jüngere Fandom zur Fantasy-Horror-Serie *Supernatural* (2005-2020). Es gelingt Goldmann zwar zu motivieren, warum sie sich für diese beiden Fandoms entschieden hat und sie für gut vergleichbar hält – vergleichsweise viel wissenschaftliche Aufarbeitung beider Fandoms, Vielzahl weiblicher Fans, Kultserien, beide im Prinzip zur gleichen Zeit aktuell (bedingt durch Reboot von *Star Trek* in 2009), und mit Kirk/Spock beziehungsweise mit Sam/Dean sind beide mit jeweils einem außerordentlich dominanten Pairing ausgestattet (vgl. S.161). Jedoch hätten hier die eklatanten Unterschiede (z.B. Umfang und transmediale Ausdifferenzierung des Ausgangsmaterials, Produktionsbedingungen, Dauer der Zugehörigkeit der Fans zum Fandom, Entstehungszeit der Fantexte) beider Serien nicht nur gestreift, sondern ausführlicher adressiert werden können. Zudem fehlt eine kritische Reflexion darüber, dass aufgrund der großen Gemeinsamkeiten beider Fandoms auch eine Homogenität der vorgefundenen generischen Merkmale anzunehmen ist, die sich möglicherweise

bei einem Blick beispielsweise auf die Slash-Fandoms von *Twilight* (2005-2012) oder *Queer as Folk* (2000-2005) nicht bestätigen würde.

Ihrer spannenden und wertvollen, im methodisch stringenten Vorgehen überzeugenden Analyse hat Goldmann eine umfangreiche Aufbereitung des bisherigen Forschungsstandes vorangestellt. Dadurch ist das Buch nicht voraussetzungsreich, sondern führt ganz grundlegend an die Thematik heran. Noch vor der Einleitung findet sich ein Glossar mit den für die Arbeit relevanten Fan-Jargon-Termini; die Platzierung im Buch mutet etwas ungewöhnlich an, wird man doch von den Begriffen 'überfallen', von denen noch gar nicht klar ist, wozu man sie kennen sollte, persönlich hätte ich dies als Anhang eleganter gefunden, um gleich in das Thema starten zu können. Nützlich im Anhang sind die kurzen Zusammenfassungen der analysierten Fanfictions – einerseits wird vermutlich niemand diese Texte in vollem Umfang selbst lesen (können), andererseits verschwinden sie auch häufig wieder aus dem Netz, sodass ihr langfristiger Nachvollzug nicht garantiert werden kann. Sprachlich ist Goldmanns Buch sehr verständlich und gut zugänglich geschrieben, an einigen Stellen hätte das Englisch eine finale Politur vertragen können.

Vera Cuntz-Leng (Marburg)

Martina Stemberger: Homer meets Harry Potter: Fanfiction zwischen Klassik und Populärkultur

Tübingen: Narr Francke Attempto 2021 (Dialoge), 98 S., ISBN 9783893084623, EUR 14,99

Fanfiction zeichnet sich in der Regel dadurch aus, dass sie sich mit einem bestimmten massenmedialen Phänomen auseinandersetzt und sich dessen Charaktere, Schauplätze und/oder Themen aneignet, dabei aber stets eigene Geschichten kreiert. Sie stammt aus der Feder von Amateurschreibern und ist nicht zur kommerziellen Veröffentlichung vorgesehen. Stattdessen findet sie seit dem Beginn des 21. Jahrhunderts ihren Weg vor allem ins Internet, wo sie mit anderen Fans geteilt und diskutiert wird. Die millionenfache Publikation solcher Texte auf Portalen wie FanFiction.net oder Archive of Our Own nimmt Martina Stemberger zum Anlass ihrer Monografie *Homer meets Harry Potter*, die im Rahmen eines Forschungsaufenthalts am Alfred Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald entstanden ist.

Ihre Publikation kann als erste deutschsprachige Einführung zu Fanfiction in Buchform gelten, wobei der Fokus auf online publizierten Texten liegt. Dazu setzt sie sich in der ersten Hälfte mit Grundlegendem auseinander, etwa der Definition von Fanfiction und ihrer Abgrenzung zu anderen Formen transformativer Literatur, wie dem Mashup-Roman *Pride and Prejudice and Zombies* (2009) (vgl. S.10ff. und S.42ff.). Eine weitere Rolle spielt neben Fragen des Copy-

rights (vgl. S.39ff.) die „interaktive, konkret ko-kreative Funktion“ (S.34) der Leser_innenschaft, welche aktiv an der Entstehung der Werke beteiligt ist, sowie die soziale Bedeutung dieser Gemeinschaft, die etwa LGBTQ*-Teenagern bei privaten Problemen zur Seite steht (vgl. S.28ff.).

Die zweite Hälfte des Buches nimmt sich dann im Speziellen Fanfiction zu literarischen Klassikern wie der Bibel oder Homers *Ilias* an. Denn nicht nur stelle das Phänomen der Fanfiction aus literaturwissenschaftlicher Sicht ein insgesamt nach wie vor marginalisiertes Thema dar; auch innerhalb der Fanforschung liege der Fokus zumeist auf Arbeiten, die sich der Populärkultur in Form von Filmen oder Videospielen widmen – weniger aber Literatur und schon gar nicht literarischen Klassikern (vgl. S.49ff.). Diese Leerstelle versucht Stemberger mit Blick auf „Fanfiction zwischen Hommage und Ikonoklasmus“ (S.62) oder ihrer Rolle im schulischen Kontext (vgl. S.65ff.) zu füllen. Zusammengezogen werden ihre Überlegungen zum Schluss anhand der vom User beer_good auf Archive of Our Own veröffentlichten Fanfiction *Shelf Life* (2015), in der sich Figuren aus *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003) unter anderem in *Don Quijote* (1605-1615) und *Der Prozess* (1925) wiederfinden (vgl. S.80ff.).

All dies vollzieht sich in kurzen, zumeist zwischen zwei und drei Seiten langen Kapiteln, was verdeutlicht, dass der Band weniger in die Tiefe geht als auf die Bandbreite des Phänomens abzielt. Kernstück dessen ist die Miteinbeziehung direkter Zitate aus der Community und die Arbeit mit einer Vielzahl an Beispielen von Fanfiction. Dabei legt Stemberger Wert darauf, neben den in der Fanforschung zumeist im Zentrum stehenden US-amerikanischen Beispielen auch auf solche aus europäischen Ländern wie Deutschland, Italien oder Russland einzugehen. Gleichzeitig schafft sie es immer wieder, punktuell eine Fülle an bestehender Forschungsliteratur einzubinden, was zusammen mit dem ausführlichen Literaturverzeichnis den Status des Buches als Einführungslektüre unterstreicht.

Dennoch hätte man sich an der ein oder anderen Stelle mehr gewünscht: zu rechtlichen Rahmenbedingungen oder der Frage, wer sich den Zugang zu den beschriebenen Portalen und die Arbeit an Fanfiction überhaupt leisten kann oder den „Schattenseiten“ (S.16) des Phänomens, das auch

Mein-Kampf-Slash kennt. So faszinierend das von Stemberger ausgebreitete Panorama an Beispielen ist, mutet es in ihrer Aneinanderreihung teils doch recht deskriptiv an. Gerne hätte man stattdessen mehr gehört zu Fanübersetzungen von *Harry Potter and the Half-Blood Prince* (2005) ins Russische (vgl. S.41) oder dem rätselhaft erscheinenden Ausbleiben von Fanfiction zu *La Princesse de Clèves* (1678) als Beispiel zur „Frage nach Relation zwischen Kanonizität und fanfiktionaler Produktivität“ (S.65).

Unter dem Strich bietet *Homer meets Harry Potter* nichtsdestoweniger eine gut lesbare und leicht zugängliche Einführung zur Fanfiction, die nicht nur aufgrund ihrer Fülle an Beispielen ein breites Spektrum eröffnet, das es weiter zu erforschen gilt. Dabei regt der von Stemberger geworfene Blick auf Arbeiten zu literarischen Klassikern geradezu an, die traditionellen Forschungsgegenstände der Fanforschung und vielleicht sogar ihre Auffassung von dem, was ein ‚Fan‘ ist und was nicht, zu hinterfragen.

Christian Alexius (Marburg/Frankfurt)

Buch, Presse, Druckmedien

Bettina Braun: Das Feuilleton des Exils: Veröffentlichungen in der Basler National-Zeitung 1933-1940

Berlin: Schwabe 2021, 384 S., ISBN 9783757400286, CHF 68,-

(Zug. Dissertation an der Universität Zürich, 2018)

Unter den zahlreichen Publikationen zur Exilpresse (vgl. u.a. Sternfeld, Wilhelm/Tiedemann, Eva: *Deutsche Exilliteratur 1933-1945*. Heidelberg: Lambert Schneider, 1970; Walter, Hans-Albert: *Exilpresse*. Stuttgart: Metzler, 1978; Maas, Lieselotte: *Handbuch der deutschen Exilpresse*. München: Carl Hanser, 1976-1990) bilden spezielle Untersuchungen zu Veröffentlichungen exilierter Autorinnen und Autoren im Feuilleton deutschsprachiger Zeitungen zwischen 1933 und 1945 noch weitgehend ein Desiderat. Mit dieser Feststellung weist die Verfasserin Bettina Braun auf eine umfangreiche Mängelliste, die die Entstehungs- und Publikationsbedingungen erfasst, unter denen die Autorinnen und Autoren nach ihrer Flucht vor den Nazis ihre Lebensgrundlagen im Exil gestalteten. Auf ihr sind unter anderem fehlende systematische Darstellungen zum Feuilleton in der deutschsprachigen Presse, vakante Untersuchungen zur Herausbildung von bestimmten Themen und sprachlichen Formulierungen, offensichtliche stilistische Verschiebungen im Vergleich zum Feuilleton

der Weimarer Republik, notwendige Untersuchungen zum Werk einzelner Autor_innen sowie Beobachtungen zur Herausbildung einer spezifischen Feuilletonistik im Exil verzeichnet. Doch die Liste der ausstehenden Untersuchungen ist noch umfangreicher, wenn es um die Bedingungen der publizistischen Mitarbeit von Exil-Autor_innen in der deutschsprachigen Presse in der Tschechoslowakei (bis 1938) und in Schweiz (1933-1940, und eingeschränkt bis 1945) geht. Das betrifft, so Braun, auch die Forschungen „zur Publikationstätigkeit exilierter Autorinnen und Autoren im Feuilleton“, die bis „heute ein Desiderat“ (S.19) sind. Ebenso fehlten bis heute umfangreiche Untersuchungen zu den Arbeits- und Publikationsbedingungen, unter denen geflüchtete Autorinnen und Autoren zum Beispiel in der Basler *National-Zeitung* unter den strikten Anordnungen der Schweizer Fremdenpolizei überhaupt publizieren durften. Unter Verweis auf die Forschungsarbeit von Frank Wende und Gesa M. Valk (*Deutschsprachige Schriftsteller im Schweizer Exil 1933-1950*. Wiesbaden: Harras-

sowitz, 2002) möchte Braun nachweisen, dass trotz der rigiden Verbote der Schweizer Behörden deutsche Autor_innen unter Ausnutzung von Ausnahmeregelungen und mit der Hilfe von Schweizer Redakteur_innen ihre feuilletonistischen Beiträge platzieren konnten. Ausgehend von ihrer These, dass, „das Feuilleton der *National-Zeitung* [...] dem Exil durch den Abdruck von Texten, nicht nur eine Öffentlichkeit [verschaffte]“, sondern die Autor_innen „kontinuierlich publizistisch begleitet[e]“ (S.32), gelangt sie zu der Einsicht, dass die zahlreichen Beiträge des Literaturexils auch zur Solidarisierung mit den geflüchteten Vertreter_innen des demokratischen Deutschlands beitragen.

Die Einlösung dieser These erfolgt in einer folgerichtigen Beweisführung, ausgehend vom ersten Kapitel „Kontexte und Diskurse“. Es folgen die Untersuchung des Feuilletons der *National-Zeitung* im Kontext des literarischen Exils (Kap. II), zum Feuilleton als Publikationsort (Kap. III), „Verfahren des Indirekten in Feuilletons zum politischen Geschehen“ (Kap. IV) sowie „Reflexionen des Exils in den Texten von Hans Natonek und Alfred Polgar“ (Kap. V). Besonders hervorzuheben ist in dieser umfangreichen, bis ins Detail ausgezeichneten Beweisführung eine Reihe von Aspekten,

die den fundierten wissenschaftlichen Charakter der Dissertation belegen. Es handelt sich um die fundierte Kritik an der nationalsozialistischen Presse, die in der Person Wilmont Haacke das Feuilleton als politisch demagogische Waffe benutzte (vgl. S.37-60), die Aufdeckung der Abwehrhaltung der Schweizer Kulturpolitik gegenüber den ‚Gast-Feuilletonisten‘, die Verfahren des Indirekten zum politischen Geschehen in Beiträgen von Bertholt Brecht, bei Polgar und Natonek sowie Tiefenanalysen zu narrativen und stilistischen Verfahren in den Feuilletons der zuletzt genannten Autoren.

Der fundamentale exemplarische Charakter der vorliegenden Untersuchung mit über 1.500 (!) Anmerkungen, umfangreichen Verzeichnissen zu Primär- und Sekundärliteratur sowie dem extensiven Personenverzeichnis berechtigt deren Verfasserin zu einer Reihe von Forderungen. Sie umfassen Studien zur vergleichenden Funktion des Feuilletons sowohl in der Exilpresse als auch zu seinem Einfluss auf die Schweizer Presse zwischen 1933 und 1945 und nicht zuletzt diachronischen Untersuchungen zur Bedeutung des Feuilletons in der Nachkriegszeit bei der Bewältigung des faschistischen, terroristischen Erbes.

Wolfgang Schlott (Regensburg)

Irene Kramer: Zeitungsqualität und Markenimage: Eine quantitative Milieustudie zur Qualität deutscher Tageszeitungen

Baden-Baden: Nomos 2022 (medien Skripten, Bd.59), 406 S., ISBN 9783848784905, EUR 84,-

(Zugl. Dissertation an der Universität Hohenheim, 2021)

In vielerlei Krisen steckt die Presse seit etlichen Jahren. Einerseits in strukturell-ökonomischen: Seit die anhaltende Digitalisierung ihren Doppelcharakter als Publikationsprodukt und Werbeträger zunehmend ruinierte, immer mehr Anzeigen in Online-Versionen abwanderten, Leser_innen-Zahlen (insb. in der jüngeren Generation), Reichweiten und Auflagen schrumpften und die Verlage ihr Heil in lange Zeit unrentablen crossmedialen Optionen suchten. Andererseits in inhaltlich-publizistischen: Denn sinkende Umsätze und Einnahmen führten zu verkleinerten Redaktionen mit sinkender Professionalität, zu schwindenden Recherchen und verminderter Sorgfalt sowie zu vermehrten Übernahmen kommerziell produzierten ‚Fremdpublikationen‘, meist mit versteckten Werbeintentionen (*product placement*). All diese Krisen und Fehlentwicklungen führten in der Öffentlichkeit wie in der Wissenschaft zu breiten Diskussionen über die Qualität der Presse, in der Forschung seit den 1990er Jahren zu vermehrten Studien darüber. Doch es stellte sich schnell heraus, dass trotz der Selbstverständlichkeit des Begriffs ‚Qualität‘ keine validen, überdies konsensualen Kriterien existierten. Diese mussten erst entwickelt werden, aber bis heute blieben sie durchweg recht

abstrakt und pauschal und lassen sich mittels Item-Batterien für empirische Analysen nur umständlich oder näherungsweise operationalisieren. So finden sich nebeneinander Konstrukte aus system- und normativ demokratietheoretischer Perspektive wie etwa Wahrheit, Glaubwürdigkeit, Unabhängigkeit, aus akteursbezogener und handlungstheoretischer Perspektive (z.B. Aktualität, Transparenz, Vermittlung, Professionalität) sowie aus ökonomisch-publikumsorientierter Perspektive (z.B. Vielfalt, Verständlichkeit, Relevanz, Neuigkeit). Aber nach wie vor besteht das Paradoxon zwischen einer alltäglich verwendeten Selbstverständlichkeit (jede_r ‚weiß‘, wie gut oder schlecht eine Zeitung/Zeitschrift ist) und der erheblichen Schwierigkeit ihrer wissenschaftlichen Evidenz.

Daher ist eine kluge, ja notwendige Initiative, die Leser_innen selbst möglichst repräsentativ zu befragen, wie sie ihre Tageszeitung beurteilen, was sie gut oder schlecht finden, welches Image sie bei ihnen hat – nach dem Urteil der Autorin dieser umfangreichen Dissertation ist dies bislang zu selten geschehen. Beantwortet hat Irene Kramer diese Fragen sowohl mit theoretischen Explikationen als auch mit empirischen Erhebungen. Theoretisch befasst sich die Autorin mit drei Themenfeldern,

nämlich mit „Journalismus und Qualität“, „Markenführung bei Medien“ und „Segmentierung des Publikums“. In den empirischen Studien, einer Vorstudie zu Präzisierung und Überprüfung der methodischen Instrumente sowie einer repräsentativen, quantitativen Hauptstudie fokussiert sie sich auf die Mediennutzung sowie auf die Wahrnehmung und Bewertung der Qualität des Markenimages der ausgewählten Zeitungen durch die rund 2.000 Proband_innen (vgl. S.37).

Nach einem kompakten Aufriss des Pressemarktes und seiner strukturellen Veränderungen durch die Digitalisierung arbeitet die Autorin sehr gründlich und umfangreich das Forschungsfeld zur Qualität von Medien aus kommunikations- und betriebswissenschaftlicher Perspektive auf, gleicht die verschiedenen Ansätze und Begriffe – auch tabellarisch – ab und überprüft die dahinter stehenden Prämissen, wie sie eingangs bereits genannt wurden. Trotz (oder wegen) dieser differenzierten Sichtung rund dreißigjähriger Forschung fällt die Bilanz mager, zumindest kontrovers aus: Journalistische Qualität bleibt ein „unbestimmter Begriff“ (S.116), abhängig von diversen Faktoren, sie kann nicht objektiv eingeschätzt werden, und Investitionen in die Qualität von Medien zahlen sich nicht unmittelbar aus. Gleichwohl bleibt ungeklärt, warum Kramer im nächsten theoretischen Abschnitt betriebswirtschaftliche und Marketingaspekte behandelt und die „Markenführung bei Medien“ (S.117ff.) thematisiert. Denn ob und wie eine Zeitung als eine Marke betrachtet wer-

den kann, sei dahingestellt: Ein Verlagshaus und/oder Zeitungstitel können womöglich (vage konturierte) Images haben, aber bei der viel beschwerenen Universalität und Vielfalt der Inhalte und Themen können die Bewertungen sehr unterschiedlich ausfallen. Man mag den überregionalen Mantel bei seiner Lokalzeitung für dürftig halten, aber den Lokalteil für unentbehrlich; man kann den Sportteil schätzen, aber das Feuilleton missbilligen. Die Autorin führt allein die „Intangibilität“ als spezielles Merkmal von Medien an und erkennt darin „besondere Herausforderungen“ (S.146) der Markenführung.

Wiederum sehr strukturiert und detailliert referiert die Autorin die empirischen Studien, besagte Vorstudie mit studentischen Proband_innen, vor allem dann die Hauptstudie mit repräsentativer Stichprobe: Hypothesenbildung, Operationalisierung der Qualitätskriterien, Zuordnung der 42 Items, Quotierung der Stichprobe auf Alter, Geschlecht, Bundesland, Milieuzugehörigkeit und daraufhin, dass jede_r Proband_in mindestens zum weitesten Leserkreis einer Tageszeitung (WLK) zählt – all dies sind überlegte, transparent dargelegte, methodische Schritte. Nur diese (meist gelesene) Zeitung bewerten die Proband_innen, vergleichende Urteile fallen mithin aus beziehungsweise sind unmöglich, da im Zeitungsland Deutschland mit gut 130 regional-lokalen Titeln in über der Hälfte der Städte und Kreise eine Zeitung die Monopolposition hat und vergleichende Urteile für die meisten Leser_innen entfallen. Auch bei den

überregionalen Tages- und Wochenzeitungen ist die Situation kaum besser. So sind Zeitungstypen ganz unterschiedlicher Art und Intention in die Wahl der 25 Titel einbezogen: Aber lassen sich Boulevardblätter wie *BILD* und *EXPRESS*, (kleine) Lokalzeitungen wie der *Harz Kurier*, Fachblätter wie das *Handelsblatt*, Zielgruppen-Journale wie die *taz* und *Neues Deutschland* und die wenigen anerkannten Qualitätszeitungen wie *FAZ*, *Süddeutsche Zeitung* und *Welt* gleichermaßen beurteilen (vgl. S.262)?

Die Online-Erhebung erfolgte in Zusammenarbeit mit dem Sinus-Institut und respondi mittels des Online-Access-Panels mingle im Februar/März 2020, und geprüft wurden die Einflussfaktoren der Milieuzugehörigkeit der Proband_innen, des Images der Medienmarke sowie der genutzten Endgeräte plus Abonnement. Entsprechend erfolgte die statistische Auswertung nach allen Regeln der Kunst, auch wenn die Fallzahlen bei vielen der 25 ausgewählten Titel sehr klein ausfielen (vgl. S.283). Längere Zahlenreihen im Text, teils mehrseitige Tabellen und Grafiken erschweren die Lektüre, dazu kommt noch ein umfangreicher Online-Anhang. Sicherlich reichen diese Ausarbeitungen zum Nachweis der sozialstatistischen Kompetenz der Autorin, belasten aber die öffentliche Publikation spürbar.

Kaum überraschend fallen die Ergebnisse der empirischen Milieustudie aus, in der Forschung sind sie längst thematisiert oder aus ihr erschließbar (wie die Autorin in ihrer „Schlussbetrachtung“ [S.352ff.] selbst

einräumt) – ein bekanntes Dilemma jeder Empirie: (Medien)Qualität bleibt ein verschiedenes definiertes, „sehr dynamisches Konstrukt“ (S.353), bestimmt vom adressierten Medienobjekt, aber vor allem von der Wahrnehmung der Rezipient_innen und ihren subjektiven Determinanten. So bewerten die sozial gehobenen Milieus vorzugsweise ‚ihre‘ Qualitätszeitungen, wie es die Milieus der unteren Mitte mit den Boulevard-, aber auch den lokalen Zeitungen tun: erstaunlicherweise alle recht positiv. Natürlich differieren die Beurteilungen in den einzelnen Qualitätskategorien wie Objektivität, Glaubwürdigkeit, Professionalität und Unterhaltung, aber insgesamt erzielt *BILD* ähnlich hohe Imagewerte wie die *FAZ*, das *Handelsblatt*, die *SZ* und die *taz*, allein das prekäre Milieu artikuliert negative Einstellungen zur Tagespresse. Schließlich favorisieren ältere Abonent_innen nach wie vor die gedruckten, haptischen Ausgaben, während jüngere, aber eher flüchtige Digital-Leser_innen (bevorzugt) die Webseiten der Verlage wählen. Offensichtlich zerbröseln die Leser_innenschaft mehr und mehr in sozial wie medial recht unterschiedliche Zielgruppen, die angemessen zu adressieren besonders kleineren Verlagen mit Zeitungen geringer Auflage und Reichweite zunehmend schwerfällt. Für sie jeweils ‚die‘ (welche?) Qualität der Zeitung hochzuhalten, ist zwar eine notwendige, aber nicht hinreichende Bedingung für künftigen Erfolg und Absatz.

Hans-Dieter Kübler (Werther)

Andreas Veits: Narratologie des Bildes: Zum narrativen Potenzial unbewegter Bilder

Köln: Herbert von Halem 2021, 335 S., ISBN 9783869625966, EUR 32,-
(Zugl. Dissertation an der Universität Hamburg, 2019)

Nicht erst seit W.J.T. Mitchell (*Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986) und Gottfried Boehm („Die Wiederkehr der Bilder.“ In: ders. [Hg.]: *Was ist ein Bild?* München: Fink, 1994, S.11-38) den *pictorial* beziehungsweise *iconic turn* proklamiert haben, sind das Bild und seine zahlreichen Bedeutungen ein beliebter Forschungsgegenstand der Humanities. Vor allem Mitchells breite Definition des Bildes, die materielle und immaterielle Formen umfasst, ermöglichte es den unterschiedlichsten Disziplinen, sich unter anderem mit Stereotypen (Imagologie, Psychologie), Bildabfolgen (Comics Studies) oder Metaphern (Linguistik, Sozialwissenschaften) bildwissenschaftlich auseinanderzusetzen.

Andreas Veits' *Narratologie des Bildes: Zum narrativen Potenzial unbewegter Bilder* fügt diesem Konglomerat nun eine neue, bis dato vernachlässigte Komponente hinzu. Das Buch des Medienwissenschaftlers, das auf seiner 2019 an der Universität Hamburg verteidigten Dissertation basiert, verknüpft Narratologie, narrative Psychologie, Bildwissenschaft und Kognitionsforschung. So ist es nicht verwunderlich, dass Veits seine Verbundenheit mit dem Interdisciplinary Center for Narratology (2004-2020) der Universität Hamburg in der Danksagung betont.

Im Unterschied zu Mitchell definiert Veits das Bild sehr konkret und eindeutig. Es besteht „aus Anordnungen von farbigen Linien und Flächen, die durch den Einsatz von Mal- oder Drucktechniken angefertigt wurden“, und es muss eine gewisse „Darstellungsqualität“ besitzen, worunter er eine optische Ähnlichkeit versteht, die eine „Wahrnehmungsnähe“ (S.35) erzeugt. So könnten Rezipient_innen durch ihre im Lauf des Lebens erworbene Wahrnehmungskompetenz die Erzählung eines Bildes gewissermaßen dechiffrieren. Dazu gehören unter anderem das Erkennen von Objekten durch schematisches Wissen oder das Verstehen und Erkennen von diversen Bewegungsabläufen mittels situationsbezogenem Wissen. Für Leser_innen, die im Bereich der Comicforschung zu Hause sind, ist das natürlich kein Neuland. Scott McCloud befasste sich in *Understanding Comics: The Invisible Art* (New York: William Morrow, 1993) bereits 1993 mit der piktoralen zweidimensionalen Darstellung von Gemütsregungen (wo Veits auch eine Abbildung übernimmt) oder von Bewegungen. Veits' Ansatz, die Rezipient_innen und den Moment der Perception in den Fokus der Aufmerksamkeit zu stellen, ist aber neu und spannend. Dies gelingt ihm, obwohl seine Fallbeispiele

nicht nur aus Comics stammende Bilder untersuchen, sondern auch Werke der Kunstgeschichte. Der eng gefassten Bilddefinition ist es zu verdanken, dass beide Kunstformen sich ihr eindeutig zuordnen lassen. Veits zeigt so nebenbei auch die interdisziplinäre Reichweite seines Modells.

Im fast einhundert Seiten umfassenden Analyseteil untersucht er sechs Fallbeispiele. Dabei handelt es sich um zwei nicht-serielle Einzelbilder, ein Simultanbild, eine Bilderreihe, einen Comicstrip und eine Graphic Novel. Alle sechs Analysen sind dem gleichen Schema unterworfen. Zuerst werden das Bild beziehungsweise die Bilder beschrieben, dann auf ihre narrativen Deutungen und auf ihr narratives Potenzial hin untersucht. Die darauffolgenden Schlussbemerkungen ergänzen, füllen Leerstellen oder öffnen den Raum für weitere Fragestellungen. Im zweiten Beispiel, dem Ölgemälde

Judith mit dem Kopf des Holofernes (1650) von David Tenier, befasst sich Veits in den Schlussbemerkungen mit der alttestamentarischen Textvorlage. Er räumt zwar ein, dass das Vorwissen der Rezipient_innen über diese Erzählung das narrative Potenzial des Bildes beeinflusst, vermeidet aber den Begriff der Ikonografie. Das ist, vor allem im Hinblick auf Gemälde mit religiösen Motiven, nicht nachvollziehbar. Grundsätzlich sind Veits' Ausführungen aber trotz ihrer Komplexität nachvollziehbar und verständlich. Das ist vor allem den Infografiken zu verdanken, die besonders im Kapitel zur Bildwahrnehmung unerlässlich sind. So zeigt er anschaulich, dass das narrative Potenzial des Bildes erst durch die Wahrnehmungskompetenz der Rezipient_innen gänzlich ausgeschöpft werden kann.

Sophie Mayr (Wien)

Katherine Kelp-Stebbins: How Comics Travel: Publication, Translation, Radical Literacies

Columbus: The Ohio State UP 2022, 254 S., ISBN 9780814215043, USD 34,95

Katherine Kelp-Stebbins folgt in ihrem Werk *How Comics Travel: Publication, Translation, Radical Literacies* der These, dass Comics die Kartierung der Welt in ihrer Diversität erlauben. Dabei sollen explizit Comics nicht als ‚Brücke zwischen Kulturen‘ gelesen werden, nicht als globales Phänomen der Homogenisierung, sondern als Medium, welches über Übersetzungen und Adaptionen Differenz erlaubt – ein selbst erklärter dezidiert antikolonialer, antirassistischer und feministischer Ansatz. Diesbezüglich diskutiert Kelp-Stebbins unterschiedliche Aspekte der Diversität von Comics im transkulturellen Übergang und betont die Problematik von nationalen Setzungen mit Bezug auf Comics, etwa die Verortung als ‚ägyptischer Comic‘. Dies alles ist gebettet in einen postkolonialen Ansatz, der vorherrschenden Sichtweisen aus den USA oder Europa zu begegnen sucht und Widerstände in den Blick nimmt. All dies soll das an ‚Weltliteratur‘ angelehnte Konzept von ‚world comics‘ kritisch hinterfragen und neu rahmen.

Im ersten Kapitel steht die Form von Comics im Fokus, exemplarisch diskutiert an Tintin als Sinnbild für globale Comics sowie widerständige Kritik am Imperialismus dieser Comics (*Les Aventures de Tintin* [1929-1976]). Dahinter stehen auch Machtbeziehungen, wie Kelp-Stebbins klar

herausstellt, so in Bezug auf Stereotype, die keinesfalls demokratisch verbreitet werden, sondern für machtvoll Setzungen stehen. Die gesamte Bearbeitung der Thematik geht dabei zwar vom konkreten Werk aus, ist aber doch tief theoretisch verwurzelt und begrifflich auch so angelegt. Für Lesende ohne entsprechende theoretische Vorkenntnisse ist die Nachvollziehbarkeit nicht immer umgehend gegeben, wird aber zumeist nach und nach aufgebaut. Ein niederschwelliger Zugang, gerade auch in den Begrifflichkeiten und Theorien, hätte möglicherweise den Einstieg für viele Lesende erleichtert, gerade weil dabei auf weitreichende und diverse Comicbuchforschung aufgebaut und diese mit einer postkolonialen Perspektive erweitert wird. Dies ist durchaus ein Ansatz mit Interesse für breite Lesenschichten. Ein in diesem Kontext darüber hinaus betonter Aspekt ist jener der Übersetzung, der über die rein textliche Übersetzung hinausgeht und auch Bildmodifikationen umfassen kann. Dies ist Topos im zweiten Kapitel. Hier erfolgt die Analyse deutlich konkreter am Werk und weniger übergreifend wie bei Tintin als Comicreihe. Dies schafft Nachvollziehbarkeit und erlaubt die konkrete Anbindung der übergreifenden postkolonialen Diskussion, gerade im Vergleich der unterschiedlichen Übersetzungen und

deren Umgang mit dem Ursprungswerk. Exemplarisch wird hier die These unterstrichen, dass *world comics* unterschiedliche Werke sind und für Differenz stehen. Das dritte Kapitel fokussiert gleichfalls auf Adaption und Übersetzung, dabei dem Werk *Persepolis* (2000) und der Frage von dessen Verortung und sinngebenden Zuordnungen folgend. Dabei wird der lokale Comicmarkt als Hintergrundfolie ebenso beleuchtet wie Leseerwartungen sowie die Änderungen von Inhalten durch Neuordnung oder die Aufteilung in weniger Bände. Das vierte Kapitel wiederum taucht tiefer in das Gesamtthema des Buches ein und folgt direkt der Frage, was es bedeuten könnte, Comics zu dekolonialisieren. Dafür werden Manga in Nordamerika betrachtet – eine hochspezifische Analyse, die es ermöglicht, die wesentlichen Pfeiler des Rahmenkonzepts des Buches zu unterstreichen. All die analysierten Faktoren zusammen führen zu massiven Herausforderungen in Bezug auf Nominierungen und Zuordnungen, wie in einem finalen Kapitel diskutiert wird. Konkret

erfolgt dies entlang des libanesischen Comicmagazins *Samandal* (2008-).

Insgesamt ergibt sich so ein sehr anspruchsvolles Werk, welches gerade im ersten Analysekapitel und in der Einleitung nicht immer einfach zum Einstieg ist. Mit weiteren Beispielen und konkreter Anwendung der übergreifenden Theorie jedoch werden der Rahmen und die zugehörigen Thesen immer deutlicher verständlich und anschlussfähig. Wichtig bleibt dabei jedoch tatsächlich, die Einleitung zu lesen und zur Grundlage zu machen, da sonst die konkreten Analysen gewissermaßen kontextlos bleiben. Es ist ein anspruchsvolles Werk, welches jedoch weitreichende neue Erkenntnisse und Perspektiven umfasst. Aber es ist ein Werk, welches sich spezifisch an ein Fachpublikum wendet und einen klaren Voraussetzungsrahmen umfasst. Herausstechen kann die Publikation dabei insgesamt durch ihre hohe theoretische Tiefe und Schärfe sowie die innovative Anwendung auf eine sehr diverse Comicanalyse.

Mario Faust-Scalisi (Bayreuth)

Szenische Medien

Jenny Schrödl, Eike Wittrock (Hg.): Theater* in queerem Alltag und Aktivismus der 1970er und 1980er Jahre

Berlin: Neofelis 2022, 330 S., ISBN 9783958083400, EUR 26,-

Die Lektüre des Bandes *Theater* in queerem Alltag und Aktivismus der 1970er und 1980er Jahre* wirft die Frage nach einer Reoperspektivierung kanonisierter jüngerer deutscher Theater- und insbesondere Performancegeschichte auf, indem deutlich wird, dass der Anteil lesbischer, schwuler, queerer und auch trans Widerstands- und Emanzipationsgeschichte an der Geschichte und Ästhetik der sogenannten ‚freien Szene‘ bislang vernachlässigt, sogar dethematisiert ist. Die 14 Aufsätze über verschiedene, aus dem Widerstand gegen heteronormative, patriarchale, misogyne, kapitalistische gesellschaftliche Erfahrung entstehende Theaterpraktiken zeichnen die Entwicklung insbesondere nicht-bürgerlicher Theaterformen aus schwuler, lesbischer und queerer Aneignung populärer Theaterformen nach. Straßen-, Volks- und Laientheater, inklusive Kleinkunst, Kabarett, Travestie und *Spoken Word* werden dabei in den Kontext der Herausbildung institutionenkritischer, ‚postdramatischer‘ (Hans-Thies Lehmann) Theaterpraxis gerückt.

Ein anekdotisches Indiz der wissenschaftlichen Vernachlässigung die-

ses Verhältnisses bezeugt mein eigenes Studium der Theaterwissenschaft in Bochum in den 2000er Jahren, das mit einem Fokus auf dezidiert politisch begriffenes Theater jene Unsichtbarmachung und Unterdrückung strukturell wiederholte, gegen die genannte aktivistische Theaterpraktiken aufbegehrten. Diese Erfahrung teile ich offenbar mit Mitherausgeber Eike Wittrocks Berliner Theaterwissenschaftsstudium, der in seinem Beitrag „Das Coming-Out des Theaters. *Brühwarm* und das schwule Theater der 1970er-Jahre“, der einer zweiten Einleitung gleichkommt, anekdotisch vom Begehren schreibt, das ihn nach Berlin, ins Theater und an die Universität brachte, aber auch jenseits der Anekdote die bestehende Forschungslücke analysiert. „[D]as Schweigen über schwule (und lesbische) Theaterpraxis in der BRD [ist] sprechend“ (S.272), weil die Theaterwissenschaft sich in den 1970er und 80er Jahren maßgeblich institutionalisierte – unter Ausschluss der gesellschaftlich wie theaterpraktisch virulenten Problematisierung von Sexualität und Geschlechtlichkeit. Erst die Betrachtung der sexuellen Ausrichtung des Theaters kann, so Wittrock,

deutlich machen, wie „Begehren, Politik und Selbstbehauptung im Theater (im schwulen wie im straighten) eng miteinander verbunden sind“ (S.273), was er beispielhaft an der Theatergruppe Brühwarm als „Verschwulung“ beschreibt, die das Theater als „Raum einer geteilten [...] Empfindlichkeit“ (S.296) begreifbar macht. Wittrock performiert rhetorisch die schmerzhafteste Ironie schwuler Widerstandsgeschichte, indem er das als „Wichstuch“ betitelte Stück Küchenkrepp aus einem Programmheft von Brühwarm in die Geschichte von Lessing'scher „Tränenregungskunst“ (ebd.) einschreibt.

Diese von Hamburg ausgehende Schwulwerdung des Theaters als (sexual)politische Radikalisierung thematisiert auch Simon Schulz' Aufsatz „Paulines Hammer“, der mittels fotografisch dokumentierten Reenactments der Zerstörung der Infrastruktur polizeilicher Überwachung von Klappensex deutlich macht, dass schwule beziehungsweise nicht-heterosexuelle Emanzipation im Widerstand gegen die in Kriminalisierung und Unterdrückung fortgesetzte Staatsgewalt Theaterpraktiken erfindet und Theater Räume öffnet, weil diese schwules und queeres soziales Leben überhaupt ermöglichen.

Ein Schlaglicht auf Widerstand durch Medien, Aktionskunst und Performance in der DDR wirft das Gespräch mit Gabriele Stötzner, in dem das queere Experimentieren der Erfurter FrauenKünstlerinnengruppe als entscheidende Vorgeschichte der Stasi-Besetzung vom 4. Dezember

1989 verständlich wird. Renate Klett, welche die erste Ausgabe des Festivals Theater der Welt verantwortete (und nicht Ivan Nagel), macht im Gespräch deutlich, dass das erste Internationale Frauen-Theaterfestival 1980 in Köln für Theater der Welt ästhetisch wie politisch-institutionell Bedingungen der Möglichkeit des Erfolges geschaffen hat.

Das Archiv, das die Autor_innen und Aktivist_innen in diesem Band anekdotisch, biografisch und wissenschaftlich versammeln, wirft nicht nur Fragen für die Geschichte jüngerer Theaterformen auf, sondern schafft auch wichtige Anschlussstellen für die Rezeptionsgeschichte der Queer Theory im deutschsprachigen Raum, die bislang stark im Kontext US-amerikanischer Widerstandsgeschichte der AIDS-Krise situiert ist: Der Sammelband von Wittrock und Jenny Schrödl trägt dazu bei, mittels der Geschichte insbesondere ‚freier‘ Theaterformen, beschreibbar zu machen, welche geschichtlichen Bedingungen und Begehren ‚queeres‘, schwules, lesbisches, und trans Leben entwerfen und verwerfen. Diese Geschichte gehört in den Kanon eines theaterwissenschaftlichen Studiums mit dem Anspruch, die Spannungsverhältnisse der Ästhetik und Geschichtlichkeit spezifischer Theaterformen, -praktiken, -institutionen in ihren sozialen Ansprüchen zu perspektivieren. Zu hoffen ist, dass die Arbeit der Autor_innen methodisch und theoretisch weitergeführt wird.

Jasmin Degeling (Weimar)

Fotografie und Film

Guido Kirsten: *Découpage*: Historische Semantik eines filmästhetischen Begriffs

Marburg: Schüren 2022, 197 S., ISBN 9783741004209, EUR 28,-

In der vorliegenden Begriffsgeschichte (vgl. S.15) folgt Guido Kirsten dem Gebrauch des Wortes ‚*Découpage*‘ in unterschiedlichen Kontexten und zu unterschiedlichen Zeiten. Dabei stellt er eine Sammlung verschiedener Konzepte und Praktiken vor, die mit der *Découpage* verknüpft sind. Der Begriff bezeichnet erstens eine Praxis des Filmemachens, bei der eine Szene in der Vorproduktion oder am Drehort in einzelne Kameraeinstellungen gegliedert wird. Zweitens bezeichnet der Begriff ein Textdokument, das die Szenenaufgliederung fixiert und als Arbeitsinstrument der Organisation von Dreharbeiten dient (vgl. S.162). Die dritte Bedeutung zielt auf die Werkstruktur und bezeichnet entweder die Einstellungsfolge des fertigen Films oder eine Art Protokoll dieser Abfolge (vgl. S.129).

Der Begriff stammt aus dem Französischen. Sein zentraler Einsatzort ist trotz einiger Transfers in die deutsch- und englischsprachige Filmwissenschaft die Filmszene und die Filmpublizistik der französischsprachigen Länder. Die Sprachkenntnisse des Autors waren bei der ausführlichen Recherche in Filmmagazinen, Produk-

tionsdokumenten und wissenschaftlicher Literatur von großem Nutzen, kommen dem Text aber auch insofern zugute, als hier eine Fülle an französischsprachigen Quellen teils zum ersten Mal in deutscher Übersetzung präsentiert wird und viele bereits auf Deutsch oder Englisch vorliegende Passagen neu übersetzt wurden. Ungenau oder falsche Bearbeitungen, die zuvor das Verständnis des Begriffs und seiner Nutzung erheblich beeinträchtigt haben (vgl. S.112 und S.136f.), wurden korrigiert und für die künftige filmwissenschaftliche Theoriebildung aufbereitet.

Die Sensibilität des Autors für Sprachen und seinen Forschungsgegenstand zeigt sich in einem reflektierten Umgang mit den historischen Zusammenhängen und drückt sich nicht zuletzt in einem Bewusstsein dafür aus, dass hier eben nicht nur Geschichte präsentiert wird, sondern *histoires*, die anhand eines Ensembles an Figuren erzählt werden möchten. Die Konsequenz ist eine elegante sprachliche Inszenierung, die immer wieder dezidiert filmische Erzählstrukturen nutzt. So werden die einzelnen Kapitel etwa von imaginierten Szenen eingeleitet, die historische Figuren in kine-

matografischen Settings platzieren und sie mit detailliert beschriebenen ‚Kamerabewegungen‘ zu erfassen suchen. Kirsten reflektiert diesen ungewöhnlichen Ansatz ebenfalls: „Wenn man es verfilmte, wäre das Buch wahrscheinlich ein unbefriedigendes Hybrid aus Essayfilm und historischem Dokumentarfilm mit gelegentlichen Biopic-Einsprengeln“ (S.24). Das ist charmant tiefgestapelt, denn Kirstens Herangehensweise ist nicht nur in hohem Maße informativ, sondern wird auch narrativ und ästhetisch hohen Ansprüchen gerecht, flankiert durch die gelungene Gestaltung von Umschlag, Schriftbild und den zitierten Quellen durch den Schüren-Verlag.

Die Figuren, denen sich Kirsten im Verlauf des Buches zuwendet, sind konkrete Filmschaffende und historische Persönlichkeiten aus Filmjournalismus und Filmwissenschaft. Es wird deutlich, dass die historische Perspektivierung eines Begriffs wie ‚Découpage‘ immer auch eine Verbindung von Analyse und Theorie mit der Praxis bedeutet. Ästhetik und Poetik simultan in den Blick zu nehmen, ist gerade für Kirstens Thema unerlässlich, weil eine vorschnelle Gleichsetzung der Konzepte von Découpage und Montage bereits folgenreiche Missverständnisse in Teilen der Filmwissenschaft verursacht hat (vgl. S.135). „Anders als der Filmschnitt wird die Découpage vor und während des Drehs vollzogen. Sie ist gewissermaßen die zwingende Voraussetzung jedes späteren Schnitts des gefilmten Materials, nicht dessen Synonym, sondern seine *conditio sine qua non*“ (ebd.).

In Rückgriff auf die Autoren Jean-Pierre Sirois-Trahan („Découpage, mon beau souci.“ In: Amiel, Vincent/Mouëllic, Gilles/Moure, José [Hg.]: *Le Découpage au cinéma: Enjeux théoriques et poétiques*. Rennes: PUR, 2016, S.63-80) und Hervé Joubert-Laurencin („Sur un moment d’existence du mot «découpage».“ In: Amiel, Vincent/Mouëllic, Gilles/Moure, José [Hg.]: *Le Découpage au cinéma: Enjeux théoriques et poétiques*. Rennes: PUR, 2016, S.81-95) widmet sich Kirsten mehreren kanonischen Sequenzen des Montagekinos. Dazu gehört die Eröffnung von *Un chien andalou* (1929) mit den Bildpaaren Mond/Wolke und Auge/Rasierklinge (vgl. S.156) sowie die berühmte Sequenz der sich aufrichtenden Löwenstatuen in *Bronenosets Ptemkin* (1925, vgl. S.154). Kirsten stellt heraus, dass eine entsprechende Découpage gerade in diesen scheinbar einschlägigen Beispielen für Bildmontage „die entscheidende Voraussetzung dafür darstellt, dass überhaupt etwas geschnitten oder montiert werden kann“ (S.152).

Die Découpage als Schnitt „in einem früheren Stadium“ (S.125) zu begreifen, verschränkt filmästhetische und poetologische Überlegungen und unterstreicht, dass eine Erforschung des Gegenstands ‚Film‘ immer in beide Richtungen erfolgen muss: „Damit ist der Unterschied zwischen Poetik und Ästhetik gewissermaßen der des Vektors: ob der Blick vom Werk aus zurück auf dessen Genese oder nach vorn auf dessen Rezeption gerichtet wird“ (S.161). Anhand dieser Überlegungen schwenkt Kirsten am Ende seines Buches von den historischen Betracht-

tungen hin zu gegenwärtigen Fragestellungen etwa der Dokumentarfilmpraxis oder des digitalen Kinos (vgl. S.162-166), die von den Wiederentdeckungen des ‚Découpage‘-Begriffs neue Impulse erhalten. Neben einer Ausdifferenzierung der historischen Semantik, wie sie Kirsten im Schlusswort entwickelt, wären künftig auch Untersuchungen

gleicher Art zu anderen einschlägigen Begriffen der Filmwissenschaft von großem Interesse, etwa zu benachbarten und von der vorliegenden Untersuchung nur gestreiften Begriffen wie ‚Mise en Scène‘ oder „plan-séquence“ (S.95).

Martin Jehle (Marburg)

Stephan Brüssel, Susanne Kaul (Hg.): Echtzeit im Film: Konzepte – Wirkungen – Kontexte

Paderborn: Wilhelm Fink 2020, 506 S., ISBN 9783770562510, EUR 72,-

Eine These wie „Zeit und Film hängen unmittelbar zusammen“ (S.XIII) mag wie eine Plattitüde klingen, lässt sich aber – wie der vorliegende Sammelband von Stephan Brüssel und Susanne Kaul eindrucksvoll beweist – in verschiedenartige Fragestellungen auf das Zeit-Spezifikum ‚Echtzeit‘ und alle Ebenen von Film betreffend gießen. Ob der Tatsache, dass Film in ungeschnittenen Sequenzen ohnehin scheinbar echtzeitliche Darstellungen anwendet, wurden für den Sammelband als Anschauungsobjekte Filme herangezogen, in denen Zeit und Echtzeit als Konstituens der Sinnhaftigkeit für den entsprechenden Film dienen (vgl. S.XIV). Schließlich sollen im Sammelband Fragen beantwortet werden, die sich vereinfacht und grob heruntergebrochen dergestalt formulieren lassen: Wie wird Echtzeit dargestellt? Warum wird auf eine ‚echtzeitliche‘ Darstellungsweise zurückge-

griffen? In welchem Verhältnis steht die echtzeitliche Darstellung zum thematischen Teil des Films?

Die 20 Beiträge auf knapp 500 Seiten bieten einen großen inhaltlichen Reichtum, der sich in Kürze kaum wiedergeben lässt –, festhalten lassen sich aber die zentralen Ergebnisse: *Long takes* korrelieren mit der inhaltlichen Ebene (Dominik Orth), wohingegen an *Birdman* (2014) nachweisbar ist, dass Plansequenzen nicht notwendigerweise Echtzeit repräsentieren (Jean-Pierre Palmier); Echtzeit indiziert als relationelle und relative Größe verschiedene diegetische und subjektive Zeitmodelle (Stephan Brüssel, Stefanie Kreuzer); Echtzeit kann als Aufhebung der Unterscheidung amedialer und diegetischer Realität verstanden werden (Stefan Tetzlaff); *long take*/Plansequenz sind nicht ausschließlich ästhetisches Merkmal der

medialen Ebene, sondern als Differenzmerkmal eines medientechnischen Umbruchs zu sehen (Jörg Schweinitz), und sie sind nicht zwangsläufig als Authentizitätsgarant zu betrachten (Stefanie Kreuzer); Echtzeit macht sich als Materialalterungsprozess des Filmstreifens selbst sichtbar (Timo Skandries); das *Contemporary Contemplative Cinema* bildet Echtzeit als Figur über die Moderation langer *close-ups* und langer weite Einstellungen ab (Johannes Ueberfeldt); filmische Echtzeit bedient in ihrer Darstellung von Warten und Nichtstun die bewusste realweltliche Zeiterfahrung und fordert die Einübung von fernöstlicher Gelassenheit ein (Andreas Becker).

Damit sei deutlich gemacht, dass neben der obligatorischen und den Beitrag von Orth bestimmenden Auseinandersetzung mit dem *long take* und der Plansequenz filmische Echtzeit als diverse Ausformungen im und am filmischen Material angegangen wird. Film adressiert mittels Echtzeit also nicht allein die Kongruenz präsentierter und präsentierender Zeit – oder nach Gérard Genette: erzählter Zeit und Erzählzeit –, sondern auch aus seiner Medialität heraus realweltliche Echtzeiterfahrungen. Die Aufsätze deklinieren folglich alle Souriau'schen Strukturebenen der filmischen Wirklichkeit. Auch wenn in einigen Beiträgen der Begriff der Echtzeit überstrapaziert wird und der Eindruck entsteht, dass entsprechende Beiträge ursprünglich vor dem weiteren Horizont des Themas ‚Zeit‘ auf den kleineren Horizont des spezifischeren Themas ‚Echtzeit‘ zurecht geschnitten

wurden, so schmälert das schließlich den Erkenntnisgewinn nur geringfügig. Erfreulich ist ebenfalls, dass Brüssel und Kaul den eigentlichen Beiträgen nicht lediglich eine verzichtbare Einleitung, sondern ein an den Beiträgen orientiertes Modell filmischer Echtzeit voranstellen.

Wollte man Kritik üben, dann ließe sich zum einen am Mangel der Betrachtung der auditiven Ebene ansetzen. Die Konzentration auf das filmische Bild ist allerdings ob dessen den Film konstituierenden Eigenheit nachvollziehbar. Zwar wird die auditive Ebene bei Markus Kuhn und Jessica Nitsche immerhin randständig behandelt, dass aber das Sound Design beispielsweise bei Schnitt-Gegenschnitt-Sequenzen durch das Verstetigen von Hintergrundgeräuschen einen ‚auditiven *long take*‘ schafft, bleibt unberücksichtigt, und so wird die Wichtigkeit des Sound Designs für die Erzeugung einer nahtlosen Präsentation und damit von Echtzeit im Film vernachlässigt.

Zum anderen ließe sich noch Kritik an der Verlagspolitik üben, diesen massiven Band lediglich kartoniert und mit einer Klebebindung versehen zu haben. Nicht nur hätte das Buch aufgrund seiner inhaltlichen Qualität einen festen Einband verdient, sondern wäre eine wertigere Bindung auch aus praktischen Gründen sinnvoll gewesen: Ein an (Echt-)Zeit interessiertes Publikum wird schwerlich an diesem Sammelband vorbeikommen und sich die Leimbindung höchstwahrscheinlich über die Zeit durch häufiges Nachblättern bald lösen.

Martin Janda (Marburg)

Maike Sarah Reinerth: Erinnerung und Imagination im Spielfilm

Berlin: Kulturverlag Kadmos 2022, 315 S., ISBN 9783865994486,
EUR 29,80

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

Bereits die ersten Filme stellten Imaginationen dar – ein mentales Phänomen, das in unserer Alltagswelt äußerlich unsichtbar ist. Die Problemstellung, innere Vorgänge von Filmfiguren direkt zu kommunizieren, also nicht die Reaktionen von einem äußeren Standpunkt aus zu zeigen, sondern das Bewusstsein der Figuren zu simulieren, beschäftigt Filmemacher_innen seit jeher.

Maike Sarah Reinerths als Buch veröffentlichte Dissertation lässt sich als eine komparative Studie einordnen, die sich mit solchen Imaginationsdarstellungen im Film in ihrer historischen Veränderung auseinandersetzt. Sie skizziert eine „Geschichte der Darstellung von Erinnerung und verwandten Imaginationen“ (S.19), indem sie Entwicklungen beschreibt, die sich auf filmische Inszenierungen von Bewusstseinszuständen, insbesondere Repräsentationen von Erinnerungen, ausgewirkt haben.

Sie begreift die Filmkommunikation als einen intentionalen Vorgang, bei dem sich das Filmverstehen maßgeblich auf Erlebens- und Wissensbestände der Zuschauer_innen zurückführen lässt. Das Verstehen von Inszenierungen innerer Vorgänge gründet dabei auf einer intersubjektiven Schnittmenge bezüglich der Vorstellung mentaler Prozesse, die einerseits aus aktuellen Diskursen

dieser Zeiten hervorgehen, andererseits angeboren oder körperlich motiviert sein können.

Bisher hätten Auseinandersetzungen mit mentalen Zuständen im Film vor allem Aspekte der audiovisuellen Kommunikation über diese vernachlässigt (vgl. S.22). Reinerth kritisiert, die bisher getrennten Herangehensweisen würden jeweils nur einzelne Aspekte betonen. Deshalb schlägt sie ein multiperspektivisches, interdisziplinäres Vorgehen vor, das zugleich die Medienspezifik berücksichtigt (der Film als wahrnehmungsnahes Medium). Sie zieht nicht nur film- und medienwissenschaftliche Ansätze heran, sondern kombiniert diese zudem mit neurowissenschaftlichen, philosophischen und psychologischen Erkenntnissen.

In ihrer Dissertation entwickelt Reinerth ein systematisches Analyseverfahren. Dazu legt sie Analysekatégorien fest, nach denen Darstellungen privater Bewusstseinsprozesse wie das Erinnern in ihrem historischen Zusammenhang untersucht werden können. Zeit, Erfahrungsqualität und Subjektivität bilden dabei die drei Kriterien für die Beschreibung von Imaginationen. Darüber hinaus eröffnet die Autorin drei Analyseebenen, in denen sich die Gestaltungstendenzen mit historischen Faktoren verknüpfen

lassen: phänomenologisch-ästhetische Annäherung, Prototypik und historische Kontextualisierung.

Dieses Modell erprobt Reinerth anschließend anhand von exemplarischen Filmanalysen, in denen sie drei Epochen betrachtet: das frühe Kino der Jahrhundertwende, das Nachkriegskino der Neuen Wellen und das aktuelle Kino. Die zeitliche Einteilung wird durch markante epistemische und erfahrungsweltliche Gegebenheiten begründet. Demnach prägen kulturelle und gesellschaftliche Kontexte, wie beispielsweise wissenschaftliche Konzepte, aber auch alltagstheoretische Annahmen dieser Phasen, Imaginationsdarstellungen im Medium ‚Film‘. Das bedeutet, dass auch außerfilmische Diskurse die Konzeption von Imaginationen maßgeblich beeinflussen. Gleichzeitig wirken die Vorstellungen der Filmemacher_innen auf außerfilmische Diskurse zurück.

In Reinerths analytischem Vorgehen zeigt sich, dass die Darstellungsweisen über die Zeit variieren, aber sich einige Inszenierungsstrategien noch bis heute bewährt haben. Insgesamt arbeitet Reinerth mit filmnahen Ausführungen, die sich eng an den Untersuchungsgegenstand halten. Sie nutzt eine breite Vielfalt an Filmbeispielen unterschiedlicher Genres und Produktionsjahre, um ihre Argumentation zu belegen: Imaginationen

darstellungen der Epoche des frühen Kinos analysiert sie unter anderem in *Jack and the Beanstalk* (1902) und *The Birth of a Nation* (1915). Veränderungen im Nachkriegskino zeichnet sie anhand von *Hiroshima mon amour* (1959), *Jonas* (1957) und *The Pawnbroker* (1964) nach. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004), *Le Scaphandre et le papillon* (2007) und *Inception* (2010) dienen als exemplarische Filmbeispiele für die Epoche des aktuellen Kinos.

Zwar strebt Reinerth die Kombination verschiedener theoretischer Ausrichtungen an und betont den Einfluss kultureller Faktoren, allerdings konzentriert sie sich in medientheoretischer Hinsicht auf kognitivistische Ansätze sowie eine neoformalistische Beschreibung von Imaginationen im Film und begrenzt ihre Untersuchung auf Filme der westlichen Kultur. Dennoch regt Reinerth mit ihrer Veröffentlichung eine multiperspektivische Sichtweise an und präsentiert in ihrem Buch ein flexibles Analysemodell, das die Selbstverständlichkeit von Darstellungen in ihren jeweiligen historischen und kulturellen Kontexten hinterfragt. Ihr Analysemodell bietet sich zudem für filmhistorische Auseinandersetzungen einer Vielzahl von Motiven an, die sich nicht auf Imaginationsdarstellungen beschränken müssen.

Romy Wagner (Potsdam)

Tobias Dietrich, Winfried Pauleit (Hg.): *Kopf/Kino: Psychische Erkrankung und Film*

Berlin: Bertz+Fischer 2022, 173 S., ISBN 9783865052681, EUR 20,-

Wie die Herausgeber Tobias Dietrich und Winfried Pauleit zu Beginn ihres Sammelbands *Kopf/Kino* herausstellen, begleiten Darstellungen von psychischen Erkrankungen das Kino bereits seit dessen Kindertagen und ermöglichen das Erleben psychischer Erkrankungen (vgl. S.7). Die Darstellung psychischer Zustände ist es auch, die Julius Bab schon in seinem Aufsatz „Film und Kunst“ von 1924 (In: Kummel, Albert/Löffler, Petra [Hg.]: *Medientheorie 1888-1933: Texte und Kommentare*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002, S.162-176) als den Film von anderen Kunstformen abhebendes ästhetisches Merkmal benennt. Mit dem von Thomas Elsaesser ab der Jahrtausendwende erkannten Trend zum *Mind-Game*-Film (vgl. *Hollywood heute: Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*. Berlin: Bertz+Fischer, 2009; *The Mind-Game Film: Distributed Agency, Time Travel and Productive Pathology*. New York: Routledge, 2021), dessen Plot sich nicht selten aus psychischer Instabilität der Reflektorfigur speist und in unzuverlässiges Erzählen mündet, verspricht das Anliegen des Sammelbandes, das filmische Darstellen von psychischen Erkrankungen sowie das filmische Hinterfragen der Praktiken klinischer Differenzziehung zwischen Gesundem und Krankem herauszuarbeiten, eine lohnenswerte, da filmhi-

storisch und im Hinblick auf aktuelle Entwicklungen des Kinos relevante Lektüre.

Dieses Versprechen wird jedoch weitgehend nicht gehalten. Dies lässt sich zum einen darauf zurückführen, dass in der Mehrzahl der Beiträge auf einen psychoanalytischen Ansatz zurückgegriffen wird. Die Fundamentalkritik Karl Poppers, dass die Psychoanalyse keinen naturwissenschaftlichen Gütekriterien entspreche – zuvorderst ob ihrer fehlenden Falsifizierbarkeit und weil ihre Annahmen die Grenzen zum Esoterisch-Spirituellen nicht nur touchieren (vgl. *Vermutungen und Widerlegungen: Das Wachstum der wissenschaftlichen Erkenntnis*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1994) –, scheint den Autor_innen entsprechender Beiträge entweder fremd zu sein oder geflissentlich ignoriert zu werden. Zwar lesen sich beispielsweise Lars Nowaks Filmanalysen von *eXistenZ* (1999) und *Naked Lunch* (1991) oder Markus Kügles Lacan'sche Technikbetrachtung der Rotoskopie von *A Scanner Darkly* (2006) durchaus literarisch anspruchsvoll, doch die fehlende Nachweisbarkeit und fragwürdige Herleitung der psychoanalytischen Konzepte lassen beide Beiträge schließlich im hermetisch geschlossenen Bannkreis eines sich selbst bestätigenden Theorienetzwerks verkümmern, ohne tatsächlich auf real-

weltliche Gegebenheiten oder Befunde schließen zu lassen. Die Vorstellung, einen ähnlich gearteten Sammelband über Film und Biologie in Händen zu halten, der auf ebenfalls überkommene und naturwissenschaftlich nicht länger haltbare Theorien – wie etwa den Lamarckismus oder die hippokratische Viersäfte-Lehre – als ernsthafte Referenzen zurückgreift, wäre lachhaft.

Dementsprechend sind gerade die drei Beiträge am erkenntnisreichsten, die sich nicht dem Diktum der Psychoanalyse unterwerfen. Eng am Material arbeitend können die beiden Autor_innen-Duos Janin Tscheschel und Britta Hartman sowie Christian Bonah und Joël Danet sowie Sabrina Gärtner Ästhetiken und Praktiken der Selbstdarstellung und damit Selbstwirksamkeit im autobiografischen Dokumentarfilm, der Fremddarstellung psychisch Erkrankter im medizinischen Gebrauchsfilm sowie der sozialen Ausgrenzung (vermeintlich) psychisch Erkrankter im Spielfilm herausstellen.

Doch selbst ein an psychoanalytischen Ansätzen interessiertes Publikum wird an diesem Band kaum Gefallen finden. Denn das anfangs erwähnte Versprechen einer interessanten Lektüre wird zudem durch die Veröffentlichungsgeschichte des Bands gebrochen. Zwar versammelt der Band eine Auswahl an Beiträgen, die auf

dem erstmalig virtuell gehaltenen 25. Internationalen Bremer Symposium zum Film präsentiert wurden (vgl. S.10), doch die Texte sind so kurz geraten, dass sich eine tiefgehende Auseinandersetzung mit den eigenen Fragestellungen nicht ergeben kann. Vielmehr wirken die Aufsätze wie leidenschaftslos heruntergespulte und auf das allernotwendigste der ursprünglichen Vorträge heruntergebrochene Auftragsarbeiten. Die selten elf Seiten überschreitenden Texte – deren tatsächlicher Umfang noch durch eine zwar üppige, aber vor allen Dingen ornamentale und selten die Argumentation unterstützende Bebilderung beschnitten wird –, werden daher im Vergleich zu den auf einer eigens zu diesem Zweck eingerichteten Archivseite des Symposiums noch immer verfügbaren, im Durchschnitt 51 Minuten dauernden Vorträgen vermutlich dürftige Faksimiles sein.

Damit ist der Sammelband im Großen und Ganzen nicht nur ein misslungener Versuch, Film und Psychopathologisches in einen sinnhaften und realweltlichen Zusammenhang zu bringen, sondern ist auch bedauerliches Zeugnis von den Konsequenzen, wenn allzu vehement dem akademischen Imperativ des *publish or perish* gefolgt wird.

Martin Janda (Marburg)

Katharina Loew: *Special Effects and German Silent Film: Techno-Romantic Cinema*

Amsterdam: Amsterdam UP 2021 (Film Culture in Transition), 320 S., ISBN 9789048551712, EUR 117,-

Mit dem letzten Satz bringt Katharina Loew das von ihr in *Special Effects and German Silent Film: Techno-Romantic Cinema* verfolgte Argument noch einmal auf den Punkt: „Special Effects initiated the emergence of German film art from the spirit of technology“ (S.277). In sechs faktengesättigten Kapiteln schlägt das Buch den Bogen vom frühen Kino über den künstlerisch ambitionierten Film der Weimarer Republik bis zum klassischen Hollywood. Als Leitfaden der Darstellung dient ihm eine kulturelle Formation der Moderne, die Loew unter den Begriff des „techno-romantic paradigm“ (S.13) stellt. Gemeint ist damit „the inclination to construe technology as a means to invoke the imagination, emotion, and more generally the intangible or spiritual. [...] The techno-romantic mind-set allowed artists and intellectuals to affirm their fears about modernization and machine technology and simultaneously immerse themselves in the creative possibilities they afforded“ (S.14).

Am Beispiel früher theoretischer Diskussionen zur Medienspezifik des Films zeigt das erste Kapitel, dass ihm bereits in den 1910er Jahren eine zentrale Scharnierfunktion zwischen Technik und Kunst, materieller und spiritueller Welt zugeschrieben wurde. Filmkritiker und Kulturtheoretiker wie Gustav Melcher, Herbert Tannen-

baum oder der junge Georg Lukács erkannten insbesondere in der Verwendung von Spezialeffekten, damals schlicht ‚Tricks‘ genannt, den entscheidenden Katalysator zur Herstellung einer genuin filmischen Expressivität, mit der sich die Antagonismen der Moderne ästhetisch versöhnen ließen.

Wie dieser Herstellungsprozess konkret beschaffen war, stellt das zweite Kapitel exemplarisch am Beispiel der Kamera- und Filmtrickpioniere Guido Seeber und Eugen Schufftan dar. Beide haben mit den von ihnen entwickelten Verfahren die sowohl die Ästhetik als auch die auf Märchenhaftes und Fantastisches orientierte Themenwahl des deutschen Stummfilms maßgeblich mitgeprägt. In diesem nicht nur technisch-handwerklichen, sondern künstlerischen Sinne wird ihre Arbeit von Loew erstmals umfassend gewürdigt. So ermöglichten Seebers versierte Techniken der Mehrfachbelichtung mit *Der Student von Prag* (1913) einen der einflussreichsten frühen Autorenfilme, dessen produktionsästhetischer Betrachtung das dritte Kapitel gewidmet ist. Loew betont vor allem die einzigartige Amalgamierung von filmischer Fantastik und quasi-dokumentarischem Look, wie sie durch die Verbindung verblüffender Doppelgänger-Tricks mit Aufnahmen an Originalschauplätzen in Prag bewerkstelligt wurde. Sie vermerkt dabei auch, dass

die Mischung von trickeffektgetriebener Fantastik und authentischen Schauplätzen noch knapp zehn Jahre später zur affektiven Wirkmacht eines Films wie *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1921/22) beigetragen hat. Ihre kulturhistorisch weit ausgreifende Beschäftigung mit dem Horrorfilmklassiker in Kapitel 4 fokussiert dann jedoch auf den okkultistischen Hintergrund seiner Produktion und der auf den gesamten Film ausstrahlenden Erscheinung des Vampirs: „Nosferatu’s outer appearance allegorizes his inner nature as a deceased person’s astral body who incorporates but the lower, animal, and material, facets of the human constitution. The film externalizes this essence through heterogeneous cinematic means of expression, most notably special effects“ (S.177).

Mit *Metropolis* (1926) nimmt das nächste Kapitel ein weiteres Standardwerk des Weimarer Kinos aus technoromantischer Warte nochmals in den Blick. Loew liest Fritz Langs Film, der ohne die Spiegeltricks des Schüfftan-Verfahrens nicht denkbar wäre, als Schlüsselwerk der kinematografischen Artikulation eines „technological sublime“ (S.196): Indem er die erhabene, spirituelle Dimension im Bereich der Technik verorte und auf diese Weise technophile und technophobe Ten-

denzen zur Aufhebung bringe, sublimiere *Metropolis* die Technik selbst zur Kunst (vgl. S.221).

Das abschließende Kapitel zeichnet den Einfluss der techno-romantischen Tradition auf das klassische Hollywoodkino nach. Ausgehend von Friedrich Wilhelm Murnaus *Der letzte Mann* (1924) und E.A. Duponts *Variété* (1925) nimmt Loew eine Reihe von Differenzierungen vor, mit denen sich die unverbindliche Rede von einer grassierenden Entfesselung der Kamera auf konkrete produktionstechnische Zusammenhänge und ästhetische Funktionen hin nuancieren lässt. Wie sie überzeugend nachweisen kann, kommt die „German technique“ (S.266) in Hollywood weniger in der Dynamisierung der Kamera *per se* zum Tragen als vielmehr in ihrem gezielten Einsatz zur affektiven Dramatisierung des Geschehens.

Loews Buch ist ein gewichtiger Beitrag auf einem seit Lotte Eisners *Die dämonische Leinwand* (Wiesbaden: Feldt, 1955 [1952]) in zahlreichen Studien umfassend beackerten Forschungsgebiet, von denen es die meisten an gedanklicher Konsistenz, historischer Genauigkeit und analytischer Präzision bei weitem übertrifft.

Michael Wedel (Potsdam)

João Nemi Neto: *Cannibalizing Queer: Brazilian Cinema from 1970 to 2015*

Detroit: Wayne State UP 2022, 169 S., ISBN 9780814346105, USD 42,99

Mit *Cannibalizing Queer* führt João Nemi Neto erstmals zwei signifikante Diskursfelder mit Bezug auf den brasilianischen Film zusammen. Die modernistische Idee des ‚kulturellen Kannibalismus‘ sei ein Schlüsselbegriff für das Verständnis queeren Filmschaffens in Brasilien – so die Grundannahme des Buches. Um die Existenz eines ‚queer-anthropophagen Kinos‘ nachzuweisen, schlägt Neto einen interdisziplinären Zugriff vor, der filmwissenschaftliche Perspektiven mit Queer und Post-Colonial Studies verbindet. Nicht zuletzt solle das Projekt so auch eine Alternative zum anglo-amerikanischen, homonormativ geprägten Verständnis von *gayness* darstellen.

Das Buch ist in fünf Kapitel gegliedert, zwei textliche ‚Trailer‘ ergänzen um kulturhistorisches Kontextwissen. In Einleitung und dem ersten Kapitel erläutert der Autor die brasilienspezifische Prägung der Konzepte ‚Anthropophagie‘ und ‚queer‘ und skizziert, inwiefern sie sich erkenntnisreich für eine Filmanalyse aufeinander beziehen lassen. Es ist der Begriff des Abjekten, der hier als Scharnier fungiert: „I thus turn to queer theories of abjection to analyze how a specific tradition in Brazil resonates with the ideas behind Antropofagia“ (S.13).

Mit „Trailer 1“ zeichnet Neto die Reaktualisierung der kulturellen Anthropophagie in den 1960er/70er

Jahren nach und begründet hierin die Auswahl seines ersten und grundlegenden Filmbeispiels: *Orgia ou o homem que deu cria* (1970) von João Silvério Trevisan. Es folgt im zweiten Kapitel eine Besprechung jenes fundamentalen queer-anthropophagen Werkes. Die Begriffe des ‚Abjekten‘ (vgl. Kristeva, Julia: *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia UP, 1986) und des ‚space in-between‘ (vgl. Santiago, Silvano: *The Space In-Between: Essays on Latin American Culture*. Durham: Duke UP, 2001) leiten die Betrachtung theoretisch. Die Wahl von *Orgia* als zentrales Beispiel ist plausibel, die Entscheidung für eine Figurenanalyse, die den Hauptteil des Kapitels ausmacht, leitet sich allerdings nicht überzeugend her. Dass der Publikation ein mit Trevisan geführtes Interview als Transkript zwar beigefügt ist, dieses jedoch keinen bedeutenden Widerhall in den Filmdiskussionen findet, unterläuft die methodische Nachvollziehbarkeit zusätzlich.

Für die weitere Exploration im dritten Kapitel wählt Neto drei Filme aus den 1980er Jahren, die je unterschiedlichen Gattungen zugehörig sind: *AIDS, furor do sexo* (1985; Pornografie), *Estou com AIDS* (1985; Doku-Pornochanchada) und *Romance* (1988; *Cinema Marginal*). Aufgrund ihrer gemeinsamen AIDS-Thematik erhellen die Beispiele die komplexe

Verschränkung von Homosexualität, Tod, Marginalität und dem Abjekten. Weiterhin kristallisiert sich anhand von *Romance* und Trevistans queer-anthropophagem Film eine konkrete ästhetische Verwandtschaft heraus, die im weiteren Verlauf des Buches noch an Evidenz gewinnen wird.

Nach einem zweiten Trailer-Kapitel zum Konzept der ‚Effeminophobie‘ (‚Angst vor dem Weiblichen‘) folgt im vierten Kapitel die Betrachtung von *Dzi Croquettes* (2010), den der Autor als Schlüsselwerk einer queeren Dokumentarfilmtradition verbucht. Hierin zeigt sich einmal mehr die Argumentationsdynamik des Buches, der es weniger um eine quantitativ umfangreiche Untersuchung geht, sondern vielmehr um die sukzessive Vertiefung und Ausdifferenzierung der in den vorherigen Kapiteln beschriebenen Phänomene. In diesem Sinne ist *Cannibalizing Queer* als ein iterativer Denkprozess zu begreifen, in dem sich Analyse, theoretische Einordnung, Kontextualisierung und Fokusschärfung abwechseln.

Leider jedoch tritt im vierten Kapitel die filmanalytische Unschärfe besonders zutage, die in den ersten Kapiteln bereits angelegt wurde und sich bis in das fünfte Kapitel „Contemporary Trends in Anthropophagic Queer“ trägt. So wird die vorherrschende Konzentration auf die Filmfigur weder ausreichend begründet noch

definitiv untermauert. Schon die Auseinandersetzung mit *Orgia* beläuft sich auf eine nahezu ausschließliche Beschreibung und Interpretation der Figuren(-gefüge). Andere, eventuell erkenntnisreiche Register, wie etwa Blickstrukturen oder Affekt- und Raumgestaltung, spielen keine dezidierte Rolle. Insbesondere mit *Dzi Croquettes*, aber auch mit *Madame Satã* (2003) verschwimmen schließlich kritische Betrachtung der filmischen Figur und der außer-filmischen Vorlage bis zur Ununterscheidbarkeit. Wenn der Autor etwa konstatiert: „All the characters in *Orgia ou homem que deu cria* come together as one in *Madame Satã*“ (S.108), dann bleibt – absichtlich oder nicht – unklar, ob damit die Filmfigur oder die historische Person gemeint ist.

Nichtsdestotrotz gelingt es Neto auf bemerkenswert wenigen Seiten, einen aufschlussreichen Gegenentwurf zu etablierten Erzählungen brasilianischer Filmgeschichte zu leisten. Detaillierte Einzelfilmanalysen bietet das Buch zwar nicht, dafür aber leistet es durch sein konsequentes Bemühen, Werke unterschiedlicher Strömungen sowie Konzepte verschiedener Theoriedisziplinen produktiv aufeinander zu projizieren, einen stimulierenden Beitrag zur Filmgeschichtsschreibung, den Gender Studies und der Brasilianistik.

Anna-Sophie Philippi (Potsdam)

**Jorun Jensen (Hg.): Experimentalfilm zwischen Kunst und Kino:
Texte von Christine Rüffert**

Marburg: BÜchner 2022, 199 S., ISBN 9783963172960, EUR 25,-

Wer in den letzten drei Jahrzehnten auf Experimentalfilmfestivals oder in der Szene der Kommunalen Kinos unterwegs war, also in deutschen Bereichen des alternativen Kinos, kannte wahrscheinlich auch Christine Rüffert, von der eine Auswahl ihrer Texte nun in dem vorliegenden Sammelband erschienen sind. In diesem institutionell wie auch industriell ephemeren Bereich sind Einzelpersonen häufig besonders prägend, da sie das marginalisierte Wissen dieser Ränder zusammenhalten und nicht selten auch verkörpern. Rüffert hat zudem über einen langen Zeitraum hinweg an verschiedenen film(polit)ischen Schaltstellen gearbeitet, wozu neben der Leitung des Kommunalen Kinos Bremen und der Gründung des dortigen Queerfilm Festivals sowie dem bis heute jährlich stattfindenden Internationalen Symposium zum Film auch ihre Tätigkeiten als Mitglied des Rundfunkrates von Radio Bremen oder in der Filmbewertungsstelle Wiesbaden gehörten. Sie verfügt damit über ein „historisches Filmerfahrungswissen“ (S.9), wie Winfried Pauleit das im Vorwort bezeichnet, das sich eben nicht nur auf das Quellenstudium stützt, sondern auch unterschiedliche spezifische Erfahrungen aus der praktischen Arbeit aus verschiedenen Jahrzehnten mit einbezieht. Publikationen zu, über und mit solchen Leuten sind trotz ihres wichtigen Quellenstatus für die Filmwissen-

schaft immer noch rar (vgl. dazu bspw. die Interview-Publikation mit dem Festivalleiter der Duisburger Filmwoche: Dell, Matthias/Rothöhler, Simon: *Duisburg DÜsterburg: Werner Ruzicka im Gespräch*. Berlin: Verbrecher, 2018).

Der Experimentalfilm ist einer der Arbeitsschwerpunkte Rüfferts, die seit über zehn Jahren auch als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Bremen forscht. Dabei behandelt sie ihren Gegenstand nicht singulär, sondern vor allem im Zusammenhang mit dem Kuratieren von Filmprogrammen. Dieses Thema stellt einen der Schwerpunkte der Aufsatzsammlung dar, die sich damit in die raren Publikationen zu diesem Komplex einreicht (vgl. bspw. Klippel, Heike [Hg.]: *„The Art of Programming“: Film, Programm und Kontext*. Münster: LIT, 2008). Das Kuratieren ist eine flüchtige Tätigkeit, da von den Aufführungen meist nicht viel mehr als gedruckte Programme bleiben. Doch gerade der Experimentalfilm ist kaum anders aufführbar, was seiner Marginalisierung weiter Vorschub leistet. Berichte wie die hier versammelten, beschreiben dabei eine Praxis des Kuratierens, die sowohl die Arbeit im Kino- als auch im Ausstellungsraum reflektiert.

Eng verwandt dazu ist das Thema der Filmvermittlung, für die sich Experimentalfilme Rüffert zufolge besonders eignen (vgl. S.118) und die sie in diesem Zusammenhang als „filmvermittelnde Filme“ (S.140) bezeichnet. Im Zentrum

der beiden Aufsätze dazu werden exemplarische Analysen, die diese Haltung untermauern, kombiniert mit Beschreibungen kuratorischer und vermittelnder Praxis.

Diesen Praxisberichten gegenüber fallen die ersten Beiträge des Sammelbandes etwas ab, die sich allein dem Experimentalfilm und seiner Geschichte widmen. Dies geschieht nicht nur, weil sie Experimentalfilm unter Aspekten von Material, Dispositiv und Genre diskutieren, was in der Filmwissenschaft inzwischen ein klassischer Topos ist, sondern auch, weil in diesen Beiträgen eben das spezifische Erfahrungs- und Praxiswissen von Ruffert nicht so gut hervortreten kann.

Neben den Aufsätzen Rufferts aus insgesamt 25 Jahren versammelt der

Band auch speziell für diesen Zusammenhang verfasste Beiträge von Gastautor_innen wie Alejandro Bachmann, Rasmus Greiner oder Julia Schürmann, die das Thema oder den speziellen Zugang von Christine Ruffert reflektieren und dabei zum Glück nur selten ins Anekdotische abgleiten – wie dies im kurzen Beitrag von Ralf Sausmikat, dem langjährigen Leiter des European Media Art Festivals in Osnabrück, der Fall ist. Hingegen zeigt das abschließende Interview zwischen der Herausgeberin und Christine Ruffert über erste Formen der Filmarbeit in den 1980er Jahren das Potenzial, das in einer reflektierten Aufarbeitung dieser speziellen Filmpraxis liegt.

Florian Krautkrämer (Luzern)

Ingvild Richardsen (Hg.): Die modernen Frauen des Atelier Elvira in München und Augsburg 1887-1908

München: Volk Verlag 2022, 240 S., ISBN 9783862224173, EUR 29,-

Ingvild Richardsen ist seit längerem als ausgewiesene Kennerin der Münchner Frauenbewegung und des Ateliers Elvira bekannt. So brachte sie 2018 etwa den Band *Evas Töchter: Münchner Schriftstellerinnen und die moderne Frauenbewegung 1894-1933* (München: Volk Verlag, 2018) heraus, der erstmals zahlreiche Fotografien und längere Fotostrecken aus dem von den beiden

Feministinnen Anita Augspurg und Sophia Goudstikker geführten Münchner Fotoatelier veröffentlichte.

Nun hat Richardsen mit einem Sammelband über *Die modernen Frauen des Atelier Elvira in München und Augsburg 1887-1908* nachgelegt. Es handelt sich um einen vorab veröffentlichten Katalog zu einer für 2022 „anvisierte[n]“ (S.4) gleichnamigen

Ausstellung, dessen Beiträge neben dem Münchner Atelier auch die von den beiden Frauen ins Leben gerufene und später von Goudstikkers Schwester Mathilde betriebene Augsburgener Dependence behandeln. Der einige Zeit nach dem Fotoatelier gegründete Augsburgener Ableger ist weit weniger bekannt als die Erstgründung. Darum ist die thematische Erweiterung umso begrüßenswerter.

Dem Augsburgener Fotostudio widmen sich zwei der insgesamt neun Aufsätze. Einen hat Gregor Nagler verfasst. Er weitet dabei den Blick und stellt das Wirken des Ateliers in den Kontext der „Augsburger Lebenswelten um 1890“ (S.122). Daniel Karrach und Christoph Sauter zeichnen in einem gemeinsam verfassten Beitrag den Lebensweg Mathilde Goudstikkers nach und präsentieren die Ergebnisse ihrer durch verschiedene Archive führenden „Spurensuche“ (S.58), in deren Verlauf sie auch einige das Augsburgener Atelier selbst betreffende Entdeckungen machten. Zu ihren Fundstücken zählt etwa eine Zeitungsannonce vom 23. Mai 1891, mit der das neueröffnete Fotoatelier in der *Augsburger Abendzeitung* mit „Aufnahmen in Photographie, Platinothypie und Malerei“ (S.73) um Kundenschaft warb. Im Laufe der Jahre erwarb es sich einen so guten Ruf, dass sich Berühmtheiten – wie etwa der Komponist und Dirigent Hans von Bülow – während eines Aufenthalts in der Stadt in Goudstikkers Atelier ablichten ließen. Auch von Bülows Porträts wurden in das Buch aufgenommen.

Überhaupt brilliert der Band mit zahlreichen Abbildungen, Illustrati-

onen und Faksimiles. Zu letzteren zählen bislang unveröffentlichte Briefe und Postkarten sowie Kleinanzeigen. Fotografien der Ateliers selbst – wie etwa die berühmte Jugendstilfassade des Münchner Hauses und dessen ebenfalls im Jugendstil gehaltene Inneneinrichtung – machen deutlich, in welcher Atmosphäre die Aufnahmen der beiden Fotografinnen entstanden sind. Die Herausgeberin selbst spricht gar – und wohl nicht zu Unrecht – von der „Geburt des Jugendstils im Milieu der Münchner Frauenbewegung“ (S.33), bei der das von den beiden „offen lesbisch“ (S.204) lebenden Feministinnen Augspurg und Goudstikker geführte Atelier eine prominente Rolle spielte.

Dies schlug sich nicht zuletzt in den Porträtaufnahmen bekannter Frauenrechtlerinnen und Schriftstellerinnen nieder, zu denen etwa so klanghafte Namen wie Hedwig Dohm, Lou Andreas-Salomé, Ellen Key, Helene Böhlau, Gabriele Reuter, Ricarda Huch und Maria Janitschek gehörten. Die für die damalige Zeit sehr innovativen und teils handkolorierten Frauenporträts sind besonders bemerkenswert. Denn „der Großteil [...] weicht von den bisher üblichen Frauendarstellungen deutlich ab“ (S.27). Sie zeigen nicht, wie damals üblich, einen „liebrenden[n], sentimentalen[n] oder melancholischen[n] Typus, keine typische bürgerliche Frau“ (ebd.). Vielmehr werden „unterschiedliche weibliche Charaktere inszeniert“ (ebd.). Doch nicht nur Frauen kamen gerne in das Atelier, um sich fotografieren zu lassen. Selbst Angehörige des bayrischen Hofes suchten die beiden in der Isarmetropole rasch bekannt

gewordenen Fotografinnen auf. Sophia Goudstikker wurde 1898 sogar als erste Frau in Bayern zur „Königlich Bayerischen Hofphotographin“ ernannt, was „das Renommee des Ateliers langfristig“ (S.41) sicherte.

Nicht weniger rühmendwert als die nun erstmals der Öffentlichkeit zugänglich gemachten Abbildungen sind die Textbeiträge. Graham Dry arbeitet etwa heraus, wie die außen- und innenarchitektonische Gestaltung des Münchner Ateliers mit dem Bild der ‚Neuen Frau‘ korrespondiert, während Christoph Sauter mit seinem „Versuch einer Rekonstruktion“ der „Farbgestaltung der Fassade“ (S.156) des Münchner Ateliers überzeugt. Joel J. Cahen wiederum geht den „nieder-

ländisch-jüdischen Wurzeln“ (S.204) der 1898 zum protestantischen Glauben konvertierten Sophia Goudstikker nach. Beschlossen wird der Band mit einem Beitrag von Helene Falk. Er beruht auf den „Erinnerungen“ ihrer Mutter „an die Böhlau-Schwester und Sophia Goudstikker“ (S.216). Die Autorin selbst ist eine der Urenkelinnen der zu ihrer Zeit viel gelesenen Schriftstellerin Helene Böhlau.

Nach der Lektüre dieses beeindruckenden Sammelbandes ist ein höchst seltenes Fakt zu ziehen: Jeder einzelne Beitrag wartet mit neuen Erkenntnissen auf und bringt die Forschung zu seinem Thema wesentlich voran.

Rolf Löchel (Marburg)

Elke Grittmann, Felix Koltermann (Hg.): Fotojournalismus im Umbruch: Hybrid, multimedial, prekär

Köln: Herbert von Halem 2022, 451 S., ISBN 9783869625591, EUR 35,-

‚Erosionsgleiche‘ Veränderungen fotojournalistischer Arbeitsfelder, Verlust oder Prekarisierung von Arbeitsplätzen und -möglichkeiten, fortschreitende De-Professionalisierung und Entgrenzung institutioneller Zuordnungen zu Redaktion und Journalismus, zumindest ein Wandel professioneller Arbeitsroutinen und eine „Selbstvergewisserung oder Neubestimmung der professionellen Identität und Standards“ sowie „neue Formen des Fotografierens,

visuellen Erzählens und Publizierens“ (S.9f.), die konventionelle Grenzen zwischen Faktizität und Fiktion verwischen, beschreiben die Herausgeber_innen Elke Grittmann und Felix Koltermann. All diese Entwicklungen und Bedrohungen bringt die Digitalisierung für den Fotojournalismus und für das Fotografieren allgemein mit sich – so die furiose Diagnose der beiden Herausgebenden in ihrer Einleitung zur aktuellen Bestandsaufnahme.

Charakterisierte die erste Bestandsaufnahme von 2008 die Trends für den „Fotojournalismus heute“, an den der vorliegende Reader explizit anknüpft, noch optimistisch mit ‚global, lokal, digital‘ (vgl. Grittmann, Elke/Nevera, Irene/Ammann, Ilona [Hg.]: *Global, lokal, digital: Fotojournalismus heute*. Köln: Herbert von Halem, 2008), wobei die Digitalisierung auch noch als Chance der gegenseitigen Befruchtung und Verschmelzung von globalen und lokalen Arbeitsfeldern gesehen und vor allem die sich abzeichnende Professionalisierung als Option für den Berufsstand apostrophiert wurde (Motto: „Fotojournalismus ist Journalismus“ [S.10]), so haben sich spätestens mit der Verbreitung des Internet, der sozialen Medien und von Intermediären in Form von Plattformen seit der Jahrtausendwende die Vorzeichen verkehrt: Mit den Topoi Hybridisierung, Multimedialisierung sowie Prekariisierung wollen die Autor_innen die gravierenden Umwälzungen analytisch erfassen (wobei die Begriffe allerdings nicht konsistent auf demselben analytischen Level liegen, sondern eher in mehrere Richtungen zeigen; aber vielleicht ist dies angesichts des ungewissen Stadiums unausweichlich).

Hybride Tendenzen lassen sich sowohl bei den Arbeitsbedingungen und -aufgaben von Fotojournalist_innen erkennen, da die wenigsten noch im angestammten Beruf der ‚dokumentarischen Zeugenschaft‘ arbeiten, allenfalls noch in den großen Nachrichtenagenturen und für die Stockfotografie. Die überwiegende Mehrheit nimmt als Freelancer_in

nahezu jeden anfallenden Auftrag an, ob bei PR, Werbung, Porträt- und Illustrationsfotografie oder Dokumentation; ebenso hybrid sind längst die Textsorten, Gattungen und Genres in den Medien, wie die Fotografie selbst seit jeher hybrid war, was nun mit den digitalen Optionen von Stand- und Bewegtbild (Video), von Ton und Grafik verstärkt wird. Eher vom Produkt aus betrachtet, formiert sich die Multimedialität, da kaum mehr ein Produkt einformatig produziert wird. Entsprechend ändern sich die Anforderungen an die Qualifikationen (auch in den einschlägigen Studien- und Ausbildungsgängen in Hannover, Dortmund oder bei der dpa): Journalist_innen und Fotograf_innen werden zu Multimedia-Producer_innen, die Visual oder Digital Storytelling in jedem Medium beherrschen (müssen). Dadurch vermischen sich die Berufsrollen und Arbeitsweisen. Dass die digitalen Medien die traditionellen Medien in eine gründliche ökonomische Krise getrieben haben, für die sich bislang keine sicheren Lösungen abzeichnen, wird ebenfalls schon länger diskutiert: Denn nicht nur in vielen sozialen und Dienstleistungsberufen, auch im Journalismus generell und besonders im Fotojournalismus nehmen prekäre Beschäftigungen zu; es sei „heute kein Nischenphänomen mehr, sondern ein Phänomen der Breite“ (S.23), konstatieren die Herausgebenden. Selbst große Magazine wie *Stern* und *Der Spiegel* haben heute keine fest angestellten Fotograf_innen mehr, allein die Bilderdienste der Nachrichtenagenturen gelten noch als einigermaßen

sichere Bastionen. Lage, Aussichten, Wandlungsoptionen und Perspektiven des (Foto-)Journalismus verlangen daher nach analytischen Erklärungen, persönlichen Einschätzungen und wissenschaftlichen Explikationen, die in diesem Reader in zwölf Beiträgen und sechs Interviews mit Journalist_innen, Redakteur_innen und Wissenschaftler_innen gegeben werden.

In die vier Themenkreise „Digitaler Bildermarkt und Arbeitsfelder im Wandel“, „Institutionelle Felder und der Fotojournalismus als Profession“, „Redaktionelle Praktiken und bildredaktionelle Arbeit“ sowie in „Fotojournalistische Darstellungsformen und Bildästhetiken im Wandel“ sind sie eingeteilt. Der erste Themenkreis wird eingeleitet von explorativen Expert_inneninterviews über die Produktion von Fotografie auf Halde – Stockfotografie –, die fast für jeden Online-Artikel verwendet werden (Evelyn Runge). Danach folgt eine aktuelle Befragung der Mitgliedsorganisationen des Bundes professionelle Bildanbieter (BVPA) über die wirtschaftliche Situation des Bildermarktes und seine technischen und rechtlichen Rahmenbedingungen (Lars Bauernschmitt). Über veränderte Handlungsformen mit digitalem journalistischem Bildmaterial gerade bei mittelständischen Agenturen wie ddp visual content group erfolgt das erste Interview mit deren Geschäftsführer Ulf Schmidt-Funke.

Noch als relativ intakt gilt das Arbeitsfeld der Sportfotografie – zumal mit ihren enormen technischen Anforderungen, worüber der nächste Beitrag

von Robin Meyer und Thomas Horkey berichtet. Welche anderen Aufträge und damit Finanzierungsquellen für die Pressefotografie sich etwa bei NGOs ergeben, diskutiert Michaela Zöhrer im nächsten Beitrag, aber auch darüber, welche Ideale eine solch „humanitäre Fotografie“ (S.25) verfolgt. Schließlich erschließt ein weiteres Interview neue Publikations-, Distributions- und Organisationsformen, die kleine Agenturen und Startups austüfteln.

Der zweite Themenkreis „Institutionelle Felder und der Fotojournalismus als Profession“ eröffnet mit einem juristischen Beitrag über veränderte Bildrechte durch die Digitalisierung, etwa in Bezug auf Metadaten, Thumbnails oder Vorschaubilder (Dorothe Lanc). Danach wird ein Grundstein für eine zukünftige fotojournalistische Gewerkschaftsforschung, vor allem am Beispiel von der Deutschen Journalistinnen- und Journalisten-Union (dju) in ver.di und dem Deutschen Journalisten Verband sowie dem Fotograf_innenverband FREELENS, gelegt (Koltermann). Welche neuen Anforderungen und Qualifikationen an digitale Fotografie in Ausbildung und Studium erforderlich sind, wird mit Vertreter_innen in Hannover und Dortmund erörtert.

Wie sich redaktionelle Praktiken und bildredaktionelle Arbeit theoretisch und empirisch ergründen lassen, konzeptualisiert der erste Beitrag der dritten Sektion auf der Ebene der Organisation, des Programms und der Rolle sowie als eine Perspektive des Bildhandelns (Koltermann). Im Regional- und Lokaljournalismus existieren

offenbar noch (wenige) redaktionelle Strukturen für Fotojournalist_innen, wiewohl sie bislang kaum analytisch erfasst sind, worüber ein weiteres Gespräch mit einem Fotojournalisten des *Hamburger Abendblatts* Aufschluss gibt. Dokumentarische Zeugenschaft und authentische Bilder umreißen das eherne Ideal des Fotojournalismus. Mittels der Bildforensik – so der nächste Beitrag von Winfried Gerling – lassen sie sich verifizieren. Offenbar arbeiten Fotojournalist_innen und Journalist_innen oft in einem Spannungsfeld – die daraus resultierenden Reibungen werden im nächsten Beitrag erörtert. Schließlich wird noch einmal die Ausbildungssituation thematisiert. Obwohl die Bilderflut inzwischen unermesslich und kein Medium mehr ohne die Überrepräsentanz von Bildern auskommt, sind die Ressourcen und Optionen der Ausbildung bescheiden, wie ein Interview mit der Leiterin der Berliner Ostkreuzschule ergibt.

Im vierten Themenkreis über Darstellungsformen und Bildästhetik untersucht der erste Beitrag von Rosanna Planer und Alexander Godulla den Stellenwert der Fotografie im Multimedia-Storytelling. Der nächste Aufsatz von Miriam Zlobinski würdigt die Bedeutung des *Stern* für die Fotoreportage anhand einer historischen Skizze sowie mittels einer beispielhaften vergleichenden Bildanalyse. Die angesprochenen

Umbrüche am Beispiel der Verwebung fotojournalistischer Bilder mit Archiv- und Recherchematerial, wie sie neue Erzählformen in den Medien Fotobuch und Multimedia-Reportage hervorbringt, zeigt der vorletzte Beitrag von Sophia Greiff auf und vermisst damit das Feld zeitgenössischer Fotografie neu. Schließlich erörtert das letzte Interview mit dem Chef vom Dienst Multimedia beim *Spiegel* Jens Radü Produktionsalltag und Perspektiven im Bereich Digital Storytelling.

Die ganze Komplexität journalistischer Bildkommunikation und des visuellen Journalismus einschließlich gewandelter Arbeitsformen- und Organisationsformen wie Entrepreneurships, Start-Ups sowie sämtliche Formen von Innovation und Kreativität theoretisch wie empirisch zu erfassen, bezeichnen die beiden Herausgebenden, die große Anteile des Readers selbst verantworten, als künftige Aufgaben der Fotojournalismusforschung. Dazu gehören auch neue Normen und Ethiken der praktischen Arbeit wie die Verhinderung von Stereotypisierung, Ausgrenzung und *othering* sowie die Förderung von Diversity und Gender-Gerechtigkeit. Themen und Aufgaben scheinen für die analytische Arbeit fraglos gegeben, ob sie noch genügend Untersuchungsobjekte vorfindet, bleibt abzuwarten.

Hans-Dieter Kübler (Werther)

Rezension im erweiterten Forschungskontext: Precarity

Elisa Cuter, Guido Kirsten, Hanna Prenzel (Eds.): Precarity in European Film: Depictions and Discourses

Berlin/Boston: De Gruyter 2022, 390 S., ISBN 9783110707724, EUR 79,95

In sociology, the term ‚precarity‘ has been used since the 2000s to describe a particular state of poverty that is characterised by a short-term, but recurring state of poverty, and more by a possible – rather than a realised – descent to an entrenched poverty situation. The concept encompasses insecure employment relationships in fixed-term, part-time, temporary work, contract working, and bogus self-employment as well as the accompanying uncertain living conditions and the relationships of the people affected. These working conditions are not so much the result of the much-cited globalisation but of tangible decisions of labour market policies and socio-political regulations within the EU and worldwide. Precarity differs from the concepts of ‚exclusion‘ or ‚marginalisation‘ because it still includes the hope of belonging to society and being able to catch up. Nevertheless, these living conditions lead to stressful circumstances for those affected, such as exceeding expenses, debt, withdrawal from society, and depression.

Against this background, it is sensible and, to a certain extent, ethically required to examine the representation of precarity in European film, as undertaken by the editors of the anthology at hand. The book is part of the Emmy Noether Research Project „Cinematic

Discourses of Deprivation“, established at the Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF. The examination of precarity in the media, which takes place at the crossroads of communication science and sociology, has only been established over the past few years (cf. Bardan 2013; Clini 2021; Decker 2003; *Image [E] Narrative* 2021; Kirsten 2021; Loiperdinger/Vogl-Bienek 2013 [see also projects mentioned there]; Pimpare 2017; Sticchi 2021).

The book *Precarity in European Film* discusses fictional as well as documentary films. The 18 country-centred chapters, that critically reflect upon the cinema in approximately 30 European countries, are preceded by a 30-page contribution by project leader Guido Kirsten in which he introduces the subject of precarity in European cinema. The avenues pursued in the book are the following: First, it researches poetics, in other words topics related to composition, aesthetic choices, stylistic means, and their functions as well as the influence of the conditions of production on the content. Important questions are, for example, whether there is a new iconography of precarity that is different from that of poverty and how aware the film makers are of the subject of precarity. However, the book focuses neither on precarious working conditions in the media industry nor on the

question how the film makers develop their beliefs and opinions. The second avenue follows the emotional and societal impact of the movies. As an emotion-triggering media, the cinema is especially well suited to convey feelings of insecurity as part of precarity. The fact that in Belgium, a law was named ‚Rosetta‘-law, referencing an eponymous movie about a struggling young woman (*Rosetta* [1999]), shows that movies might even have a direct impact on politics and society (cf. p.7). The third avenue of research pursues the discourse on precarity and related questions such as: What message does the film transmit? From which point of view do the characters argue? Who do they address? What remains unsaid? What aspects of precarity do they address? Whereas the analysis of the narration focuses on the logic of the story itself, the discourse analysis rather focuses on the argumentative structure of a story. This differentiation might provide an insight into the political effect of cinema. Even if spectators recognize a movie as fictional, they will be open to accept the underlying ideas and argumentations that imbue the story with societal or political meaning. This assumption is pursued in the country-specific contributions – particularly in the contributions about German-speaking countries.

In her chapter „Individualization as a Shared Experience?“, Hanna Prenzel investigates German cinema. She analyses not only the implications of the Hartz-IV activation policies of the first decade of the century but also the difficult times for East Germans after

the fall of the Berlin Wall. Thereby, Prenzel focuses in particular on two films. *Eine flexible Frau* (2011) represents an individualistic fictional case study of an unemployed woman who leads a somewhat clumsy fight against the impositions of the working world. The second film, *Miete essen Seele auf* (2016), is a documentary on collective tenant struggles in Berlin (a subject which is also taken up in the Spanish contribution by Manuel Garin). Various tenant groups, which are differently affected by precariousness, organise collective resistance against reckless landlords – the film being part of this project. The field of tension that is opened up by the two films represents the thesis of political desolidarization, as discussed in particular in French sociology and in analyses of the rise of extreme right-wing movements.

The Austrian chapter by Melanie Letschnig on „Pandemic (Dis)Proportions“ investigates films on workers in precarious circumstances who earn their living in sectors with bad working conditions such as harvesting, seasonal work in the restaurant business, cleaning, sex work, and caring for the elderly. According to Letschnig, the working conditions are „continuously becoming worse under the influence of an amalgamation of neoliberalism, increasing nationalism, sexism and classism in Austria“ (p.217) – fueled by the effects of Corona. In line with feminist sociologists Susanne Völker, Brigitte Aulenbacher and Fabienne Décieux, Letschnig brings in a feminist perspective on precarity: In the labour market, in everyday life, and

in personal relations the situation of women has always been more precarious than the situation of men. Therefore, the proclaimed Fordist life style has always been a myth that implies the othering of „women, trans and inter persons, migrants, Black persons and People of Colour“ (p.218). One of the films mentioned by Letschnig is *Kurz davor ist es passiert* (2007), which addresses the issue of the area between documentation, reported reality, and fiction when telling the stories of women who are victims of human trafficking. Those who knew the victims recite the women's interview texts on original locations. This mode of alienation makes clear that human trafficking takes place within our social environment – and not somewhere else.

Marcy Goldberg begins her chapter with a reflection on poverty in Switzerland. As a hotspot of international capital (not always legally acquired) and business, this very rich country profits and „is likely to be viewed as a culprit in perpetuating poverty, precarity, and inequality abroad, as the flip side of the affluence and security enjoyed within the borders“ (p.233). Goldberg explains that this has led to a series of movies that deal with the „maintenance of the external borders“, with „affluent anomie“ (ibid.), and the use of a slightly ironical distance towards the Swiss prosperity rather than with a confrontation of poverty within the county or elsewhere. The very successful film *Die Schweizermacher* (1978) perfectly represents this genre. This doubtfully funny comedy shows bureaucrats who scrutinize the private lives of people app-

lying for Swiss citizenship. Goldberg underlines that the underfinanced film funding of a government subjected to the market economy and the multi-language situation further hinders the production of films that critically investigate subjects related to precarity. Nevertheless, Goldberg discusses some films in detail. For example, in the film *Nemesis* (2020), Thomas Imbach filmed the changes taking place in front of his office window near the railway lines of Zurich for seven years – an old freight depot has been replaced by a prison, representing the organized precarity of its inhabitants.

Even the contributions about German-speaking countries are so diverse that it is not easy to draw simple conclusions. Different cinematic traditions like the Cinema del reale in Italy, New Wave or the Documentary Movement in the UK or – more generally speaking – neo-realism evolve, starting from different points but end in the topic of precarity. This poses problems for a systematic comparison and might be the reason why there is no concluding chapter. It is excusable, as the misery of the poor in each era and region must be newly discovered (cf. Schwarz 2007) and further research might be able to differentiate more easily. At best, a common European perspective on the problems and dangers of precarity could help to trigger a collective awareness and a European perspective on solidarity. So far, social policy is one of the least unified policy fields.

As far as the impact on society is concerned, an important mission left to be completed is a profound discussion

of the representation of poor people in ‚scripted reality TV‘ (or, more suitably termed, ‚faked reality TV‘), as the producers try to make spectators believe that the content is an exact image of reality (cf. Klug 2016). This is beyond the thematic scope of the book (though the chapter on Great Britain touches on the subject), but these formats have a huge impact on the imagination of precarity and poor people in our society (especially that of young people). Producers and TV-channels, which have been criticised for inventing stories and showing ‚poverty porn‘, started a ‚war‘ on truth (e.g. Jensen 2014). A ‚real‘ documentary on scripted reality might be a worthwhile project. The fact that

affected people should be represented more carefully in film projects (as well as in research and in the public sphere), and how this can be done, is discussed in the Swiss contribution under the notion of ‚collaborative filmmaking‘.

In future research on precarity (and poverty), media science (e.g. Harkins/Lugo-Ocando 2018), sociology, and literary studies may work together hand in hand even more. Only then, the discussion on precarity in cinema could be seen as part of a broader discourse on poverty, including for instance criticism on the charity economy (cf. Kessl 2017).

Alban Knecht (Klagenfurt)

Bibliography

Bardan, Alice: „The New European Cinema of Precarity: A Transnational Perspective.“ In: Mazierska, Ewa (Ed.): *Work in Cinema: Labor and The Human Condition*. New York: Palgrave Macmillan, 2013, pp.69-90.

Clini, Clelia: „Poverty, (Neo)orientalism and the Cinematic Re-presentation of ‚Dark India‘.“ In: Schmidt-Haberkamp, Barbara/Gymnich, Marion/Schneider, Klaus P. (Eds.): *Representing Poverty and Precarity in a Postcolonial World*. Paderborn: Brill, 2021, pp.21-39.

Decker, Christof: *Hollywoods kritischer Blick: Das soziale Melodrama in der amerikanischen Kultur 1840-1950*. Frankfurt/New York: Campus, 2003.

Harkins, Steven/Lugo-Ocando, Jairo: *Poor News: Media Discourses of Poverty in Times of Austerity*. London/New York: Rowman & Littlefield, 2018.

Kessl, Fabian: „‚Charity Economy‘: In the Shadow of the Welfare State.“ In: *Global Dialogue* 8 (I.3), 2018.

Kirsten, Guido: „Sammelrezension Prekarität im Film.“ In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews* 38 (3-4), 2021, pp.356-359.

Klug, Daniel (Ed.): *Scripted Reality: Fernsehrealität zwischen Fakt und Fiktion Short Cuts. Perspektiven auf Produkt, Produktion und Rezeption*. Baden-Baden: Nomos, 2016.

Loiperdinger, Martin/Vogl-Bienek, Ludwig: „Im Zeichen der Armut.“ In: *Forschung* 2, 2013, pp.10-14.

Pimpare, Stephen: *Ghettos, Tramps, and Welfare Queens: Down and Out on the Silver Screen*. New York: Oxford UP, 2017.

Schwarz, Werner Michael (Ed.): *Ganz unten – die Entdeckung des Elends*: Wien, Berlin/London/Paris/New York. Wien: Brandstätter, 2007.

Sticchi, Francesco: *Mapping Precarity in Contemporary Cinema and Television: Chronotopes of Anxiety, Depression, Expulsion/Extinction*. Cham: Palgrave Macmillan, 2021.

„The Aesthetics of Precarity: Precarious Realities and Visual Modes of Representation.“ *Image [E&] Narrative* 22 (3), 2021.

<http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/issue/view/159>

Hörfunk und Fernsehen

Jana Zündel: Fernsehserien im medienkulturellen Wandel

Köln: Herbert von Halem 2022, 377 S., ISBN 9783869626284, EUR 34,-
(Zugl. Dissertation an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, 2021)

Im Laufe ihrer Geschichte haben sich die Produktionsmethoden für Fernsehserien weiterentwickelt, die audiovisuelle Qualität wurde beispielsweise immer besser, und das Publikum gewöhnte sich an ausgefeiltere Erzähl- und Montagetechniken. Dennoch blieb der eigentliche Kern der Fernsehserie praktisch unangetastet: Sie besteht aus halb- bis einstündigen Episoden unter der Klammer einer übergreifenden Handlung oder Figurenkonstellation.

Was sich jedoch fundamental gewandelt hat, ist die Serien-Distribution. War sie ursprünglich auf die ephemere Ausstrahlung im Fernseh-Rundfunk beschränkt, trat nach und nach eine Vielfalt von Vertriebskanälen hinzu, über welche Serien jeweils unterschiedlich rezipiert werden können. Angefangen bei Videokassetten und DVDs reicht die Palette über Social Media und selbständige Web-Angebote bis hin zu globalen Video-Streamingdiensten à la Netflix.

In ihrer Dissertation zu *Fernsehserien im medienkulturellen Wandel* spricht Jana Zündel deshalb von „Fernsehens“

(S.18) in der Mehrzahl und wählt einen kreativen Ansatz, um diesen Wandel wissenschaftlich festzumachen: die Verweise auf und Übergänge zwischen Serienepisoden. Damit meint sie einerseits Ankündigungstrailer, vor allem aber die Gestaltung von Vor- und Abspannen, Teasern, Rekapitulationen sowie die damit einhergehenden Navigationsmöglichkeiten der Zuschauenden, die sich je nach Umgebung und Geschäftsmodell unterscheiden.

Im linearen Fernsehen etwa gibt es typischerweise am Ende einer Episode den Hinweis auf die nächste Folge; da diese aber erst am folgenden Tag oder eine Woche später ausgestrahlt wird, versucht der Sender zugleich, das Publikum möglichst nahtlos in das unmittelbar nachfolgende Programm überzuleiten, auch wenn dieses von komplett anderer Natur ist (*audience flow*). Video-Streamer setzen wiederum eher darauf, das Publikum unmittelbar in die nächste Episode derselben oder zumindest einer gleichartigen Serie überzuleiten.

Solche Paratexte sind im Laufe der Zeit immer komplexer geworden;

ihre Aufgabe geht längst weit über das bloße ‚Dranbleiben‘ hinaus, sondern dient der Cross-Promotion, als Rahmen für bezahlte Werbung und Sponsoring, für rechtliche Hinweise (wie Altersfreigaben) sowie nicht zuletzt narrativen Zwecken. Orientiert vor allem am Beispiel Netflix arbeitet Zündel die verschiedenen Elemente und Varianten ihrer Abfolge detailliert und umfassend heraus und stellt sie unter anderem übersichtlich in einer vergleichenden Grafik dar (vgl. S.205).

Darüber hinaus analysiert sie die Funktion dieser Elemente vor dem jeweiligen sozioökonomischen Hintergrund. An vielen Stellen des Buchs könnte man geradezu von Hyperanalyse sprechen, verfolgt die Autorin doch den Anspruch, keine Perspektive oder Variation auszulassen. Um nur ein Beispiel zu nennen: Wenn Streamer unter der Prämisse des sogenannten *binge viewing* eine ganze Serienstaffel auf einmal verfügbar machen, verlieren Rekapitulationen ihren ursprünglichen Zweck; wer nicht weiß, worum es geht, hat gewissermaßen gegen die Seh-Anweisung verstoßen und soll zur ‚richtigen‘ Nutzung im Sinne des zugrundeliegenden Marketingkonzepts erzo-

gen werden. Stattdessen erstellen nun vielfach Fans der Serie Zusammenfassungen auf Episodenebene; diese sind aber unter Umständen für Außenstehende kaum verständlich, da sie ihrerseits das Fan-Sein voraussetzen, und erodieren damit weiter die gemeinschaftsbildende Rolle, die der Rundfunk einst hatte (vgl. S.243ff.).

Der Detailanalyse geht in der ersten Hälfte des Buches ein nicht minder ambitionierter Überblick über die bisherige Transformationsgeschichte der Fernsehserie im Kontext von Medienindustrie und Medientheorie voraus. Dem Charakter der Arbeit als Dissertation geschuldet, schöpft Zündel hier aus einem wahren Überfluss an Quellen und Aspekten, von denen nicht alle zwingend zum Verständnis des Hauptteils notwendig gewesen wären. Verglichen mit der äußerst gründlichen Bestandsaufnahme geraten große Entwicklungslinien und Schlussfolgerungen etwas aus dem Blickfeld, darunter zum Beispiel der Zusammenhang mit technologischen Entwicklungen oder auch mit der Aufmerksamkeitsökonomie im weiteren Sinne.

Eric Karstens (Krefeld)

Petr Szczepanik: Screen Industries in East-Central Europe

London: Bloomsbury 2021, 290 S., ISBN 9781839022739, GBP 76,50 (0A)

Das stark angloamerikanisch geprägte Forschungsfeld der *Media Industry Studies* hat Ost(mittel)europa bislang eher wenig Beachtung geschenkt. Eine Ausnahme stellen die Arbeiten Petr Szczepaniks dar. Die Monografie *Screen Industries in East-Central Europe* führt mehrere seiner, oft mit Koautor_innen verfassten Aufsätze zusammen, die neben der Schwerpunktsetzung auf Ostmitteleuropa auch die auf Produzent_innen eint. Unter diese fasst der Autor nicht nur menschliche Akteur_innen, die Projekte und deren Finanzierung initiieren und koordinieren, sondern auch unterschiedliche, national gewachsene Institutionen wie zum Beispiel öffentlich-rechtliche Sender. An diesen Produzent_innen verschiedener Gestalt, so hält er fest, kristallisiert sich „agency in small and/ or peripheral markets“ (S.31) heraus.

In der ausführlichen Einleitung setzt sich Szczepanik mit dem kleinen und/oder peripheren Charakter der untersuchten Länder Tschechien, Slowakei, Ungarn und Polen genauer auseinander und umreißt, wie sich die dortige Film- und Fernsehproduktion im ‚real existierenden Sozialismus‘ gestaltete und seit den 1990ern ideologisch und medienpolitisch veränderte. In dem fokussierten Kontext stellen Produzent_innen eine vergleichsweise junge Profession dar, die sich nach 1989 erst institutionalisieren musste.

Das erste Kapitel arbeitet unterschiedliche Typen dieses „Post-Socialist

Producer“ (S.51) heraus, die vor allem *in puncto* Mainstreamnähe, Kommerzialität und Transnationalität differieren. Kleinen und/oder peripheren Märkten angehörend, sehen sich Produzent_innen selbst oft als „largely disempowered, dependent, endangered species“ (S.79). Kapitel 2 setzt dem prekären Status eine Erfolgsgeschichte mit „game-changing potential“ (S.81) entgegen, indem es die Produktionsfirma des polnischen Arthouse-Hits *Ida* (2013) ins Zentrum rückt. Das dritte Kapitel befasst sich mit „service producers“ (S.61) bei internationalen Filmproduktionen in Prag und Budapest; Globalisierungsprozesse werden so aus einem spezifischen Blickwinkel betrachtet. Der anschließende Aufsatz zur „minority co-production“ (S.139) baut auf Pierre Bourdieus Konzept des symbolischen Kapitals auf. Für die minoritären Produzent_innen aus Tschechien liege der symbolische Wert vor allem in Wissenstransfer und Festivalpräsenz. Die Gefahr bestehe indes darin, dass die so entstehenden Filme nur unzureichend mit „local culture, labour pool and audience“ (S.141) verknüpft seien. Während der COVID-19-Pandemie zeigte sich auch der prekäre Charakter vieler transnationaler Koproduktionen. Eine vermeintlich sichere Finanzierungsquelle ist das öffentlich-rechtliche Fernsehen. So beleuchtet das fünfte Kapitel unter anderem historisch gewachsene Strukturen und die medienpolitische

Einbettung dieser produzentischen Institution. Kapitel 6 widmet sich in den ‚Original‘-Produktionen von HBO, die in Ostmitteleuropa eine vergleichsweise hohe Budgetierung und transnationale Distribution versprochen. Die lokalen Produzent_innen drohen nach Szczepanik allerdings, an Einfluss auf die Drehbuchentwicklung und die Auslandsverkäufe zu verlieren. Der 2022 überraschend von HBO verkündete Rückzug bei Eigenproduktionen aus Zentral- und Osteuropa findet in dem Buch nicht mehr Erwähnung, aber doch zeichnen sich bereits deutlich Unwägbarkeiten in der „era of streaming wars“ (S.191) ab, in der das auf Selektion und lokale Spezifika setzende HBO mit der aggressiveren „high-quantity strategy“ (S.208) von Netflix konfrontiert ist. Mit dem finalen siebten Kapitel öffnet sich das Buch hin zu „short-form web television“ (S.211). Solche Kurzformate des tschechischen Anbieters Stream.cz changieren zwischen „clickbait and public service“ (S.226). Das Programmsegment, das oft auf ‚Prokrastination‘ ausgerichtet ist und sich sehr schwer finanzieren und monetarisieren lässt, ist also höchst unstetig und kaum auf einen Nenner zu bringen.

Mit dem Blick auf unterschiedliche Produktionstypen und -felder gelingt es Szczepanik, gleichermaßen indivi-

duelle Akteur_innen als auch Institutionen und Produktionsstrukturen zu beleuchten und ein vielschichtiges Bild der gegenwärtigen Film- und Fernsehindustrien in Ostmitteleuropa zu zeichnen. Das Buch ist auch für allgemeinere Auseinandersetzungen mit medialen Globalisierungsprozessen anschlussfähig, da es die analysierten Produzent_innen immer wieder in transnationalen und transeuropäischen Zusammenhängen betrachtet und zugleich lokale und historische Besonderheiten sowie jüngere Tendenzen zu einer Renationalisierung berücksichtigt. Überzeugend kann Szczepanik darlegen, dass „small peripheries“ (S.3), wie die untersuchten postsozialistischen Länder, unseren Blick auf transnationale Medien weiten können und gerade an ihnen Transformationen und Prekarität in der Medienproduktion sichtbar werden. Ein Desiderat, das er am Schluss selbst thematisiert, besteht darin, Medienindustrieforschungen noch stärker mit textuellen Analysen zu verbinden und im Zusammenhang mit Ostmitteleuropa speziell zu ergründen, wie sich die immensen Beschränkungen der Produzent_innen in Formen und Ästhetiken ihrer Filme und Serien einschreiben.

Florian Krauß (Siegen)

Jakob Kelsch: *Binging Family: Die Konzeption von Familie in der Video-on-Demand-Serie*

Wiesbaden: Springer VS 2021, 268 S., ISBN 9783658347659,
EUR 42,79 (OA)

(Zugl. Dissertation an der Universität Passau, 2021)

Wie Familien aussehen oder gar aus-
zusehen haben, entwerfen auch die
Medien in und für eine Gesellschaft.
In Film und Fernsehen, auf Instagram
und YouTube – überall begegnen den
User_innen Entwürfe von Familien-
konstellationen und Rollen. Mütter,
Väter, Töchter, Söhne, Freunde: Sie
alle leben auf den Bildschirmen und
Leinwänden mal harmonisch, mal
dysfunktional oder toxisch zusam-
men. Aber immer werden sie nicht
nur als Familie inszeniert, sondern bei
der Rezeption auch als solche wahr-
genommen. Jakob Kelsch erkennt,
dass mediale Entwürfe immer auch
Rückschlüsse zulassen auf außermedia-
le, gesellschaftliche Entwicklungen.
Und die Familie ist der Ort, an dem
Werte und Normen besonders intensiv
verhandelbar sind. Daher geht er mit
der vorliegenden Publikation aktuellen
Familienkonzeptionen in seriellen
Produktionen der weltmarktführenden
Streaminganbieter nach. Gefragt wird,
ob es letztlich gelingt, die Potenziale
auszuschöpfen, die sich aufgrund der
Fernseh- und Programmunabhängig-
keit eröffnen. So liegt die Vermutung
nahe, dass nicht nur die Produktions-
und Distributionsbedingungen sich
verändert haben, sondern auch Famili-
entwürfe und Familienrollen in den
Formaten selbst diverser und ‚moder-

ner‘ inszeniert werden. Ob dem so ist,
wird anhand materialnaher Analysen
eines breiten Serienkorpus herausge-
arbeitet.

Grundlegend greift Kelsch auf die
Quality-TV-Debatte der späten 1990er
und frühen 2000er zurück. Er sieht
die damaligen Innovationen von Fern-
sehsendern wie HBO als Basis für die
nunmehr gegebenen Möglichkeiten bei
Netflix und Co. Klassisch aufgebaut
folgt auf die Einleitung und die Darle-
gung von methodischem Vorgehen und
Analysekorpus im zweiten Kapitel ein
historischer Überblick über Familien
in US-amerikanischen TV-Serien seit
den 1950er Jahren. Darauf folgen im
dritten Kapitel die Analysen selbst, im
vierten die Einbettung der erlangten
Erkenntnisse in den größeren (fern-
seh-)historischen Zusammenhang, um
sodann mit Fazit und Ausblick abzu-
schließen.

Das Ergebnis der Analysen fällt
sehr deutlich aus: Die Inszenierungen
von Familie sind einerseits diverser
und andererseits von Dysfunktionalität
und Problemen geprägt. Hierin
unterscheiden sich die Streaming-
formate von den früheren Familien-
serien des linearen Fernsehens. Doch
bleibt die „dogmatische Notwendig-
keit des familiären Raumes“ (S.130)
in allen betrachteten Serien bestehen.

Gleiches gilt für die klassischen Rollen innerhalb der Familienstrukturen. Sie werden zwar kritisch reflektiert, bleiben aber dennoch dominant. Frauenfiguren, die nicht Mutter oder Ehefrau sind, verharren überwiegend auf der Ebene sexueller und romantischer Attraktivität, wohingegen männliche Akteure ein wesentlich breiteres Spektrum an Funktionsfiguren bedienen. So bleibt zu resümieren, dass trotz der „sukzessive[n] Diversifizierung der Weltmodelle [...] es sich bei aktuellen Video-on-Demand-Serienproduktionen um inhaltlich konservative Formate handelt“ (S.243).

Kelsch legt mit *Binging Family* eine interessante Studie vor, der es gelingt, die neueren Serien des delineaeren Streamingangebots fernsehgesehichtlich zu verorten und deutlich die Differenzen in den Inszenierungen herauszustellen. Gleichzeitig werden die Beständigkeit von Traditionslinien bei den fiktionalen Familienbildern offengelegt. Was der Arbeit fehlt, ist ein breiterer Theorieteil, der sich neben der Familienthematik auch mit Ansätzen der Stereotypenfor-

schung und gegebenenfalls der Gender Media Studies befasst. Die Betrachtung der Serienfamilien findet ja stets aus einer Analyse von inszenierten Rollenbildern, Beziehungskonstellationen und geschlechterbezogenen Zuschreibungen statt. Kelsch nimmt hier traditionelle Darstellungsweisen und Zuschreibungen unreflektiert auf und schreibt diese gleichsam fort.

Ebenso zu kritisieren ist eine offensichtlich fehlende Überarbeitung der Dissertationsschrift für die Veröffentlichung. Mehrfach wird auf die Protokolle der Analysen im Anhang der Arbeit in Form von elektronischem Zusatzmaterial hingewiesen (etwa S.19 und S.90), die jedoch dem Buch – zumindest dem mir vorliegenden Exemplar – nicht beigelegt sind. Diese Verweise hätten durch kleine Umformulierungen vor Veröffentlichung entweder kaschiert oder die Anhänge hätten – da das Buch ohnehin als Open-Access-Publikation digital verfügbar ist – online bereitgestellt werden können.

Monika Weiß (Marburg)

**Leimar Garcia-Siino, Sabrina Mittermeier, Stefan Rabitsch (Hg.):
The Routledge Handbook of Star Trek**

New York: Routledge 2022, 490 S., ISBN 9780367366674, GBP 152,-

Handbücher dienen gemeinhin dem Einstieg in ein abgegrenztes Themenfeld. Sie sollen kurze und kompakte Gesamtdarstellungen liefern, Orientierung geben und einen Überblick über den Forschungsstand verschaffen. Mit dem vorliegenden Band wagt das Herausgeber_innen-Trio, eine nahezu unlösbare Aufgabe zu bewältigen: eine kompakte Darstellung der unübersichtlich großen Textmenge des *Star-Trek*-Franchises in einem Handbuch abzubilden. Ein ähnliches Vorhaben hatte im eher populärkulturellen Kontext Ralph Sander mit seinem *Das Star Trek Universum* (München: Heyne, 1990) unternommen, das mit mehreren Neuauflagen und Erweiterungen am Ende ganze vier Bände umfasste (München: Heyne, 1994-1998). Sander setzte insofern Maßstäbe, als dass er noch vor dem Aufkommen von Internet-Enzyklopädien und Fan-Wikis eine umfangreiche und detaillierte Beschreibung nicht nur des Franchises, sondern jeder einzelnen bis Drucklegung gesendeten Episode und Films vorlegte. Diese Aufgabe ist nun in gedruckter Form weitgehend obsolet, und im Falle von *Star Trek* durch das Memory-Alpha-Fanwiki (<https://memory-alpha.fandom.com>) abgelöst worden, welches umfangreiches enzyklopädisches Wissen über *Star Trek* sowohl in einer englischen als auch in einer (etwas weniger ausführlichen) deutschen Fassung nachweist.

Auch den Herausgeber_innen dieses Handbuches sind die Vorarbeiten durchaus bewusst (vgl. S.xxi). Der Anspruch, den die Herausgeber_innen formulieren, ist denn auch nicht „a one-stop-shop for all things *Star Trek*“ (S.1) zu liefern, sondern einen Einstieg in diesen Megatext zu bieten. Dafür strukturieren sie ihren Band in sechs Teile: Die ersten beiden beinhalten Beiträge zu den Serien von der *Original Series* bis zu *Lower Decks* und allen Filmen. Im dritten Part geht es um *Star Trek* als transmediales Franchise. Der vierte Abschnitt behandelt das Fandom und Paratexte zu *Star Trek*, während sich die letzten beiden Teile mit einzelnen Themen (unterteilt nach „Social Themes“ und „Social History“) beschäftigen.

Deutlich erkennbar in den ersten beiden Teilen ist, dass die Herausgeber_innen um eine wiederkehrende Grundstruktur der Beiträge bemüht sind. So teilen sich die Texte zu den einzelnen Serien und Filmen in Abschnitte zur Produktionsgeschichte, zu kulturellen oder historischen Kontexten beziehungsweise im Text behandelten Themen und zur späteren Wirkung (*‘legacy’*) auf. Das ist insbesondere für ein Handbuch eine sinnvolle und begrüßenswerte Strukturierung. Umso bedauerlicher ist es, dass einige Beitragende von dieser Struktur zuweilen erheblich abweichen, was der Stringenz dieser Kapitel wiederum abträglich ist.

Hinzu kommt, dass es in den kurzen Handbuchbeiträgen ohnehin schwierig ist, derart umfangreiche Texte auch nur ansatzweise umfassend behandeln zu können, wenn man bedenkt, dass allein schon die drei Serien *The Next Generation* (1987-1994), *Deep Space Nine* (1993-1999) und *Voyager* (1995-2001) jeweils aus sieben Staffeln mit je rund 25 Episoden bestehen. Insofern liefern die Beiträge nur einen überblicksartigen Einstieg, was aber – bis auf die manchmal abweichende Struktur – auch gut gelingt. Dass die Beitragenden dann jedoch gebeten wurden, pro Serie fünf ‚key episodes‘ zu nennen, die ihrer Ansicht nach besonders herausragen, zeigt, dass solche notwendigerweise subjektiven Auswahlen der Fülle an Material wiederum nicht gerecht werden können und eher zu einer verzerrten Sichtweise beitragen. Hier hätte auch gut auf die Angabe verzichtet werden können.

Der dritte Abschnitt des Handbuches macht dann sehr gut deutlich, wie stark *Star Trek* als Franchise über das Fernsehen und das Kino hinausragt. Insofern ist es mehr als zutreffend, dass *Star Trek* „the creation of a vast and detailed universe that has grown and evolved almost organically“ (S.161) darstellt. Diese „transmedia storyworld“ (S.161) zeigt sich in Form von Hunderten Romanen und Comics, offiziellen und nicht-offiziellen Nachschlagewerken, Videospielen und einem umfangreichen Merchandise. Durchaus nicht ganz trennscharf schließt sich hier der vierte Handbuchteil zu Fandom und Paratexten an. Allein sechs Beiträge befassen sich mit verschiedenen

Aspekten des Fandoms, was von einer globalen Betrachtung der Fange-schichte über Conventions eben bis hin zu Fanfiction reicht, die aber eben auch als Teil des transmedialen Franchises gesehen werden können. Warum zudem etwa Nachschlagewerke sich im vorhergehenden Abschnitt wiederfinden, dafür aber Dokumentationen und Parodien hier, leuchtet nicht ganz ein. Eine Kuriosität stellt der Beitrag zu *Star-Trek*-bezogener Pornografie dar. Dieser Ansatz parodistischer Annäherung findet sich bei nahezu allen großen Medienfranchises (etwa auch bei *Harry Potter*) und spielt bei *Star Trek* allenfalls eine sehr untergeordnete Rolle, sodass man hier schon die Frage nach der Relevanz für einen eigenen Handbuchartikel stellen muss.

In den abschließenden beiden Teilen stellen die Herausgeber_innen schließlich einzelne Themen in den Vordergrund, die in *Star Trek* behandelt werden. Die mit „Social Themes“ und „Social History“ überschriebenen Abschnitte sind voneinander zwar formal abgegrenzt, beim Lesen stellt sich jedoch schnell der Eindruck ein, dass diese Trennung kaum begründet ist. Während sich im einen Abschnitt etwa Beiträge zu den Themen „History“, „Sex and Romance“ oder „War and Conflict“ wiederfinden, gibt es im darauffolgenden Abschnitt die Themen „Queerness“, „Economic Systems“ oder „Utopia“. Hier wäre es wahrscheinlich gar nicht aufgefallen, hätte man beide Abschnitte einfach zusammengelegt. Die Bandbreite der Beiträge in beiden Abschnitten macht jedenfalls deutlich, wie breit das *Star-*

Trek-Franchise tatsächlich soziale Themen diskutiert.

Zusammengenommen legen die Herausgeber_innen mit dem Werk ein umfangreiches Handbuch zu *Star Trek* vor. Die Beiträge sind mehrheitlich von einer stringenten und gut strukturierten Übersichtlichkeit geprägt, kommen aber notwendigerweise über eine oberflächliche Betrachtung der einzelnen

Themen nicht hinaus. Dennoch löst das Handbuch das Versprechen seiner Herausgeber_innen vollumfänglich ein: Nämlich einen „first stop if you find yourself drawn to either scholarly or casual, albeit critical, inquiry into this vast transmedia franchise“ (S.1) zu bieten.

Sebastian Stoppe (Leipzig)

Kathrin Dreckmann (Hg.): Musikvideo reloaded: Über historische und aktuelle Bewegtbildästhetiken zwischen Pop, Kommerz und Kunst

Düsseldorf: düsseldorf up 2021 (acoustic studies düsseldorf, Bd.3), 235 S., ISBN 9783110727180, EUR 39,95

Dass das Musikvideo nach dem Aus von Musiksendern wie VIVA oder der Umgestaltung von MTV nicht tot ist, beweist die Fülle an Musikvideos auf YouTube und TikTok oder in den sozialen Medien. Hier werden die klassischen und aktuellen Musikvideos nicht nur distribuiert und archiviert, es entstehen vielmehr zahlreiche neue Formen – wie beispielsweise *Lip-Sync*-Videos –, die das ohnehin schon weite Feld des Musikvideos erweitern und vital halten. Die damit einhergehenden Auswirkungen auf die einerseits begriffliche Fassung des Musikvideos sowie andererseits auf dessen Ästhetik, Verbreitung, Rezeption

und kulturellen Impact reflektiert der vorliegende Band auf beeindruckende Weise. So vereint der von Kathrin Dreckmann herausgegebene Titel Beiträge aus kunst-, medien-, literatur-, theater-, film- und kommunikationswissenschaftlicher Perspektive von vorwiegend nationalen, aber auch internationalen Autor_innen. Die Artikel sind nicht – wie leider häufig in Sammelbänden – einfach mehr oder weniger zufällig kompiliert, sondern sie sind orchestriert und ergeben innerhalb der vier Teile des Buches sinnvolle Einheiten, die wiederum vermittelnd und ergänzend zueinander in Beziehung stehen.

So subsumiert „Teil I: Zur Epistemologie und Medienarchäologie des Musikvideos“ einen Artikel von Peter Weibel und einen von Dieter Daniels. Weibel veranschaulicht eindrucksvoll die Tradition der mathematischen Grundlagen der Musik beziehungsweise des Komponierens und zieht so eine Verbindung zwischen klassischen und neuen Praktiken der Medienkunst, die auf mathematischer beziehungsweise programmiertechnischer Basis visuelle Informationen computervermittelt in Musik (um)wandeln. „Denn die audiovisuelle Medialisierung von Musik auf der Basis von Mathematik und naturwissenschaftlichen Gesetzen stellt einen integralen Teil der Musikgeschichte dar, der in neuen, intermedial und digital beeinflussten Kompositionstechniken der Gegenwart erweitert wurde und deren Einfluss heute kaum mehr von der Hand zu weisen ist“ (S.22). Naturwissenschaftliche Gesetzmäßigkeiten im Sinne der Verarbeitung und Speicherung von elektrischen Signalen sind, wie Daniels berichtet, auch die Grundlage der Fassung und Herleitung des Musikvideos als erstem genuin audiovisuellen Medium. Damit schließt der Autor einerseits an Weibel an, andererseits nimmt er eine grundsätzlich andere Perspektive auf die Genese des Musikvideos ein, denn seine Ausführungen stellen die Musikalität des Visuellen in den Mittelpunkt, die sich (technisch) daraus ergibt, dass „akustische und visuelle Informationen [...] gleichermaßen als elektrische Signale verarbeitet und gespeichert“ (S.25) werden.

Hier wird deutlich, dass beide Artikel starke Solitäre sind, die dennoch miteinander korrespondieren. Da sich zusätzlich auch zwischen den einzelnen Kapiteln und Artikeln inhaltliche Verbindungen zeigen, endet der *flow* des Bandes nicht innerhalb der einzelnen Teile, sondern bleibt darüber hinaus synthetisierend erhalten. Daniels argumentiert beispielsweise in seinem Artikel nicht nur theoretisch, sondern er verdeutlicht die Genese der genuinen Audiovisualität des Musikvideos als eine Engführung von analogem und digitalem Musikvideo auch mittels der konkreten Analyse zweier Videos der Musikerin Grace Jones. Diese Thematisierung der subversiven Kunst von Grace Jones schafft eine Anknüpfung an den darauffolgenden Beitrag von Renate Buschmann. Dieser gehört zwar bereits zu „Teil II: Pop und Subversion: Gegenkulturelle Prozesse der Aneignung“, schließt aber durch seinen Fokus auf das Musikvideo als Teil der medialen Gegenkultur an das Moment der Subversion in den Ausführungen von Daniels an. Dass dies so ist, sei ausdrücklich positiv herausgestellt und ist dem geschickten Kuratieren der Texte durch die Herausgeberin geschuldet, was im Zusammenhang mit ihrer Expertise zum Thema ‚Musikvideo‘ steht. Diese zeigt sich bereits in Dreckmanns einleitendem Aufriss der Geschichte und des *status quo* des Musikvideos, der den Band eröffnet. Zur zusammenhängenden Struktur und inhaltlichen Dichte des Bandes leisten auch die anderen neun Artikel nicht minder

einen Beitrag. Diese Texte reflektieren beispielweise die politischen und gesellschaftskritischen Botschaften aktueller Musikvideos (Ann-Kathrin Allekotte), verdeutlichen deren intertextuelle Komplexität aus filmischen, literarischen und selbstreferentiellen Referenzen und Zitaten (Dorota Filipczak) oder verweisen auf die Affinität von aktuellen Avantgardemusiker_innen zum Musikvideo (Anna Schürmer). Exemplarisch für das durchweg hohe Niveau und die Qualität der Artikel möchte ich abschließend den Beitrag von Simon Rehbach erwähnen, der die Hybridität des Musikvideos anhand der Inszenierung von Sport diskutiert

und dabei Theorie und Empirie beeindruckend verbindet.

In nuce macht die orchestrierte Einheit der Vielfalt die Lektüre des Bandes einerseits kurzweilig und erzeugt andererseits einen Lesefluss, der auf positive Art und Weise vergessen lässt, dass es sich hier um einen hochgradig wissenschaftlichen und theoretischen Band zum aktuellen Stand der Forschung zum Musikvideo handelt und nicht um ein populärwissenschaftliches Buch, was dem populärkulturellen Phänomen ‚Musikvideo‘ auf facettenreiche Art und Weise mehr als gerecht wird.

Andreas Wagenknecht (Mannheim)

Digitale Medien

Angela Krewani, Peter Zimmermann (Hg.): **Das Virus im Netz medialer Diskurse: Zur Rolle der Medien in der Corona-Krise**

Wiesbaden: Springer 2022 (Ars Digitalis), 332 S., ISBN 9783658363123, EUR 44,99

Die umfangreiche und materialreiche Aufsatzsammlung *Das Virus im Netz medialer Diskurse: Zur Rolle der Medien in der Corona-Krise* ist in sechs Teile gegliedert, die in ihrer Gesamtheit deutlich machen, welche unterschiedlichen Rollen, Funktionen und Positionen die Vielzahl medialer Diskurse, die die Ausdifferenzierung der Medien ermöglicht, in der Corona-Krise aufweist.

Der erste Teil beschäftigt sich mit der Berichterstattung über die Pandemie in Fernsehen und Presse. Analysiert werden die Krisenrhetorik, Strategien der Emotionalisierung ebenso wie der Objektivierung der Berichterstattung, und es wird diskutiert, wie sich die Berichterstattung im ersten Jahr der Pandemie (Februar/März 2020 bis März 2021) in Phasen gliedern lässt. Gegenstand der Analysen sind Sondersendungen von ARD und ZDF sowie ausgewählte Berichterstattungen bei RTL und WDR. Für Fragen nach der Öffentlichkeit, die Massenmedien in dieser Krisensituation herstellen, ist ausschlaggebend, welche Positionen sie gegenüber den politischen Verlautbarungen zur Pan-

demie – den wechselnden staatlichen Regularien und Maßnahmen – einnehmen. Eine These im Beitrag von Peter Zimmermann lautet zum Beispiel, dass „im Zusammenspiel von Regierenden und Medien ein neues patriarchalisches Narrativ“ (S.50) etabliert wurde. Solche Thesen sollten ein Anlass sein, um eine breite sowohl wissenschaftliche wie auch publizistische Diskussion über das komplexe Verhältnis zwischen gesellschaftlichen Gruppen, Medien, Politik und Wissenschaft zu führen.

Im zweiten Teil der Studie geht es um ausgewählte Formate der Fernsehunterhaltung, die während der Pandemie ausgestrahlt und zum Teil auch produziert wurden. Es geht um Fiction-Formate, die vor der Corona-Pandemie Geschichten von Epidemien erzählen – wie beispielsweise die Serie *Sloborn* (2020-2022), die dann Joan Kristin Bleicher zufolge in der Corona-Situation „gleichzeitig hochaktuell wie zeitlos“ (S.65) wurde und entsprechend große öffentliche Resonanz fand. Die non-fiktionalen Unterhaltungsangebote weisen auf visueller wie thematischer Ebene vielfach Bezüge zur Corona-Situation auf: Die Veranstalter tragen

Masken und sprechen die Situation der Zuschauer_innen in der Pandemie an. Die Formate bilden insgesamt „eine Symbiose aus Ratgebersendung, Alltagskommunikation und Talkshow“ (S.69). Eine ebenfalls interessante These entfaltet der Beitrag über Late-Night-Shows vor allem im US-amerikanischen Fernsehprogramm: Sie werden ohne Saalpublikum zu „Geisterspielen“ (S.96). An diversen Beispielen analysiert die Verfasserin Anne Ulrich auf kenntnisreichem und theoriegeleitetem Wege die unterschiedlichen Strategien, die die Talkmaster in dieser Situation erproben. Ulrich äußert abschließend die Vermutung: „Es könnte sein, dass uns die Pandemie einen Vorgeschmack auf eine mediale Formation gegeben hat, in der phatische Gemeinschaft und kommunikatives Miteinander ganz anders beschworen werden als im massenmedialen Zeitalter“ (S.121).

Die Beiträge des dritten Teils beschäftigen sich mit ausgewählten und unterschiedlich relevanten Aspekten der Pandemie im Internet und den Social Media: Es geht unter anderem um die Richtlinien, die Twitter für die Corona-Berichterstattung verfasst hat, um den Podcast des NDR mit dem Virologen Christian Drosten, der in den ersten Monaten der Pandemie ausgestrahlt wurde, sowie um einen unterhaltenden Podcast, der sich amüsierend, provozierend und auch informierend mit Corona befasst.

Der vierte Teil mit dem Titel „Datenpolitiken und Verschwörungsideologien“ stellt unterschiedliche Aspekte von Datenpolitiken dar. Der

Beitrag von Angela Krewani zeigt, „dass die Semantisierungen und Visualisierungen der Pandemie in den öffentlich-rechtlichen Medien die gouvernementalen Aspekte der Pandemie wie auch der Biotechnologien hervorheben“, wohingegen die „affektiven Semantisierungen und Kommunikationsformen der Querdenker-Bewegung [...] einen kollektiven Volkskörper zu konstruieren suchen“ (S.197). Der Beitrag von Krewani sowie der Aufsatz von Carolin Lano, die sich beide mit Verschwörungsideologien beschäftigen, stellen auf aufschlussreiche Weise die komplizierten Beziehungen zwischen Wissenschaft, Massenmedien, sozialen Medien und Verschwörungsideologien heraus und verweisen auf unterschiedliche genealogische Spuren dieser Beziehungen. Ein dritter Beitrag von Thorben Mämecke stellt Corona-Dashboards vor, rückt sie in einen Zusammenhang mit der Geschichte der Statistik und erörtert deren Auswirkungen auf Selbst- und Gesellschaftsteuerung.

Im fünften Teil werden unterschiedliche Strategien aufgegriffen, mit denen gesellschaftliche Auswirkungen des Virus veranschaulicht werden. Es geht vor allem um verschiedene Weisen der Visualisierung, sei es des an sich unsichtbaren Virus oder – wie in Video-clips des Gesundheitsministeriums – von Beziehungen zwischen Menschen und ihrer Umwelt. Das Virus, so zeigen Diskurse verschiedenster Disziplinen und das belegen auch die Beiträge der Aufsatzsammlung, wird sowohl als Objekt betrachtet wie auch als Denkfigur konzipiert.

Der sechste Teil steht quer zum bisherigen Duktus, denn hier werden Filme verhandelt, in denen Epidemien den Plot beherrschen. Es geht um bekannte Blockbuster-Filme ebenso wie um eher unbekannte Filme. Ergänzt werden die Aufsätze zu Filmproduktionen durch einen Beitrag zum Videospiel *Death Stranding* (2019).

Die Aufsatzsammlung vereinigt thematisch wie auch analytisch unterschiedlich gewichtige Beiträge. Sie gibt ein Bild von dem breiten thematischen, argumentativen und strategischen Spektrum, das die medialen

Diskurse im ersten Jahr der Pandemie auszeichnete. Sie vermittelt zahlreiche Impulse für zukünftige wissenschaftliche Analysen und theoretische Überlegungen, um zum Beispiel das Wechselspiel von Ausnahme und Normalisierung, das die medialen Diskurse bestimmt, in seinen Auswirkungen auf die gesellschaftliche Lage zu bestimmen oder die Veränderungen der Öffentlichkeit(en) und deren medien- und gesellschaftstheoretische Implikationen zu erkennen.

Irmela Schneider (Berlin)

Ulla Autenrieth, Cornelia Brantner (Hg.): It's All About Video: Visuelle Kommunikation im Bann bewegter Bilder

Köln: Herbert von Halem 2022, 322 S., ISBN 9783869626031, EUR 34,-

Der Sammelband, der auf der Grundlage einer Tagung der DGpuK-Fachgruppe „Visuelle Kommunikation“ im November 2019 in Basel entstanden ist, besteht aus fünfzehn Aufsätzen in fünf Teilen. Neben audiovisuellen Inszenierungen und Manipulationen in der politischen Kommunikation werden Stereotype und Images in Werbe- und PR-Videos analysiert sowie Humor und Unterhaltung als Stilelemente erfolgreicher Zielgruppenansprache in audiovisuellen Kurzformaten diskutiert. Darüber

hinaus werden neue (Bewegt-)Bilder im Journalismus ebenso aufgegriffen wie audiovisuelle Daten im Kontext wissenschaftlicher Forschungspraxis. Visuelle Bewegtinhalte auf Videoplattformen und Messengerdiensten werden kenntnisreich analysiert, interpretiert und bewertet. Hierbei werden eine Reihe von gesellschaftlich höchst relevanten Themenfeldern angesprochen. Das Spektrum reicht von Nachhaltigkeitsthemen (Linda Geimer/Dagmar Hoffmann), die in personen- und handlungsbezogenen Videotypologien

aufgezeigt werden, über rückständige visuelle Geschlechterrollen in Webvideos (Elisabeth Prommer/Claudia Wegener/Christine Linke) bis hin zu medienethischen Debatten im Zusammenhang mit der Verwendung von Bildern nach einem Terroranschlag (Katharina Lobinger/Cornelia Brandtner), bei denen Persönlichkeitsverletzungen der Opfer ebenso thematisiert werden wie Verantwortungsdimensionen seitens der Bildmacher_innen. Bilanzierend gelangen die Autorinnen hierbei zu dem Ergebnis: „Nicht alles muss bebildert werden!“ (S.273).

Marion G. Müller widmet sich dem Video als Mordmotiv am Beispiel der Ermordung des Kasseler Regierungspräsidenten Walter Lübcke und dem videoinduzierten Karriereende des österreichischen FPÖ-Obmanns und Vizekanzlers Heinz-Christian Strache durch das heimlich gedrehte ‚Ibiza-Video‘. Daran anknüpfend werden auch Anschlussdiskurse reflektiert.

Karin Liebhart beschäftigt sich mit der Inszenierung einer Liebesgeschichte eines amerikanischen ‚*power couples*‘ der Neuen Rechten, die ihre traditionellen und hierarchischen Rollenbilder über zahlreiche Plattformen propagieren.

Katharina Christ erörtert die multimodale Konstruktion verschwörungstheoretischer YouTube-Videos, um Persuasions- beziehungsweise Argumentationsmuster nachzuzeichnen und Fehlschlüsse identifizieren zu können.

Mareike Larissa Heinz, Sophie Hirtz und Clemens Schwender machen am Beispiel einer Video-Kam-

pagne der Berliner Verkehrsbetriebe deutlich, wie Unternehmen mit einem schlechten Image durch den Einsatz von Humor, Sarkasmus und Ironie Zustimmung generieren können.

Strategien in Unterhaltungsvideos, die den Anspruch haben, den Nachwuchsmangel in technischen Berufen zu bekämpfen, werden in dem Aufsatz von Amina Ovcina Cajacob und Yvonne Herzig Gainsford thematisiert. Hierbei werden emotionale Aspekte anhand der Determinanten Storytelling, Humor und Infotainment sowie zielgruppengerechter Sprache herausgearbeitet und eingeordnet.

Christina Pillegi analysiert audiovisuelle Ausdrucksformen der digitalen Referenzkultur am Beispiel der Mashup-Technik, bei der durch *sampling* Musikaufnahmen von Stücken verschiedener Interpret_innen zusammengemischt werden. Durch Mashups werden politische Meinungen und Kommentare generiert. Fernsehreden verschiedener Politiker_innen und Aktivist_innen werden so zu neuen Songs mit politischen Botschaften transformiert.

Dass sich traditionelle TV-Formate wie die *ARD-Tagesschau* auch mit neuen Medienformaten auseinandersetzen, zeigt der Aufsatz von Daniel Pfurtscheller, der die multimediale Nachrichtenpräsentation in journalistischen Instagram-Stories reflektiert. Neben der Fernsehberichterstattung werden weitere Formen der Qualitäts- und Boulevardpresse auch in Österreich und der Schweiz untersucht.

Arbeitstechniken in journalistischen Videos mit dem Selfiestick wer-

den in dem Beitrag von Eberhard Wolf und Marc Tschudin erörtert. Die Autoren weisen darauf hin, dass durch die Mehrfachtigkeit des gleichzeitigen Filmens und Berichtens die Problematik entstehen kann, dass die Beiträge vermehrt inszeniert werden. Sie postulieren, dass die verwendete Technik transparent eingeordnet werden müsse.

Jeanine Reutemann zeigt die transformative Kraft und audiovisuelle Rhetorik von Science-Videos auf. Sie diagnostiziert hierbei eine positive Entwicklung, die auch durch die Arbeitsbedingungen während der Pandemie entstanden ist. So seien „kreative und unkonventionelle Lösungen für digitale Herausforderungen“ (S.290) in der Wissenschaft entstanden. Experimente mit innovativen Videoformaten hätten sich bewährt und soziale Interaktionen in zahlreichen Disziplinen bereichert.

Den Trend zu immer knapperen Medienformaten greifen Elke Schlote und Daniel Klug am Beispiel der Webapplikation TRAVIS GO im

Kontext der Hochschullehre auf. Sie analysieren Hashtags als Instrument in der kollaborativen Auseinandersetzung mit Kurz- und Kurzestvideos auf Social-Media-Plattformen unter anderem bei der Short-Video-App TikTok. Diese künstlerisch und kreativ gestalteten Formate verfügen über die Besonderheit, „in kurzweiligen, spontanen und oft wenig geplanten Produktions- und Verwendungszusammenhängen“ (S.309) erarbeitet zu werden. Sie lassen sich gut in didaktischen Zusammenhängen einsetzen, wodurch produktive Lerneffekte erreicht werden können.

Alle Aufsätze des gelungenen Sammelbandes machen deutlich, welche Potenziale und Strategien Bewegtbilder besitzen, die über die neuen Medien in unterschiedlichen Formaten transportiert werden. Insofern liefert der lesenswerte Sammelband wichtige Impulse für die weitere visuelle Kommunikationsforschung.

Christian Schicha (Erlangen)

Simon Strick: Rechte Gefühle: Affekte und Strategien des digitalen Faschismus

Bielefeld: transcript 2021, 480 S., ISBN 9783837654950, EUR 34,-

Simon Stricks *Rechte Gefühle* erhielt 2021 den Hans Bausch Mediapreis, welcher gemeinsam vom Südwestrundfunk und dem Institut für Medienwissenschaft der Eberhard Karls Universität Tübingen für besondere Leistungen im Bereich der gesellschaftlichen Verantwortung in digitalen Öffentlichkeiten vergeben wird. Das Buch sensibilisiert dafür, wie rechte und faschistische Inhalte in sozialen Medien teils massenhafte Verbreitung und Zuspruch finden und wie schwierig es ist, dem entgegenzuwirken. Strick fokussiert dabei auf die in digitalen Räumen mobilisierten Affekte und ermöglicht so, besser nachzuvollziehen, weshalb neue rechte Bewegungen in den letzten Jahren einen solchen Zuwachs erhalten haben: Sie machen überaus attraktive Gefühlangebote.

Im ersten Teil legt der Autor die theoretischen Voraussetzungen seiner Affektstudien dar und erläutert den zentralen Begriff des reflexiven Faschismus: „Die medienaffine, metapolitische Rechte ist weder ‚von gestern‘, noch wiederholt sie nur Überkommenes [...]. Sie vergnügt sich lieber mit völlig widersprüchlichen Konstruktionen von Geschichte und Zukunft“ (S.107). Diese Vorgehensweise sei von Aneignungen und Mimikry (vgl. S.330) linker und emanzipatorischer Rhetoriken gezeichnet (vgl. S.114), welche zu memehaften

„Kollagen“ und „Kollisionen“ (S.107) zusammengefügt würden. „Die rechten Phantasmen von gleichgeschalteten Medien, Rassismus gegen Weiße, Deutschenfeindlichkeit, kultureller Entfremdung und der Machtnahme kosmopolitischer Eliten drehen den Faschismusvorwurf damit um. [...] Instrumente der Stabilisierung in postfaschistischen Gesellschaften werden umgedeutet zu Risikoquellen und Gefährdungsszenarien für arriivierte Mehrheiten“ (S.117). Empfindungsbetonte Ansprachen adressierten hier insbesondere weiße Männer in ihren Gefühlen der Zurücksetzung, des Ausgeschlossen- und Abgehängtseins, des Privilegverlusts und der Bedrohung (vgl. S.137), weshalb das Buch beim Lesen Brückenschläge zu den Arbeiten Veronika Krachers (*Incels: Geschichte, Sprache und Ideologie eines Online-Kults*. Mainz: Ventil, 2020) und Susanne Kaisers (*Politische Männlichkeit: Wie Incels, Fundamentalisten und Autoritäre für das Patriarchat mobilmachen*. Frankfurt: Suhrkamp, 2020) nahelegt.

Der zweite und umfangreichste Teil des Buchs illustriert in 15 Fallstudien, wie diese Strategie im digitalen Raum vielfach aufgeht. Stricks Beispiele reichen von unterhaltungsbasierten Gamingkulturen und Foren über als Männer-Selbsthilfegruppen deklarierte Frauenhassgemeinschaften und Kommunikationsangebote

der Identitären Bewegung bis hin zu expliziter Anschlagpropaganda. Der Medienplattform YouTube attestiert er einen veritablen Rechtsruck (vgl. S.226). Es scheint, als habe die Neue Rechte eine Imageberatung konsultiert und die Bedeutung von *framing* beherzigt, denn längst wird nicht mehr die Exklusion Anderer rhetorisch in den Mittelpunkt gestellt; sie führt nun eine positive Sprache, die auf Gemeinsamkeiten statt Differenzen oder Ausgrenzungen (vgl. S.183) setzt, und verschleiert so vielfach die zugrundeliegenden extremen Positionen und Annahmen.

Zuweilen tritt sie nur in Form einzelner Kommentare, Memes oder harmlos klingender Fragen in Erscheinung, als provozierende Witze genauso wie als Lebenshilfe, Covid-19- oder Klimawandelleugnung oder kultische Verehrung von Attentätern und rechten Influencer_innen: Rechte Auffassungen und Symboliken mischen sich, von Algorithmen unterstützt, in das alltägliche Unterhaltungsangebot. Sie werden Teil des medialen Mainstreams, schleichend, aber massiv in der Wirkung (vgl. S.153), weshalb der Autor auch vom diskursiven „Klimawandel“ (ebd.) spricht. Hier werde strategisch ausgetestet, welche Formulierungen und Argumente im Bereich des Sagbaren lägen (vgl. S.69) und wie Aufmerksamkeitsgewinne bei einer breiten Öffentlichkeit erzielt werden könnten.

Stricks eigene Sprache, während er analysiert, aufklärt und warnt, ist

dabei bewusst keine distanzierte oder neutrale (vgl. S.49), sondern eine antifaschistisch-links Position beziehende, sie gerät absichtsvoll immer wieder einmal assoziativ, bisweilen flapsig, macht keinen Hehl aus Verärgerung oder Entsetzen und vermittelt so durchaus gezielt auch ein Überforderungsgefühl, dem sich auszusetzen die Lesenden konkret aufgefordert werden (vgl. S.369-387). Die Prognose ist drastisch: „Es herrscht bis auf weiteres Kultur-, Informations- und Plattformenkrieg, eine Verschärfung des gesellschaftlichen Klimas und eine Zunahme der Opfer“ (S.409).

Der dritte Teil zählt eine Reihe von Punkten auf, die zu individuellen und gemeinschaftlichen Handlungsoptionen werden könnten: Aufklärung über die genannten Phänomene, Sanktionierungen über *deplatforming*, *flagging* und *blocking* (vgl. S.459), gezieltes Ausrichten des eigenen Medienkonsums im Sinne eines Angebots der Gegeninformation gegen rechte Inhalte und Akteur_innen (vgl. S.458) oder auch das aktivistische *counterrolling* (vgl. S.460).

Die politische Brisanz, Breite und Aktualität der von Strick illustrierten Zusammenhänge legt nicht nur Medienkulturwissenschaftler_innen die Lektüre nahe, sondern allen, die sich mit sozialen Medien und digitalen Alltagskulturen in Hochschullehre und Forschung sowie in Schulunterricht und politischer Bildungsarbeit auseinandersetzen.

Sophie G. Einwächter (Marburg)

Martin Paul Eve: *Warez: The Infrastructure and Aesthetics of Piracy*

New York: punctum 2021, 439 S., ISBN 9781685710361, USD 26,- (OA)

Mit *Warez: The Infrastructure and Aesthetics of Piracy* legt Martin Paul Eve – selbst prominenter Advokat für Open Access und CEO bei der Open Library of Humanities – die erste umfassende wissenschaftliche Studie zur Warez-Szene, der mit Internetpiraterie assoziierten Subkultur, vor: „The ‚Scene‘, as it is known, is highly illegal in almost every aspect of its operation. The term ‚warez‘ itself refers to pirated media, a derivative of ‚software.‘ This Warez Scene is an underground culture with its own norms and rules of participation, its own forms of sociality, and its own artistic outputs“ (S.21f.). Diese Bewegung ausführlich zu beschreiben und zu analysieren, ist das Ziel, das sich Eve für sein Buch gesetzt hat. Dabei zeigt er, dass es bei Internetpiraterie um weit mehr geht als um einen kurzfristigen persönlichen ökonomischen Vorteil oder die Erwartungshaltung, im Internet alles umsonst zu bekommen. Eves These lautet hingegen, die Warez-Szene sei eine „aesthetic subculture and an alternative reality game, fixated on originality. Members engage for enjoyment and the accumulation of reputational capital rather than for the outcome of material wealth“ (S.28). Er macht dies beispielsweise daran fest, dass es ironischerweise innerhalb der Szene durchaus von Bedeutung sei, wer eine raubkopierte Datei als Erster zur Verfügung stellen könne: „the rules and structures of the Scene centrally

reinscribe such notions of originality and the importance of being the first to release the liberated copy“ (S.30).

Die ersten beiden Kapitel sind einflussreicher Natur, hier werden unter anderem zentrale Begriffe differenziert diskutiert, aber auch die Schwierigkeiten im Zugang zu den (illegalen und im Geheimen agierenden) Forschungsobjekten adressiert. Interessant und anschlussfähig sind die Ausführungen zur *piracy pyramid* (vgl. S.77ff.) im zweiten Kapitel – dies meint eine hierarchische Organisation verschiedener Praktiken und Erscheinungsformen digitaler Piraterie. An der Spitze befinden sich die sogenannten Topsites (geheime Highspeed-Server, die Raubkopien speichern und verteilen), die dann auch im Zentrum der weiteren vier Kapitel von Eves Buch stehen (ab S.105). In der Pyramide unter den Topsites angeordnet befinden sich Foren zum Datenaustausch (FXP boards), private Torrent-Tracker, öffentliche Torrent-Tracker wie die 2009 vom Netz gegangene Pirate Bay und schließlich Bootlegs, also auf physische Datenträger kopierte Dateien.

Das dritte Kapitel beschreibt die technischen Infrastrukturen von Topsites sehr detailliert, hier sind für die Lektüre Interesse und Vorwissen in der Informatik überaus hilfreich. Im vierten Kapitel beschäftigt sich Eve mit der dezentralen Organisationsstruktur der Warez-Szene und ihren

Hierarchien – auch hier bleiben die Ausführungen sehr technisch. Das fünfte Kapitel „Aesthetics“ ist wieder deutlich zugänglicher und dient der Beschreibung von Ritualen, Ästhetiken und künstlerischen Werken (z.B. ASCII-Art), die die Warez-Szene ausgeprägt hat. Im sechsten Kapitel „Takedowns“ geht es dann um große Angriffe auf die Warez-Szene der letzten zwanzig Jahre (z.B. „Operation Cyber Strike and associated early raids, Operation Buccaneer, Operation Fastlink, Operation Site Down, and the most recent bust, the SPARKS raid of 2020“ [S.253f.]).

Im abschließenden Fazit kehrt Eve zu seinen eingangs getätigten Überlegungen zurück und betont nochmals, die Warez-Szene sei „less about piracy itself and access to the end artifacts of that process than it is about a high-sta-

kes alternative reality game of elitism and competition. Despite allegations that pirates might be communists or socialists who believe in the free sharing of anything for anyone, the truth of the matter is that, structurally, the Scene is a highly competitive and economic space that thrives on scarcity“ (S.286). An das Fazit schließt ein fast 150 Seiten umfassender Anhang an.

Dank Eves Buch ist die Warez-Szene kein „significant but overlooked player in the contemporary digital world“ (S.291) mehr. *Warez* ist voraussetzungsreich und anspruchsvoll, es gibt tiefe Einblicke in eine wenig bekannte Subkultur und stellt Fragen nach geistigem Eigentum, Remix und dem Recht auf Kopien/Kopieren aus einer anderen Perspektive.

Vera Cuntz-Leng (Marburg)

Mediengeschichten: *Panorama*

Stefan Krankenhagen: All These Things: Eine andere Geschichte der Popkultur

Berlin: J.B. Metzler 2021, 381 S., ISBN 9783476058300, EUR 14,99

Damit etwas Teil der Popkultur wird, muss es in Masse auftreten oder in einer entsprechend hohen Quantität konsumiert werden – entsprechend den Superheld_innencomics von DC und Marvel, den Netflix-Serien oder beliebten Kinofilmen. Für Stefan Krankenhagen hat der Erfolg der Dinge, die das Potenzial dazu haben, ein Teil der Popkultur zu sein, auch immer etwas mit Materialität zu tun. Um dies empirisch zu untermauern, führt er in seiner hier besprochenen Publikation ebenso kenntnisreich und wissenschaftlich fundiert wie unterhaltsam durch seine ganz eigene Geschichte der Popkultur. Bei aller Seriosität des besprochenen Inhalts verzichtet der Autor jedoch nicht darauf, hin und wieder aus Filmen oder aus Popsongs zu zitieren und Vergleiche mit den Nachrichten der Klatschpresse heranzuziehen. Abgesehen von dem kleinen Faux-Pas, in dem er Heidi Klum mit Bill anstelle von Tom Kaulitz verheiratet, gelingt ihm das sehr überzeugend.

Der Autor geht in seiner Argumentation induktiv vor, er beginnt bei der Geschichte eines einzigen Objekts, das entweder von Beginn an

für den Massenkonsum gedacht war oder zumindest mit der Zeit dazu wurde, und beleuchtet von da ausgehend weitere damit zusammenhängende Themenkreise. Die ‚Dinge‘, aus denen Krankenhagen sein argumentatives Netz um die Popkultur spinnt, stammen aus verschiedenen, für jene Geschichtsschreibung wichtigen Jahrzehnten und sind chronologisch aufgereiht. Diese popkulturhistorisch aufgeladenen Dinge sind explizit: ein Skalp (S.37-52), Kaugummis (S.53-66), ein Gewehr (S.67-94), Scrapbooks (S.95-116), Discokugeln (S.117-134), Bananen (S.135-166), Nylonstrümpfe (S.167-182), Fernbedienungen (S.183-212), Suppendosen (S.213-236), Brillen (S.237-264), ein Handschuh (S.265-290), Smileys/Emojis (S.291-310), Selfiesticks (S.311-332) und Pokémon GO (S.333-362). Diese Zusammenstellung wirkt zunächst beliebig, jedoch ergeben sich beim Lesen schon früh Verknüpfungen und Überschneidungen zu anderen Kapiteln – wie zum Beispiel zwischen Discokugeln und sichtsichärfenden Brillen (vgl. S.244).

Diese Gegenstände rufen zudem für die Geschichte der Popkultur

wichtige reale und fiktionale – leider meist männliche – Personen von öffentlichem Interesse auf den Plan, wie Old Shatterhand („Ein Gewehr“), Andy Warhol („Suppendosen“), Elton John und Clark Kent alias Superman („Brillen“) oder Michael Jackson („Ein Handschuh“). Eng im Diskurs mit den Fan Studies kommen zudem in jedem Kapitel auch diejenigen Menschen zur Sprache, die sowohl den erwähnten Stars als auch den massenweise produzierten Dingen der Populärkultur zu ihrem Erfolg verhelfen: die Fans. Der Autor widmet ihnen mit dem Kapitel „Scrapbooks“, das als eine kleine Geschichte des – eher weiblichen – Fantums gelesen werden kann, sogar ein ganzes Kapitel. So zeigt Krankenhagen ganz deutlich auf, dass das Phänomen ‚Popkultur‘, und damit auch seine Geschichte, von Menschen gemacht ist und durch sie getragen wird. Nebenbei erfahren die Lesenden ebenso Wissenswertes aus der klassischen Kulturgeschichte, etwa über die Herkunft und Genese der Brille an sich oder die Kulturgeschichte der Banane in Europa und in den USA. Dadurch ergibt sich am Ende des Buches ein schlüssiges, hoch informatives und erfrischend anderes, multimediales und interdisziplinäres Bild unserer Geschichte der Popkultur.

Bei allem Hang zu einer modernen, klar verständlichen Sprache und einer Neigung zu der Popkultur entlehnten Zitaten argumentiert der Autor sachlich und detailliert. Gerade deshalb mutet es etwas sonderbar an, dass Krankenhagen das Fernsehen in seinem einleitenden Abschnitt zur Fernbedienung so negativ und damit auch subjektiv wertend beschreibt. Vor allem assoziiert er sowohl Fernbedienungen als auch Fernsehen an sich mit übergewichtigen Menschen und konnotiert diese Leibesfülle ebenfalls negativ (vgl. S.184f.). In der flapsig gehaltenen Sprache dieses doch eher kurzen Abschnitts ist leider doch ein Ansatz von Bodyshaming enthalten – ein Phänomen, das an sich durch Instagram und den damit einhergehenden Körperkult selbst schon zu einem negativen Teil der Popkultur wurde. Das Festhalten an der sonst so stringent verfolgten objektiven Analyse der popkulturellen Objekte und ihrer umfangreichen Geschichte hätte auch an dieser Stelle einen besseren Dienst getan.

Die vorliegende Publikation ist dank der zumeist wissenschaftlichen Behandlung der Sachverhalte, verpackt in eine verständliche Sprache mit leicht visualisierbaren Beispielen und flankiert von Songtexten und Filmzitaten, für eine breite Zielgruppe geeignet.

Iris Haist (Köln/Plauen)

Alexander Braun: Horror im Comic

Berlin: avant 2022, 456 S., ISBN 9783964450678, EUR 49,-

Spätestens seit der Schau „Comics! Mangas! Graphic Novels!“, die 2017 in der Bundeskunsthalle in Bonn gezeigt wurde, sind Ausstellungen über Comics auch in Deutschland im expositorischen Mainstream angekommen. Kuratiert wurde die Schau, die über 250 Exponate aus den USA, Japan und Europa vereinte, von Alexander Braun und Andreas Knigge. Gerade solche Überblicksausstellungen können sich als weichenstellend für Personen erweisen, die zum ersten Mal in Kontakt mit einem bis dato unbekanntem Medium oder Thema treten – und sich ihre Meinung dazu bilden, wessen Arbeiten populär sind und was zum Kanon gehört. Dies gilt in geringerem Maß auch für fokussiertere Ausstellungen. Ein Schwerpunkt solcher Comicausstellungen kann neben der Werkschau einzelner Comicschaffender unter anderem das Genre sein. Ein Beispiel hierfür ist die ebenfalls von Braun kuratierte Ausstellung „Horror im Comic“, die 2022 im schauraum: comic + cartoon in Dortmund zu sehen war. Angesichts des Formats von 24 x 31 cm, der Papierqualität sowie der Anzahl und Qualität der Abbildungen, die bisweilen fast an Faksimiles heranreicht, nimmt der Preis von unter 50 Euro wunder. Da der Verlag nicht bereit war, ein gedrucktes Rezensionsexemplar zur Verfügung zu stellen, wäre mir dieser wesentliche Pluspunkt der auch (kalli)grafisch aufwändig und über-

zeugend gestalteten Publikation beinahe verborgen geblieben.

Neben Sex und Gewalt war Horror eines der Themen, die ab den späten 1940er Jahren international zur Einstufung des Comics als ‚Schmutz und Schund‘ und zu Zensurmaßnahmen führten. In den bezüglich ihrer Beispielwahl immer noch zu homogenen Comics Studies ist dem Genre Horror bislang noch vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit zuteil geworden. Dies gilt insbesondere für die deutschsprachige Forschung, aber auch für den angloamerikanischen Bereich, wo allerdings gerade mehrere Anthologien zum Thema in Entstehung sind. Insofern widmet sich Braun mit Ausstellung und Katalog einem vernachlässigten Genre, was eine gewisse Verantwortung mit sich bringt. Horrorcomics, bisweilen auch als Subgenre von Fantasy eingestuft (vgl. Varis, Essi: „Fantasy.“ In: La Cour, Erin/Grennan, Simon/Spanjers, Rik [Hg.]: *Key Terms in Comics Studies: A Guidebook*. London: Palgrave Macmillan 2022, S.107) legen den Fokus auf „PSYCHOLOGICALLY irrational fears of the unknown“ (Gerrard, Steven: „Horror.“ In: La Cour, Erin/Grennan, Simon/ Spanjers, Rik [Hg.]: *Key Terms in Comics Studies: A Guidebook*. London: Palgrave Macmillan 2022, S.149, dort auch weiterführende Literatur) und haben ihre Ursprünge in den *gothic tropes*, wie sie sich unter anderem bei Percy Bysshe Shelley, Edgar Allan

Poe und Bram Stoker finden. Zu diesen Schauer motiven zählen etwa Geister, Dämonen, Untote und Werwölfe. Auch Braun erwähnt zu Beginn seiner Publikation die literarischen Wurzeln des Genres, hält jedoch fest: „Horror [...] impliziert häufig den gewaltsamen Verlust der Einheit des Körpers“ (S.7). Dies ist jedoch nur eine Horrordefinition von vielen, was mit einem Hinweis auf die entsprechende Fachliteratur hätte erwähnt werden sollen. Horror ist mehr als Gore. Die Definition erklärt allerdings (teilweise) Brauns Auswahl von Beispielen, mit denen er an die Bildtradition von Darstellungen anknüpft, die den Verlust der körperlichen Integrität inszenieren, so zum Beispiel Heiligenmartyrien und Leichensezierungen. Braun wendet sich in erster Linie den EC-Comics zu: „Als erster reiner Horror-Comic gilt Avons *Eerie Comics* vom Januar 1947. Das Heft kam aber nie über eine erste und einzige Ausgabe hinaus“ (S.42). Erst 1950 gelang die Etablierung des neuen Genres am Comicmarkt, dem durch die Einführung des Comics Codes im Jahr 1954 erhebliche Einschränkungen auferlegt wurden. Das Folgekapitel nimmt neben EC auch Horror-Comics anderer Verlage in den Blick, so zum Beispiel von Avon, Fawcett, Harvey, Quality oder St. John.

Das dritte Kapitel schließlich setzt den Schwerpunkt auf Horror-Comics der 1950er bis 1980er Jahre. Hier auf folgen sechs Abschnitte, die mit ihrem Fokus auf Teufel und Dämonen, lebende Tote, Vampire, Werwölfe, Geister und Zombies jeweils der Genese einer horror-typischen para-

normalen Entität nachgehen. Zwei Kapitel über die See und das Weltall als unheimliche Orte schließen hier an. Nach Wahnsinn als weiterem *gothic trope* beschließen ein Kapitel über italienische Horrorcomics (*fumetti neri*) und „Horror made in Japan“ (S.423) die Anthologie.

Auch wenn es sich nicht um eine wissenschaftliche Publikation im engeren Sinne handelt, ist das Ausbleiben einer Einbettung der kenntnisreich geschriebenen und umfangreich bebilderten Kapitel in den (noch überschaubaren) Fachdiskurs bedauerlich. Ein Medienverzeichnis gibt es nicht, da sich die Angaben zu Filmen und konsultierter (Fach-)Literatur jeweils in den (wenigen) Endnoten am Kapitelende finden. Zumal die meisten Beispiele aus den USA stammen, hätten hier zumindest Verweise auf weiterführende englischsprachige Fachliteratur erfolgen können. Es hätte auch Brauns enge Horror-Definition relativiert werden müssen, der geschuldet ist, dass deutschsprachige Horror-Comics für jugendliche Lesende nicht einmal erwähnt werden. Es steht zu hoffen, dass sich jemand dieses Desiderats annimmt und hier auch den Beitrag von Peter Mennigen entsprechend würdigt, der in den 1980er und 1990er Jahren unter anderem die Skripte für die Bastei-Serien *Gespenster Geschichten* (1974-2006), *Spuk-Geschichten* (1978-1995), *Manos – Der Dämonenjäger* (1980-1982) und *Vanessa* (1982-1990) verfasste.

Dass das Bildmaterial der Publikation mit Unbehagen erfüllt, wird bei dem Thema niemanden verwundern,

und das Wort ‚Horror‘ im Titel sollte hier Triggerwarnung genug sein. Eine Sonderstellung nehmen allerdings Abbildungen ein, in denen es um extreme sexualisierte Gewalt geht, die sich in erster Linie gegen Frauen richtet. Die Umschreibung der pornografischen Darstellungen auf der Textebene hätte hier durchaus genügt. Ihre Doppelung durch die Illustration ist, um es milde auszudrücken, irri-

tierend. Sie wirft Fragen bezüglich des Zielpublikums auf – gerade dann, wenn ihr Abdruck auch noch als anti-bigotter Akt gegen die Doppelmoral gerechtfertigt wird (vgl. S.394). Hier wundert man sich auch über den avant-Verlag – nicht zuletzt deswegen, weil er auch die feministischen Comics von Liv Strömquist veröffentlicht.

Barbara Margarethe Eggert (Stuttgart)

Reinhold Zwick, Dagmar Reichardt (Hg.): Pier Paolo Pasolini – Porno-Theo-Kolossal: Pasolinis letztes Filmprojekt

Marburg: Schüren 2022, 204 S., ISBN 9783741003868, EUR 25,-

Der letzte Film des im November 1975 ermordeten Schriftstellers und Filmregisseurs Pier Paolo Pasolini blieb *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975). Es war aber ein anderes Projekt, das er in seinen letzten Wochen als letzte Filmarbeit angekündigt hatte: Doch *Porno-Theo-Kolossal* blieb unverwirklicht. Veröffentlicht wurde 1989 ein Treatment Pasolinis, das er im September 1975 an den ange-dachten Hauptdarsteller Eduardo de Filippo schickte. Ein früheres, 1973 entstandenes Treatment, *Il cinema* betitelt, wurde erst 2006 veröffent-licht.

Der vorliegende Band enthält nun zum 100. Geburtsjahr Pasolinis eine kommentierte Übersetzung des letzten Treatments, das inmitten seiner Vor-

stufen und im Œuvre Pasolinis von Reinhold Zwick kontextualisiert und von Übersetzerin Dagmar Reichardt im Hinblick auf Übersetzungsprozesse und -schwierigkeiten erläutert wird. Dergestalt gliedert sich der Band in drei gleich lange Teile.

Der erste Teil enthält die Über-setzung inklusive der mit Asteris-ken markierten Fußnoten Pasolinis, die gelegentlich noch um Reichardts Erläuterungen in eckigen Klammern ergänzt werden. Dass sich mit römischen Zahlen versehene Fußnoten Reichardts und zudem mit arabischen Zahlen versehene Kommentare Zwicks und Reichardts hinzugesellen, gewähr-leistet eine penible Erläuterung, erfor-dert allerdings auch eine gesteigerte Aufmerksamkeit bei der Lektüre.

Porno-Theo-Kolossal handelt von der Reise eines Gelehrten und seines Dieners, die in Neapel aufbrechen, um den erneut geborenen Messias aufzusuchen. Ihre Reise führt sie über Sodom/Rom, wo Heterosexuelle von einer homosexuellen Mehrheit einer öffentlichen Bestrafung unterzogen werden, und Gomorra/Mailand, wo Homosexuelle mit dem Tode bestraft werden, sowie Numantia/Paris, wo inmitten des gelebten Sozialismus der kollektive Suizid als Reaktion auf eine Belagerung durch Faschisten vollzogen wird, bis nach Ur, wo der Messias tatsächlich geboren, aber auch bereits wieder verstorben und vergessen ist.

Zwick zeichnet im Mittelteil des Bandes die Stadien des Projekts nach, dessen Ursprung in der Zeit von *Uccellacci e uccellini* (1966) liegt. Nach einer Idee Sergio Cittis habe Pasolini während der mehrfachen Zusammenarbeit mit dem Komiker Totò an dem Kurzfilm *I magi randagi* gearbeitet: ein von Dino de Laurentiis an Pasolini herangetragenes Special für das US-Weihnachts-TV-Programm. Mit Totòs Tod haben sich die Pläne zerschlagen. Ein daraus hervorgehendes (und auf zwei Seiten zitiertes) Exposé habe Pasolini Ende 1968 an die Verlegerin Giulia Maria Crespi geschickt. Eine neue, erweiterte Version der Grundidee, die nun auch die mythischen Städte einbringt, merklich düsterer ausfällt und de Filippo als neuen Hauptdarsteller vorsah, sei 1973 entstanden: Diese Version befindet sich zwar nicht in dem Band, Zwick arbeitet aber die Unterschiede zur späteren Fassung heraus und veranschaulicht in der Folge die

„Ringkomposition“ (S.93) dieser letzten Fassung und die Nähe dieser Version zum Roadmovie *Uccellacci e uccellini*, zur Satire *La ricotta* (1963), zur *Trilogia della vita* (1971-1974), zu den mythischen Filmen Pasolinis und seinem letzten Film. In weiteren Unterkapiteln werden Figuren und die Stationen der Reise analysiert, aber auch die unterschiedlichen Filmstile und -genres, die Pasolini für *Porno-Theo-Kolossal* angedacht hatte, sowie weitere intertextuelle Bezüge thematisiert. Hierbei übernimmt Zwick leider eine Abwertung des kommerziellen Genrefilms, des „derben, oft brutalen und sexistischen“ (S.88) Giallo-Thrillers. Der Titel, der auf den Pornofilm, den religiösen (bzw. Bibel-)Film und den Monumental-/Kolossalfilm verweist, wird dann als Schlüssel zum Projekt präsentiert, in dem der homosexuelle Katholik, Kommunist und Künstler seine zentralen Themen nochmals vereint hat.

Hier knüpft auch Reichardts Teil an, der sich Fragen der Übersetzung widmet und vor allem dem Begriff des Kolossalfilms viel Raum widmet, um von *Cabiria* (1914) bis hin zu den Sandalenfilmen seine Tradition in der italienischen Filmindustrie zu Pasolinis Lebzeiten nachzuzeichnen. Dabei zielt sie darauf ab, *Porno-Theo-Kolossal* als ‚Offenes Kunstwerk‘ im Sinne Umberto Ecos zu lesen, das zwar am Filmende keine Moral formuliere, aber eine „transkulturelle Emanzipation“ (S.145) im Hinblick auf *race*, *class* und *gender* skizziere und zur Beschäftigung mit einem künftigen Humanismus einlade.

Christian Kaiser (Hannover)

Mediengeschichten: *Übersetzung*

Simon Spiegel: Utopias in Nonfiction Film

Cham: Palgrave Macmillan 2021, 324 S., ISBN 9783030798239, EUR 107,85

Simon Spiegel: Bilder einer besseren Welt: Die Utopie im nichtfiktionalen Film

Marburg: Schüren 2019, 424 S., ISBN 9783741003400, EUR 48,- (OA)

(Zugl. Habilitation an der Universität Bayreuth, 2018)

Simon Spiegels Habilitation *Bilder einer besseren Welt: Die Utopie im nichtfiktionalen Film*, die innerhalb der Schüren-Buchreihe „Zürcher Filmstudien“ als Band 40 von Jörg Schweinitz und Margrit Tröhler herausgegeben wurde, ist 2021 nun auch auf Englisch unter dem Titel *Utopias in Nonfiction Film* erschienen.

Spiegel holt hier zum Rundumschlag im Sinne eines „Denkens nach Vorn“ (Ernst Bloch) aus, von dem man – ob des großen Wissens und der interdisziplinären Breite der utopischen Fachkenntnis – fast erschlagen wird. Die Utopieforschung an sich fand oder findet eher in der Literaturwissenschaft, der Politologie und der Soziologie statt. Ansätze, die sich dem Film widmen, und auch noch aus einer filmwissenschaftlichen Perspektive, sind eher rar gesät.

Dies sowie der Habilitationshintergrund sorgen somit für eine sehr großformatige Arbeit. Lustig ist deshalb im Fazit der Satz, der hier schon im Vor-

feld zur Beruhigung angeführt werden soll: „But if only one viewer became active after going to the cinema and followed one of the examples shown, the film probably achieved more than entire libraries of academic literature on utopia“ (S.277).

Spiegel hat durchaus auf seiner Seite, dass es kaum rein filmwissenschaftliche Literatur zum Thema gibt, denn insofern ist es eine besondere, späte und insgesamt ertragreiche Lücke, die er hier zu schließen versucht. Großer Vorteil: Enthalten ist eine übersichtliche Gliederung in zwei Teilen, utopisches Konzept und utopische Filme, wobei ersteres reüssiert, da hier ein sinnvoller Vierschritt über das Utopische (allgemein), den Film, das Dokumentarische sowie das Semiopragmatische nachvollzogen werden kann. Im zweiten Teil geht es in die detailreiche Analyse utopischer Filme, über den sozialistischen Zukunftsfilm und Nazi- und Sowjet-Propaganda-Filme hin zu urbanen und

post-klassischen Utopien. Es handelt sich um einen komplexen Utopiebegriff, der hier auf den Film übertragen wird und dafür sorgt, das vermeintlich Erwartbares aus dem Spielfilmbereich hinten über fällt.

Die Utopie als Zukunftsentwurf einer Lebensform oder Gesellschaftsordnung, die nicht an gegebene Bedingungen gekettet ist, erhält bei Spiegel eine besondere Schärfung. Der im altgriechischen Begriff der Utopie mitgemeinte ‚Nicht-Ort‘ greift auf vielfältige Weise: Im Noch-nicht und Nicht-mehr von Kritik, Möglichkeiten, gesellschaftlichen Lösungen und Konzepten, aber eben auch im (noch) nicht vorhandenen, aber erhofften und dergestalt visionierten Raum an vielen Orten oder Stellen. Spiegel arbeitet so fortwährend das Positive gegenüber der Dystopie heraus, wobei die Fragen der Realisierbarkeit immer mitschwingen. Eines der interessantesten Argumente ist dabei, dass er dem Spielfilm keine bis nur geringe Eignung für utopische Thematiken ausstellt, sodass eben Dokumentar- und Propagandafilme in den Untersuchungsfokus rücken. Da er die Utopie als Genre im Sinne einer eher heuristischen Kategorienfunktion versteht, ist es spannend, zugleich darauf hingewiesen zu werden, dass es eigentlich unmöglich sei, ein neues Genre zu entdecken. Hier wird das Buch ja vielleicht zur vollzogenen Utopie, falls das denn überhaupt erlaubt ist – zumindest als mögliche Umgestaltung von Filmgeschichte. Toll

ist dabei der Bogen von der Utopie-theorie zur Dokumentarfilmtheorie, bei welcher es weniger um die durch den Film entworfene Welt geht als vielmehr um den Status und das Verhältnis des filmischen Bildes zur vorfilmischen Realität. So wird auch der Dokumentarfilm selbstverständlich als Form betrachtet, für die narrative und dramaturgische Prinzipien ausschlaggebend sind und sein müssen. Fragen der Wahrhaftigkeit sind so nur ein Fokus, aber eben nicht der alleinige, sinnvollerweise. Und dann wird die ganze Utopiedarstellung zu einer Frage der Semiopragmatik: aktivierender Lektüremodus – *yes or no?* John Griersons Definition des Dokumentarfilms als *creative treatment of actuality* (vgl. „The Documentary Producer [1933].“ In: Kahana, Jonathan [Hg.]: *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*. New York: Oxford UP 2016, S.215-216) dient Spiegel für den entscheidenden Punkt: Die Wirklichkeit ist nicht einfach nur Lieferant von Material, sondern ein Ort, dessen Handlungen Folgen zeigen und zeitigen gleichermaßen. Und der Spielfilm? Dieser ist einfach nicht ganz Teil dessen, insofern für die Utopie natürlich etwas uninteressanter. Aber dennoch: Er kann ebenso auf das Menschen-gemachte hinweisen. Wichtiger wird im utopischen Film jedoch immer das Denken nach vorn sein: auf Veränderungsmöglichkeiten beharren, unbedingt.

Tina Kaiser (Marburg)

Sebastian Stoppe: Is Star Trek Utopia? Investigating a Perfect Future

Jefferson: McFarland 2022, 196 S., ISBN 9781476686363, USD 39,95

Sebastian Stoppe: Unterwegs zu neuen Welten: Star Trek als politische Utopie

Darmstadt: BÜCHNER 2014, 317 S., ISBN 9783941310407, EUR 34,90

(Zugl. Dissertation an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 2014)

Bei dem vorliegenden Band handelt es sich um die Übersetzung des bereits 2014 erschienenen Buches *Unterwegs zu neuen Welten: Star Trek als politische Utopie*, das im darauffolgenden Jahr in der *MEDIENwissenschaft* von Lars C. Grabbe besprochen wurde (vgl. *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews* 32 [3], 2015, S.364-366).

Allerdings weicht die nun erschienene englischsprachige Ausgabe in verschiedener Hinsicht deutlich vom deutschen Original ab. Die Schaubilder der deutschen Ausgabe, auf denen die Beziehungen der interstellaren Reiche zueinander dargestellt werden, wurden nicht einfach beibehalten, sondern sind ebenso wie die entsprechenden Text-Passagen aktualisiert, berücksichtigen also auch die seit 2014 entstandenen Serien und Kinofilme. Die zahlreichen Abbildungen (zumeist von Raumschiffen) fehlen in der englischsprachigen Ausgabe hingegen ganz.

Auch ist die Einleitung eine völlig andere, und auf das Kapitel „Methodische Überlegungen“ hat der Autor ganz verzichtet. Eine spürbare Lücke entsteht hierdurch jedoch nicht. Alle anderen Kapitel unterscheiden sich

mehr oder weniger stark von der deutschen Ausgabe. Zudem werden in einem neuen Abschnitt die seit der Publikation der Originalausgabe erschienenen Kinofilme und TV-Serien der *Star-Trek*-Reihe analysiert. Das ist nicht zuletzt darum wichtig, weil die in den letzten Jahren entstandenen Ergänzungen zum *Star-Trek*-Universum die noch 2014 in der deutschen Ausgabe vorgelegte Interpretation der Serie als Utopie fraglich erscheinen lassen können. Dies gilt etwa für *Star Trek: Discovery* (2017-), aber mehr noch für *Star Trek: Picard* (2020-).

Insgesamt kann konstatiert werden, dass die aus einer wissenschaftlichen Qualifikationsarbeit hervorgegangene deutsche Ausgabe des Buches in ihrer englischsprachigen Variante gelegentlich eher an ein populärwissenschaftliches Sachbuch erinnert. So wurden etwa persönliche Bemerkungen zu den die Serie betreffenden Konsumgewohnheiten des Autors oder Erinnerungen an seinen früheren Englischlehrer aufgenommen.

Die zentrale Fragestellung des Bandes lautet nach wie vor, „whether the *Star Trek* franchise can be seen as a utopian text rather than ‚just‘ science

fiction“ (S.6). Um sie zu beantworten, bestimmt Sebastian Stoppe zunächst anhand von Thomas Morus' *Utopia* (1516), Tommaso Campanellas *La città del Sole* (1602) und Francis Bacons *The New Atlantis* (1624), was Utopien ausmacht und was sie von Science-Fiction unterscheidet. Die Beschränkung auf klassische Staatsutopien ist allerdings ein Manko, sind andere Utopien – wie etwa die von Ursula K. Le Guin in *The Left Hand of Darkness* (1969) und *The Dispossessed* (1974) erdachten Geschlechter- und Gesellschaftsutopien – doch ganz anders geartet.

Anschließend untersucht Stoppe, ob sich die seiner Auffassung nach für Utopien „essential characteristics“ (S.39) in *Star Trek* finden lassen: „First, a utopia is based on [new] technology [...] Second, a utopia needs a defined space. [...] Third, a utopia has an elaborated political-social system, in which the utopian society is embedded with rules and behaviors“ (S.39f.). Stoppe zufolge weist das *Star-Trek*-Franchise alle von ihm genannten Charakteristika einer Utopie auf. Dabei argumentiert er sowohl mit dem Gesamtkonzept des Franchises wie auch mit der Analyse einzelner Episoden. Tatsächlich sind (neue) Technologien allerdings keineswegs ein notwendiger Bestandteil von Utopien, wie etwa William Morris' *News from Nowhere* (1900) oder Charlotte Perkins Gilmans *Herland* (1915) zeigen.

Die sozialen Interaktionen der *Star-Trek*-Figuren beleuchtet Stoppe anhand des Lebens auf dem jeweils im Zentrum einer Serie oder eines Films stehenden Raumschiff als quasi

fliegender (utopischer) Kleinstadt, in der nicht nur die Angehörige der Sternenflotte leben, sondern auch ihre Familienmitglieder. Dazu sind die Raumschiffe mit entsprechenden sozialen und gesellschaftlichen Einrichtungen ausgestattet wie einer Schule, einer Bibliothek oder einem Theater sowie im Fall der Raumstation „Deep Space Nine“ mit einer großen Promenade und einer Bar inklusive Spielcasino, so dass die Besatzung ein ‚normales‘ soziales Leben führen kann. Die Darstellung der Ausstattung der Schiffe und der Raumstation weist Stoppe zufolge „striking parallels to the descriptions of the living structures in More's Utopia, Campanella's City of the Sun, and Bacon's New Atlantis“ (S.67) auf. Eine weitere Parallele sowohl der *Original Series* (1966-1969) als auch der Serie *The Next Generation* (1987-1994) sei, dass in ihnen ebenso wie in *Utopia* Geld abgeschafft ist. In *Deep Space Nine* (1993-1999) gebe es allerdings das geldähnliche „goldpressed latinum“ (S.77).

Politik, so Stoppe weiter, spiele in den Serien eine geringere Rolle als gesellschaftliche Fragen. Doch gerade, dass „[p]olicies are laid out in a more general way“, entspreche „other classical utopias“ (S.123). Dass die Serie damit unter der Hand zu einer klassischen Utopie erklärt wird, ist allerdings zu viel gesagt.

Schließlich erörtert der Autor am Beispiel der Spezies der Borg, der Serien *Star Trek: Discovery* und *Star Trek: Picard* sowie neuerer Kinofilme anti-utopistische Elemente im *Star-Trek*-Universum. „Even if, at first

glance, the reboot movies and the new series like DIS [Discovery] or PIC [Picard] seem to have little to do with Gene Roddenberry's utopian ideas, this view is deceptive" (S.163), urteilt Stoppe. Sein Fazit fällt somit

nicht wesentlich anders aus als 2014. Insofern bietet der Band der deutschsprachigen Forschung gegenüber der Originalausgabe nur wenig Neues.

Rolf Löchel (Marburg)

Mediengeschichten: *Wiedergelesen*

Isabelle Stengers: *In Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism*

Lüneburg: Open Humanities Press/meson press 2015 (Critical climate change), 156 S., ISBN 9781785420092, EUR 25,60 (OA)

2013 unter *Au temps des catastrophes: Résister à la barbarie qui vient* bei La Découverte in Genf erstveröffentlicht – damals noch im Blick zurück auf die Finanzkrise und die sich bereits abzeichnende Klimakatastrophe, lässt sich Isabelle Stengers Buch *In Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism* auch heute in der Open-Access-Veröffentlichung bei meson press von 2015 wie ein ewig aktualisierter Wiedergänger an. Innerhalb der Reihe „Future Ecologies“ platziert und herausgegeben von Petra Löffler, Claudia Mareis und Florian Sprenger steht der Band mittlerweile neben anderen großartigen Büchern – wie unter anderem *Earth and Beyond in Tumultuous Times: A Critical Atlas of the Anthropocene* (Löffler, Petra/Gál, Réka Patricia [Hg.], Lüneburg: meson press, 2021) sowie *Uexkülls Umgebungen* (Sprenger, Florian/Schnödl, Gottfried [Hg.], Lüneburg: meson press, 2021).

Stengers – als die gestandene belgische Philosophin, feministische Wissenschaftstheoretikerin und Kulturkritikerin, die sie ist – ordnet hier scharf und passgenau die Zeiten, die Probleme und ihren Bedarf ein. Woher

kommen Überzeugungen, Lebensweisen und Vertrautheit in gängige (Kapital)Systeme? Was ist hier bereits wahr gewordene Science-Fiction, und wo können, müssen und sollen wir dagegenhalten? Was sind unsere Handlungsoptionen im sich scheinbar steigenden Wahnsinn einer allgemeinen gesellschaftlichen Bewusstlosigkeit inmitten von Verschwörungstheorien und Krisenüberforderungen? Angelehnt an philosophische Wegbereiter wie unter anderem Gilles Deleuze, Bruno Latour und Alfred Whitehead baut Stengers ihre Überlegungen aus *Spekulativer Konstruktivismus* (Berlin: Merve, 2008) aus und versucht ebenso Philosophie mit Praxisökologie in den Essays zu verbinden. Existenzmodi und Ökologiebegriffe einer unsicheren Welt verhandelt die gesamte „Future Ecologies“-Reihe mittels interdisziplinärer Ansätze – hier also einmal mehr. Es geht um handhabbare Anliegen, und innerhalb der Reihe sowie in Stengers' Buch werden neue relationale Denkweisen und Handlungsoptionen aufgezeigt. Als Grundlage letzterer dient Stengers dabei die Feststellung eines Epochenwechsels: die Klima-

katastrophe, ihre Möglichkeit, „[...] is now upon us“ (Klappentext). Es geht ihr darum, begreifbar zu machen, dass wir uns nicht in einer vorübergehenden Krise befinden. Eine Rückkehr zum alten Normalzustand wird es nicht geben, sondern wir befinden uns in einer Multiplikation der Krisen, und die einzige Frage ist, wie wir sie abfedern, abmildern, sie bremsen oder manchmal vielleicht umgehen können. Die Regierungen sieht sie als letztlich überfordert gegenüber diesen Problemen, sie weiß um die eigentlichen Lobbyregierungen dieser Welt, die im Hintergrund jedes Weltklimagipfels agieren, intrigieren und die langen Fäden des schnellen Gewinns in der Hand halten. Eine Aufgabe im Kampf um unser Überleben benennt sie dabei als zentral: die Entgiftung der Narrative einer nur vermeintlich menschenoberbten und menschengemachten Erde. Dies bereits zu Beginn antizipierend, bringt sie es sogleich auf

den Punkt: „This book was addressed and is still addressed to everyone who is struggling and experimenting today, to everyone who is a true contemporary of what I have dared to call ‚the intrusion of Gaia‘, this ‚nature‘ that has left behind its traditional role and now has the power to question us all. Formulating this question in a mode that helps them to resist the poisons we have left for them, the grand narratives that have contributed to our blindness, is its only ambition“ (S.12).

Der Reihe von meson press kann man dergestalt nicht genug danken für diese Punktlandung unter den OA-Veröffentlichungen, die noch einmal den Gaia-Begriff weitert und in der ‚*intrusion of Gaia*‘ zugleich klarmacht, dass die ‚Natur‘ nun ihre alte Rolle hinter sich lässt und die Macht hat, uns komplett neu zu befragen – um es einmal milde auszudrücken.

Tina Kaiser (Marburg)

Autorinnen und Autoren

Christian Alexius, M.A., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg und Promovend im Graduiertenkolleg „Konfigurationen des Films“ der Goethe-Universität Frankfurt zu cinephilen Fancomics; aktuellste Publikationen: „Comicforschung und Filmwissenschaft: Wechselwirkungen, ausgelassene Pfade und mögliche Wege in eine gemeinsame Interdisziplinarität.“ In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews* 39 (1), 2022, S.7-24; „Die Eisenbahn im Film: Protokinematografisches Phänomen und motivische Konstante.“ In: Bulgakowa, Oksana/Mauer, Roman (Hg.): *Dinge im Film: Stummer Monolog, verborgenes Gedächtnis*. Wiesbaden: Springer VS 2022, S.285-308; Forschungsschwerpunkte: Cinephilie und Fankultur, Film und Comics, kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung; Archiv.

Vera Cuntz-Leng, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg und seit 2014 leitende Redakteurin der Zeitschrift *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*; davor zweijähriger Forschungsaufenthalt am Berkeley Center for New Media der UC Berkeley; Promotion an der Eberhard Karls Universität Tübingen zum Thema *Harry Potter que(e)r: Eine Filmsaga im Spannungsfeld von Queer Reading, Slash-Fandom und Fantasyfilmgenre* (Bielefeld: transcript, 2015); Studium der Film- und Theaterwissenschaft in Mainz, Wien und Marburg; Forschungsschwerpunkte: Fan Studies, Gender/Queer Studies, Fantastik.

Jasmin Degeling, Dr., Postdoktorandin am Graduiertenkolleg „Medienanthropologie“ der Bauhaus-Universität Wei-

mar; zuvor Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum; Studium der Gender Studies und Theaterwissenschaft in Bochum; Dissertation zum Thema *Medien der Sorge, Techniken des Selbst: Praktiken des Über-sich-selbst-Schreibens bei Christoph Schlingensiefel und Elfriede Jelinek* (Marburg: BÜCHNER, 2020); Forschungsschwerpunkte: Medien der Sorge, Gender und Queer Studies, Biopolitik, Politische Affekte sowie Digitaler Faschismus.

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

Sophie G. Einwächter, Dr., wiss. Mitarbeiterin und Verantwortliche des DFG-Projekts „Medienwissenschaftliche Formate und Praktiken im Kontext sozialer und digitaler Vernetzung“ (2021-2024) am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg; Initiatorin des Arbeitskreises „Gewaltprävention online“ innerhalb des Forum Antirassismus (FAM); letzte Publikationen: *Handreichung zur Gewaltprävention in Lehr- und Lernkontexten Online* (mit Eickelmann/

- Gregor/Hanstein/Kero/Linseisen. Online via media/rep// (2021) und *Serienfragmente* (Hg. mit Fröhlich/Scheurer/Cuntz-Leng. Wiesbaden: Springer VS, 2021).
- Mario Faust-Scalisi**, Dr., Postdoktoraler Mitarbeiter* im Rahmen der Intersektionalitätsstudien an der Universität Bayreuth; Studium der Geschichte, Politikwissenschaft und Philosophie (Regionalschwerpunkt Lateinamerika) in Berlin, Bremen, Oldenburg und Málaga; Dissertation an der Universität Bremen mit einer Arbeit zu *There is an undercover movement: Zur Bedeutung nicht-staatlicher und transnationaler Akteur_innen bei der Verbreitung von Fertilitätsregulierung in Mexiko (1968–1985)* (2014); Forschungsschwerpunkte: Intersektionelle Diskriminierung, Comics und Globale/Lateinamerikanische Zivilgesellschaft.
- Ruth Gehrman**, M.A., Postdoktorandin im DFG-geförderten Sonderforschungsbereich 1482 zu Humandifferenzierung in Mainz, Teilprojekt „Successful Aging“; Studium der Amerikanistik in Konstanz, Augsburg und Galway; weitere Forschungsinteressen: Fantastik, Jugendliteratur, Medical Humanities.
- Iris Haist**, Dr., freie Kuratorin und Autorin; Studium der Europäischen Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Religionswissenschaft in Heidelberg und Cassino; Dissertation zum Thema *Opere fatte di scultura da Pietro Bracci – Skulptur im Kontext des römischen Settecento* (Bern: Onlinepublikation, 2017); Forschungsschwerpunkte: Bildhauerei des 18. bis 20. Jahrhunderts in Italien, Frankreich und Deutschland, Comicforschung; Superheldinnen.
- Martin Janda**, M.A., Studium der Medienwissenschaft und Psychologie an der Philipps-Universität Marburg; Forschungsinteressen: Darstellungen künstlicher Intelligenzen/Menschen, Game Studies, Medienpsychologie.
- Martin Jehle**, Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg; filmwissenschaftliche Promotion in Hildesheim mit einer Arbeit zum Thema *Ungeschnitten: Zu Geschichte, Ästhetik und Theorie der Sequenzeinstellung im narrativen Kino* (Marburg: Schüren, 2021); seit 2001 Arbeit als freier Filmschaffender; Forschungsinteressen: Filmtheorie, -ästhetik und -gestaltung, Transfers zwischen Filmwissenschaft und Filmpraxis, Artistic Research.
- Christian Kaiser**, Dr. phil., Studium der Deutschen Literaturwissenschaft und Philosophie in Hannover; filmwissenschaftliche Promotion in Mainz; Dissertation zum Thema *Die lange Einstellung: Dauer, Kontinuität und Mystik* (Marburg: Schüren, 2019).
- Tina Kaiser**, Dr., arbeitet als Autorin, Herausgeberin, Film- und Medienwissenschaftlerin sowie im Kinospielembereich; 2011–2014 organisatorische Leitung des Marburger Kamerapreises; 2012–2013 Mitglied des DFG-Forschungsnetzwerks „Filmstil“; seit 2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg; Studium der Kunst-, Film- und Kulturwissenschaften in Berlin und Lüneburg; Postdoc-Forschungsprojekt: *Arbeit am Audiovisuellen: Ausweichende Bilder der Kinoperipherie – Formästhetische und narrative Strategien* (AT); 2008 Promotion mit der Arbeit *Aufnahmen der Durchquerung: Das Transitorische im Film* (Bielefeld: transcript, 2008).
- Eric Karstens**, M.A., selbständiger Berater, Analyst und Publizist mit den Schwerpunkten Medienmanagement, Content-Entwicklung, Strategie und Medienpolitik; neben deutschen und internationalen Medienunternehmen aus dem privaten und öffentlich-rechtlichen Sektor arbeitet er auch für das European Journalism Centre (EJC); war langjähr-

- riger Leiter der VOX-Programmplanung; Publikationen (Auswahl): *Praxishandbuch Fernsehen* (Wiesbaden: Springer VS, 2010).
- Alban Knecht**, Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Erziehungswissenschaft und Bildungsforschung der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt; Studium der Volkswirtschaft, Sozialen Arbeit und Soziologie in München und Freiburg; Dissertation zu *Lebensqualität produzieren: Ressourcentheorie und Machtanalyse des Wohlfahrtsstaats* (Wiesbaden: Springer VS, 2010); Forschungsschwerpunkte: Armutsforschung, Armutsdiskurse, Sozialpolitik.
- Ruth Knepel**, M.A., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für England- und Amerikastudien der Goethe Universität Frankfurt; Studium der Germanistik, Anglistik und Wirtschaftswissenschaften in Darmstadt und Mainz; Dissertationsprojekt zu Mythen und Ikonen des 11. September 2001; Forschungsschwerpunkte: Strukturalismus und Mythologie, Narratologie in TV-Serien, Philosophie in der Populärkultur, Werbung.
- Florian Krauß**, Dr. habil., EU-Forscher (Horizon 2020/Marie Skłodowska Curie) an den Universitäten Siegen, Bologna, Kopenhagen und Utrecht; zuvor Leiter des DFG-Projekts „Qualitätsserie“ als Diskurs und Praxis“; Vertreter der Professur für Medienpädagogik an der Technischen Universität Dresden; Lecturer am Medienwissenschaftlichen Seminar der Universität Siegen und wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF; 2011 Promotion mit der Arbeit *Bollyworld Neukölln: MigrantInnen und Hindi-Filme in Deutschland* (Konstanz: UVK, 2012); 2022 Habilitation mit der Arbeit *Qualitätsserien aus Deutschland: Produktionspraktiken, Erzählweisen und Transformationen des Fernsehens* (Publikation 2023 bei Springer VS).
- Florian Krautkrämer**, Prof. Dr., lehrt Film- und Mediengeschichte an der Hochschule Luzern, Design & Kunst; Dissertation zu *Schrift im Film* (Münster: LIT, 2013); Herausgeberschaften von *Versatile Camcorders: Looking at the GoPro Movement* (Berlin: Kadmos, 2021, zus. mit Winfried Gerling); *Birgit Hein – die Idee von Film* (Berlin: Vorwerk 8, 2016, zus. mit Nanna Heidenreich und Heike Klippel); *Material, Experiment, Archiv: Experimentalfilme von Frauen* (Berlin: bbooks, 2013, zus. mit Annette Brauerhoch und Anke Zechner); Forschungsschwerpunkte: Filmtheorie, Dokumentarfilm und Filmindustrien.
- 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.
- Rolf Löchel**, freier Autor; schreibt seit 1999 für das Rezensionenforum literaturkritik.de; weitere Veröffentlichungen in wissenschaftlichen Sammelbänden, Lexika, Jahrbüchern und anderen Periodika unter anderem zu Geschlecht und Emotionen bei Immanuel Kant, Mutter/Tochter-Beziehungen in Werken expressionistischer Schriftstellerinnen, Geschichte der Frauenbewegung, feministischer Science Fiction sowie Gender in fiktionalen Filmen und Fernsehserien; Forschungsschwerpunkte: Geschlecht in Literatur, Film und Philosophie, Literatur deutschsprachiger Autorinnen um 1900 sowie feministische Science Fiction.
- Magdalena Mayr**, B.A., Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft und der Deutschen Philologie an der Universität Wien; 2021 Abschluss des Bachelorstudiums Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien.

- Sophie Mayr**, Assistentin an der Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Wien; Studium der Komparatistik und Gender Studies in Wien; laufendes Dissertationsprojekt zur Funktion von Fotografien und Abbildungen in den Biografien von Autorinnen des 20. Jahrhunderts; Forschungsschwerpunkte: Ikonotexte, Fotografiegeschichte und Autorinnen-Biografie.
- Anna-Sophie Philippi**, M.A., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Mediengeschichte im Digitalen Zeitalter an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF; Studium der Medien- und Kommunikationswissenschaft und Volkswirtschaftslehre in Mannheim und Potsdam; Dissertationsprojekt zum brasilianischen Film der 1970er Jahre; Forschungsschwerpunkte: brasilianischer Film und videografische Praktiken.
- 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.
- Christian Schicha**, Prof. Dr. phil. habil., Professor für Medienethik an der Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg; Studium der Kommunikationswissenschaft, Germanistik und Philosophie an der Universität Essen; Forschungsschwerpunkte: Medienethik und Politische Kommunikation.
- Wolfgang Schlott**, Prof. Dr., Kultur- und Literaturwissenschaftler, Publizist und Schriftsteller; apl. Professor der Universität Bremen; seit 2006 Präsident des ExilPEN deutschsprachiger Länder.
- 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).
- Sebastian Stoppe**, Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universitätsbibliothek Leipzig; Studium der Kommunikations- und Medienwissenschaft, Politikwissenschaft und Mittlere und Neuere Geschichte an der Universität Leipzig; Promotion an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg; Publikationen (Auswahl): *Unterwegs zu neuen Welten: Star Trek als politische Utopie* (Darmstadt: Büchner, 2014), *Film in Concert: Film Scores and their Relation to Classical Concert Music* (Hg., Glückstadt: Werner Hülsbusch, 2014), *Playing with Virtuality: Theories and Methods of Computer Game Studies* (Hg. mit B. Bigl, Frankfurt: Peter Lang, 2013).
- Andreas Wagenknecht**, Dr., Akademischer Oberrat am Institut für Medien- und Kommunikationswissenschaft der Universität Mannheim; Studium der Kommunikationswissenschaft, Philosophie, Geschichte und Psychologie in Rostock und Dresden; Dissertation zum Thema *Automobil in der Filmtheorie*; aktuellste Publikation: „Trotzdem sollte man als Metalfan dieses Album besitzen“: Online-Rezensionen auf Amazon als Form der Fankommunikation.“ In: Hauser, Stefan/Meier-Vieracker, Simon (Hg.): *Fankulturen und Fankommunikation* (Berlin: Peter Lang, 2022, S.177-198); Forschungsschwerpunkte: Musik im und als Thema von Film(en), Fanforschung, qualitative Methoden der Sozialforschung, Film- und Medientheorie.

Romy Wagner, M.A., Doktorandin an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF; Dissertationsprojekt zum Thema *Metaphern mentaler Erfahrung im Hannibal-Komplex* (AT); Bachelorstudium in den Fachbereichen Filmwissenschaft und Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Freien Universität Berlin; Masterstudium im Fachbereich Medienwissenschaft an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF.

Michael Wedel, Dr. phil., Professor für Mediengeschichte im digitalen Zeitalter an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF und zusammen mit Hermann Kappelhoff Sprecher der Kolleg-Forschungsgruppe „Cinempoetics - Poetologien audiovisueller Bilder“ an der

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

Monika Weiß, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin (LfbA) am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg; Studium der Medienwissenschaft, Neueren Geschichte und Politikwissenschaft in Marburg; Dissertation zu *Living History: Zeitreisen(de) im Reality TV* (Marburg: Schüren, 2019); Forschungsschwerpunkte: Medienkonvergenz (insb. Fernsehen, Videoplattformen und Streamingdienste), (Klein-)Kinder und Medien – Kindermedien sowie Medien und Bildung.