

MEDIEN*wissenschaft*
Rezensionen | Reviews

herausgegeben von
Angela Krewani · Karl Riha
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),
 Jens Ruchatz (Marburg), Yvonne Zimmermann (Marburg)
Redaktion: Vera Cuntz-Leng (verantwortlich)
Mitarbeit: Jonathan Knecht
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 2025

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,

Bilder sind nie neutrale Abbilder der Realität, sondern komplexe Konstruktionen, die tief in Machtstrukturen verankert sind. Ihre vermeintliche Unmittelbarkeit und Universalität machen sie zu wirkungsvollen Instrumenten der Gewalt. Fragen nach ihrer (bildgewaltigen) Macht, nach ihrer Verlässlichkeit, nach Authentizität und nach ihrer gesellschaftlichen Funktion leiten nicht nur Evelyn Runges Perspektiven-Aufsatz, sondern durchdringen diverse weitere Beiträge zur aktuellen Ausgabe.

Viel Vergügen bei der Lektüre und kollegiale Grüße
Ihre Herausgeber:innen

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

Inhalt

Perspektiven

- Eine kurze Geschichte der Authentizitätsinfrastrukturen, 1994 bis 2024
Evelyn Runge 535

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

- Olga Moskatova, Laura K. Mücke (Hg.): Bild | Kanäle: Zur Theorie
 und Ästhetik vernetzter Medienkultur
Xenia Kitaeva 554

Medien / Kultur

- Nico Carpentier, Jeffrey Wimmer: Democracy and Media in Europe:
 A Discursive-Material Approach
Heinz Bonfadelli 557
- Martin R. Herbers: Post-Publics: Rekonstruktion einer Theorie der
 Öffentlichkeit
Hektor Haarkötter 559
- Anja Kerle, Fabian Kessler, Alban Knecht (Hg.): Armutsdiskurse:
 Perspektiven aus Medien, Politik und Sozialer Arbeit
Mariel McLaughlin 561
- Christoph Ernst, Jens Schröter: UFOs: Mediale Sichtungen
Sebastian Stoppe 563
- Sauli Havu, Juha Koivisto: Stuart Hall und die Cultural Studies zur
 Einführung
Carsten Kullmann 565
- Michael Simon: Alltagskulturen: Forschungsgeschichte – Themenfelder –
 Zugangsweisen
Hans-Dieter Kübler 567
- Marcus S. Kleiner: Keine Macht für Niemand: Pop und Politik in
 Deutschland
Detlef Pieper 571
- John Robb: Goth: Die dunkle Seite des Punk
Marcus Stiglegger 573

Sammelrezension: Medialität

- Francesco Striano: Through the Screen: Towards a General Philosophy of Mediality
 Ute Fendler, Patrice Mwepu, Ivo Ritzer (Hg.): Medialities
Melanie Konrad 576

Buch, Presse, Druckmedien

- Volker Lilienthal (Hg.): „Sagen, was ist“: Journalismus für eine offene Gesellschaft – Rudolf Augstein zum 100. Geburtstag
Christian Schicha..... 580
- Frederic Schulz: Am Webstuhl der Zeit: Das Politikressort der Frankfurter Allgemeinen Zeitung von 1949 bis 1982
Maximilian Kutzner..... 583
- Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen, Michael Wedel (Hg.): Die „Filmkritik“: Eine Zeitschrift und die Medien
Malte Hagener 585
- Shari Adlung: Alter in den Medien: Intersektionale Analysen journalistischer Repräsentationen
Hans-Dieter Kübler 587
- Stephanie Großmann, Ingrid Lacheny, Dennis Schäfer, Bettina Wagner (Hg.): E.T.A. Hoffmann: Rezeption, Adaption, Interpretation
Stephan Feldhaus..... 590

Sammelrezension: Autorschaft

- Alena Heinritz, Julia Nantke (Hg.): Autor:innenschaft und/als Arbeit: Zum Verhältnis von Praktiken, Inszenierung und Infrastrukturen
 Annie Nissen: Authors and Adaptation: Writing Across Media in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries
Barbara M. Eggert & Jürgen Rietmüller 592

Szenische Medien

- Anne Etienne, Graham Saunders (Hg.): The Palgrave Handbook of Theatre Censorship
Enoe Lopes Pontes..... 596

Fotografie und Film

Malte Hagener: Splitscreen: Das geteilte Bild als symbolische Form in Film und anderen Medien <i>Johannes Pause</i>	598
Marisa Buovolo: Jane Campion und ihre Filme <i>Barbara von der Lühe</i>	600
Adrian Gmelch, Jonathan Ederer: David Lynch begreifen: Kunst – Kino – Kreativität <i>Christian Alexius</i>	602
Martin Ramm: Das Schiff und die Fremde: Extraterrestrische Raumstrukturen im Science-Fiction-Film <i>Rolf Löchel</i>	604
Dimitrios Latsis: How the Movies Got a Past: A Historiography of American Cinema, 1894-1930 <i>Sabine Lenk</i>	606
Tatiana Astafeva: Ostalgie in German Cinema After Reunification <i>Mirjam Kappes</i>	608
Anna Luise Kiss: Die filmische Straßenlandschaft in Potsdam: Palimpsest – kulturelle Arena – performativer Raum. Mit Beiträgen von Johann Pibert <i>Bettina Henzler</i>	610
Alison Griffiths: Nomadic Cinema: A Cultural Geography of the Expedition Film <i>Dennis Hippe</i>	612
Hans Richard Brittnacher (Hg.): Tiere vor der Kamera <i>Günter Helmes</i>	615
Leonie Zilch: Erregende Dokumente: Pornografie und dokumentarische Autorität <i>Sophie Holzberger</i>	617
Alina Bothe, Christoph Kreuzmüller, Babette Quinkert (Hg.): Fotografie und Gewalt im Nationalsozialismus <i>Ole Frahm</i>	620
Julia Willms: Töten zeigen: Zur Situierung von Gewaltbildern in Medienkulturen des 20. und 21. Jahrhunderts <i>Vesna Schierbaum</i>	622
Laura Breede: Unmögliche Wirklichkeiten: Ikonische Differenz und digitaler Zweifel in fotokünstlerischen Bildern der Gegenwart <i>Kathrin Yacovone</i>	624

Hörfunk und Fernsehen

- Justin Wyatt: Creating the Viewer: Market Research and the Evolving Media Ecosystem
Eric Karstens 626
- Sophie R. Reitmeier: Rezeptionsqualitäten und Medienwahl: Ein Modell zur Auswahl narrativer, fiktionaler Bewegtbildinhalte
Eric Dewald 628
- David Whitt, John R. Perlich (Hg.): The Disney+ Kingdom: Essays on Nostalgia, Representation and Branding
Vera Cuntz-Leng 630

Digitale Medien

- Viktor Fritzenkötter: Glitch: Von produktiven Fehlern und dem Einfall im Ausfall
Niklas Fabian Becker 632
- Tim Othold: Digitale Kollektivität? Von intelligenten Schwärmen und manipulierten Massen
Ole Frahm 634
- Patrick Catuz: Post-Truth Porn: Männerfantasien im Internetzeitalter
Angelo E. Wiesel 636
- Jeannine Simon: Die Gaming-Falle: Wie digitale Spiele uns um Zeit, Geld und Daten bringen
Bernhard Runzbeimer 638
- Lorenzo DiTommaso, James G. Crossley, Alastair Lockhart, Rachel Wagner (Hg.): End-Game: Apocalyptic Video Games, Contemporary Society, and Digital Media Culture
Shirin Helling 639

Medien und Bildung

- Sandra Hofhues, Julia Schütz (Hg.): Plattformen für Bildung
Tanja Jeschke 642
- Tim Raupach, Florian Fuchs (Hg.): Bildungsautomaten? Beiträge zur Digitalisierung von Bildung und Lehre
Max Isio 645

Halla Holmarsdottir, Idunn Seland, Christer Hyggen, Maria Roth (Hg.): Understanding The Everyday Digital Lives of Children and Young People <i>Charmaine Voigt</i>	647
Ernst Tradinik: Inklusive Medienarbeit: Menschen mit Behinderung in Radio, Journalismus, Moderation und Film <i>Iris Haist</i>	649

Mediengeschichten

Panorama

Uwe Johnson: Der 5. Kanal <i>Michael Grisko</i>	651
--	-----

Persönlichkeiten

Will Quadflieg, Roswitha Quadflieg: „Ich will lieber schweigen“: Das Tagebuch eines Schauspielers aus den Jahren 1945/46 und die Fragen seiner Tochter <i>Marcus Schotte</i>	654
---	-----

Sammelrezension: Chantal Akerman

Eva Kuhn: Chantal Akerman: Jeanne Dielmann Chantal Akerman: Eine Familie in Brüssel <i>Rolf Löchel</i>	657
--	-----

Autorinnen und Autoren	661
-------------------------------------	------------

Perspektiven

Evelyn Runge

Eine kurze Geschichte der Authentizitätsinfrastrukturen, 1994 bis 2024

Der vorliegende Beitrag perspektiviert Authentizitätsinfrastrukturen – ein Begriff, der im deutschen Sprachraum bislang nicht grundsätzlich verhandelt wurde (vgl. Ivens/Gregory 2019; Runge/Korte 2024). Authentizitätsinfrastrukturen sollen digitale Aufnahmen bereits in der Kamera mit über Metadaten hinausgehenden Signaturen versehen, um potenzielle Änderungen während der Publikationskette einzuschreiben und auch KI-generierte Bilder zu ‚authentifizieren‘. Authentizitätsinfrastrukturen sind genuin auf digitale Daten und ihre Verknüpfbarkeit bezogen, mit dem Ziel, „emerging and normative responses to misinformation“ (Gregory 2024, S.14) zu gestalten.

Dieser Beitrag skizziert punktuell und chronologisch entscheidende Phänomene der Jahre 1994 bis 2024 in Theorie und Praxis mit dem Ziel, die Genese und Komplexität von Authentisierungsstrategien in analogen Medien im Übergang zu Authentizitätsinfrastrukturen in digitalen Medien überblickshaft darzulegen. Bei digitalen Medien ist

zu beobachten, dass neben einer partizipativen Kultur der Open Source Information (OSINF) bekannte Technologieunternehmen wie Adobe versuchen, Produzent:innen auf ihre Software festzulegen durch sogenannte *walled-garden*-Ansätze („ummauerte Gärten“), die die frei gewählte Kombinationen von etwa Software oder Betriebssystemen erschweren.¹ Deutlich wird zudem, dass sowohl Authentisierungsstrategien und Authentizitätsinfrastrukturen als auch Open-Source- und *walled-garden*-Ansätze parallel fortbestehen, zum Teil von denselben Akteur:innen verwendet und zunehmend in Zusammenschau erforscht werden (vgl. Godarzeni-Bakhtiari 2025).

Fragen nach Authentizität gerade von Fotografien und Bewegtbildern begleiten diese seit ihrer Erfindung. Dies zeigt sich etwa in Manfred Hat-

1 Dieser Beitrag entsteht im Rahmen meines Forschungsprojekts „Glokalisierung des digitalen Bildes Ethik, Bildhandeln und Innovative Methoden“ (2023-2026, DFG-Schwerpunktprogramm Das digitale Bild). Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 421462167.

tendorfs Versuch (1994), Authentizitätsstrategien des analogen Dokumentarfilms herauszupräparieren, und ebenso in Volker Wortmanns wegweisender Dissertation *Authentisches Bild und authentisierende Form* (2023 [2003]). Der breiteren Öffentlichkeit bekannt geworden sind die Möglichkeiten der Verknüpfung von Informationen, wie Metadaten in digitalen Fotografien, durch die Fotos im Gefängnis in Abu Ghraib 2004: Die Aufnahmen, die US-Soldat:innen und CIA im gleichnamigen Gefängnis im Irak während des sogenannten „War on Terror“ von Folterungen und Häftlingsleichen machten, stehen im Zentrum des Dokumentarfilms *Standard Operating Procedure* (2008) von Errol Morris (vgl. Gourevitch/Morris 2008a; 2008b; Letort 2013). Zwei Jahre nach Veröffentlichung des Films gründete Architekt Eyal Weizman am Goldsmiths College der University of London seine Forschungsgruppe Forensic Architecture, die kombinatorische digitale Verfahren entwickelt, um staatliche Gewalt und Menschenrechtsverletzungen zu belegen.

Digitale Bilder aus öffentlichen Quellen und Smartphone-Aufnahmen sind Teil visueller Beweisführung. 2014 gründete der Brite Elliot Higgins das Investigativbüro *bell:ngcat*, das sich auf Faktenchecks durch OSINF beziehungsweise Open Source Intelligence (OSINT) spezialisiert hat. Methoden und Techniken visueller Verifikation werden nunmehr auch in journalistischen Redaktionen eingesetzt – promi-

ent das Visual Investigations Team der *New York Times* sowie in Nicht-Regierungs-Organisationen (NRO) wie Human Rights Watch und Amnesty International. Die genannten Organisationen, ihre Methoden und Einsatzbereiche werden in diesem Beitrag knapp vorgestellt, um in aktuelles Basiswissen zu OSINF/OSINT einzuführen. Seit 2013 arbeitet die NRO WITNESS unter anderem mit dem Guardian Project an digitalen Signaturen, um digitale Bilder weitere Stufen der Verifikation beizufügen. Aus Fachartikeln des WITNESS-Direktors Sam Gregory (2022; 2024) lässt sich die Vorgeschichte zu Authentizitätsinfrastrukturen erschließen. Die NRO ist auch in der Beratung von Tech-Firmen zu Verifikationen digitaler Bilder involviert, nicht zuletzt in der Content Authenticity Initiative (CAI) und Coalition for Content Provenance and Authenticity (C2PA), in der sich unter anderem Adobe, Microsoft und Canon zusammengeschlossen haben, um die oben erwähnten Authentizitätsinfrastrukturen CAI/C2PA von der digitalen Kamera bis zu Produzent:innen als Standards entlang der Distributionsketten einzuführen. In der Absicht, sogenannte *content credentials* durchzusetzen, ist allerdings auch die altbekannte *walled-garden*-Mentalität marktbeherrschender Technologieunternehmen zu erkennen.

Der Beitrag schließt mit Anregungen zur Folgeforschung vor allem bezüglich KI-generierter Bilder sowie Verantwortlichkeiten von Tech-Unter-

nehmen, journalistischen Medien und individuellen Mediennutzer:innen und ferner mit Ideen, wie OSINF-Ausbildung in universitären Seminaren realisiert werden kann. Es geht längst nicht mehr – wie bei Hattendorf – um kritische Analyse dokumentarischer Formen, sondern um breitflächige Aufklärung und gesamtgesellschaftlichen Kampf gegen demokratiezersetzende Desinformation. Durch die Verquickung von Tech-Milliardären und ihren Unternehmen mit autoritären Kräften – gegenwärtig in den USA offen zu beobachten – stellen sich Fragen, die weit über Bildverifikation hinausgehen.

Authentisierungsstrategien und Dokumentarfilm

Hattendorf (1994) zufolge rufen filmische Strategien des Dokumentarfilms bei Rezipierenden den Eindruck von Glaubwürdigkeit hervor – und weniger das Verhältnis des Films zur dargestellten Realität (vgl. S.10 und S.67). Die formale Gestaltung sei für die filmische Glaubwürdigkeit konstituierend, also filminterne pragmatische Markierungen, die Hattendorf als dokumentarische Authentisierungsstrategien basierend auf einem Korpus von 19 Dokumentarfilmen typologisiert. Der beginnende Einfluss virtueller Welten ist Hattendorf zwar bewusst, für seine Analyse aber noch zu wenig verbreitet, um berücksichtigt zu werden: „Ein Problem, dass die Dokumentarfilmforschung in Zukunft sicherlich beschäftigen wird, ist das

der *Simulation* im Zusammenhang mit den Möglichkeiten computergesteuerter digitaler Generierung sogenannter virtueller Realitäten. Die technischen Entwicklungen in dieser Richtung sind zwar – zumal im Rahmen militärischer Forschung und Anwendung – schon weit fortgeschritten; die Popularisierung simulatorischer Cyberspace-Techniken im Unterhaltungssektor hat jedoch eben erst eingesetzt, so dass es verfrüht erscheint, Aussagen über die Auswirkungen referenzloser Simulationen im Wahrnehmungsbereich machen zu wollen“ (ebd., S.23).

Hattendorf setzt voraus, dass zwischen Film und Rezipierenden ein ‚Wahrnehmungsvertrag‘ geschlossen werde; auf die jeweiligen Authentizitätsversprechen dokumentarischer Filme reagierten Rezipierende mit Vertrauen oder dem Gefühl des enttäuschten Vertrauens. Als Haupttypen dokumentarischer Authentisierungsstrategien nennt Hattendorf: Dominanz des Wortes (Erklärdokumentarismus), Dominanz der Bilder (Verzicht auf Inszenierung und lenkende Kommentare), ausgewogenes Verhältnis visueller und verbaler Zeichen, rekonstruierende Inszenierung (Interpretation im Sinne ‚so könnte es gewesen sein‘), metadiegetische Inszenierung (selbstreflexive Verweise) (vgl. ebd., S.311ff.). Lassen sich diese Strategien auch nicht 1:1 an digitalen und multimedialen Formaten der Gegenwart spiegeln, so regt Hattendorfs Aufschlag zum Weiterdenken an, inwiefern gegenwärtige

Formate der Authentifizierung – der Verifikation – greifbar gemacht werden können. Dabei spielt vor allem der partizipative Charakter eine Rolle, der weit über Rezipient:innen-Status analoger Zeiten herausgeht.

Wortmann (2023) definiert Authentizität, Authentizitätseffekte, Authentizitätsversprechen als un abgeschlossenen, sich stets erneuernden Diskurs: „Authentizitätsdiskurse sind weder epochentypisch noch lassen sie sich historisch eingrenzen. Als Problemkonstellation scheinen sie epochenübergreifend wirksam – zumindest im Hinblick auf europäische und vom europäischen Bild- und Subjektverständnis beeinflusste Kulturen. [...] Authentizität als Effekt, Konstruktion und/oder als diskursive Strategie zu verstehen, ist ebenso vorausgesetzt wie unproblematisch. Wenn alles konstruiert ist, ist die Frage nach der Konstruktion obsolet“ (ebd., S.12). In den vielfältigen digitalen Bildkulturen sind gegenwärtig nicht unbedingt europäische Bild- und Subjektverständnisse ausschlaggebend; vielmehr ist im Antagonismus politischer Systeme liberaler Demokratien und Autokratien relevant, wie Bildverständnisse politisch unterlaufen und für hybride (Bild-)Kriegsführung benutzt werden. Verifikationen von Bewegt- und Standbildern sind im Bereich sogenannter Deepfakes relevant, aber auch von Bildmaterial aus Kriegs- und Konfliktzonen, die strafrechtlich bedeutsam sein können, etwa zur Prüfung von Zeit- und Ortsangaben.

Als Übergang zwischen analogen Authentisierungsstrategien im Anschluss an Hattendorf und zu OSINT-Recherchen, die eine größtmögliche Zahl digitaler Quellen zu relevanten Untersuchungsfeldern sammeln, ist der Folterskandal im US-amerikanischen Militärgefängnis Abu Ghraib im Irak bedeutsam. Wortmann schreibt: „Mit den Fotografien aus Abu Ghraib findet sich erstmals ein politischer, sozialer und bildkultureller Kumulationspunkt, an dem die digitale Fotografie als eigenständiges (und nicht nur defizitäres) Medium wahrgenommen wird, das entsprechend theoretisiert werden kann“ (ebd., S.258). Wortmann sieht in den Veröffentlichungen zu Abu Ghraib einen Wendepunkt in der Glaubwürdigkeit digitaler Fotografien, da „niemand die Authentizität der Fotografien in Frage stellte aufgrund der Tatsache, dass es sich um digitale handelte. Im Gegenteil: Es scheint, dass vor allem der Umstand, dass sie als digitale Bilder frei im Netz zirkulieren konnten und nicht über öffentliche Kanäle lanciert worden waren, sondern aus einer eigenen, bildsemantischen Dynamik heraus an die Öffentlichkeit drängten, ihre Authentizität zementieren half“ (ebd., S.255f).

Standard Operating Procedure: Forensic Report

Wichtiger Bezugspunkt in der Geschichte digitaler Bilder sind die Fotos, die von Folterungen irakischer Gefangener durch Angehörige des US-

amerikanischen Militärs im Gefängnis Abu Ghraib bei Bagdad gemacht wurden (vgl. Gunthert 2019, S.37ff.; Letort 2013; Mirzoeff 2006; Wortmann 2023, S.254ff.). Angehörige der 372. Military Police Company zwangen irakische Gefangene unter anderem zur Masturbation, sich zu Pyramiden auf dem Boden zu stapeln, angeleint auf dem Boden zu kriechen oder mit Exkrementen beschmiert mit ausgebreiteten Armen im Flur zu stehen, den eigenen Blick verdeckt unter Kapuzen und somit in noch größerer Unsicherheit gehalten. Bekannt wurden Porträts von Militärangehörigen, die mit gekühlten Leichen posierten, sowie das wissenschaftlich zentral diskutierte Foto des sogenannten ‚Kapuzenmannes‘ (*Bagman*): Ein in einer Kutte und mit Kapuze verhüllter Mann steht auf einer Kiste, an den Händen mit Kabeln verbunden – ihm wurde gesagt, er werde mit Stromschlägen getötet, sollte er sich bewegen (vgl. Tester 2005; Laustsen 2008; Kennedy 2012; Letort 2013; Singh 2024).

Das Fernseh-Nachrichtenprogramm *CBS 60 Minutes II* zeigte am 28. April 2004 erstmals Fotos aus Abu Ghraib; diese waren ein halbes Jahr zuvor aufgenommen worden, die Fotos datieren vom 17. Oktober bis 2. Dezember 2003 (vgl. Scherer/Benjamin 2006). In den Folgewochen und -jahren waren diese Aufnahmen immer wieder Gegenstand journalistischer und dokumentarischer Erzählungen – darunter das Onlinemagazin *Salon*, das am 14. März 2006 unter *The Abu Ghraib Files* der breite-

ren Öffentlichkeit 279 Bilder und 19 Videos bekannt machte, und Errol Morris' Dokumentarfilm *Standard Operating Procedure*. Für den vorliegenden Beitrag sind diese beiden Publikationen relevant, da sie sich explizit auf digitale Spuren der Fotografien beziehen, die es ermöglichten, beispielsweise Zeitleisten der Folterungen zu erstellen und darüber dann an den Folterungen Beteiligte zu identifizieren. Mittlerweile sind nicht alle Links bei *Salon* noch funktionstüchtig, aber die zehn Kapitel der *Abu Ghraib Files* inklusive der Fotos und der Original-Bildunterschriften können im Internetarchiv *Archive.org* abgerufen werden, und die Fotos sind teilweise via *Wikimedia* aufzuspüren. Mark Benjamin von *Salon* hatte Dokumente des Criminal Investigation Command (CID) der US-Armee zugespielt bekommen, und *Salon* präsentierte „an annotated, chronological version of these crucial CID investigative documents – the most comprehensive public record to date of the military's attempt to analyze the photos from the prison. All 279 photos and 19 videos are reproduced here, along with the original captions created by Army investigators. [...] While many of the 279 photos have been previously released, until this point no one has been able to authenticate this number of images from the prison, or to provide the Army's own documentation of what they reveal. This is the Army's forensic report of what happened at the prison: dates, times, places, cameras and, in some though not all cases, identi-

ties of the detainees and soldiers involved in the abuse“ (Salon 2006). 173 der 279 Fotos wurden mit einer Sony FD Mavica aufgenommen, die Charles A. Graner gehörte, der später verurteilt wurde. Zudem gab es laut einem früheren CID-Report einen Laptop und acht CDs mit 1.325 Fotos and 93 Videos, die mutmaßliche Misshandlungen zeigen.

Salon stellte neben seinen zehn Kapiteln – von denen jedes mit den Worten beginnt: „Warning: Photos contain disturbing images of violence, abuse and humiliation“ – unter anderem einen Beitrag mit der Überschrift „Note on methodology“, in dem die Journalist:innen Auskunft über das Material geben, das sie erhalten und gesichtet haben, unter anderem mit Informationen über die Metadaten der digitalen Bilder: „Examination of the metadata revealed the photos were created by five separate digital cameras. The embedded metadata showed the make and model of the camera as well as the camera date and time when the picture was taken“ (Carstensen/Rockwell 2006). Auch die von *Salon* veröffentlichten Videos enthalten Bildunterschriften, die Uhrzeit und Datum, Bildinhalte und – sofern bekannt – Namen und Dienstgrad der abgebildeten Personen zeigen. Die Redaktion legt auch offen, welche Informationen von ihr stammen: „All caption information is taken directly from CID materials. Editor’s notes appear in brackets.“

Was die Mitarbeitenden von *Salon* aus dem *forensic report* der Armee nahmen und über ihre eigene Methode

der Untersuchung und Zusammenstellung von Metadaten veröffentlichten, beschäftigte von Oktober 2005 bis Februar 2008 Philip Gourevitch und Errol Morris: Der US-amerikanische Journalist Gourevitch schrieb ein Buch mit dem Titel *Standard Operating Procedure*, das er als kollaborative Arbeit mit dem Dokumentarfilmer Morris ausweist – letzterer hatte Hunderte von Interviews mit Beteiligten und Verantwortlichen in und für Abu Ghraib geführt und Dokumente ausgewertet. Gourevitch verzichtet im Buch bewusst auf Bilder: „The photographs have a place in the story, but they are not the story, and it would be untruthful here to submit once again to their frame“ (Gourevitch/Morris 2008b, S.283). Im Buch spielen die Fotos und Videos dennoch eine Rolle, in den Erzählungen der Angehörigen von Armee und Militärpolizei (vgl. ebd., S.154ff., S.191 und S.262) – und im Arbeitsauftrag, den Brent Pack erhielt: Der „lead forensic examiner of the computer crime unit of the U.S. Army Criminal Investigative Division“ sollte zwölf CDs mit „thousands of pictures“ untersuchen (ebd., S.265). „We want you to find the ones that depict possible prisoner abuse, or people that were in the area at the times abuse were occurring. And we want to know exactly when the pictures were taken. Put them on a time line so that a jury can see when each incident began and when it ended; how much time elapsed in between these photographs; how much effort went into what these people were doing to the priso-

ners; and who else was there when these things occurred“ (ebd.). Übrig blieben nach Packs Auswertung 280 Bilder, die er nach Vorfällen gruppierete, um beispielsweise fehlerhafte Einstellungen in den Zeit-Metadaten der Kameras aufzuspüren, die in US-Zeitzone statt der Zeitzone im Irak eingestellt waren und nicht mit den Arbeitsschichten der jeweiligen Kamerabesitzer:innen übereinstimmen konnten. Zwei Monate benötigte er, um Vorfälle, zeitliche Sequenzen und eindeutige Identifikation der Kameras, aus denen die Bilder stammten, zusammenzustellen.

Im Film *Standard Operating Procedure* berichtet Pack in fast denselben Zitaten wie im Buch über seinen Auftrag. Morris unterlegt Teile dieser Zitate mit Bildern, die den Zuschauenden verdeutlichen sollen, was Pack beschreibt: Thumbnails – in analogen Zeiten ‚Kontaktbögen‘ genannt – sind in unterschiedlichen Größen, Ausschnitten, Bewegungsrichtungen über den Bildschirm unterwegs, ein frühes *infinite scrolling*, zum Teil mit Listen von Dateinamen und Metadaten kombiniert. Als Sound unterlegt Morris das typische klickende Piepsen filmischer Tech-Dystopien und auch einzelne Aufnahme mit Vektorlinien, die sich im Orbit verlieren, zur Imagination der Digitalität – und der Möglichkeiten, die digitale Bilder Forensiker:innen eröffnen. Morris versucht filmisch darzustellen, wie Pack durch die Sortierung der Bilder überlappende Situationen über Sequenzierung via Zeitleiste belegen konnte. Hattendorfs Haupttypen doku-

mentarischer Authentisierungsstrategien sind in Morris' Film zu erkennen, zudem sei hervorgehoben, dass Morris vor der Schwierigkeit stand, Digitalität sichtbar zu machen – zu einem Zeitpunkt als zumindest in Europa digitale Kameras als Consumerprodukte erst langsam ihren Aufschwung nahmen und kamerafähige Smartphones noch als technische Utopien galten.

OSINT & OSINF: Akteure der Open Source Data Collection

Wenige Jahre nach Morris' Film nahmen die Forschungsgruppe Forensic Architecture um Eyal Weizman im Rahmen zweier ERC-Forschungsprojekte und Elliot Higgins' *bellngcat* – damals noch als Privatperson – ihre Arbeit auf. Ihre Arbeiten sind wegweisend für die wachsenden Open-Source-Information-Communities (vgl. Bois/Feher/Foster/Weizman 2016; Colquhoun 2016; Cooper/Mutsvaio 2021; Bär/Calderon/Lawlor/Licklederer/Totzauer/Feuerriegel 2023; Bellingcat Investigation 2023).

Waren die Ergebnisse der Recherchen von Forensic Architecture zunächst in Museen ausgestellt, erstveröffentlichte *bellngcat* seine Investigativbelege online auf Twitter und in den Kommentarspalten der Onlineausgabe von *The Guardian*. In den Folgejahren sind die Adressat:innenkreise gewachsen: Es geht nicht mehr nur darum, Kriegsverbrechen – von Staaten wie Syrien und Russland – zu dokumentieren, darüber aufzuklären

und gegebenenfalls Beweismaterial für (internationale) Strafgerichtsverfahren zur Verfügung zu stellen. Hybride Kriegsführung, die sich Deepfakes als Mittel der Falsch- und Desinformation bedient und weitverbreitet über soziale Netzwerke und Messengerdienste Menschen propagandistisch beeinflusst, hat das Ziel, Demokratien zu destabilisieren und Gesellschaften zu spalten. Infolgedessen sind Kenntnisse über Techniken der Verifikation relevant für journalistische Medien, Menschenrechtsorganisationen und individuelle Nutzer:innen von Social Media. Beispiele für journalistische Redaktionen und NROs, die längst in eigene Teams investieren, die sich auf visuelle Verifikationen spezialisieren, sind unter anderem die *New York Times* und ihr Visual Investigation Team sowie Human Rights Watch und Amnesty International. Zum Teil hatten diese bereits zuvor mit Forensic Architecture oder bellɔngcat kooperiert. Im deutschsprachigen Raum sind Kompetenzen eher in datenjournalistischen und Faktenchecking-Teams gebündelt, wie unter anderem bei Correctiv, dem österreichischen Verein Mimikama oder in Redaktionen wie dem Investigativteam der *Süddeutschen Zeitung*. Auch Menschenrechtsorganisationen bilden vermehrt eigene Teams mit OSINT-Fokus, so etwa Human Rights Watch mit dem Digital Investigations Lab (<https://www.hrw.org/topic/technology-and-rights/digital-investigations-lab>) und Amnesty International mit dem Evidence Lab ([\[citizenevidence.org/\]\(https://citizenevidence.org/\)\). Die US-amerikanische Menschenrechtsorganisation WITNESS, 1992 gegründet von Musiker Peter Gabriel, arbeitet seit 2009 unter dem Motto „Video for Change“ daran, Menschen für die Aufnahme von Videos als Beweis- und Verifikationsmaterial zu trainieren. Ihrem langjährigen Direktor Sam Gregory kann die Erstveröffentlichung des Begriffes ‚*authenticity infrastructure*‘ zugerechnet werden \(vgl. Ivens/Gregory 2019\). Eingedeutet als Authentizitätsinfrastrukturen ist der Begriff im deutschsprachigen Raum bisher noch nicht breitflächig in Gebrauch, dabei sind Technologien längst auf dem Markt.](https://</p>
</div>
<div data-bbox=)

Diese Recherchebüros haben eigene OSINT-Cycles entwickelt, also Verfahren der Sammlung, Kombination, Verifikation und Produktion öffentlich zugänglicher Informationen. Der Fokus in diesem Beitrag liegt auf investigativen und journalistischen Formaten der Sammlung digitaler, oft öffentlich zugänglicher Daten als Grundlage für Verknüpfung, Verifikation und Analyse etwa von Verbrechen und Kriegsverbrechen, und weniger auf Cyberkriminalität, Sicherheits- oder Geheimdiensten. Der Begriff ‚OSINT‘ wird generalisiert verwendet, wenn auch manche Autor:innen den Fokus auf ‚Intelligence‘ als englisches Wort für Nachrichtendienst legen und für zivilgesellschaftliche oder journalistische Verifikationsarbeit OSIN V – Open Source Investigation – oder OSINF – Open Source Information – bevorzugen.

In den hier vorgestellten OSINT-Beispielen werden so viele Daten wie möglich gesammelt, sowohl aus frei zugänglichen Quellen als auch von kommerziellen Anbietern etwa zeitnaher Satellitenaufnahmen. bellçngcats OSINT-Cycle etwa zeichnet sich dadurch aus, auch Informationen zu sammeln, die zunächst irrelevant scheinen, und sie in einem siebenstufigen Verfahren von Verifikation, Analyse, Review und Bestätigung auf sehr relevante Informationen einzugrenzen. In bellçngcats – zum Teil kostenfreien – Workshops werden spezifische Recherchewege erklärt und nachvollziehbar gemacht, beispielsweise Schattenanalyse oder das Tracking von Flugzeugen und Schiffen. Zudem werden digitale Tools, Programme, Vorgehensweisen, Verifikation und Analyse vermittelt: Bildungsangebote sind inhärenter Bestandteil des Engagements von bellçngcat und anderen Investigationsnetzwerken.

Die Methoden, Informationen und Daten zu sammeln, beziehen sich unter anderem auf die Nutzung von Suchmaschinen, sozialen Netzwerken, Emailadressen, User- und Echtnamen, Orten (z.B. über Geo- und GPS-Koordinatoren), IP-Adressen, Domainnamen. Diese werden technischen, inhaltlichen und investigativen Analysen unterzogen – etwa Metadaten, Source Codes, Geo- und Chronolokation, Bild- und Videovergleiche und -interpretationen, räumliche und raumzeitliche Analysen, Mapping der (Verbindungen der) involvierten Personen und Ereignisse. Für

soziale Netzwerke werden spezifizierte Analyseverfahren genutzt, die auch in medienwissenschaftlichen Forschungen verwendet werden (Sentiment Analysis, Natural Language Processing, Machine Learning, Social Network Analysis, Geotagging usw.). Im Rahmen von OSINF werden unterschiedliche Workflows angewendet, um diese Techniken in bestimmten Reihenfolgen, Kombinationen und Querverbindungen zur Verifikation vorliegender Informationen sowie Beweisführung für spezifische Fragen zu nutzen – je nach Verfügbarkeit gesammelter Daten.

Authentizitätsinfrastrukturen

Authenticity infrastructures nennen Gregory und Ivens (2019) jene digitalen Infrastrukturen, die entlang bildlicher Distributionsketten Herkünfte in Bilder einschreiben. Gregory und Ivens formulieren für ihre Arbeit für die Menschenrechtsorganisation WITNESS: „Within our Emerging Threats and Opportunities work, WITNESS is focused on proactive approaches to protecting and upholding marginalized voices, civic journalism, and human rights as emerging technologies such as AI intersect with disinformation, media manipulation, and rising authoritarianism“ (ebd. 2019, S.4). WITNESS ist seit 2013 involviert, unter anderem gemeinsam mit journalistischen Redaktionen, Technologie- und Kameraherstellern und NROs Bewegt- und Standbilder über Metadaten zu verifizieren

beziehungsweise über digitale Signaturen verifizierbar zu machen (u.a. das Guardian Project als Entwickler von Digitaltools und Apps wie ProofMode [<https://proofmode.org/>]). Die Grundidee ist, dass durch die Etablierung von Authentizitätsinfrastrukturen – eine Art Wasserzeichen, das Aufnahmezeitpunkt und -ort, Urheber:in sowie mögliche Manipulationen – auch KI-induzierte – nachvollziehbar macht (vgl. Sedlmeir/Rieger/Roth/Fridgen 2023; Jones 2023; Runge/Korte 2024). Das digitale Foto durchläuft verschiedene Schritte, bevor *content credentials* hinzugefügt werden, für Nutzer:innen sichtbar am cr-Logo in der rechten oberen Ecke. Schematisch betrachtet werden dem digitalen Bild *provenance information* und eine digitale Signatur zugefügt, die kryptografisch gesichert werden. Sollte das Foto bearbeitet und geändert werden, wird eine weitere digitale Signatur erstellt und wie eine weitere Schicht gesichert.

Als bislang bekanntestes, auch weil offensiv beworbenes Beispiel von Authentizitätsinfrastrukturen gelten die miteinander verwobenen Content Authenticity Initiative (CAI) und Coalition for Content Provenance and Authenticity (C2PA). Mitglieder der CAI sind Softwarefirmen, Medienunternehmen, Bildagenturen, Kamera-, Chip- und Prozessorenhersteller – unter anderem Adobe, Associated Press AP, Axel Springer Verlag, BBC, Canon, dpa, Getty Images, Leica, Microsoft, *New York Times*, Nikon, Nvidia, Reuters, Shutterstock, *Stern*,

Truepic. Laut Adobe-Blog wurde CAI auf der Adobe MAX 2019 gegründet; in den Texten von WITNESS wird hervorgehoben, dass die NRO mindestens ab 2013 digitale Signaturen über die Produktions- und Distributionslinie digitaler Bilder hinweg entwickelte. Parsons jubilierte im Oktober 2024 auf dem Adobe-Blog: „We’re seeing increased adoption and mainstream implementation of Content Credentials almost weekly now from both the public and private sectors, including this year alone — Google, TikTok, OpenAI, Meta, LinkedIn, Amazon, Sony and the U.S. Department of Defense (DoD) for its images hosted on DVIDS“ (Parsons 2024a). Adobe Firefly und Microsofts Bing Image Creator nutzen *creator credentials* für KI-generierte fotorealistische Fiktionalisierungen (vgl. Henrich 2024; Runge 2024). Klassisch-journalistische Medienunternehmen wie BBC und CBC haben angekündigt, ihr Archivmaterial mit *content credentials* zu versehen. Adobe verspricht, dass die kostenfreie Web-App ermögliche „to easily attach Content Credentials to their digital work – helping you protect your work, show attribution and better connect with your audiences online“ (Parsons 2024b). Der Werbespruch lautet: „Restoring trust and transparency in the age of AI“ (<https://contentauthenticity.org/>). Wie die Medien-geschichte zeigt, sind Schlagwörter eine Zeitlang aktuell und treiben Forschung voran (oder vor sich her), wie

etwa der Slogan ‚Sharing is caring‘, den heute allerdings keine Social-Network-Site mehr verwendet (ausführlich dazu siehe John 2012; 2017; 2024; Runge 2025). Ob Vertrauen und Transparenz bei User:innen – vor allem hinsichtlich KI-generierter fotorealistischer Fiktionalisierungen – durch Authentizitätsinfrastrukturen erhöht werden können, bleibt abzuwarten. Eliza Strickland (2024) betont: „While the major generative-AI platforms have protocols to prevent people from creating fake photos or videos of real people, such as politicians, plenty of hackers delight in ‚jailbreaking‘ these systems and finding ways around the safety checks. And less-reputable platforms have fewer safeguards“ (S.26). Allerdings haben Nutzer:innen bereits gezeigt, dass beispielsweise Gemini-Wasserzeichen einfach zu entfernen sind. Und noch ein Aspekt bleibt in den Berichten über CAI/C2PA unterbeleuchtet: Das cr-Icon, über das User:innen Informationen über die Herkunft des digitalen Bildes erhalten können (sollten), funktioniert nur in bestimmten Medien-Ökologien: „[V]iewers will see that information only if they’re using a social-media platform or application that can read and display content-credential data“ (ebd.).

Die Kameramodelle Leica M-11P und Nikon Z6III haben *content credentials* integriert; auf Smartphone-Ebene wird Qualcomm Snapdragon8 Gen3 durch C2PA-Partner Truepic digitale

Bilder kryptografisch authentifizieren. Die App ProofMode bezeichnet sich selbst als „Open-Source, Privacy-Focused Verifiable Camera App“ (2013 sagte Sam Gregory von WITNESS: „We believe in a future, where every camera will have a ‚Proof Mode‘ that can be enabled and every viewer an ability to verify-then-trust what they are seeing“). Eine weitere Idee der CAI/C2PA-Konsortien ist, dass mit *content credentials* versehene Bilder auf Social Media als vertrauenswürdig eingestuft und höher gerankt werden. Dennoch – und das gibt C2PA selbst zu – kann diese Vertrauenswürdigkeit nicht im Sinne von (In-)Authentizität des Bildinhalts verstanden werden: *content credentials* zeigen nicht an, ob ein Bild gefälscht ist oder nicht. Sie können lediglich positive Signale über Herkünfte eines Bildes liefern – nicht aber negative Signale über die Authentizität eines Bildes.

Kritik an Authentisierungsstrategien und Potenziale von OSINF

Den Abbilddebatten um dokumentarische Authentizität in Fotografie und Film sind, so Wortmann (2023), keine Grenzen „gesetzt im Hinblick auf das digitale Bild. Selbst die Tatsache, dass inzwischen künstliche Intelligenzen fotorealistische Bilder aus den Tiefen des Netzes emporrechnen und mit ihren *inauthentischen* Entwürfen Betrachter:innen hinters Licht führen, setzt dem Authentizitätsdiskurs kein Ende. Im Gegenteil: Die Verunsiche-

rungen, die entsprechende KI-generierte Bilder hervorrufen, halten ihn vielmehr virulent“ (S.27).

Kritische Perspektivierungen haben Eyal und Ines Weizman (2024) selbst formuliert: „Bei aller kreativen Nutzung der verfügbaren zeitgenössischen Bildanalysen dürfen wir nicht vergessen, dass die Technologien der forensischen Untersuchung dieser Gewalttaten mit jenen der Überwachung und Zerstörung identisch sind. Beide fußen auf der Lektüre von Vorher-Nachher-Bildern – wenn auch mit unterschiedlichen Blickwinkeln und Absichten. Der Schütze wird anhand von Vorher-Nachher-Bildern die Genauigkeit seines Angriffs bewerten, während Menschenrechtsaktivisten mittels desselben Bildpaars die zivilen Verluste dieses Anschlags untersuchen und anklagen“ (S.43). Auch Wortmann betont die Notwendigkeit reziproken Erwartungsmanagements: „Technische Neuerungen setzen Zäsuren nicht nur auf der Verfahrensebene, sie irritieren auch habitualisierte Gebrauchsweisen mit Bildern und evozieren Verlustdiskurse, die sich an der fraglich gewordenen Bildauthentizität abarbeiten. Diese [...] medialen Kontingenzerfahrungen evozieren wiederum neue Authentizitätsdiskurse, die notwendig sind, um die Authentizitätserwartungen an die neuen Verhältnisse anzupassen“ (Wortmann 2023, S.264; vgl. auch Schierbaum 2021).

Godarzeni-Bakhtiari (2025) konzeptualisiert die „dreifach verschachtelte Sinnkonstruktion“ (S.1) von

Investigationvideos über Videoartefaktanalyse als Meta-Artefakte. Durch die detaillierte Offenlegung, wie Informationen gesammelt wurden, wird laut Godarzeni-Bakhtiari eine Erzählung geschaffen, die oft zwischen dem, was tatsächlich geschah, und dem, was möglich gewesen wäre, oszilliert. Solche Berichte werden zunehmend als Machtinstrumente eingesetzt, um die öffentliche Wahrnehmung zu steuern. Dies deutet auf die Entstehung einer neuen Form von Medieninhalten hin, deren Hauptzweck nicht die Information, sondern die politische Einflussnahme ist (vgl. ebd., S.25).

Die CAI-Konsortien wollen C2PA als Standardverfahren der Authentizitätsinfrastrukturen etablieren und in den digitalen Alltag integrieren. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt bleiben viele Fragen offen und damit ergiebige Forschungsdesiderate: Einerseits können Authentizitätsinfrastrukturen dazu beitragen, weitere Informationen und Verifikationen gerade im visuellen Bereich zu sammeln und zu nutzen. Andererseits sind gerade jene dadurch gefährdet, die vor Ort und unter bedrohlichen Umständen oder im Verborgenen Informationen sammeln, etwa Mitarbeitende und Zuträger:innen von Menschenrechtsorganisationen.

Durch die Integration – und gleichzeitiger *walled-garden*-Einkriegung – von CAI/C2PA werden Bedarfe geschaffen. Im Kamerabereich werden analog zu anderen Bereichen der Informationstechnologien Bedarfe

durch die Industrie selbst generiert. Ist es tatsächlich nötig, alle paar Monate neue Kameramodelle auf den Markt zu bringen, die sich beispielsweise in Pixelzahl und Sensorenqualität nicht relevant unterscheiden? Das gleiche gilt für Smartphones, Smartwatches, Tablets und andere Konsumgüter. Soll das Ziel erreicht werden, C2PA flächendeckend auf den Markt zu bringen, heißt dies, dass die Integration von C2PA/*content credentials* als Werbe- und Verkaufsargument genutzt wird. Kann eine am Rand des Klimakollapses stehende Welt es sich leisten, stets neue Smartphone- und Kameramodelle verkaufen zu wollen, bei ansteigendem Elektroschrott, seltenen Erden und massivem Energieverbrauch durch KI und Streaming? Durch die Erfahrungen mit der moralischen, politischen und rechtlichen Unzuverlässigkeit von Tech-Unternehmern wie Elon Musk (Twitter/X/x.AI), Peter Thiel (Palantir), Jeff Bezos (Amazon) oder Mark Zuckerberg (Alpha/Meta/Facebook/Instagram/WhatsApp) ist Vorsicht angebracht, inwiefern diese Personen nicht auch durch Initiativen wie CAI/C2PA gesammelte Daten zur globalen Überwachung missbrauchen – mit dem Ziel, Demokratien und Rechtsstaaten zu destabilisieren.

Gegenwärtig sind OSINF-Ausstellungen mit Kritik an Arbeiten von Kollektiven verknüpft, etwa an angeblich mangelnder historisch-politischer Einordnung vor allem in Bezug auf Israel und Palästina sowie bildlicher Übermacht, so Vorwürfe

gegen Forensic Architecture; zudem wird Initiativen wie CAI/C2PA unterstellt, sie würden von namentlich der *New York Times* zur monetären sowie deutungsmächtigen eigenen Monopolisierung genutzt (vgl. Meyer 2023; Schinke 2024; Naß 2024; Weizman 2024). Es mutet mehr als befremdlich an, dass die Kritiker:innen eher auf investigative Rechercheur:innen fokussieren als auf Plattformen und Tech-Unternehmer:innen, die zutiefst und spätestens seit dem Wahlkampf in den USA 2024 offensichtlich der Demontage demokratischer Institutionen bei gleichzeitig ausgestellter gegenseitiger Korruption frönen. Amy Schoenfeld Walker (2019) hebt hervor, dass weitverbreitete Unkenntnisse und Unverständnis über journalistische Arbeitsweise zum Misstrauen gegenüber journalistischer Produkte führen. In der Öffentlichkeit ein Verständnis für Produktionsbedingungen (inter-)medialer Erzeugnisse herzustellen, ist Teil von Medienpädagogik. In der derzeitigen Lage grundsätzlichen Misstrauens gegenüber journalistischen Medien und zunehmender Fehl- und Desinformation allerdings gerade Initiativen zu diskreditieren, deren Gründungszweck in der (visuellen) Verifikation und im Kampf gegen Falschinformationen liegt, spielt jenen ins Kalkül, die antidemokratisch agieren.

Es kommt auf die Kontextualisierung an; und im Rahmen journalistischer, menschenrechtlicher und wissenschaftlicher visueller Inve-

stigationen gehört verifikatorisches Handwerk zum Alltag, Kosten- und Spardruck zum Trotz.

Für die Medienwissenschaften lassen sich unterschiedliche Perspektiven aufzeigen. Die Publikationen zu OSINF ermöglichen es, Seminare darauf aufzubauen, sowohl in theoretischer als auch in praktischer Hinsicht – letzteres eröffnet Studierenden den Blick auf berufliche Möglichkeiten in Datenjournalismus und Menschenrechtsorganisationen. Schoenfeld Walker – eine frühere, in die Wissenschaft gewechselte Redakteurin der *New York Times* – fasste 2019 in einem Beitrag zusammen, welche OSINT-Kenntnisse vor allem in visueller Verifikation in der Ausbildung und im Alltag von Journalist:innen und Studierenden wichtig sind. Sie skizziert mögliche Aufgaben für Seminare, da Studien gezeigt haben, dass es selbst für Profis schwierig ist, (digitale) Bilder zu verifizieren. Durch noch immer zunehmenden Zeit- und Kostendruck in Redaktionen – eine der Folgen unregulierter und übermächtiger Tech- und Social-Media-Unternehmen, die sich nach wie vor weigern, mit journalistischen Medien gleichgestellt zu werden und entsprechenden Gesetzen (z.B. Presserecht und Jugendschutz) zu folgen – tendieren mitunter auch Journalist:innen und Redakteur:innen dazu, Social-Media-Bilder und -Videos nicht unbedingt erst einem Verifikationsprozess zu unterziehen, bevor sie sie weiterleiten oder als journalistischen Input

aufgreifen. Eine mögliche Erklärung ist, dass visueller Journalismus über viele Jahrzehnte als minderwertig gegenüber dem Wort(journalismus) betrachtet wurde. Eine andere Erklärung ist, dass Social-Media-Beiträge sehr günstig durch sogenannte kalte Recherche – also Recherche, für die sich Journalist:innen nicht von ihrem Schreibtisch wegbewegen und mitunter nicht mal mit Quellen und potenziellen Informant:innen telefonieren – Beiträge generieren (vgl. Runge 2021a; 2021b).

Schoenfeld Walker regt unter anderem an, mit Studierenden die Unterschiede von Mis-, Des- und Falschinformationen zu diskutieren, statt den Begriff ‚Fake News‘ zu nutzen. Vorgeschlagene Basis-Strategien zur Verifikation sind im Grunde OSINT-Techniken, wie erweiterte Nutzung von Suchmaschinen, Geolokation, Rückwärtssuche von Bildern oder Bot-Erkennungstools. Da gerade medien- und kommunikationswissenschaftliche Forschungsmethoden ähnlich vorgehen, sollte es sehr gut möglich sein, (visuelle) Verifikation in das universitäre Curriculum einzubauen. Ein Aspekt in der Lehre kann sein, eigene OSINT-Recherchen Schritt für Schritt zu dokumentieren und somit transparent und nachvollziehbar zu machen – auch hier sind erklärende Videos und Artikel zur eigenen Arbeitsweise (etwa von bell:ngcat) gutes Vorbild-Material. Beim Training von OSINT-Techniken geht es vor allem ums Bewusstmachen

des Vorhandenen und um die Erweiterung von Software-Kenntnissen sowie die Kombination und Einschätzung der Qualität von Rechercheergebnissen. Visuelle Investigationen „serve as a reminder for journalists [students, citizens etc.] to be rigorously critical of digital sources, to be transparent about their reporting methods, and to examine practical methods of instruction“ (Schoenfeld Walker 2019, S.228).

Nach wie vor geht es darum, Medien- und speziell Bildkompetenz zu stärken. Die Arbeitsgruppe „Visuelle Kompetenzen“ des Deutschen Fotorats hat praktische Hinweise gegeben (vgl. Paries/Gripp 2025); und für Redaktionen hat *Reporter ohne Grenzen* im November 2023 in Zusammenarbeit mit mehr als einem Dutzend Nachrichtenorganisationen die „Paris Charter on AI and Journalism“ herausgegeben. Diese widmet sich dezidiert digitalen Bildern und ruft Journalist:innen dazu auf, keine Impersonationen real existierender Personen und keine Fiktionalisierungen realer Ereignisse als KI-Bilder zu generieren. Da sich KI-Bildgeneratoren an Bildern orientieren, die in hoher Anzahl vorliegen und dementsprechend in Trainingsdaten verwendet werden, ähneln KI-Bilder allerdings durchaus existierenden Personen, und vor allem jenen, deren

Fotos bereits vielfach publiziert wurden (vgl. Runge 2024).

Gerade in den Medienwissenschaften, deren Absolvent:innen in Journalismus, Filmbildung und Filmförderung, Medienpädagogik und Erwachsenenbildung arbeiten, sind stetige Perspektivierungen wichtig. Übergreifende Technologie-Ethiken müssen sich auch mit Authentizitätsinfrastrukturen auseinandersetzen (vgl. Lester/Martin/Smith-Rodden 2022; Reporters Without Borders 2023a; 2023b; Sedlmeir/Rieger/Roth/Fridgen 2023). Aus den Bereichen (visuelle) Des- und Falschinformation sowie Umgang mit fotorealistischen Fiktionen KI-generierter Bilder ergeben sich weitere Aufgabenbereiche gesellschafts- und staatsbürgerlicher Verantwortung, die Verteidigung und Schutz der freiheitlich-demokratischen Grundordnung nicht nur beinhalten, sondern angesichts rechtsextremer und verfassungsfeindlicher Bestrebungen in den Vordergrund rücken müssen – gerade in den Medienwissenschaften. Zudem ergeben sich durch OSINF-Kenntnisse Berufsoptionen – im Datenjournalismus, bei investigativen Recherchenetzwerken und Menschenrechtsorganisationen. Die Bedarfe werden steigen, übrigens auch in den Bereichen Klima-, Umwelt- und Energie.

Literatur

Bär, Dominik/Calderon, Fausto/Lawlor, Michael/Licklederer, Sophia/Totzauer, Manuel/Feuerriegel, Stefan: „Analyzing Social Media Activities at Bellingcat.“ In: *Proceedings of the 15th ACM Web Science Conference 2023*. Austin: ACM, 2023, S.163-173.

Bellingcat Investigation: „Russia’s Ghost Ships and the Evolution of a Grain Smuggling Operation“ (21.08.2023). <https://www.bellingcat.com/news/2023/08/21/russias-ghost-ships-and-the-evolution-of-a-grain-smuggling-operation/> (25.09.2025).

Bois, Yve-Alain/Feher, Michel/Foster, Hal/Weizman, Eyal: „On Forensic Architecture: A Conversation with Eyal Weizman.“ In: *October* 156, 2016, S.116-140.

Carstensen, Jeanne/Rockwell, Page: „Note on Methodology: How Salon produced The Abu Ghraib Files.“ In: *Salon* (06.07.2006). https://web.archive.org/web/20060706200659/http://www.salon.com/news/abu_ghraib/2006/03/14/methodology/ (25.09.2025).

Colquhoun, Cameron: „A Brief History of Open Source Intelligence.“ In: *Bellingcat* (14.07.2016). <https://www.bellingcat.com/resources/articles/2016/07/14/a-brief-history-of-open-source-intelligence/> (25.09.2025).

Cooper, Glenda/Mutsvairo, Bruce: „Citizen Journalism: Is Bellingcat Revolutionising Conflict Journalism?“ In: Skare Orgeret, Kristin (Hg.): *Insights on Peace and Conflict Reporting*. New York: Routledge, 2021, S.106-120.

Godarzeni-Bakhtiari, Mina: „Zur Analyse visueller Analysepraktiken: Evidenzkonstruktionen in Investigationsvideos von Forensic Architecture.“ In: *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* 26 (2), 2025.

Gourevitch, Philip/Morris, Errol: „Exposure.“ In: *New Yorker* (17.03.2008a). <https://www.newyorker.com/magazine/2008/03/24/exposure-5>.

Gourevitch, Philip/Morris, Errol: *Standard Operating Procedure: A War Story*. London: Picador, 2008b.

Gregory, Sam: „Deepfakes, Misinformation and Disinformation and Authenticity Infrastructure Responses: Impacts on Frontline Witnessing, Distant Witnessing, and Civic Journalism.“ In: *Journalism* 23 (3), 2022, S.708-729.

Gregory, Sam: *From Social Media to Deepfakes: Participatory Human Rights Witnessing and Advocacy Using Audiovisual Media, Incorporating the Emerging Impacts of Deceptive AI and Technologies for Authenticity and Trust (2007-22)*. PhD thesis. London: University of Westminster, 2024. <https://doi.org/10.34737/W955W>

Gunthert, André (Hg.): *Das geteilte Bild: Essays zur digitalen Fotografie*. Konstanz: Konstanz UP, 2019.

- Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: Ölschläger, 1994.
- Henrich, Nadine Isabelle (Hg.): *Viral Hallucinations: Agency in Media*. Hamburg: Deichtorhallen, 2024.
- John, Nicholas: „Sharing and Web 2.0: The Emergence of a Keyword.“ In: *New Media & Society* 15 (2), 2013, S.167-182.
- John, Nicholas: *The Age of Sharing*. Malden: Polity, 2017.
- John, Nicholas: „Sharing and Social Media: The Decline of a Keyword?“ In: *New Media & Society* 26 (4), 2024, S.1891-1908.
- Jones, Nicola: „How to Stop AI Deepfakes from Sinking Society — and Science.“ In: *Nature* 621 (7980), 2023, S.676-679.
- Kennedy, Liam: „Seeing and Believing: On Photography and the War on Terror.“ In: *Public Culture* 24 (2[67]), 2012, S.261-281.
- Laustsen, Carsten Bagge: „The Camera as a Weapon: On Abu Ghraib and Related Matters.“ In: *Journal for Cultural Research* 12 (2), 2008, S.123-142.
- Lester, Paul Martin/Martin, Stephanie A./Smith-Rodden, Martin (Hg.): *Visual Ethics: A Guide for Photographers, Journalists, and Media Makers*. New York: Routledge, 2022.
- Letort, Delphine: „Looking Back into Abu Ghraib: Standard Operating Procedure (Erroll Morris, 2008).“ In: *Media, War & Conflict* 6 (3), 2013, S.221-232.
- Meyer, Roland: „Everything that Happens to a Photo: Über analoge und digitale Protokolle der Bildlogistik.“ In: Plener, Peter/Werber, Niels/Wolf, Burkhardt (Hg.): *Das Protokoll*. Berlin/Heidelberg: Metzler, 2023, S.201-211.
- Mirzoeff, Nicholas: „Invisible Empire: Abu Ghraib and Embodied Spectacle.“ In: *Visual Arts Research* 32 (2), 2006, S.38-42.
- Naß, Mira Anneli: „Kritik an Forensic Architecture: Zweifelhafte Beweisbilder.“ In: *Die Tageszeitung: taz* (03.01.2024). <https://taz.de/Kritik-an-Forensic-Architecture/!5983353/> (25.09.2025).
- Paries, Sabina/Gripp, Anna: „Eine umfassende Bildkompetenz ist unabdingbar.“ In: Politik und Kultur (28.01.2025). <https://politikkultur.de/inland/eine-umfassende-bildkompetenz-ist-unabdingbar/> (25.09.2025).
- Parsons, Andy: „5-Year Anniversary of the Content Authenticity Initiative: What It Means and What’s Ahead?“ In: *Adobe Blog* (14.10.2024a). <https://blog.adobe.com/en/publish/2024/10/14/5-year-anniversary-content-authenticity-initiative-what-it-means-whats-ahead> (25.09.2025).
- Parsons, Andy: „Introducing Adobe Content Authenticity: A Free Web App to Help Creators Protect Their Work, Gain Attribution and Build Trust | Adobe Blog.“

In: *Adobe Blog* (10.08.2024b). <https://blog.adobe.com/en/publish/2024/10/08/introducing-adobe-content-authenticity-free-web-app-help-creators-protect-their-work-gain-attribution-build-trust> (25.09.2025).

Reporters Without Borders: „Paris Charter on AI and Journalism“ (10.11.2023a). <https://rsf.org/sites/default/files/medias/file/2023/11/Paris%20charter%20on%20AI%20in%20Journalism.pdf> (25.09.2025).

Reporters Without Borders: „RSF and 16 Partners Unveil Paris Charter on AI and Journalism | RSF“ (10.11.2023b). <https://rsf.org/en/rsf-and-16-partners-unveil-paris-charter-ai-and-journalism> (25.09.2025).

Runge, Evelyn: „Behind the Digital Image: Public Photographs on Community Platforms and Twitter as Repositories for Machine Learning and Journalistic Publications.“ In: *International Journal for Digital Art History DAHJ*, 2021a, S.105-118.

Runge, Evelyn: „SnAppShots: Fotojournalismus Auf Twitter – Zwischen Privater Fotografie Und Ware Für Fotoagenturen.“ In: Schühle, Judith/Hägele, Ulrich (Hg.): *SnAppShots: Smartphones als Kamera*. Münster: Waxmann, 2021b, S.91-108.

Runge, Evelyn: „Israel, Palästina und Bilder-Fragen: Eine erste Kartierung bildethischer Debatten und Herausforderungen nach dem 7. Oktober 2023.“ In: *Kommunikation@gesellschaft* 25 (1), 2024.

Runge, Evelyn: „Einzig beständig ist die Veränderung: Bildzirkulation, Foto-Sharing und Bildhandeln – ein Überblick.“ In: *Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 3 (177), 2025, S.46-55.

Runge, Evelyn/Korte, Lydia: „Jenseits der Dichotomie: Ethische Kompetenzen im digitalen visuellen Journalismus.“ In: *Communicatio Socialis* 4, 2024, S.478-491.

Scherer, Michael/Benjamin, Mark: „Standard Operating Procedure. Chapter 1: Oct. 17-22, 2003.“ In: *Salon* (14.03.2006). https://www.salon.com/2006/03/14/chapter_1/ (25.09.2025).

Schierbaum, Vesna: *Diskurse und Ästhetiken kollektiver Intelligenz bei Forensic Architecture*. Master thesis. Köln: Universität zu Köln, 2021.

Schinke, Chris: „Ausstellung über Politkunst: Äußerst fragwürdiger Wahrheitsbegriff.“ In: *Die Tageszeitung: taz* (15.11.2024). <https://taz.de/Ausstellung-ueber-Politkunst!/6049071/> (25.09.2025).

Schoenfeld Walker, Amy: „Preparing Students for the Fight Against False Information with Visual Verification and Open Source Reporting.“ In: *Journalism & Mass Communication Educator* 74 (2), 2019, S.227-239.

Sedlmeir, Johannes/Rieger, Alexander/Roth, Tamara/Fridgen, Gilbert: „Battling Disinformation with Cryptography.“ In: *Nature Machine Intelligence* 5 (10), 2023, S.1056-1057.

- Singh, Trishla: *Torture, Terror, and Affect in Post 9/11 Literature and Culture*. PhD thesis. Durham: Durham University, 2024. <https://etheses.dur.ac.uk/15663/> (25.09.2025).
- Salon: „Introduction: The Abu Ghraib Files.“ In: *Salon* (14.03.2006). https://www.salon.com/2006/03/14/introduction_2/ (25.09.2025).
- Strickland, Eliza: „This Election Year, Look for Content Credentials: Media Organizations Combat Deepfakes and Disinformation with Digital Manifests.“ In: *IEEE Spectrum*, 2024. <https://ieeexplore.ieee.org/iel7/6/10380442/10380467.pdf> (25.09.2025).
- Tester, Keith: „Reflections on the Abu Ghraib Photographs.“ In: *Journal of Human Rights* 4 (1), 2005, S.137-143.
- Weizman, Eyal: „Reaktion auf Zeitungsartikel von Frau Mira Anneli Nass in Taz, 3.1.2024“ (05.01.2024). https://content.forensic-architecture.org/wp-content/uploads/2024/03/TAZ_Weizman.pdf (25.09.2025).
- Weizman, Eyal/Weizman, Ines: *Vorher & Nachher: Die Architektur der Katastrophe*. Zürich: Diaphanes, 2024.
- Wortmann, Volker: *Authentisches Bild und authentisierende Form*. Köln: Herbert von Halem, 2023.

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Olga Moskatova, Laura K. Mücke (Hg.): Bild | Kanäle: Zur Theorie und Ästhetik vernetzter Medienkultur

Würzburg: Königshausen & Neumann 2024, 439 S., ISBN 9783826073731, EUR 49,80

Bild | Kanäle ist eine sehr gut zusammengestellte, aktuelle Publikation und befasst sich mit den (Zwischen-) Räumen, in die eine vernetzte Medienbeziehungsweise Bildkultur einlädt: „Es sind die Relationen zwischen den Ästhetiken und Theorien vernetzter Bilder sowie die sie begleitenden Diskurse, die uns in diesem Sammelband interessieren“ (S.13).

Digitale Bilder sind vernetzt, verteilt und bewegen sich in Kanälen. ‚Vernetzung‘ meint, dass die Bilder im Netz miteinander verbunden sind, sich darüber hinaus ständig gegenseitig referenzieren und dass digitale Bilder ihre Rezipierenden miteinander verbinden. Sie vernetzen auch Mensch und Maschine – letztere ist schon intrinsisch ein oder viele Netzwerk/e. ‚Verteilung‘ umfasst geteilte Prozesse, Teilhabe, aber auch die massenhafte Verbreitung von Bildern im Netz sowie

ihre Zerteilung ebenda (vgl. S.15ff.). Statt ‚Bilderfluten‘ oder ‚-stürmen‘ wird mit ‚Kanälen‘ ein besserer Begriff für die Transportwege digitaler Bilder etabliert, denn „[a]lles, was durch einen Kanal transportiert werden will, wird erstens unsichtbar und muss zweitens vorher auf ein begrenztes, kalkuliertes Passungsverhältnis berechnet werden“ (S.23f.).

Digitale Bilder sind Daten und bewegen sich in algorithmischen Strukturen (Abschnitt I). Laut Winfried Gerling sind digitale Fotografien Wahrscheinlichkeiten, da aus diesen bereits bei ihrer Aufnahme das statistisch beste Bild herausgefiltert und anhand von Mustererkennung optimiert wird (vgl. S.39ff.). Elisa Linseisen bringt Captchas mit Ryoji Ikedas monumentaler Datenkunst als jeweils post-perzeptuelle Verhandlungsprozesse zusammen (vgl. S.78f.). Mithilfe

von Irina Raskin lernen wir anhand von zwei Fallbeispielen, wie das digitale Bild zu einem digital vernetzten wird, „[d]enn den Rechenvorgängen des Computers sind Bilder fremd“ (S.95) – bei der Datenverarbeitung ist das Format gleichgültig. Olga Moskatova hinterfragt ausgehend von den für sie nicht ausreichenden Begriffen ‚Bild‘ und ‚Promptography‘ die Klassifizierung KI-generierter Bilder (vgl. S.121 und S.133).

Digitale Bilder werden zirkuliert, komprimiert und in Infrastrukturen eingebaut (Abschnitt II). Laura Walde untersucht anhand von Louis Hendersons *All That Is Solid* (2014) unter anderem den Widerspruch der Nutzung von frei verfügbaren Inhalten für ein privatisiertes, ökonomisch nutzbares Ergebnis (vgl. S.165). Jens Schröters Beitrag befasst sich mit NFT-Kunst und damit einhergehender kapitalistisch getriebener künstlicher Verknappung digitaler Bilder (vgl. S.173ff.). Joachim Schätz sucht das Komische in Lehrvideos. Einerseits betrachtet er dafür die (authentisch komische) YouTube-Reihe *AV Geeks Lunch* (2022), andererseits die (künstlich komische) Reihe *Troom Troom* (2015-). Er plädiert: Komik sei „noch bevor sie ein Werkzeug des Lernens sein kann, ein Grenzphänomen des Verstehens“ (S.207).

Digitale Bilder mobilisieren und kollektivieren, werden eigentlich hier schon politisch (Abschnitt III). Laura Katharina Mücke analysiert in ihrem von der Gesellschaft für Medienwissenschaft prämierten Beitrag den

TikTok-Hashtag #belarus2020, der auf die Lage in Weißrussland ab 2020 aufmerksam machte. Die Aktionen mit dem Hashtag sind ein Beispiel für „Kalkül als Handlungsmacht“ (S.226), denn „Bilder im Internet werden berechnet und sie bewegen sich berechnend“ (S.227). Kalkuliert ist hierbei unter anderem zunächst das strategische Zurschaustellen von Weiblichkeit, die als traditionell lesbar ist, um mit dem Algorithmus zu kollaborieren und anschließend – dem ‚Schönen‘ nachfolgend – Bilder von Unterdrückung und Gewalt zu zeigen (vgl. S.215ff.).

Petra Löffler schreibt über ‚lebendige Archive‘, mit dem Fokus auf Diaspora-, Graswurzel- oder Gegenarchiven. Dabei stellt sich heraus, dass es ‚die‘ Archivpraktik mittlerweile nicht mehr gibt: „Die untersuchten Beispiele zeigen, dass sich der historische Begriff des Archivs längst in eine Vielzahl auch konkurrierender Praktiken des Archivierens und des Benutzens von Archivalien in verschiedenen medialen Milieus aufgelöst hat“ (S.273). Ein ‚lebendiges Archiv‘ ist auch *BLKNWS* (2018-), das Maja Figge in ihrem Beitrag analysiert: Die Kunstinstallation repräsentiert unter anderem sowohl den *black gaze* als auch die Flüchtigkeit, die afrodiaporischer Kunst innewohnt (vgl. S.279). Marc Ries stellt Bodycam- und Tanzvideos als ‚Videogaben‘ (n. Mauss, Marcel: „Die Gabe: Form und Funktion des Austausches in archaischen Gesellschaften.“ In: ders.: *Soziologie und Anthropologie*. Frankfurt am Main: Ullstein, 1978, S.11-144)

gegenüber. Die ‚Gaben‘ von Bodycams illustriert er am tragischen Beispiel des Beweisvideos der Tötung eines 13jährigen Lateinamerikaners durch einen Polizisten (vgl. S.309). Im starken Kontrast dazu steht das Beispiel der TikTok-Videogaben (*renegade dances*, ab S.317). In beiden Fällen kreiert „das Teilen der Bilder – die mediale Gabe – [...] eine Öffentlichkeit“ (S.310).

Und natürlich sind digitale Bilder inhärent politisch und unterliegen politischen Regularien (Abschnitt IV). Katja Müller-Heide befasst sich mit menschen- und maschinengestützter *content moderation*, und in beiden Fällen stellen sich die Fragen, wer anhand welcher Kriterien entscheidet, welche Bilder offline zu nehmen sind (vgl. S.335). Entlang dieser Fragen lässt sich die Entwicklung des Internets als ‚rein‘ technische Instanz (vgl. S.337) bis zum heutigen Abgrund der ökonomisch gesteuerten Bildkanäle, die eine neue Art des Sehens – das ‚Plattformsehen‘ – mit sich bringen (vgl. S.342), nachvollziehen. Für Robert Dörre sind im Internet und Fernsehen zirkulierende Gewaltvideos des Islamischen Staats „klandestine Dokumente“ (S.359) – offensichtlich wegen ihrer Inhalte, aber auch wegen ihrer Reproduktion auf ‚unseren‘ Kommunikationskanälen (S.358). Jana Zündel untersucht algorithmische Empfehlungssysteme am Beispiel von Netflix, dessen Inhalte einerseits unter verschiedenen Oberbegriffen (bspw. „Tanz-Serie“ [S.383]) miteinander verknüpft werden, anderer-

seits durch die Rezipierenden mittels Reaktionen auf die Inhalte, aber auch durch ihr Sehverhalten weiter vernetzt werden. Sabine Wirth hinterfragt FaceApp und untersucht, ob durch die auf Machine Learning gestützte App bearbeitete Bilder erweitert oder reduziert werden und was ihre ästhetische Wirksamkeit ist (vgl. S.411). Neben der Erklärung der Technologie in der App (vgl. S.416f.) schaut Wirth auch tiefer in die Falt(ung)en der durch die App gestalteten Bilder und findet Vergangenheit und Zukunft in einer Ästhetik der Wahrscheinlichkeit und der Heimsuchung, weil diese Technologien eben nicht ‚neutral‘ sind, sondern von den Vorurteilen der Menschen, die sie trainiert haben, heimgesucht werden (vgl. S.423f.).

Diese Herausgeberinnen-Schrift setzt medienwissenschaftliches Grundlagenwissen voraus, ist aber auch in der Lage, dieses für Neu-Einsteiger:innen in das Fach reichhaltig zu zitieren oder zu erklären. Moskatova und Mücke haben neben den spannenden eigenen Beiträgen hervorragende Arbeit beim Zusammenstellen der Texte geleistet: Der rote Faden oder vielmehr der (Bild-)Kanal, der durch die sehr verschiedenen Beiträge führt, ist in allen vier Abschnitten klar erkennbar. Selbst wenn nur ein Kapitel dieser Publikation für den eigenen Forschungsraum nützlich erscheint, lohnt es sich, in die anderen (Zwischen-)Räume, die dieser Band aufmacht, hineinzuschnuppern.

Xenia Kitaeva (Berlin)

Medien/Kultur

Nico Carpentier, Jeffrey Wimmer: Democracy and Media in Europe: A Discursive-Material Approach

London/New York: Routledge 2025, 131 S., ISBN 9781003485438, GBP 39,99 (OA)

Nico Carpentier, Extraordinarius für Kommunikation und Medien an der Charles University in Prag, und Prof. Dr. Jeffrey Wimmer, Professor für Medienrealität an der Universität Augsburg, behandeln in ihrer kurzen und konzisen Studie *Democracy and Media in Europe* mit der Rolle der (europäischen) Medien in der Demokratie, wobei sich der erste Teil mit der Demokratie und der zweite Teil mit Medien und Demokratie befasst. Ihr spezifischer Fokus ermöglicht es, die aktuellen Debatten und Kämpfe sowohl um das Verständnis von Demokratie in den europäischen Staaten als auch um die Rolle der Medien bezüglich der Generierung angemessener und fairer Repräsentation als Basis von Partizipation in der Gesellschaft mit ihren jeweils nationalen Debatten in ihren vielen (Unter-)Gruppen besser zu verstehen.

Das Buch beginnt im ersten Teil mit dem Thema „Democracy“ (S.5-43), wobei von einer theoretischen Diskussion der Kernelemente der Demokratie ausgegangen wird, welche auf vielfältige Weise definiert und in der Praxis umgesetzt werden. Carpentier

und Wimmer gehen davon aus, dass die Idee der Demokratie einerseits und deren materielle Praxis als Performanz andererseits unterschiedlich verstanden und umgesetzt werden – aber als Demokratisierung mit Dezentralisierung von Entscheidungsprozessen immer im Gegensatz zu hegemonialen und autoritären Modellen mit zentralisierter Macht wie in Monarchien oder Aristokratien (S.10). Die politische Repräsentation basiert dabei auf der formalen Delegation von Macht durch Wahlen, wobei die legitimierten politischen Akteure immer nur die Kontrolle über genau definierte Teile der staatlichen Ressourcen und Entscheidungsprozesse erhalten. Dabei besteht eine je spezifische Balance zwischen Repräsentation und Partizipation der Bürger:innen, welche im Schaubild 1.2 (S.12) mit den Polen von minimalistischer versus maximalistischer demokratischer Partizipation dargestellt wird. Es bestehen somit je unterschiedliche Balancen und auch Streitpunkte sowie Kämpfe bezüglich politischer Repräsentation und Partizipation, insbesondere der Bürger:innen

hinsichtlich Zugang, Interaktion, Engagement, Vertrauen und Wissen (vgl. S.23). Zudem bestehen vielfache wertorientierte Diskurse, was eine idealtypische demokratische Kultur anbelangt (vgl. S.25). Das Unterkapitel „Threats to Democracy“ (S. 28-41) befasst sich schließlich mit verschiedenen unerfüllten Versprechungen, aber auch mit den Gefahren und Bedrohungen der Demokratie wie der Nicht-Partizipation der Bürger:innen, der Zentralisierung von Macht und der Delegitimierung der politischen Gemeinschaft sowie Phänomenen wie Gewalt und Krieg, wobei der Bereich der Demokratie mit seinen Kernelementen, Möglichkeiten und Bedrohungen im Schaubild 1.4 (S.42) visualisiert wird.

Der zweite Teil des Buchs unter dem Titel „Media and Democracy“ (S.44-96) fokussiert die Beziehungen zwischen Demokratie und Medien. Als Ausgangspunkt werden aufgrund bestehender Definitionen die Kernkomponenten der demokratischen Medien als Teil der öffentlichen Sphäre definiert (vgl. S.44-52). Und im Unterkapitel „The Roles of (European) Media in Democracy“ (S.52-64) geht es konkretisierend um die verschiedenen Rollen der (europäischen) Medien in der Demokratie, wie das Informieren der Bürger:innen, das Kontrollieren der Machthaber, das Erleichtern gesellschaftlicher Debatten und demokratischer Kämpfe, ferner die Erleichterung der Repräsentation der gesellschaftlichen

und politischen Pluralität sowie von öffentlicher Partizipation. Weitere Unterkapitel befassen sich mit den Auseinandersetzungen über die demokratischen Rollen der Medien, mit Bedingungen und Möglichkeiten, aber auch den Bedrohungen für die demokratischen Rollen der Medien. Das letzte Kapitel schließt mit einem zweiten visualisierten Gesamtmodell der demokratischen Rollen der Medien ab (vgl. S.94).

Das kurze und straff strukturierte Buch bereitet die grundlegenden theoretischen Prämissen zum Thema auf und bietet eingehende Reflexionen zu den verschiedenen Positionen bezüglich der vielfältigen Leistungen der Medien für die Demokratien im Europa des 21. Jahrhunderts, aber auch ihrer Gefährdungen durch illiberale und autoritäre Tendenzen. Hier unterscheiden die beiden Autoren zwischen den beiden Polen elitistisch-demokratischer versus partizipatorisch-demokratischer Diskurs und nach der je spezifischen Rolle der Medien bezüglich ihrer Informationsfunktionen für die Bürger:innen, aber auch nach ihren Kontrollaufgaben bezüglich der jeweiligen Machtinhaber – und zwar als Forum beziehungsweise Marktplatz für mehr oder weniger plurale Ideen und Partizipation, wobei sie im abschließenden Modell (vgl. S.99) idealtypisch sowohl für die Demokratie als auch für die Medien einerseits Kernaufgaben und notwendige Bedingungen und andererseits Auseinandersetzungen und Bedrohungen idealtypisch auflisten.

Als Fazit halten sie fest: „Academic theory formation is not outside discourse, and it is not outside the political“ (S.100). Und sie betonen ihren Wunsch für langlebige Demokratie und „a further democratization of (media) democracy“ (ebd.). Die eher analytisch-abstrakte Studie von Carpentier und Wimmer, die ohne konkrete Empfehlungen etwa medien-

politischer Art auskommt, ist weniger für Medienschaffende und mehr für Medien- und Kommunikationswissenschaftler:innen relevant, aber auch interessant. Leider fehlen konkrete Beispiele zu den diskutierten Fragen und Problemen der Medien Europas weitgehend.

Heinz Bonfadelli (Zürich)

Martin R. Herbers: Post-Publics: Rekonstruktion einer Theorie der Öffentlichkeit

Köln: Herbert von Halem 2024 (Forschungsfeld Kommunikation, Bd.40), 311 S., ISBN 9783744520966, EUR 42,-

(Zugl. Habilitation an der Zeppelin Universität Friedrichshafen, 2022)

Nachdem gerade erst ein „Nachruf“ auf die Vorsilbe „Post“ erschienen ist (Thomä, Dieter: *Post-: Nachruf auf eine Vorsilbe*. Berlin: Suhrkamp, 2025) hätte man erwarten können, dass das Publikum eher nicht mehr mit Konzepten zu rechnen hätte, die das Nachholende, Nachzeitige, Nachgezeichnete im Titel führen. Mit Martin R. Herbers' Habilitationsschrift über die *Post-Publics* ist indes genau das geschehen. Der Autor sieht, ausgehend von den Krisen und Disruptionen der Gesellschaft, die Sphäre der Öffentlichkeit grundlegend geändert, während die Theoriebildung zur Öffentlichkeit nur zögerlich auf diese Transformation reagiert. Sein Angebot ist, sich mit den

Post-Publics nicht mehr an den normativen Grundannahmen traditioneller Öffentlichkeitstheorien à la Jürgen Habermas zu orientieren, sondern an neuen netzwerkartigen sozialen Organisationsformen, in denen Individuen als Amateure in ihrem Alltag mediatisierte Praktiken des „Ver-Öffentlichen“ durchführen, um sich über Themen des persönlichen Interesses „aus einer eudaimonisch begründeten Motivlage heraus“ (S.215f.) zu äußern. Das ist so voraussetzungsreich wie es klingt. Deswegen unternimmt Herbers „rationale Rekonstruktionen“ der wichtigsten Öffentlichkeitstheorien normativer, systemtheoretischer und praxeologischer Art, was den Löwenanteil seines Buches

ausmacht (S.121-209). Für eine solche Synopse muss man dem Autor dankbar sein. Allerdings sind auch die Leerstellen offensichtlich: Öffentlichkeitstheorien, wie sie aus der Perspektive der Kritik der politischen Medienökonomie geäußert werden, werden zwar erwähnt (vgl. S.181), aber nicht weiter ausgeführt. Dass keine der zahlreichen Arbeiten von Christian Fuchs oder aus dem Umfeld des Netzwerks Kritische Kommunikationswissenschaft Erwähnung finden, ist fast schon selbst ein Statement. Die Habermas'schen Positionen und ihr Wandel im Laufe der Zeit werden dagegen ausführlich behandelt. Auch hier fällt indes auf, dass Herbers ausgerechnet die als Habermas' Hauptwerk apostrophierte *Theorie des kommunikativen Handelns* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981) auslässt, wiewohl diese mit ihrem Anschluss an die sprachanalytische Philosophie und die Sprechakttheorie vor allem John Searles gerade in pragmatischer (oder wie Herbers formuliert: praxeologischer) Hinsicht erkenntnisfördernd hätte sein können.

Die *Post-Publics* lösen das traditionelle Öffentlichkeitskonzept nicht einfach ab, sondern beide stehen in einem Wechselverhältnis zueinander. Für das Kontinuum zwischen der traditionellen Öffentlichkeit, die der Deliberation politischer Inhalte unter aufgeklärten Bürger:innen dient, und dem neuen Konzept der *Post-Publics*, das für eine individualisierte, hedonistische und voluntaristische Medienverwendung steht, verwendet Herbers den Begriff

‚Publicness‘. Man fühlt sich damit natürlich ein bisschen auf die Wortspielebene zurückgeworfen. Ludwig Wittgensteins Diktum, wovon man nicht reden könne, davon müsse man schweigen, ist evidentermaßen hier nicht einschlägig. Angesichts der ‚Disruptionen‘ medialer und sozialer Art stößt kommunikationswissenschaftliche Theoriebildung an die Grenzen der Sprache. Ein Ausweg ist, wie ihn auch Herbers gewählt hat, der Neologismus: Während *Post-Publics* ein schon eingeführter (wenn auch nicht theoretisch gefüllter) Terminus ist, etwa bei Aeron Davis (*Political Communication: A New Introduction for Crisis Times*. Cambridge: Polity, 2019) oder schon bei Simon Sheikh („Publics and Post-Publics: The Production of the Social.“ In: Seijdel, Jorinde [Hg.]: *Art as a Public Issue: How Art and Its Institutions Reinvent the Public Dimension*. Rotterdam: NAI, 2008, S.28-36), scheint die ‚Publicness‘ ein neu von Herbers begründeter Begriff zu sein.

Sein Konzept möchte Herbers an zwei Fallbeispielen validieren, nämlich politischen Influencer:innen auf YouTube sowie dem Maker Movement (das Herbers konsequent im Femininum adressiert). Dieses Kapitel, das vordergründig Empirie erwarten lassen dürfte, ist das kürzeste des Buches (S.241-263). Die Kürze erklärt sich daraus, dass hier keine eigene Empirie angestrengt wurde, sondern es sich wiederum nur um eine *literature review* handelt. Das ist schade, da Herbers die Komponenten seines Konzepts ja

bereits aus der Literatur entwickelt hat, sodass sich ein bisschen der Eindruck einer selbsterfüllenden Prophezeiung einstellt, wenn die theoretischen Vorüberlegungen wiederum ausschließlich anhand von Literatur validiert werden. Dass im YouTube-Abschnitt etwa von politischen Influencer:innen gesprochen wird, aber kein einziger auch nur beim Namen genannt wird, ist eine schon überraschende Vermeidung von Konkretisierung.

Man möchte der Argumentation auch nicht bei allen apodiktischen Setzungen folgen. Dass wirklich erst das Smartphone der Öffentlichkeit eine „neue Komponente der Mobilität“ (S.47) hinzugefügt habe, lässt sich durchaus bezweifeln. Auch dass die dauernde Transformation des Gegenstands der Kommunikations-

wissenschaft eine „wissenschaftsinterne Reflexion nötig“ (S.210) mache, ist doch eher ein Diskussionspunkt als ein Axiom. Immerhin ist auch der Gegenstand der Biologie in dauernder Transformation begriffen (alle Hobbygärtner:innen wissen davon ein Lied zu singen), ohne dass dies eine wissenschaftsinterne Reflexion der Biologie erforderte.

Das Buch ist erfreulich gut lesbar geschrieben und speziell die Übersicht über die Öffentlichkeitstheorien ist als Propädeutikum künftig kaum zu übergehen. Die begrifflichen Prägungen werden hoffentlich eine kommunikationswissenschaftliche Debatte anstoßen, um die Theoriebildung tatsächlich voranzubringen.

Hektor Haarkötter (St. Augustin)

Anja Kerle, Fabian Kessl, Alban Knecht (Hg.): Armutsdiskurse: Perspektiven aus Medien, Politik und Sozialer Arbeit

Bielefeld: transcript 2025 (Gesellschaft der Unterschiede, Bd.27), 207 S., ISBN 9783837671186, EUR 35,- (OA)

Basierend auf einem holistischen Diskursverständnis benennen Anja Kerle, Fabian Kessl und Alban Knecht drei Dimensionen von Armutsdiskursen als zentral. Anhand dieser teilen sie die Aufsätze im Band *Armutsdiskurse: Perspektiven aus Medien, Politik und Sozialer Arbeit* in drei Überkapitel ein: Im

ersten Teil „Politik der Armut – Politiken der Armut“ versammeln sie Texte, die Armutsdiskurse schwerpunktmäßig in „parlamentarische[n] Debatten“, „politisch administrative[r] Praxis“ und „massenmediale[r] Begleitung dieser Entscheidungs- und Gestaltungsprozesse“ (S.13) untersuchen. Der zweite

Teil beschäftigt sich mit dem Aspekt der „Institutionalisierung und Deinstitutionalisierung der Armutsbekämpfung“ (S.16) innerhalb von Armutsdiskursen. Hier ist für die Herausgeber:innen vor allem das Spannungsfeld von „Hilfe und Herrschaft“ (S.16) interessant. Dieses thematisieren sie besonders im Hinblick auf Maßnahmen aus der sozialen Arbeit und Sozialpädagogik. Das dritte Überkapitel „Mediale Inszenierungen von Armut“ besteht aus Beiträgen, die die „öffentliche Darstellung des Phänomens Armut“ (S.19) behandeln. Die Herausgeber:innen bezeichnen für diesen Teil die Aspekte „mediale[r] Repräsentationen“ und „mediale Normierungen und Normalisierungen“ (S.19) als wesentlich.

Das Anliegen der Herausgeber:innen, nach „Möglichkeiten politischer Subversion“ (S.13) zu fragen, kann durch die fünf der insgesamt sechs Beiträge dieses dritten Teils, die sich mit Armut in einer deskriptiv-performativen Weise beschäftigen, realisiert werden. In „Wie der mediale Diskurs über Armut von Betroffenen wahrgenommen wird: Affektpolitik auf dem Rücken der Armen?“ von Andreas Hirstand und Stefan Röhrer können sich von Armut Betroffene selbst zu dem gesellschaftlich und medial konstruierten „(Zerr)Bild“ (S.167) von ihnen äußern. In „Widerstände gegen Armutsmythen: Beispiel ‚Lebensskizzen‘ und der ‚Journalismuspreis von unten‘“ von Martin Schenk und „#Ich-Bin-Armutsbetroffen: Stimmen von Betroffenen im Diskurs um Armut“ von

Helen Dambach und Holger Schoneville werden mediale Initiativen vorgestellt, bei denen Armutsbetroffene selbst etwas über ihre Lebensrealitäten teilen können oder Armutsbetroffene Medienberichte nach Kriterien einer respektvollen Armutsberichterstattung bewerten können. Auch werden von Mitherausgeber Knecht die Genres der fiktionalen Belletristik und der Autosoziografie mit Beispielen und einem Überblick über ihre Potenziale und Fallstricke als immersive Innenperspektive vorgestellt. Der Sammelband schließt im letzten Bereich mit einem Auszug aus dem Roman *Der Sandler* (2020) von Markus Ostermair. Ein solcher Schluss verleiht dem Ansatz, mit dem hier auf mediale Inszenierungen von Armut geblickt wird, noch einmal Nachdruck. Es geht keinesfalls um eine Inventarisierung all der medialen Ausformungen, die die Beschäftigung mit Armut annehmen kann, sondern vielmehr darum, dominante Diskurse um Armut zu benennen, ihnen dann aber in Form dieser Beiträge möglichst widerständige Perspektiven entgegenzusetzen. Etwas verloren wirkt dabei der Artikel „Sie arbeiten nicht, sie waschen sich nicht, sie tun überhaupt nichts: Die Gammler-Debatte in Westdeutschland 1965-1968“ von Sebastian Friedrich, der sehr deskriptiv und wenig performativ wirkt.

Insgesamt bleibt die Publikation durch das Format des Sammelbandes theoretisch eher oberflächlich, da unterschiedliche theoretische Konstrukte in den verschiedenen Arti-

keln meist nur kurz referenziert werden. Nichtsdestotrotz wirft der Sammelband mit Themensetzungen wie unter anderem Sozialpolitik von rechts (Roland Atzmüller), dem Verhältnis von Armutsbekämpfung und Armutsreproduktion (Kessler) oder der

genderspezifischen Stigmatisierung von Armut (Alexandra Klein/Bettina Ritter) wichtige Schlaglichter, die in jedem Fall zur weiteren Beschäftigung anregen.

Mariel McLaughlin (Wien)

Christoph Ernst, Jens Schröter: UFOs: Mediale Sichtungen

Heidelberg: Metzler 2025, 177 S., ISBN 9783662694565, EUR 12,99 (OA)

Just als der Rezensent diese Zeilen fertigstellte, meldete *DIE ZEIT*, dass ein unbekanntes Flugobjekt durch unser Sonnensystem rast und stellt die Frage „Ist das ein Alien-Raumschiff?“ (*DIE ZEIT*, 21.08.2025, S.25). Diese These vertritt Avi Loeb, Harvard-Professor für Astrophysik, der dazu nicht nur fünf wissenschaftliche Papers verfasste, sondern auch mehr als 30 Blogbeiträge. Loeb steht mit seiner Meinung in Fachkreisen ziemlich alleine da, aber die mediale Resonanz ist ihm sicher.

Genau diese Verflechtungen zwischen wissenschaftlichen Publikationen, journalistischer Berichterstattung und öffentlicher Diskussion sind es, an denen der vorliegende Essayband von Christoph Ernst und Jens Schröter ansetzt. Für sie ist „[d]as UFO [...] ein mediales Faszinosum, weil es Fragen nach den Grenzen der Welt und des menschlichen Wissens aufwirft“ (S.2). UFOs stehen damit

aber auch „für die medialen Bedingungen des Wissens“ (S.3), denn sie werden durch ein Medium (bspw. ein Fernrohr) gesehen, durch ein Medium gespeichert und schließlich prozessiert. Die eigentliche Frage bei UFOs sei also nicht, was UFOs wirklich seien, sondern wie die Wirklichkeit des UFOs sich als mediales Phänomen manifestiert (vgl. S.4).

Nach einer theoretischen Grundlegung im ersten Kapitel entwickeln die Autoren vier Thesen: Wenig überraschend postulieren sie frei nach Niklas Luhmann, dass UFOs ein Medienphänomen seien, weil „[a]lles, was die Gesellschaft über UFOs weiß, [...] sie aufgrund von Medien“ (S.7) wisse. Diese Kernaussage ist zugleich ihre erste These. Zweitens bedingen nach Ernst und Schröter Medien die Realität des Phänomens, indem sie Beobachtungen aufzeichnen, Kommunikation ermöglichen und Akteure vernetzen. Die Frage, ob UFOs nun real

existieren oder anderweitige Artefakte sind, lässt sich zwar nicht beantworten – sie entsteht aber ohne die mediale Vermittlung auch erst gar nicht (vgl. S.13). Drittens erzeugen Medien, so Ernst und Schröter, Interpretationsspielräume, weil die Frage nach der Existenz der UFOs gerade nicht entschieden werden kann. Und viertens – und hier setzt eine spannende Wendung ein – seien UFOs „Kollektivsymbole innerhalb einer postfaktischen öffentlichen Debattenkultur“ (S17). Während die ersten drei Thesen innerhalb eines medienwissenschaftlichen Rahmens kaum überraschen, öffnet die vierte den Blick auf die Rolle von UFOs als Marker in politischen und populistischen Diskursen: UFOs sind also nicht nur Objekte, die uns möglicherweise ganz real in unseren Weltfesten erschüttern könnten – was wäre denn, wenn tatsächlich einmal eine Begegnung der dritten Art Realität werden würde? Sie können darüber hinaus dazu dienen, eine gesellschaftlich weithin akzeptierte Faktenlage grundsätzlich in Frage zu stellen.

An diese medientheoretischen Vorüberlegungen schließen sich detaillierte Analysen an: Mediale Aufzeichnungen von (angeblichen) UFO-Sichtungen kommen hier eine Schlüsselrolle zu, und gerade in der Frühzeit der Fotografie galten diese als „besonders glaub- oder doch zumindest diskussionswürdige Indizien für die Existenz von Objekten“ (S.37), weil sie eben die Spuren des von Objekten reflektierten Lichtes speicherten. Ernst

und Schröter widmen sich deshalb in diesem Kapitel der medialen Ästhetik von UFO-Fotos und deren forensischer Analyse, um darauf aufbauend im Folgenden die Rezeption durch Filme zu untersuchen. Hier verweisen sie nicht nur auf den – weiter oben schon angeklungenen – Klassiker *Close Encounters of the Third Kind* (1977), sondern auch auf dokumentarische Auseinandersetzungen mit dem Phänomen. Die Autoren zeigen, wie sich Fiktion, Dokumentation und Populärkultur überlagern. Was in den 1990er Jahren in *The X-Files* (1993–2018) noch als fiktionales ‚Was-wäre-wenn‘ verhandelt wurde, wird heute in postfaktischen Debatten als alternative Realität inszeniert.

Im Kapitel zur Wissenspolitik verdeutlichen die Autoren, wie eng UFOs mit Fragen von Postfaktizität, Populismus und Populärkultur verflochten sind. UFOs sind Projektionsflächen für das Unbekannte, zugleich aber auch Vehikel, um an der Grenze von Politik, Unterhaltung und Verschwörungstheorie neue Wissensordnungen zu behaupten. Besonders instruktiv ist dabei der Blick auf Avi Loeb: Seine Thesen zum interstellaren Objekt 1I/‘Oumuamua diskutieren Ernst und Schröter als Beispiel dafür, wie wissenschaftliche Autorität, mediale Aufmerksamkeit und spekulative Sehnsüchte ineinandergreifen (vgl. S.151ff.). Loeb wird so selbst zu einer Figur, die den Übergang von wissenschaftlicher Forschung in die Populärkultur markiert.

Die Autoren ziehen kein Fazit zur ‚wahren‘ Existenzfrage. Stattdessen halten sie fest: „Die Realität eines UFOs ist eine Realität des UFOs als eines medialen Objektes“ (S.157). Das bedeutet ausdrücklich nicht, dass UFOs nicht existieren könnten, sondern dass

ihre Realität für uns nur über mediale Repräsentationen fassbar wird. Genau darin liegt die Pointe: Ohne Medien gäbe es UFOs weder als Forschungsobjekt noch als kulturelles Symbol.

Sebastian Stoppe (Leipzig)

Sauli Havu, Juha Koivisto: Stuart Hall und die Cultural Studies zur Einführung

Hamburg: Junius 2024 (Zur Einführung), 227 S., ISBN 9783960603436, EUR 15,90

Mit dem Band *Stuart Hall und die Cultural Studies zur Einführung* legen Sauli Havu und Juha Koivisto, die beide bereits als Mitarbeiter beim *Historisch-kritischen Wörterbuch des Marxismus* (Hamburg: Argument, seit 1994) hervorgetreten sind, getreu dem Namen der Reihe eine deutschsprachige Einführung in das Leben und Werk des britisch-jamaikanischen Theoretikers vor. Wurde Stuart Hall im deutschsprachigen Raum bislang vor allem in der Anglistik und der Medienwissenschaft beachtet, eröffnet die konzise Darstellung seiner theoretischen Positionen eine weitergehende Rezeption in den Sozial- und Kulturwissenschaften. Dieser Band eignet sich nicht nur für Studierende der Cultural Studies, sondern richtet sich an alle kulturwissenschaftlich Interessierten, die sich Halls Opus nähern und die Gedanken des Theoretikers verstehen wollen.

Der Band gliedert sich in acht chronologisch sortierte Kapitel, die sich thematisch grob folgenden Bereichen zuordnen lassen: Halls Jugend in Jamaika und Migration zum Studium nach England (Kapitel I), die Entstehung der Cultural Studies und ihre Institutionalisierung am Zentrum in Birmingham (Kapitel II und III), einflussreiche theoretische Frühstudien zur Jugend- und Medienkultur, die programmatisch für das Zentrum stehen (Kapitel IV und V), die Auseinandersetzung mit neoliberalen und kolonialistischen Strukturen in Großbritannien in den 1980er Jahren (Kapitel VI und VII) sowie seine Kritik an der akademischen Eingliederung der Cultural Studies (Kapitel VIII). Während die Kapitelstruktur somit die Biografie von Halls Leben bis zu seinem Tod im Jahr 2014 nachzeichnet, gelingt es den beiden Autoren hervor-

ragend, gleichzeitig die Entwicklungslinien der Cultural Studies insgesamt im Blick zu behalten. Überhaupt zeugt der gesamte Band von der Belesenheit und der mehr als soliden theoretischen Fundierung Havus und Koivistos, die sie lediglich in einer sehr verkürzten Endnote zur Beurteilung der Intersektionalität zeitweilig im Stich lässt. Die eingestreuten Exkurse, zum Beispiel zu Louis Althusser's marxistischer Philosophie und ihrer Rezeption durch Hall, sind knapp und präzise formuliert und verweisen immer wieder auf den eigentlichen Gegenstand des Bandes zurück. So gelingt es eindrucksvoll, Halls Wirken in einem größeren Kontext marxistischer Theoriebildung im 20. Jahrhundert zu verorten.

Positiv hervorzuheben ist außerdem, dass sich Havu und Koivisto nicht damit begnügen, die Cultural Studies auf ihre Passung für eine Analyse der Populärkultur zu reduzieren (vgl. S.200). Vielmehr ziehen sich genau diejenigen marxistischen Fragestellungen durch die Darstellung von Halls Werk, die ihn selbst Zeit seines Lebens umtrieben und überhaupt erst dazu brachten, populäre Kulturen als Kristallisationspunkt hegemonialer Aushandlungskämpfe zu studieren. Besonders hervorzuheben ist in diesem Kontext das Kapitel zur „neoliberalen Revolution“ (S.143-168), das die von Hall mitdurchgeführte Studie *Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and Order* (zus. mit Chas Critcher, Tony Jefferson, John Clarke und

Brian Roberts. London/Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1978) sowie *The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left* (London/New York: Verso, 1988) als Ausgangspunkt nimmt, um die im Rückblick nahezu prophetische Analyse des Thatcherismus nachzuzeichnen. Die am Thatcherismus entwickelte kritische Position zum Neoliberalismus als ‚permanente Revolution‘ wird sodann unheimlich, wenn es heißt, dass es dem Neoliberalismus in beunruhigender Weise gelänge, jede Krise „als Zeugnis dafür [zu lesen], dass er noch nicht weit genug avanciert“ (S.167) sei. Wenn gleich Havu und Koivisto die Verbindung nicht explizit ziehen, wird in diesen Zeilen sehr deutlich, dass Halls Analyse von 1978 knapp 50 Jahre später nichts von ihrer Aktualität eingebüßt hat. Sein Lebenswerk lässt sich in diesem Sinne als ein Appell lesen, in den gegenwärtigen, von (ökonomischen) Krisen gebeutelten Zeiten wieder mehr kritischen Marxismus zu wagen, da „die Frage des guten Lebens jenseits bloßen Konsums, die Umweltfrage und die Frage der globalen Gerechtigkeit“ Lösungen verlangen, die jenseits neoliberaler Ansätze liegen und „andere Kräfte von Gesellschaftlichkeit als den Markt“ (S.162) voraussetzen.

Wenn man an diesem gelungenen Einführungsband etwas kritisieren möchte, so ließen sich zwei Punkte feststellen. Zum einen bleibt die Betrachtung des Begriffs der Konjunktur auf eine knappe, etwa halbseitige

Erwähnung beschränkt (vgl. S.95). Gleichwohl ist es jedoch insbesondere die Methode der Konjunkturanalyse, die aufbauend auf Halls Vorarbeiten vor allen Dingen durch Jeremy Gilbert (vgl. bspw. „This Conjuncture: For Stuart Hall.“ In: *New Formations* 96-97, 2019, S.5-37) in den letzten Jahren Ausarbeitung erfahren hat und geeignet wäre, die marxistische Theoriebildung der Cultural Studies methodisch zu komplementieren, um die Disziplin

gegen den Vorwurf methodischen Eklektizismus zu verteidigen. Zum anderen könnte man in dem Band Lawrence Grossberg (vgl. bspw. *Cultural Studies in the Future Tense*. Durham: Duke UP, 2010) vermissen, der nicht nur dazu beitrug, die Cultural Studies britischer Prägung in die USA zu exportieren, sondern auch Halls theoretisches Vermächtnis fortführt.

Carsten Kullmann (Magdeburg)

Michael Simon: Alltagskulturen: Forschungsgeschichte – Themenfelder – Zugangsweisen

Baden-Baden: Nomos 2024, 228 S., ISBN 9783968218410, EUR 24,-

Dass Alltagskultur(en) eigentlich erst seit den 1960er Jahren hierzulande zu einem namhaften Gegenstand wissenschaftlicher Forschung wurde(n), liegt an der Geschichte der dafür verantwortlichen Disziplinen – der Völkerkunde (oder Ethnologie) einerseits und der Volkskunde (heute Empirische Kulturwissenschaft oder andere Labels) andererseits. Denn beide waren bald nach ihrer Gründung im 19. Jahrhundert in ideologisch-chauvinistische Funktionskontexte eingespannt, besonders in der Zeit des Nationalsozialismus: in die kolonialistische Exploration und Diskriminierung ‚inferiorer‘ Völker und Rassen und die rücksichtslose Ausbeutung ihrer Ter-

ritorien sowie in die romantisierende Heimat- und Brauchtumskunde. Auf diese szientifischen Hypothesen weist Michael Simon, der von 2000 bis 2022 Kulturanthropologie/Volkskunde an der Mainzer Universität lehrte, gleich eingangs in seiner „Einführung“ hin, die sich vornehmlich an Studierende „unseres“ Faches wendet und die auf seinen wiederholten „Einführungsvorlesungen“ (S.30) für Anfangssemester aufbaut.

Dass es sich bei seinem Buch auch um die Summe der eigenen akademischen Biografie handelt, lässt der Autor auch daran erkennen, dass er häufig in allgemeinere Wissensgefilde abschweift, die selbst bei solch

diffusen oder verästelten Disziplinen nicht unbedingt für Einführungen zu erwarten und von Gewinn sind. Dazu zählen nicht nur die explizit ausgewiesenen „Exkurse“ zu wichtigen Kategorien und Details in den Kapiteln, sondern auch allgemeineschichtliche Erläuterungen, die der Autor im nachvollziehbaren Bestreben formuliert, dass die Geschichte einer Fachwissenschaft nicht ohne allgemeine Zusammenhänge zu verstehen ist.

Hingegen rechnet eher zur Textgattung „Einführung“, dass jedes der vier Kapitel mit einer Zusammenfassung, mit „Aufgaben und Diskussionsfragen“ und mit jeweils speziellen Literaturhinweisen abschließt. Zudem verfügt das Buch über ein Personen- und ein Sachregister (was heutzutage auch nicht mehr selbstverständlich ist). Insgesamt befließigt sich Simon erklärtermaßen eines „anschaulichen und verständlichen“ (S.31) Argumentationsstils, der auch persönliche Erlebnisse und Erfahrungen sowie etliche Abbildungen einschließt.

Nach einer umfangreichen Einführung im ersten Kapitel, die vornehmlich zentrale Kategorien wie ‚Kultur‘ und ‚Alltag‘ allerdings mit zahlreichen Kontexten auch benachbarter Disziplinen expliziert, befasst sich das zweite Kapitel mit der Fachgeschichte im engeren Sinne. Die überschreibt der Autor im Plural, da sich das Fach aus seiner Sicht als „interdisziplinär“ (S.39) versteht und sich alltagskulturwissenschaftliche Arbeiten schon früher – nämlich

seit der Aufklärung – finden lassen. Diesen Vorläufern widmet Simon viel Aufmerksamkeit und fördert viele Vertreter und Erkenntnisse zu Tage, die volks- und völkerkundliche Grundlagen legten, ohne im engeren Sinne eine Disziplin begründet und sich als Fachvertreter verstanden zu haben – erwähnt seien etwa Herders Sammlungen der ‚Volkslieder‘ (vgl. S.49ff.) oder die Erzähl- und Sprachforschungen der Brüder Grimm (vgl. S.51). Vergleichsweise knapper und weniger differenziert wird die jüngere Vergangenheit behandelt: Für die „völkische Wissenschaft“ in der NS-Zeit wird gerade auf fünf Seiten die „starke ideologische Vereinnahmung des deutsche Wissenschaftsbetriebs“ (S. 81) behandelt, aber konkrete inhaltliche Beispiele und Namen fehlen (was bei möglichen Anfälligkeiten in der Zukunft wichtig wäre). Vielmehr wird zurecht auf die Verfolgung jüdischer Wissenschaftler:innen hingewiesen, aber auch auf diejenigen, „die sich zwischen 1933 und 1945 tatsächlich nicht korrumpieren ließen und der völkischen Idee entsagten“ (S.85). Gleichwohl konnten nach 1945 mit dem „Narrativ von der ‚Stunde Null‘“ viele „NS-Belastete, ohne größere Eingeständnisse“ weitermachen, „nicht zuletzt in der Wissenschaft“ (S.87). Archivforschungen, Studien zu Kulturen und zum Alltagsleben der Vertriebenen sowie zur Industriekultur im bald auflebenden ‚Wirtschaftswunder‘ wurden lohnende Forschungsfelder. Noch kürzer fallen Simons recht all-

gemein gehaltene Ausführungen zu den gründlichen Umbrüchen und umstrittenen Neukonzeptionierungen der Volkskunde als Empirische Kulturwissenschaft – so der inzwischen vorherrschende Fachtitel – und der Völkerkunde als (europäische) Ethnologie aus, hier als „Chiffre 1968“ (S.99ff.) deklariert. Denn es waren ungleich längere Zeitspannen und fundiertere Selbstprüfungen auch unter dem Einfluss marxistischer und kritischer Ansätze, als es der Autor zu erkennen gibt. Zunächst stand die mühsame und gründliche Aufarbeitung der völkisch-rassistischen Vergangenheit an, dann folgten das Studium und die tentative Heranführung ‚fachfremder‘ Gewährsleute und internationaler Strömungen – etwa Kritische Theorie, französischer Strukturalismus und Poststrukturalismus, Cultural Studies, Semiotik, Kommunikations- und Medientheorien sowie diverse Sozialwissenschaften mit ihren ausgefeilten Methodenarsenalen. Sie alle wurden einer kritischen Sichtung ihrer Validität und Evidenz hin für die Volkskunde beziehungsweise für die Empirische Kulturwissenschaft unterzogen. Das Alltagsleben wurde dabei nicht mehr als das distanziert zu betrachtende Fremde, sondern als das Eigentliche erachtet und respektiert, in das auch die Forschenden involviert sind. Alltagskultur wurde im Vergleich zur früheren elitären Besonderheit relativiert, sodass sich die Disziplin zu einer international interessierten und vernetzten, sozialwissenschaftlich

grundierten und methodisch versierten Forschungsrichtung entwickeln konnte. All das bedeutete die „Schwellenzeit“ (S.127), wie Simon an einer Stelle schreibt.

In der Auflistung der „Arbeitsfelder der jüngeren Alltagskulturforschung“ im dritten Kapitel holt er manchen vollzogenen Perspektiven- und Ansatzwechsel nach, etwa bei der Hinwendung zur Arbeiterkultur (wie sie als Proletariatskultur auch schon in der dargestellten DDR-Forschung ausgewiesen war), in Forschungen zu Mobilität und Migration (einschl. Tourismus), zur interkulturellen Kommunikation, zur Urbanisierung und Gemeindebildung, zum fortlebenden Brauchtum und zu Ritualen (nunmehr in komparatistischer Weise), auch zu der sich der Mündlichkeit öffnenden Erzählforschung, zu den Medien und der Medialität des Alltags, zu Geschlechtlichkeit und Körperlichkeit, zu Krankheit und Gesundheit, zu Glaubenswelten und zur nach wie vor wichtigen Museumsarbeit. Erklärtermaßen ist dies eine unvollständige und subjektive Auswahl (vgl. S.39 und S.115). Sie eint, wenn man es summieren will, der gemeinsame Erkenntniswille: nämlich „weg von den Objektivationen hin zu den Menschen und ihren sozialen Beziehungen“ zu kommen sowie zu ihren Objektverhältnissen – also um zu erkunden, „wie die Menschen mit ihrer selbsterschaffenen Welt, d.h. der Kultur im Alltag tatsächlich umgehen“ (S.163).

Das letzte Kapitel „Herangehensweisen“ verlässt solche wissen-

schaftliche Affinität, fällt eher in einen Plauderton mit „gut gemeinten Ratschlägen“ (S.187) aus der eigenen Lehr- und Prüfungserfahrung, nämlich wie Studierende ihre Abschlussarbeit anpacken sollen. Zwar sind Abschnitte mit „Datenerhebung“, „Datenaufbereitung“ und „Auswertung und Verschriftlichung“ überschrieben, aber welche Methoden es gibt, für welchen Untersuchungsgegenstand und für welches -verfahren sie wie geeignet sind, was sie jeweils leisten und wo ihre Grenzen sind und heutzutage: welche digitalen Programme unter den genannten Vorfragen anwendbar sind, darüber erfahren die Anfänger:innen nichts Systematisches. Dafür gibt es inzwischen viele sozialwissenschaftliche Lehrbücher, so auch dezidiert aus der Volkskunde beziehungsweise Empirischen Kulturwissenschaft, aber der Autor bespricht und bewertet sie nicht (vgl. S.165).

Als eine „Zwischenbilanz“ zur Entwicklung der Alltagskulturforschung

will Simon diese Einführung am Ende zudem verstanden wissen (vgl. S.189): Womöglich ist sie es für die historischen, unfreiwilligen Pioniere und die beanspruchten Grundlegungen, für manche vergessene Arbeit (oft Mainzer Provenienz) und Forschungsbestrebung oder auch für die traditionell fortgeführte Volkskunde, die es immer noch gibt; aber für die moderne Alltagskulturforschung mit ihren vielfältigen theoretischen Ansätzen, ihren Methoden, ihren Befunden und Erfolgen, aber auch mit ihren Bruchstellen und Defiziten ist sie es nicht, weder für Anfänger:innen noch für fachlich Versierte. Die Bilanz des Tübinger Instituts für Empirische Kulturwissenschaft fiel schon gut sechzehn Jahre davor umfanglicher und differenzierter aus (vgl. Jöhler, Reinhard/Tschofen, Bernhard [Hg.]: *Empirische Kulturwissenschaft: Eine Tübinger Enzyklopädie*. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V., 2008).

Hans-Dieter Kübler (Werther)

Marcus S. Kleiner: Keine Macht für Niemand: Pop und Politik in Deutschland

Ditzingen: Reclam 2025, 462 S., ISBN 9783150114643, EUR 34,-

Ausgehend von der gewagten Hypothese – „Musik ist der Reflektor und Kritiker der Zeitgeschichte“ (S.33) – unternimmt Marcus S. Kleiner eine Tour d’Horizon durch über 80 Jahre Musik- und Gesellschaftsgeschichte in West- und Ostdeutschland vom Ende der 1940er Jahre bis zur Gegenwart – mit dem Fokus auf der Zeit nach 1970. Er setzt dabei seine inhaltsanalytischen Interpretationen von rund 260 ausgewählten Popsongs in Bezug zu einer Auswahl von zehn (Nach-) Erzählungen historischer Geschehnisse beziehungsweise zu politischen Themensetzungen aus der jeweiligen Dekade, etwa „Anti-Atomkraft-Bewegung“ in den 1970er (vgl. S.143), „Flüchtlingskrise“ in den 2010er (vgl. S.324) und „Antizionismus“ in den 2020er Jahren (vgl. S.381). Aktuelle Bezüge erhalten die Ausführungen ferner durch Gespräche mit einer Reihe von Musiker:innen wie Sammy Amara (Broilers), Sandra Grethers (The Doctorella) oder Michael ‚Elf‘ Mayer (Slime), die Kleiner zwischen Mai 2023 und Februar 2024 geführt hat und die in Auszügen im Text dokumentiert werden. Sie sind durchgängig als Kommentierung kenntlich gemacht durch eine graue Unterlegung der Aussagen. Ergänzt werden die Ausführungen durch zahlreiche Abbildungen sowie diverse Verzeichnisse und nicht

zuletzt angereichert durch einen abgedruckten QR-Code als kostenloser Zugang zur fast kompletten Playlist mit 221 Titeln (entsprechend mehr als 13 Stunden Hördauer) „als lebendiger Soundtrack zu den Inhalten des Buches“ (S.6), das somit umgekehrt auch als umfassendes Booklet zu dieser Playlist gelesen werden kann.

Die Song-Auswahl ist keineswegs zufällig, sondern nach eigenem Bekunden, die eines biografisch, kulturwissenschaftlich wie journalistisch geprägten Musikliebhabers, für den Popmusik ein kontinuierliches politisches Bildungserlebnis ist. Der Autor begreift sich als „Angehöriger der Generation X“, der zudem „die Geschichte der deutschsprachigen Popmusik aus einer Perspektive [betrachtet], die von verschiedenen Privilegien geprägt ist [...], [indem er] als in Westdeutschland geborener, 51-jähriger, weißer, heterosexueller Cis-Mann aus der Mittelschicht mit Akademikereltern und einer Professur nahezu alle gesellschaftlichen Vorteile dieser Zeit“ (S.25-27) in sich vereint. Vor diesem Hintergrund betrachtet Kleiner Popmusik als „Spiegel und kritischen Kommentar zur deutschen Zeitgeschichte“ und „Kreativraum für eine zukünftige Gesellschaft“ (ebd.), um als bündigen Schlussakkord zu formulieren: „Die politische deutschspra-

chige Popmusik leistet seit den 1960er Jahren einen kontinuierlichen Beitrag zur Veränderung der politischen Debatte in Deutschland und damit zur politischen Veränderung von Deutschland“ (S.414).

Die Analyse der einzelnen Songs erfolgt durchgängig nach dem gleichen Muster, gezielt mit drei Leitfragen: ‚Was wird erzählt? Wie wird erzählt? Wer erzählt?‘ Bei letzterem unterscheidet Kleiner noch zwischen realen Autor:innen oder Textdichter:innen und dem von ihm so bezeichneten ‚Song-Ich‘, sofern der Songtext aus der Ich-Perspektive erzählt wird. Diese Struktur erleichtert sowohl den Zugang zu den einzelnen Liedern als auch deren Vergleichbarkeit und wird von Kleiner konsequent durchgehalten.

Gleichzeitig erteilt sich Kleiner in gewisser Weise einen Freibrief, indem er postuliert, das ‚Erzählen‘ von Zeitgeschichte erfordere Auslassungen, Verkürzungen und Vergessen (vgl. S.25). Zudem hat seine „individuelle Mischung aus Fakten (Zeitgeschichte) und Fiktionen (Songgeschichten)“ (ebd.) eine unbedingte Ausnahme: Im Buch wird keine rechte, rechtsextreme und neofaschistische Popmusik behandelt – aus zwei Gründen: Der Autor will *expressis verbis* „gruppenbezogener Menschenfeindlichkeit keine Plattform bieten“ (S.29) – und das ist auch gut so. Dennoch nimmt die Auseinandersetzung gerade mit rechtsextremen Positionen und Personen etwa aus NPD, AfD oder PEGIDA in seinem Buch breiten Raum ein, eben im Reflektieren

diverser ‚Songgeschichten‘. Zweitens spiele die rechte deutschsprachige Popmusik generell keine bedeutende Rolle für die Entwicklung der Popkultur von 1945 bis heute (vgl. S.29f.). Hier irrt der Autor indes: Das Internetportal turnitdown.de, das seit mehr als zwei Jahrzehnten regelmäßig über rechtsextreme Musik und Bands, rechten Lifestyle oder politische Aktivitäten von rechten Parteien und Kameradschaften informiert, kam schon frühzeitig zur gegenteiligen Feststellung, dass bereits „in den 90er Jahren [...] in Deutschland die weltweit größte rechtsextreme Musikszene entstanden [ist]. Unzählige Bands, Plattenlabel, Läden und der Vertrieb versorgen den Markt“ (<https://lernen-aus-der-geschichte.de/Lernen-und-Lehren/content/2541>). Auch an anderer Stelle wurde die „herausragende Rolle“ des „Rechtsrocks als Einstiegsdroge“ in rechte Szenen eindrücklich beschrieben, vor allem auch „die jüngste Entwicklung in der neonazistischen Musikszene“ (Kulick, Holger/Staud, Toralf [Hg.]: *Das Buch gegen Nazis: Rechtsextremismus – Was man wissen muss, und wie man sich wehren kann*. Bonn: bpb, 2009, S.41-45), sich verstärkt in anderen Stilrichtungen zu betätigen und etwa Hip-Hop, Metal, Gothic, Techno oder Liedermacher-Songs zu vereinnahmen.

Gleichwohl hat Kleiner eine ziemlich umfassende Dokumentation vorgelegt, die sich streckenweise liest wie ein *Who's who* der Popszene, in der einige Protagonist:innen aller-

dings ausführlicher gewürdigt werden (wie Degenhardt, Lindenberg, Mey, insbesondere Rio Reiser und Ton, Steine, Scherben, BAP, Slime, Toco-tronic) als andere (z.B. Silly, Bettina Wegner oder Konstantin Wecker). So findet Konstantin Wecker nur mit einem einzigen Text („Willy“ [1977]) Erwähnung, was Weckers Jahrzehnte währendem Engagement etwa in der Friedensbewegung oder gegen Rechts-extremismus wie seiner Bedeutung als Musiker keineswegs gerecht wird.

Gleichwohl erscheint Kleiners Abhandlung insgesamt als eine ungemein reichhaltige Materialsammlung,

gut lesbar verfasst und gegliedert sowie durch den umfangreichen Registerteil auch zu erschließen. Wäre das Buch als Roman entstanden, gebührte ihm sicherlich das Prädikat ‚based on a true story‘.

Als Nachschlagewerk ist es sowohl Interessierten an neuerer deutscher Historie wie an zeitgenössischer (Pop-) Musik als Lektüre wie ‚Hör-Buch‘ (im besten Sinne) zu empfehlen – und sollte seinen Platz auch in öffentlichen wie wissenschaftlichen Bibliotheken finden.

Detlef Pieper (Berlin)

John Robb: Goth: Die dunkle Seite des Punk

Mainz: Ventil 2025, 622 S., ISBN 9783955752088, EUR 32,-

Die deutsche Übersetzung von John Robbs Monumentalwerk *The Art of Darkness: The History of Goth* (Manchester: Manchester UP, 2023) über die Gothic-Kultur liegt nun ausgerechnet in jenem Verlag vor, in dem Martin Büsser einst leidenschaftlich gegen die Gothic-Kultur polemisierte, die er für politisch ‚rechtsoffen‘ hielt (vgl. *Wie klingt die neue Mitte? Rechte und reaktionäre Tendenzen in der Popmusik*. Mainz: Ventil, 2001, S.86ff.). Damit lag Büsser durchaus noch im Trend der späten 1990er Jahre, als Goths meist belächelt oder anderweitig diffamiert

wurden. Das änderte sich erst mit dem kommerziellen Siegeszug von Gothic-bezügen in der Popkultur.

Der Musikjournalist, Eventmanager, Autor und Musiker Robb beschwört in lebhaften Schilderungen die Gothicszene Londons der 1980er Jahre. Doch damit gibt sich das Buch nicht zufrieden: Robb will das ganze Bild zeichnen, von den künstlerischen Wurzeln über die Avantgarden des 20. Jahrhunderts, über Punk und Postpunk bis hinein in die zahlreichen Subgenres, die sich in der ‚schwarzen Szene‘ tummeln: Gothic-Rock, EBM,

Grebo, Synthwave, Neofolk, Militarypop, Gothic-Metal, Gothabilly und Industrialmusik.

Dabei verfolgt Robb zunächst die Ursprünge der Gothic-Kultur bis zurück zu ihren präliterarischen Wurzeln: Von mittelalterlicher Gotik als architektonischem Stilbegriff über romantische Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts bis hin zu Horrorfilmen und postpunkigen Klangexperimenten der 1970er Jahre. Besonders eindrücklich ist seine Darstellung der frühen Szene in Großbritannien, in der Bands wie Joy Division, Siouxsie and the Banshees, Bauhaus oder The Cure eine Atmosphäre zwischen Welterschmerz, Kunstanspruch und gesellschaftlichem Protest schufen. Dabei vermeidet Robb die Falle, Goth auf eine rein musikalische Richtung zu reduzieren – vielmehr beleuchtet er ein ganzes Spektrum von Einflüssen, das von Philosophie, Kunstgeschichte, Fashion und Genderfragen bis hin zu Clubkultur und *Do-it-yourself*-Ethos reicht.

Das Buch ist in thematische Kapitel gegliedert, die Interviews, Anekdoten und historische Kontexte miteinander verweben. Robb gelingt es dabei, sowohl intime Porträts von Szenegrößen wie Peter Murphy oder Siouxsie Sioux zu zeichnen, als auch kollektive Stimmungen einzufangen – etwa das Gefühl, in Thatcher-England als junger, schwarz gekleideter Mensch durch Straßen zu wandeln, missverstanden und doch stolz auf eine ästhetische Wahl, die weit mehr als bloße

Pose war. Interessant ist zweifellos, wie Robb die globale Ausbreitung des Gothic-Phänomens skizziert. Von Mexiko-Stadt über Leipzig bis Tokyo – überall, wo sich junge Menschen mit existenziellen Fragen, gesellschaftlichen Randpositionen oder schlicht dem Reiz des Morbiden auseinandersetzen, hat die Gothic-Kultur Fuß gefasst. Hier zeigt das Buch seine größte Stärke: in der Darstellung von Goth nicht als abgeschlossene Epoche, sondern als lebendige, wandlungsfähige Kulturform.

Natürlich bleibt Robbs Perspektive stark britisch geprägt, was mitunter zu einer gewissen Unausgewogenheit führt – etwa wenn deutsche Beiträge zur Szene, wie das Wave-Gothik-Treffen oder Bands wie *Lacrimosa* und *Das Ich*, eher am Rand behandelt werden. Dennoch ist *Goth: Die dunkle Seite des Punk* ein Meilenstein: tiefgründig, detailreich und doch nie elitär, sondern stets neugierig und offen gegenüber der Vielfalt innerhalb der Szene. Sein Schreibstil ist zugänglich, oft poetisch und gespickt mit popkulturellen Querverweisen. Die Mischung aus Oral History, Musikjournalismus und Kulturgeschichte macht das Buch zu einem fruchtbaren Leseerlebnis. Robb verlässt sich in vielen Kapiteln primär auf die Aussagen der Musiker:innen; sein Anspruch ist weniger analytisch, eher phänomenologisch-deskriptiv.

Wenn Robb im zweiten Kapitel vom Fall Roms zur Gothic Fiction, von der antiken Philosophie zu den Hammer-Horrorfilmen springt, gefällt

sich der Autor – für einen britischen Journalisten nicht untypisch – in einem immer leicht süffisanten Gestus, dem es manchmal eher um die gefeilte Pointe am Ende des Absatzes als den tatsächlichen Erkenntniswert geht. Gothic ist ein gewaltiges Phänomen – rückblickend betrachtet. Robb braucht bereits 150 Seiten, um endlich das ikonische Album *The Scream* (1978) von Siouxsie and the Banshees zu thematisieren, auf S.215 treffen wir erst Joy Division und auf S.294 Bauhaus. Das Kapitel zur Romantik fällt vergleichsweise detailliert aus, während andere atemlos durch die Beispiele preschen. Man wird also vieles finden in diesem Füllhorn, oft treffend beschrieben, aber häufig nur in kleinen Dosen.

Wenn man sich für Postpunk und Gothic interessiert, ist das Buch eine reichhaltige Informationsquelle. Wer einen sinnlich gestalteten Prachtband erwartet, wird völlig enttäuscht. Und der programmatische deutsche Titel sollte nicht täuschen: Hier wird alles konsequent ans Licht gezogen, Punkwurzeln gibt es nur im ersten Drittel. Für die analytische Poptheorie ist das Buch definitiv zu unausgewogen, doch es bietet eine enorme Fülle an Perspektiven, Ansätzen und Positionen, die es sich lohnt, zukünftig tiefgreifender auszuloten. In Deutschland sind die Gothic Studies erst am Beginn. Dieser Band ist ein brauchbares Fundament.

Marcus Stiglegger (Mainz)

Sammelrezension: Medialität

Francesco Striano: Through the Screen: Towards a General Philosophy of Mediality

Berlin/Boston: De Gruyter 2025 (Undisziplinierte Bücher, Bd.12), 234 S., ISBN 9783111444574, EUR 59,95

Ute Fendler, Patrice Mwepu, Ivo Ritzer (Hg.): Medialities

Bielefeld: transcript 2024 (Edition Medienwissenschaft, Bd.114), 268 S., ISBN 9783837674194, EUR 49,-

Der Begriff der Medialität wird in den unterschiedlichen Feldern der Medienwissenschaft international nach wie vor stark in seiner ontologischen wie epistemologischen Dimension diskutiert. Während manche medientheoretischen Ansätze auf Technologien, Apparate oder Kanäle der Kommunikation fokussieren, verschieben Auseinandersetzungen mit medialen Prozessen den Fokus weiter auf jene Bedingungen, unter denen Kultur, Wahrnehmung und Wissen überhaupt Gestalt annehmen.

Die beiden hier besprochenen englischsprachigen Publikationen leisten auf unterschiedliche Weise Beiträge zu dieser Debatte. Francesco Strianos Monografie *Through the Screen: Towards a General Philosophy of Mediality* verfolgt das Ziel, eine systematische ‚philosophische Mediologie‘ im Sinne der ontologischen Grundstruktur des Medialen vorzulegen. Demgegenüber präsentiert der von Ute Fendler, Patrice Mwepu und Ivo Ritzer herausgegebene Sammelband *Medialities* eine interdisziplinäre Annäherung, die die

Auseinandersetzung mit ‚Medialität‘ anhand konkreter kultureller Fallstudien entfaltet.

Striano positioniert seine Studie als eine allgemeine Philosophie von Medialität, analog zur bereits etablierten Strömung der philosophischen Anthropologie (vgl. S.4-7). *Through the Screen* gliedert sich in fünf thematische Kapitel: „Towards a Philosophical Mediology“, „Media, Mediation, Mediality“, „Techno/Cultural: Defining the Interface“, „Perception: Visual Interfaces and Techno-Aesthetics“ und „Action: Ideological Interfaces and Mediopolitics“. Die Grundlage von Strianos Denken bildet die französische Technikphilosophie – insbesondere von Gilbert Simondon, Bernhard Stiegler und Régis Debray, die er mit deutscher Phänomenologie und Medientheorie (Martin Heidegger, Friedrich Kittler, Günter Anders) kombiniert.

Striano versucht, Medialität nicht als Teilaspekt von Kommunikation, sondern als Grundbedingung menschlicher und nicht-menschlicher Weltbe-

züge und damit auch von Handlungen zu fassen. Philosophie müsse in diesem Sinne künftig als *interface science* verstanden werden: als Reflexion der Schnittstellen, durch die Wirklichkeit überhaupt erfahrbar wird (vgl. S.10-13). Screens fungieren in diesem Rahmen als ‚Schwellen‘ (*threshold* [vgl. S.83 und S.110-113]), die regulieren, wie die Welt gesehen und wie auf sie reagiert wird. Striano verortet sie in einer Genealogie visueller Medien und entwickelt einen Begriff von ‚Techno-Ästhetik‘ (vgl. S.153-162), die Wahrnehmung als technologisch strukturiert begreift. Diese Analyse weitet er auf Handlungen aus und beschreibt, wie Schnittstellen Verhalten durch kybernetische Rückkopplungsschleifen konditionieren, während sie zugleich Neutralität suggerieren. Daraus entwickelt er einen Begriff der ‚Mediopolitik‘ – eine Politik der Vermittlung, in der Interfaces das kollektive Leben prägen (vgl. S.192-196).

Eine besondere Stärke von *Through the Screen* liegt darin, Simondons Technikphilosophie für aktuelle digitale Kontexte zu erschließen. Für Medienwissenschaft ist dieser philosophische Rahmen sowohl anregend als auch mit Limitationen verbunden. Strianos begriffliche Unterscheidungen schärfen das Vokabular zu medialen Prozessen aus philosophischer Perspektive, und seine Analyse von Interfaces als Strukturen der Aufmerksamkeit resonieren mit bestehenden Medienkritiken. Gleichzeitig zeigt sich auch, dass seine

universalistische Ontologie neuere Debatten über historische und materialistische Prozesse kaum berücksichtigt. Indem er das Interface als zentrale philosophische Kategorie fasst, es aber vorrangig aus vor-digitalen Theorietraditionen herleitet, geraten die konkreten sozialen, politischen und ökonomischen Dynamiken der Gegenwart aus dem Blick. Das Interface erscheint eher als zeitloses Prinzip, denn als Ergebnis spezifischer historischer Entwicklungen. Der Rückgriff auf einen ‚klassischen‘ europäischen Kanon – Heidegger, Merleau-Ponty, Simondon, Kittler – verleiht dem Text zwar theoretische Kohärenz, verengt aber zugleich die Perspektive. Gerade um Interfaces als Schnittstellen von Körper, Technik und Kultur zu begreifen, hätte Striano stärker an Arbeiten von Technikphilosophinnen und Medientheoretikerinnen anknüpfen können (N. Katherine Hayles, Donna Haraway oder Lucy Suchman). Striano erwähnt diese Ansätze zwar, integriert sie jedoch nicht systematisch. Zudem ist Simondons Technikphilosophie über Deleuze, Stiegler, Latour, Stengers und Yuk Hui breit rezipiert worden – eine Linie, die Strianos Position historisch und systematisch hätte stärken, weil weiter öffnen können.

Through the Screen lässt sich am produktivsten als Versuch lesen, den Diskurs um Medialität für die philosophische Ontologie zurückzugewinnen. Striano bietet ein präzises begriffliches Instrumentarium an der Schnittstelle von Technikphilosophie, Phänomeno-

logie und Medientheorie. Doch seine Abstraktion und die Engführung auf einen europäischen Kanon begrenzen die kritische Reichweite seiner Thesen. Der Text provoziert damit eine zentrale Frage: Was bedeutet es, Medialität zu theoretisieren, wenn man zugleich auf der Untrennbarkeit von Medialität und Macht bestehen muss?

Der Band *Medialities* geht einen anderen Weg. Fendler, Mwepu und Ritzer versammeln Beiträge aus Philosophie, Literatur- und Kunstwissenschaft sowie Kultur- und Sozialanthropologie, die den Begriff der Medialität pluralisieren. Statt auf systematische Einheit zielt der Band auf konzeptuelle Offenheit. Die Texte wurden um vier zentrale Bereiche gruppiert. Im ersten Teil „Theoretical Perspectives“ entwickelt Ritzer einen spekulativ-materialistischen Begriff von Medialität, der über anthropozentrische Perspektiven hinausgeht, während James A. Steintrager und Rey Chow die kulturellen Effekte digitaler Technologien im Hinblick auf Delegation und Konsum diskutieren. Im zweiten Teil „Literature as Medium“ problematisiert Erhard Schüttpelz die Rolle moderner Hermeneutik in den Geisteswissenschaften, und Mwepu untersucht Literatur als Medium, das unsichtbare kulturelle Dimensionen erschließt. Der dritte Teil „Intermedial Constellations“ bespricht unter dem Titel „Augmented Island Topographies“ von Ute Fendler, wie alternative Vorstellungen von Raum entstehen; gemeinsam mit Maroua El Naggare

untersucht sie zudem ägyptische Comics und maurische Populärkultur als ästhetisch-materielle Konstellationen. Im vierten Teil „Medialities and the Production of Knowledge“ analysiert Lisa Andergassen den Film *Mandingo* (1975), während Viviane de Freitas und Luciane Ramos-Silva den Körper als Medium erinnerter Gewalt und Gegen-Narrative thematisieren. Sophie Lembcke schließlich untersucht Vitrinen in ethnografischen Museen als koloniale Medientechnologien der Macht.

Besonders die Beiträge von Mwepu, Andergassen und Lembcke machen deutlich, wie vielfältig Medialität im Sammelband verstanden wird. Mwepu verdeutlicht in „Accessing the Invisible through the Eyes of the Artist“ (S.93-112), wie Literatur – exemplarisch in der Lyrik von Mangaliso Buzani – als Medium wirkt, das Unsichtbares sichtbar macht und den Dichter selbst in die Rolle eines Vermittlers zwischen sichtbarer und unsichtbarer Welt rückt. Dabei bezieht er sich auf afrikanische poetische Traditionen, in denen Träume, Visionen und spirituelle Dimensionen als Wissensquellen verstanden werden, und verknüpft diese mit Konzepten der postkolonialen Literatur- und Kulturtheorie. So zeigt Mwepu, dass Literatur nicht nur ästhetische Ausdrucksform, sondern zugleich kulturelles Medium der Wissensproduktion ist, das zwischen individuellen Erfahrungen, kollektiven Erinnerungen und transzendenten Sphären vermittelt. Andergassen zeigt

in ihrem Beitrag „Reflexive Mediality: Ambivalent Knowledge Production in *Mandingo*“ (S.179-218), wie der Hollywoodfilm *Mandingo* widersprüchliche Repräsentationen von *race* und Geschlecht im Kontext der Geschichte der Sklaverei hervorbringt. Mit Rückgriff auf Theodor W. Adornos Begriff der ‚Negativen Dialektik‘ arbeitet sie heraus, dass der Film zugleich stereotype Bilder reproduziert und Brüche eröffnet, die eine kritische Auseinandersetzung ermöglichen. In diesem Spannungsfeld entwickelt sie das Konzept der ‚reflexiven Medialität‘ (*reflexive mediality*), das deutlich macht, wie Medien nicht nur Wissen vermitteln, sondern zugleich ihre eigene Bedingtheit sichtbar und damit ihre Rolle in der Konstruktion kultureller Ordnungen erfahrbar machen.

In ihrem Beitrag „Museumsschränke: A Colonial Technology of Power in German Ethnographic Museums“ (S.235-265) zeigt Lembcke, wie scheinbar neutrale Aufbewahrungs- und Ausstellungstechniken als mediale Infrastrukturen kolonialer Macht wirksam wurden. Indem sie den Museumsschrank als Medium der Ordnung, Speicherung und Sichtbarmachung analysiert, legt sie offen, wie tief koloniale Wissens- und Gewaltverhältnisse in die Materialität musealer Praktiken eingeschrieben sind.

Der Band überzeugt durch seine interdisziplinäre Breite und durch die

Integration postkolonialer und globaler Perspektiven, die in Strianos Monografie nur am Rande vorkommen. Zugleich zeigt sich hier die typische Heterogenität eines Sammelbandes: Manche Beiträge arbeiten eng mit einem theoretischen Konzept von Medialität, andere eher implizit und entlang kultureller Praktiken.

Während Striano eine theoretisch geschlossene philosophische Systematik bietet, öffnet der Sammelband *Medialities* den Begriff der Medialität in vielfältige Richtungen. Strianos Stärke liegt in begrifflicher Schärfe, seine Schwäche in einem zu engen Forschungsdesign. Der Sammelband illustriert Medialität dagegen an konkreten Beispielen wie Comics, Museen oder Körperpraktiken, erlangt dabei als Sammelband jedoch keine systematische Stringenz. Auch der Blickwinkel unterscheidet sich: Striano orientiert sich eng am europäischen Theoriekanon, während *Medialities* afrikanische und postkoloniale Kontexte einbezieht. Schließlich behandeln beide Bücher die politische Dimension von Medialität: Striano spricht von den ‚Mediopolitics‘ der Interfaces, während der Sammelband das Politische in den medialen Bedingungen kultureller Praktiken verortet, insbesondere im kolonialen und postkolonialen Kontext.

Melanie Konrad (Wien)

Buch, Presse, Druckmedien

Volker Lilienthal (Hg.): „Sagen, was ist“: Journalismus für eine offene Gesellschaft – Rudolf Augstein zum 100. Geburtstag

Köln: Herbert von Halem 2024, 261 S., ISBN 9783869626994, EUR 28,-

Der Sammelband nimmt den runden Geburtstag des ehemaligen *SPIEGEL*-Verlegers und Journalisten Rudolf Augstein zum Anlass, um den Zustand und die Aufgaben der politischen Berichterstattung zu reflektieren. Prominente Autor:innen aus Journalismus, Wissenschaft und Politik beschäftigen sich in 15 Beiträgen unter anderem mit der Berichterstattung von Kriegen, dem Klimawandel und mit Künstlicher Intelligenz. Der Herausgeber des Buches skizziert in seinem Vorwort die Bedeutung von Augstein. Er „ist ein Säulenheiliger der deutschen Pressegeschichte. Er war ein Ausnahme-Journalist, ein millionenschwerer Verleger und hochkarätiger Publizist, ein selten unbeteiligter Zeuge und ein Mitgestalter der deutschen Geschichte, der immer wieder eingreifen und Politik verändern wollte“ (S.10). Es geht in dem Buch aber keinesfalls darum, dem Mann ein Denkmal zu setzen, sondern sich kritisch mit der journalistischen Berichterstattung insgesamt auseinanderzusetzen. Dabei werden grundlegende Normen des Journalismus

aufgegriffen und Defizite benannt. Weiterhin wird erörtert, welche Veränderungen erforderlich sind, um das Vertrauen des Publikums zu erhalten. Dass dabei eine verlässliche Berichterstattung auf der Basis einer fundierten Recherche unverzichtbar ist, wird zu Recht hervorgehoben.

Die Journalistin und Historikerin Franziska Augstein verweist auf problematische Einflüsse sozialer Medien, in denen die „haltlose Beschimpfung von Leuten, die anderer Meinung sind“ (S.29) bereits gängige Praxis ist. Als Alternative des Spruches ihres Vaters, der als Titel des Buches gewählt wurde, schlägt sie vor, das „herauszufinden, was ist“ (S.34) als Leitbild des Journalismus gelten sollte. Sie ergänzt: „Und das bitte ergebnisoffen und unter Abwägung der abweichenden Ansichten anderer“ (S.34). Nicole Diekmann vom ZDF weist darauf hin, dass auf die Recherche in den sozialen Medien häufig verzichtet werde. Dort seien „Dimensionen des Hasses“ (S.42) zu beobachten, die die Diskurskultur beschädigen. „Aggression, Gereizt-

heit, Provokation und Konfrontation“ (S.46) gehören ihr zufolge zum Standardrepertoire der Plattformen und zum Geschäftsmodell. Armin Wolf vom ORF reflektiert die Aufgaben des öffentlich-rechtlichen Rundfunks in Österreich und Deutschland. Dabei sollte „eine gemeinsame Faktenbasis“ (S.60) als Basis für die journalistische Berichterstattung dienen, um einen konstruktiven öffentlichen Diskurs zu ermöglichen. Er befürchtet, dass neben Falschmeldungen auch KI-generierte Bilder die Demokratie gefährden. Er fordert journalistische „Leuchttürme“ (S.64), die unabhängig durch verlässliche und vertrauenswürdige Informationen Orientierung bieten. Faktisch haben aber die „Algorithmen der populären Plattformen [...] durch ihre super-effiziente Bewirtschaftung von Emotionen, Empörung und Ressentiments innerhalb weniger Jahre den öffentlichen Diskurs ernsthaft versaut“ (S.70). Der ehemalige *SPIEGEL*-Chefredakteur Georg Mascolo weist darauf hin, dass Medien zwar keine vierte Gewalt darstellen, aber eine wichtige Kontrollfunktion gegenüber den Mächtigen ausüben sollten. Die Journalistin Elisa Simantke betont die Bedeutung einer länderübergreifenden investigativen Recherche. Sie weist zudem darauf hin, dass auch in Europa freie Medien in Ländern wie Italien, Ungarn, Polen, Malta, Slowenien und Griechenland unter erheblichem politischen Druck stehen (vgl. S.111). Umso wichtiger ist ein kooperativer Zusammenschluss inve-

stigativer Journalist:innen. Der Jurist, Politikwissenschaftler und Publizist Albrecht von Lucke setzt sich mit der Positionierung vom *SPIEGEL* im Laufe seiner Geschichte auseinander und stellt die Frage, wo der Standort des Nachrichtenmagazins heute sein sollte. Ihm zufolge muss es darum gehen, die Demokratie zu stärken und antidemokratische Kräfte zu bekämpfen. Melanie Amann vom *SPIEGEL* weist darauf hin, dass sich Menschen von den Qualitätsmedien ab- und sogenannten Alternativmedien auf sozialen Kanälen zuwenden, die auch populistische Inhalte verbreiten und auf Emotionalisierung setzen. Sie plädiert für eine qualitativ hochwertige Berichterstattung, die sich an Relevanzkriterien orientiert. Zudem fordert sie Medienberichte, die positive Meldungen in Form von Erfolgsgeschichten publizieren (vgl. S.144). Die WDR-Journalistin Isabel Schayani fordert mehr Empathie im Journalismus: Um stärker das Mitgefühl als das Mitleid zu fokussieren, solle auch auf einen sensiblen Sprachgebrauch geachtet werden (vgl. S.152). Die ehemalige Chefredakteurin des WDR-Fernsehens Sonia Seymour Mikich richtet den Fokus auf die Kriegsberichterstattung und verweist ebenfalls auf einen angemessenen Umgang mit Sprache. Sie warnt vor „Schönsprech“ (S.165), das die Kriegsumstände verharmlose, und sie fordert auch einen reflektierten Umgang mit Symbolbildern, die eher Emotionen erzeugen als Zusammenhänge dar-

legen. Dabei vertritt sie die These: „Journalistische Nachforschung dient dem Friedenjournalismus“ (S.166). Insgesamt plädiert sie neben einer fundierten Recherche auch für eine konfliktsensitive Berichterstattung, die die Menschen und nicht die Eliten in den Fokus rückt. Sie konstatiert: „Friedensjournalismus versucht, Opfer nicht zur Passivität zu verdammen. Sie sind verletzt, vertrieben, ausgebombt und haben Angehörige verloren, leben in entsetzlicher Furcht. Aber sie sind nach wie vor Subjekte ihres Lebens. Nicht nur danach fragen, wie sie sich fühlen, sondern wie sie mit der Situation fertig werden wollen“ (S.175).

Der Hamburger Hochschul-lehrer Christian Stöcker fordert, Journalist:innen auch im Bereich der Daten- und Prognosekompetenz stärker zu schulen, um Unwahrheiten besser erkennen und vermitteln zu können. „Der Journalismus der Zukunft muss Desinformationen zuvorkommen, nicht hinterherlaufen“ (S.219), so seine These. Stöcker plädiert weiterhin für „Ausgewogenheit, Transparenz und Nachvollziehbarkeit“ (ebd.) der Arbeit, um Vertrauen beim Publikum zu generieren und aufrechtzuerhalten. Die Dortmunder Professorin für digitalen Journalismus und Datenjournalismus

Christina Elmer setzt angesichts der Herausforderungen der künstlichen Intelligenz auf „ein zeitgemäßes Verständnis von Wahrhaftigkeit und Integrität“ (S.237), das verschiedene Perspektiven auf die Welt diskursiv und unabhängig zusammenführt. Der Hamburger Senator Carsten Brosda plädiert für einen Journalismus, der die Wahrheit benennt und zwischen Fakt und Fake differenziert, um Vertrauen zu schaffen. Institutionen müssen ihm zufolge Rahmenbedingungen ermöglichen, die den gesellschaftlichen Diskurs fördern. Zusammenhänge und unterschiedliche Positionen können auf diesem Weg transparent gemacht werden, um einen freien Austausch auf der Basis begründeter Argumente zu gewährleisten.

Insgesamt liefert der Band eine Reihe von normativen Leitbildern für einen konstruktiven Journalismus, der auch Zwänge und Defizite deutlich macht, aber ebenso einen fundierten Überblick über die Herausforderungen der Berichterstattung aufgrund des zunehmenden Einflusses populistischer Kräfte und destruktiver Debatten in den sogenannten sozialen Medien liefert.

Christian Schicha (Erlangen)

Frederic Schulz: Am Webstuhl der Zeit: Das Politikressort der Frankfurter Allgemeinen Zeitung von 1949 bis 1982

Paderborn: Ferdinand Schöningh 2023 (Medienakteure der Moderne, Bd.4), 443 S., ISBN 9783506791566, EUR 69,-

(Zugl. Dissertation an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg, 2022)

Die Mediengeschichte betrachtet bereits seit einigen Jahren Medienmacher:innen als Akteur:innen im komplexen Spannungsfeld zwischen Politik und Öffentlichkeit. Ein Beispiel für diesen Ansatz ist die von Frederic Schulz 2023 erschienene Dissertation zum Politikressort der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Die „Zeitung für Deutschland“, so der Untertitel der *FAZ*, gehörte zu den prägenden Medien der Bonner Republik. An ihrer Spitze steht bis heute ein Herausbergremium, kein Chefredakteur oder einzelner Verleger. Ihre Geschichte wurde im Würzburger DFG-Forschungsprojekt historiografisch untersucht. Die von Peter Hoeres vorgelegte Gesamtgeschichte der Zeitung (*Zeitung für Deutschland: Die Geschichte der FAZ*. München/Salzburg: Benevento, 2019) bildet neben vier Dissertationen, zu denen auch jene von Schulz gehört, den Kern des Projekts.

Schulz orientiert sich in seiner Arbeit kaum an Themen der Berichterstattung der *FAZ*. Man erfährt wenig darüber, wie das Politikressort über politische Themen schrieb, dafür umso mehr, warum es so schrieb, wie es schrieb. Dies entspricht ganz dem Ansatz der neueren Mediengeschichte.

Dies war möglich, da Schulz Zugang zum internen Hausarchiv der *FAZ* bekam und damit die vertraulichen Redaktions- und Herausgeberprotokolle einsehen konnte.

Was war „das Wesen des Ressorts“ (S.XIII)? Der Autor geht dieser Frage in drei Großkapiteln nach. Der Untersuchungszeitraum erstreckt sich von der Gründung der Zeitung 1949 bis zum Machtwechsel im Bundeskanzleramt 1982. Zwei Einschübe beleuchten die NS-Vergangenheiten einzelner Redakteure und das politische Korrespondent:innen-Netz der Zeitung.

Drei grundsätzliche Befunde lassen sich nach der Lektüre dieses detailreichen und sehr quellensatten Buches treffen. Erstens war das Politikressort der *FAZ* gerade in den frühen Jahren immer wieder der Ort von aufsehenerregenden personellen Konflikten. Der erste drehte sich um den Gründungs herausgeber Paul Sethe, der 1955 im Streit um die Bewertung der Adenauer'schen Westbindung im Politikteil der Zeitung aus dem Herausbergremium entlassen wurde. Schulz zeichnet die Konfliktlinien nach. Er macht deutlich, dass der Streit zwischen Sethe (an dessen Seite zeitweise auch Karl Korn als zuständiger

Herausgeber für das Feuilleton gestanden hatte) und den übrigen Herausgebern die noch junge *FAZ* an den Rand der Existenz brachte. Auch Einflussnahmen der Finanziere der Zeitung spielten eine zentrale Rolle bei der Demissionierung. Ein weiterer Konflikt drehte sich um Jürgen Tern, der von 1960 bis 1970 Herausgeber des Politikteils war. Als er allzu große Sympathien für Willy Brandts Ostpolitik entwickelte, musste auch er gehen. ‚Zeitung für Deutschland‘ bedeutete Schulz zufolge, Zeitung für das gesamte Deutschland (in den Grenzen von 1937) zu sein.

Zweitens zeichnet der Autor gekonnt und detailreich das Oszillieren der Redaktion zwischen dem eigenen konservativen Weltbild und der politischen Realsituation der Bundesrepublik nach. Die *FAZ* war keineswegs ein eindimensionales Verlautbarungsorgan der CDU. Es gab immer wieder starke, teils heftige interne Kritik an Adenauer, Ludwig Erhard, Rainer Barzel und Helmut Kohl. Doch zugunsten einer gewissen staatstragenden Linie wurde diese in der Berichterstattung nicht immer offen kommuniziert. Wie umfassend Schulz diese Konfliktlinien medienhistorisch nachzeichnet, macht die Studie so spannend und bemerkenswert.

Drittens macht die Arbeit von Schulz deutlich, wie stark der Nachkriegsjournalismus in der Bundesrepublik von den Medienmachern (männlich), verstanden als Einzel-

akteure des Mediumfelds, abhängig war. Im Fall der *FAZ* war es der Gründungsherausgeber Erich Welter, der bis zu seinem Tod 1982 als oft beschriebener *primus inter pares* im Kreis der Herausgeber agierte. Obwohl seine Rolle große Ähnlichkeit mit der von Rudolf Augstein oder Axel Springer hatte – zwischen Redaktion, Verlag und Geldgebern –, war Welter weit weniger medial präsent und hegte wenige Kontakte zu anderen Medienhäusern. Er prägte den Wirtschaftsteil als zuständiger Herausgeber maßgeblich und drückte auch dem Politikteil seinen Stempel auf. Schulz macht das daran fest, dass bei internen Konflikten um Personen oder Themen immer Welters Einschätzung den Modus Operandi vorgab.

Das Buch ist lesenswert, denn es macht aufgrund einer breiten und solide ausgewerteten Quellenbasis deutlich, welche Bedeutung der Politikteil der *FAZ* für die Geschichte der Bundesrepublik hat. Der Erkenntnisgewinn geht aufgrund des immer wieder aufgezeigten Wechselspiels zwischen Redaktion und politischen Entscheidungsträgern weit über die Mediengeschichte hinaus. Die Studie ermöglicht ein tieferes Verständnis dafür, welche Bedeutung politische Öffentlichkeit in der sich formierenden Nachkriegsdemokratie hatte – und ist damit durchaus relevant für die Beurteilung aktueller politischer Entwicklungen.

Maximilian Kutzner (Rasdorf)

**Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen, Michael Wedel (Hg.):
Die „Filmkritik“: Eine Zeitschrift und die Medien**

München: edition text + kritik 2024 (Film & Schrift, Bd.23), 270 S.,
ISBN 9783967079258, EUR 39,-

Dass die *Filmkritik* eine der ganz wesentlichen Periodika zum Film in der (west-)deutschen Filmkultur der Nachkriegszeit war und diskursbildende Funktionen hatte, scheint festzustehen. Dennoch ist die Zeitschrift etwas aus dem Blickfeld geraten, wohl nicht zuletzt deshalb, weil nur kleinere Ausschnitte digital verfügbar sind, die Zeitschrift auch nicht über hinter Bezahlschranken liegende Kompletterfassung zugänglich ist und sich dieser Zustand aufgrund einer komplizierten urheberrechtlichen Situation vermutlich auch so bald nicht ändern wird. Ob es einem nun gefällt oder nicht – Zugänglichkeit bedeutet im digitalen Raum Sichtbarkeit und damit Relevanz. So ist der hier rezensierten Anthologie auf jeden Fall dafür zu danken, dass sie neue Erkenntnisse zutage fördert und an die zentrale Rolle der *Filmkritik* erinnert.

Das Vorgehen des Bandes ist dabei autorenzentriert und folgt somit einer Logik, die dem Untersuchungsgegenstand inhärent ist. Der Autor (hier bewusst in der männlichen Form) strukturiert sowohl hinsichtlich des Zugangs zu Filmen (thematische Nummern zu einzelnen Regisseuren gab es zahlreiche in der Geschichte der Zeitschrift) wie auch in der Zeitschrift selbst (die auf starke Autorenpersön-

lichkeiten setzte) den Zugang. In zwölf Kapiteln werden Enno Patalas, Wilfried Berghahn, Theodor Kotulla, Ulrich Gregor, Gerhard Schoenberner, Reinold E. Thiel, Frieda Grafe, Helmut Färber, Harun Farocki, Hartmut Bitomsky, Wilhelm Roth und Wolf-Eckart Bühler in den Blick genommen – und zwar jeweils mit Betonung ihrer Arbeit für andere Medien, vor allem für Radio und Fernsehen. Dass dabei mit Frieda Grafe nur eine Frau in den Blick gerät, kann man den Herausgebern kaum vorwerfen, wenn man den grundsätzlichen Ansatz einmal akzeptiert hat, war doch die Zeitschrift stark männlich geprägt. Was sich allerdings nicht findet – und das liegt auch an der Konzeption des Bandes –, ist beispielsweise eine Reflexion des komplexen Verhältnisses zwischen *Filmkritik* und *Frauen und Film*. Inwiefern deren Entstehung 1974 auch als eine Antwort auf die patriarchalen Verhältnisse im Filmfeuilleton der Bundesrepublik (auch in einem ansonsten progressiven Organ wie der *Filmkritik*) verstanden werden kann, kommt leider nicht zur Sprache, ist aber relevant für die deutschsprachige Filmkritik in der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft.

Überhaupt manifestieren sich Fliehkräfte in der Anthologie, weil sich die meisten Beiträge gerade nicht

direkt mit Texten in der *Filmkritik* befassen, sondern mit Arbeiten, die zwar mehr oder minder im Verhältnis zur *Filmkritik* stehen, aber auch von ihr wegführen. So bleibt die Zeitschrift in gewisser Weise ein leeres Zentrum, weil es eben oft um Aktivitäten und Zusammenhänge beim WDR, beim Münchner Filmmuseum oder beim Sender Freies Berlin geht. Das ist alles sehr gut recherchiert und liest sich interessant, vieles davon ist auch durchaus neu, aber in der Summe der Einzelbetrachtungen drängen sich mit der Zeit zunehmend Fragen nach Querverbindungen auf: Gab es Austausch darüber, wer für welchen Fernsehsender welche Themen anbot? Gab es Situationen der Solidarität oder der Konkurrenz? Gibt es so etwas wie ein gemeinsames Programm der *Filmkritik*, das sich auch in Projekten jenseits der Zeitschrift manifestierte? Da diese Fragen nur selten adressiert werden, bleiben die einzelnen Porträtierten Solitäre, die sie sicher auch zum Teil waren.

Die Auswahl der Porträtierten ist durchaus interessant – neben jenen Namen, die einem sofort einfallen, wenn man an die *Filmkritik* denkt (Patalas, Gregor, Farocki), wird etwa auch Gerhard Schoenberner ausführlich gewürdigt, der zwar nur zehn Texte in der Zeitschrift veröffentlichte, aber eine zentrale Stimme in der Auseinandersetzung um die Erinnerungspolitik in der Bundesrepublik war. Doch auch in den Aufsätzen zu bekannten Akteuren finden sich teils interessante

und innovative Aspekte: So besteht Volker Pantenburgs Beitrag zu Farocki zu einem nicht geringen Teil darin, die unterschiedlichen Verwertungszusammenhänge und ökonomischen Abhängigkeiten, die oft wechselseitig sind, zwischen Textarbeit für die Zeitschrift und weiteren filmpublizistischen Tätigkeiten zu durchdringen. Dabei wird die *Filmkritik* charakterisiert als „kollektiv-idiosynkratische Plattform, die bis 1984 in vielfältiger Weise als loser, aber doch verbindlicher Zusammenhang eigenwilliger Positionen fungiert hatte und einen Durchblick auf die Hintergründe der TV-Produktionen ermöglichte“ (S.216).

Auch Persönlichkeiten wie Wilhelm Roth, die zwar bekannt sein dürften, aber nicht unbedingt mit der *Filmkritik* assoziiert werden, sind mit einem Beitrag bedacht, wobei – das sei hier wiederholt – die Formatierung über werkmonografische Beiträge, die stets genau eine Person in den Blick nehmen, auch die Ergebnisse vorstrukturiert. Gelegentlich wird *en passant* deutlich, wie Redaktionsarbeit in den 1960er Jahren ausgesehen haben mag – lange Briefe, gelegentliche Telefonate und seltene persönliche Treffen. Auch in den einzelnen Beiträgen scheint zum Teil auf, wie anders filmkulturelle und filmjournalistische Tätigkeiten vor 50 Jahren aussahen. Rhythmen und Zyklen der Reflexion und Textproduktion erscheinen länger, die Möglichkeit zur strukturierten Entfaltung längerer Argumentationen eher gegeben als heute.

Insgesamt entsteht so ein anschauliches und differenziertes Bild der avancierten bundesrepublikanischen Filmkritik (und *Filmkritik*) in ihren Verflechtungen vor allem mit Fernsehen und Radio. Tageszeitungen spielen nur am Rand eine Rolle, die Universität als Ort des Schaffens gar nicht (höchstens als Ausbildung), und auch andere Vermittlungsorte von Film – Museen, Archive, Schulen – bleiben eher marginal. Das ist in sich

konsequent und stimmig, macht auch nachhaltig deutlich, wie die Nachkriegsöffentlichkeit verfasst war. Insofern ist es der Anthologie zu danken, mit einem werkmonografischen Ansatz deren Möglichkeiten konsequent auszuschöpfen, aber zugleich auch den Weg für weitere Forschungen frei zu machen, die dann auf anderen Bahnen verlaufen sollten.

Malte Hagener (Marburg)

Shari Adlung: Alter in den Medien: Intersektionale Analysen journalistischer Repräsentationen

Bielefeld: transcript 2025 (Critical Studies in Media and Communication, Bd.31), 304 S., ISBN 9783837671599, EUR 47,-

(Zugl. Dissertation an der Freien Universität Berlin, 2024)

Wie Medien das Alter beziehungsweise ältere Menschen darstellen und welche Funktion ‚der‘ Journalismus bei der Sichtbarmachung und gesellschaftlichen Teilhabe älterer Menschen hat/haben soll, untersucht diese für die Drucklegung überarbeitete Dissertation von Shari Adlung – sowohl mit einer weit gespannten theoretischen Einordnung als auch mit zwei empirischen Fallstudien. Der theoretische Rahmen wird zunächst mit einer feministischen Haltung grundiert, die Alter als eine „Dimension von gesellschaftlicher Ungleichheit“ (S.21) klassifiziert (ohne dass dafür über die deklama-

torische Setzung hinaus plausible Zusammenhänge und Begründungen expliziert werden); sodann wird Alter gleich anderer „Differenzstrukturen“ wie „Geschlecht, Rassifizierung oder Klasse“ (ebd.) – durchaus diskutabel – so aufgearbeitet, dass es für kommunikationswissenschaftliche Untersuchungen von Medientexten analytisch zugänglich sei. Dafür werden zusätzlich zwei theoretische Konzepte eingeführt: nämlich das der Teilhabe im Sinne von „cultural citizenship“ (ebd.), das auf die Cultural Studies rekurriert und nach der medialen Partizipation marginalisierter Gruppen fragt (vgl.

S.27), und ein gouvernementalistischer Ansatz, der Technologien des Selbst als Machtinstrumente untersucht und letztlich eine neoliberalistische Ideologie unterstellt. Solch theoretische Konzepte muten vielfach überspannt an, zumal sie analytisch kaum hinreichend eingelöst und ebenso wenig empirisch verifiziert werden (können). Gleich eingangs räumt Adlung für ihre pauschale Setzung von Alter als Ungleichheitsdimension wenig einleuchtend ein, dass von Alter(n) zwar alle Menschen zumindest biologisch gleich betroffen sind, wiewohl nicht alle mit denselben sozialen, kulturellen, materiellen Konditionen, weshalb es mindestens zwei Perspektiven auf das Alter gibt: die biologisch-körperliche, nämlich Altern als lebenslanger Prozess, und die sozial-kulturell konstruierte in vielfachen Ausprägungen, Privilegierungen und Benachteiligungen (vgl. S.20 und S.48ff.). Aber was soll dann die allgemeine Kategorie „Ungleichheit“, die zudem als noch „recht dynamisch“ (S.20) attribuiert wird? Ob die geforderte „intersektionale Perspektive“ (ebd.), also die Kombination zweier oder mehrerer ‚Ungleichheiten‘ (z.B. Behinderung, Geschlecht, nicht aber: geringes Einkommen), das Konzept weiterführt, scheint fraglich.

Die zweite Sondierung ist theoretisch niedriger loziert: Es ist eine Metaanalyse der einschlägig verfügbaren Studien über mediale Altersbilder aus der letzten Dekade (2010-2019) „in Hinblick auf (Un)Sichtbarkeiten und

Repräsentationen“ (S.21) aus besagter intersektionaler Perspektive. In den 54 vorgefundenen Studien wurden unter anderem Zeitungen, Magazine und Special-Interest-Blätter, aber auch Werbung, Webseiten und Posts auf Instagram untersucht. Als Themen ragten die Rolle von Werbung, die „Vergeschlechtlichung von Anti-Aging“ (S.75), Alterskonstruktionen in sozialpolitischen Debatten, die Rolle des aktiven Alters und allgemeine Gesundheitsdiskurse hervor. In konkreter quantitativer Hinsicht erwiesen sich Ältere im Vergleich zu ihrem faktischen Anteil an der Bevölkerung generell in den Medien als unterrepräsentiert, besonders die Hochaltrigen waren unsichtbar, hingegen dominierten die jungen, aktiven und konsumaffinen Älteren vor allem in der Werbung. Ihnen werden Ansprüche und Angebote der „Selbstoptimierung“ (S.93), des Anti-Aging und Nicht-Alterns, von Fitness, Gesundheit und jugendorientierten Selbstbildern nahegelegt, wofür besonders Frauen von der Kosmetikbranche, der Mode und der ästhetischen Chirurgie motiviert werden.

Aus diesen noch weiter differenzier- und anreicherbaren Befunden gewinnt Adlung die Begründung für die Wahl ihrer empirischen Fallstudien im zweiten Teil: zum einen die „intersektionale Schnittstelle“ (S.120) zwischen Alter und Disability, die sie an den medialen Repräsentationen von Pflegeheimbewohner:innen in den deutschen Mainstream-Zeitungen

während der Corona-Pandemie (zwei Phasen von je zwei Monaten in 2020) exemplifiziert, und zum anderen fokussiert sie sich auf die ‚dekonstruktive Repräsentation‘ von Geschlecht, indem sie die mediale Berichterstattung über Brigitte Macron in 127 Artikeln von 2016 bis 2018 als Beispiel für einen ungewöhnlich markanten Altersunterschied zwischen ihr und ihrem jüngeren Ehemann Emmanuel Macron untersucht, der zudem als Präsident Frankreichs über eminente politische Macht verfügt. Diese Wahl der methodisch differenzierten Fallstudien in ihrer jeweils peripheren Besonderheit mag nicht gänzlich für die symptomatische Reichweite der analytischen Schlüsse überzeugen, die Adlung am Ende zieht. Denn die „Conclusio“ der ersten Fallstudie attestiert den medialen Altersbildern durchweg „Ableismus, Sexismus und Ageismus gleichermaßen“ (S.189) und unterstellt dem verbreiteten Diskurs, wonach Alter „als selbsterklärende biologische Tatsache erscheint“ und „voller moralisierender Projektionen“ sei, dass sich hinter ihm „Hierarchisierungen“ und „eigene Privilegien“ (ebd.) verstecken. In den medialen Repräsentationen von Brigitte Macron werden sowohl ein „patriarchales“ als auch ein „antifeministisches Muster“ identifiziert: sie als Ikone neoliberaler, „gesellschaftlicher Selbstinterpretation“ mit perfekter Disziplin und akkurater

Selbstbeherrschung, „offen, progressiv und tolerant“ (S.219); er inszeniert mit maskuliner Dominanz politische Macht, demonstratives Selbstbewusstsein und individuelle Souveränität, denen sie sich unterwirft.

Aus ihrer Untersuchung folgt die Autorin zwei „übergeordnete journalistische Dynamiken“, die aus ihrer Sicht „spezifische Handlungsaufforderungen mit einer bestimmten Form von (eingeschränkter) Teilhabe“ (S.235) verbinden: zum einen die „neosoziale Exklusion“ als „spezifische Form eingeschränkter Teilhabe, die typisch für die journalistische Berichterstattung zu sozialpolitischen Debatten“ (ebd.) über Formern von Ungleichheit seien, zum anderen die „projektive Integration“, die eine bestimmte Dynamik in der „personenbezogenen Berichterstattung bei der Thematisierung von Ungleichheit“ (S.238) indiziert. Denn der Journalismus der Gegenwart spiele für die Aushandlung von Ungleichheitsmustern und ihren Folgen eine entscheidende Rolle; er sei „Teil hegemonialer Kämpfe und als solcher zu einem verantwortlichen und reflektierten Umgang mit Ungleichheit aufgerufen“ (ebd.), postuliert die Autorin als Fazit ihrer Studie. Solche Zuschreibungen dürften nur wenige Journalist:innen teilen, zumal nicht hinsichtlich älterer Menschen.

Hans-Dieter Kübler (Werther)

Stephanie Großmann, Ingrid Lacheny, Dennis Schäfer, Bettina Wagner (Hg.): E.T.A. Hoffmann: Rezeption, Adaption, Interpretation

Berlin: Erich Schmidt 2025 (Philologische Studien und Quellen, Bd.297), 189 S., ISBN 3503240586, EUR 49,95

Der Band versammelt, wie Stephanie Großmann, Ingrid Lacheny und Dennis Schäfer einleitend bemerken, deutschsprachige Beiträge zur „transmedialen und internationalen Rezeptionsgeschichte“ (S.9) von E.T.A. Hoffmanns Werk. Ebenso wie Bettina Wagner, Präsidentin der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft, die in ihrem Vorwort betont, dass Hoffmanns multimediales Werk auch 200 Jahre nach seinem Tod „vielfältige Reaktionen [...] in unterschiedlichen Kunstformen der Gegenwart“ (S.7) auslöse, nehmen die Herausgeber:innen an, dass diese Rezeption im Werk angelegt ist und auf dessen Interpretation zurückwirken kann. An die thematische Eingrenzung anschließend verorten sie den Band durch umfassende Verweise auf Sekundärliteratur in der Forschung zur internationalen sowie inter- und transmedialen Hoffmann-Rezeption und konstatieren nach einer Skizze der sieben Artikel des Bandes einen Schwerpunkt auf dem *Sandmann* (1816).

Der Band ist in die Sektionen „I. Wort/Ton“ und „II. Bild/Film“ untergliedert – eine Einteilung, die beim Durchblättern durch zahlreiche Abbildungen im zweiten Teil augenfällig wird.

Der erste und einzige translatologische Beitrag stammt von Lacheny, die Übersetzungen von *Der Sandmann* und *Die Bergwerke zu Falun* (1819) durch – den für die französische Rezeptionsgeschichte zentralen, aber die Ausgangstexte leicht verzerrenden – Adolphe Loève-Weimars im 19., Madeleine Laval im 20. und Philippe Forget im 21. Jahrhundert vergleicht. Danach nimmt Beata Kornatowska an drei polnischen, 2005 bis 2009 gesendeten Hörspieladaptionen zu Erzählungen Hoffmanns ein *close listening* in Bezug auf die Stimmgebung und die Nutzung von Musik sowie Geräuschen vor. Sie schreibt den Hörspielen die Vermittlung rezeptionsgruppenspezifischer Hoffmann-Bilder zu. Im Schlussbeitrag der Sektion analysiert Julian Lembke musikalisch-dramaturgische *Sandmann*-Aktualisierungen: Judith Weirs *Heaven Ablaze in His Breast* (1989), Thomas Cabaniss' *The Sandman* (2002) und Andrea Lorenzo Scartazzinis *Der Sandmann* (2012). Sein Beitrag ist wie der Fiona O'Donnells am Ende der zweiten Sektion die Übersetzung eines zuvor publizierten französischen Artikels. O'Donnell untersucht den Dialog zwischen übersetzten Erzählungen Hoffmanns und Illustrationen Tristan

Bonnemains in der Auswahl *Dans la nuit d'E.T.A. Hoffmann* (2022). Auf paratextuelle Strategien verweisend stellt sie diese in die Tradition der vom Fantastischen bestimmten Hoffmann-Rezeption in Frankreich.

Zu Beginn der zweiten Sektion behandelt Elena Giovannini aber Michael Mikolajczaks und Jacek Piotrowskis *Sandmann* (2019). Wie sie überzeugend zeigt, ist die Graphic Novel eine selektierende Adaption von Hoffmanns Hypotext, die Äquivalenzen schafft, aber auch Differenzen, die sie zum autonomen Kunstwerk machen. Die schwarz-grau-weiße Farbgebung, die die *Nachtstücke* evoziert, wird etwa genutzt, um Nathanael und Coppelius zu kontrastieren. Außerdem ist die Graphic Novel über die Hoffmann-Rezeption informiert: Bildzitate aus Kunst-, Comic- und Filmgeschichte verweisen auf sie. Gudrun Heidemann bewertet im Anschluss Dino Battaglias *Olimpia* (1970), Stephan Liechtis *Der Sandmann* (um 2012) und Vitali Konstantinovs *Der Sandmann* (2019) als zum Teil metamediale Comic-Adaptionen mit verschiedener Nähe zu Hoffmanns

von optischen Motiven geprägten Vorlage. Corinna Schlicht schließt hingegen an die Forschung zu David Lynchs Romantik- und Hoffmann-Rezeption an. Sie bespiegelt Lynchs Film *Lost Highway* (1997) mit dem Sandmann, wodurch die Einführung einer mythischen Figur, die Thematisierung der Dissoziation einer männlichen Hauptfigur über das Doppelgängermotiv, unzuverlässiges Erzählen oder Selbstreferenzialität deutlich als Gemeinsamkeiten hervortreten.

In toto ergänzt der Band die Forschung zur internationalen und/oder intermedialen Hoffmann-Rezeption um anschlussfähige Beiträge. Es kann jedoch als Versäumnis gelten, dass gegenüber der Jahrestagung der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft im November 2023, auf der der Band basiert, im Titel die Schlagwörter *Rezeption, Adaption, Interpretation* nicht verändert oder in der Einleitung genauer gefasst worden sind – etwa mit den zweimal explizit genannten Adaption Studies, unter die mit Ausnahme des ersten Beitrags alle Artikel fallen.

Stephan Feldhaus (Würzburg)

Sammelrezension: Autorschaft

Alena Heinritz, Julia Nantke (Hg.): Autor:innenschaft und/als Arbeit: Zum Verhältnis von Praktiken, Inszenierung und Infrastrukturen

Paderborn: Brill|Fink 2024 (Literatur und Ökonomie, Bd.9), 232 S., ISBN 97837770568475, EUR 69,-

Annie Nissen: Authors and Adaptation: Writing Across Media in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries

Cham: Palgrave Macmillan 2024 (Palgrave Studies in Adaptation and Visual Culture), 252 S., ISBN 9783031468223, EUR 128,39

Autor:innenschaft ist im Kontext diverser ästhetischer Praxisformen von der Kunst über Comics, das Game-, Grafik- und Produktdesign, den Film, die vielen Welten der Musik zwischen Rap, Klassik, Techno und Neuer Musik ganz unterschiedlich zu denken. Worauf bereits Michel Foucault 1969 in „Was ist ein Autor?“ (In: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Mathias [Hg.]: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, 2000, S.198-229) für die Autorschaft von unterschiedlichen Texten hingewiesen hat, handelt es sich jeweils um komplexe diskursive Konstrukte. Nicht selten übersehen wird, dass es nicht nur um die Subjektkonzeption oder aber um das Urheberrecht, den jeweiligen Markt und seine Imperative, um Talent, Netzwerke oder um soziales Prestige geht – oder gar um den Schlüssel zum Werk –, sondern, zunächst einmal, schlicht um Arbeit.

Es fehlt also bei der zugehörigen kulturwissenschaftlichen Diskussion oft der Blick auf die (insgesamt nahezu maximal divergenten) Praktiken der Entlohnung, auf die jeweiligen kulturindustriellen Gepflogenheiten der Aneignung von Mehrwert, aber auch auf Basics wie die Vereinbarkeit von Familie, Care-Arbeit und Beruf, auf die mal vorhandene, mal nicht vorhandene Notwendigkeit einer Ausbildung bis hin zu Fragen der Sozialversicherung, die es bekanntlich nicht für alle Arten von Autor:innen gibt.

Hier öffnet sich ein ausgesprochen weites und komplexes Feld, das vergleichsweise selten untersucht wurde – eine Ausnahme ist der Band von Christoph Henning, Franz Schultheis und Dieter Thomä *Kreativität als Beruf: Soziologisch-philosophische Erkundungen in der Welt der Künste* (Bielefeld: transcript, 2019).

Der jüngst von Alena Heinritz und Julia Nantke herausgege-

bene Band *Autor:innenschaft und/als Arbeit* verengt das Problem in durchaus klassischer Manier, indem er Autor:innenschaft allein auf das Medium ‚Text‘ bezieht – und es kann durchaus gefragt werden, inwiefern diese dezidierte Verengung auf eine Variante der Autor:innenschaft noch zeitgemäß ist. Jedenfalls impliziert ein etwas weiterer Fokus keinesfalls *per se* die hier monierte Umdeutung „literarischer Autor:innenschaft als ‚Kreativarbeit‘“ (S.3). Zugleich will der Band neue Fragen stellen, etwa die nach der „Verbindung digitaler Genres wie InstaPoetry mit der Figur und den Inszenierungspraktiken der Influencerin“ oder nach der „Sichtbarkeit von Produktionsprozessen in Social Writing-Szenarien“ (S.3f.), um aus neomaterialistischer Perspektive die Rolle anderer, auch nicht-menschlicher Akteur:innen in den Blick zu bekommen. Doppelte Prämisse ist dabei, dass „Literatur eine Ware und gleichzeitig doch keine [ist]. Sie ist eine spezifische Form sozialer Praxis, die [...] Werte *sui generis* schafft“ (S.39), wobei heute die „Relevanz medial-materieller Infrastrukturen für die Praxis literarischer Produktion“ (S.3) im Zentrum der Analyse stehen müsse.

Die 15 ausgesprochen heterogenen Beiträge diskutieren Autor:innenschaft unter einem insofern gleichermaßen verengten wie erweiterten Fokus dann in maximaler Breite, von Rahel Varnhagens „Werkherrschaft“ um 1800 – bis hin zum „Werkverzicht als Autonomiezuwachs“ (S.57) – über

plurale Autor:innenschaft bei Vladimir Nabokov, das Notizbuch als Akteur bei Bertolt Brecht, das Self-Publishing in Österreich, die Gutsbesitzerin als Autorin (Marie von Ebner-Eschenbach) bis hin zu Schreib-Szenen bei Stefan Zweig und dem „Autor als Koch“ (S.215). Dabei gehen die diversen Einzelstudien zu bekannten (und mit Wolfgang Welt und Nikolaj Leskow auch nicht ganz so bekannten) Autor:innen diversen Facetten der insofern eher lose geknüpften Thematik nach.

Besonders interessant sind die eher mit einem Anspruch auf Allgemeingültigkeit verfassten Überlegungen von Carolin Amlinger über Schreiben als Arbeit – *de facto* heute meist „Schreibarbeit als prekäre Lebensführung“ (S.33) – sowie von Tanja Angela Kunz zur weiblichen Care-Arbeit, die immer auch physische Auswirkungen zum Beispiel auf den „Schreib-Raum“ (S.70) habe. Fruchtbar sind auch Svetlana Efimovas Ausführungen zur Rolle generativer KI als Game-Changer – wobei ihr Plädoyer einer „starken agency der menschlichen Akteur:innen gegenüber der ‚Sprache‘ gilt“ (S.28). Interessant sind auch Nina Tolksdorfs Ausführungen zum literarischen Schreiben in der Digitalität, besonders in Bezug auf „digitale Literatur, [...] [die] sich ihrer Digitalität selbst bewusst ist und sich auf diese bezieht“ (S.156). *Last, but not least* sind hier die Reflexionen zum „sexuellen Kapital“ der Autor:innen von Martin Sexl zu nennen (vgl. S.79-89);

seine von Louis Althusser sowie Eva Illouz und Dana Kaplan her argumentierenden Überlegungen werden allerdings erst greifbar, wenn es um die Unterschiede hinsichtlich der im Literaturbetrieb nach wie vor binären Geschlechtlichkeit – die unterschiedlichen Rollenzuschreibungen an Autoren und Autorinnen – geht (vgl. S.84). Bemerkungen wie „literarisches Schreiben ist stärker als literaturwissenschaftliches Schreiben sexualisiert, das heißt der Inszenierungswert (und damit der Mehrwert) des sexuellen Kapitals ist im literarischen Feld höher als im literaturwissenschaftlichen“ (S.83), sind problematisch, weil sie zwei völlig unterschiedliche Bedeutungen der ‚Sexualisierung‘ zusammenwerfen: Sexualisierung als Reduktion eines Menschen auf sein biologisches Geschlecht – wenn eine Autorin mit Kindern zur ‚schreibenden Mutter‘ mutiert – hat nichts mit dem ‚sexuellen Kapital‘ oder sexuellen Begehren zu tun. Auch die hier wiederholte Behauptung von Illouz und Kaplan (vgl. *Was ist sexuelles Kapital?* Berlin: Suhrkamp, 2021, S.91), Angehörige der Unterschichten könnten ihr sexuelles Kapital nicht nutzen, ist fragwürdig, weil sie in ihrer Absicht, Klassismus zu kritisieren, selbst klassistisch ist.

Insgesamt bietet der Band neben durchaus Erwartbarem diverse spannende Einsichten, wobei allerdings der Widerspruch einer klassisch materialistischen humanen (auf Arbeit/Mehrwert, Marginalisierung, Pre-

karisierung fokussierten) und einer um *agency* kreisenden transhumanen Perspektive weitgehend ausgeblendet wird.

Auch wenn Annie Nissen in *Authors and Adaptation: Writing Across Media in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries* einen anderen Zeitabschnitt ins Zentrum rückt, gibt es diverse Parallelen zur Anthologie von Heinritz und Nantke. Auch Nissen interessieren die Rahmenbedingungen auktorialen Schaffens (z.B. Rechtslage, Netzwerke) sowie mit Genderaspekten verknüpfte Statusfragen. Interessanterweise sind auch bei ihr mit dem bereits im Titel auftauchenden Begriff ‚*authors*‘ ausschließlich Literat:innen gemeint, genauer Romanautor:innen, deren Werke (mit oder ohne ihre Zustimmung) von Dritten oder von ihnen selbst (in Kollaboration oder im Alleingang) für das Theater und/oder den Film adaptiert wurden. Hierdurch reproduziert Nissen die von ihr eigentlich kritisch beleuchteten Hierarchien in Bezug auf medienspezifische Textproduktion.

Fruchtbar an Nissens Studie ist, dass sie mit der Verschränkung von Roman, Theater und Film über das hinausgeht, was sie als „the usual binary discourses of novel to theatre or theatre / novel to film studies“ (S.2) benennt.

Es hätte durchaus bereits im Untertitel aufscheinen dürfen, dass in den umfangreichen Fallstudien ausschließlich englische Autor:innen fokussiert werden – und zwar solche, „who were still alive when their work was adapted

to nineteenth-century theatre and early twentieth-century film, demonstrating that living authors informed and shaped not only relations between literature, theatre, and film, but also adaptation practices between them“ (S.1). Behandelt werden Mary Shelley, Wilkie Collins, Charles Reade, Mary Elizabeth Braddon, Frances Hodgson Burnett, Marie Corelli, Thomas Hardy, Arthur Conan Doyle, J. M. Barrie, Somerset Maugham, Elinor Glyn, P. G. Wodehouse und H. G. Wells.

Dass bereits auf der ersten Seite der Einleitung in Bezug auf die Autor:innen das Adjektiv ‚lebendig‘ fällt, ist ein erster Hinweis darauf, dass Nissen sich von dem theoretischen Gedankengut des (Post-)Strukturalismus distanziert: Und in der Tat lehnt sie die von Foucault vorgenommene Reduzierung des Autors auf eine Autorfunktion ebenso ab wie den von Roland Barthes proklamierten Tod des Autors (vgl. „Der Tod des Autors [1968].“ In: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Mathias [Hg.]: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, 2000, S.185-193) – beide Quellen werden übrigens fehlerhaft zitiert (vgl. S.18f.). Nissens Forschungsinteresse gilt „biographical author[s]“ (S.6) sowie den vielfältigen kulturellen, medialen, theoretischen, industriell-historischen und sozio-ökonomischen Kontexten, in denen

Adaptationen entstehen, deren wechselseitiger Beeinflussung sowie etwaigen crossmedialen Auswirkungen. Mit diesem Fokus korreliert die Auswahl an Primär- und Sekundärquellen, als da wären „novels, plays, screenplays, (auto)-biographies, play- and screenwriting manuals, newspapers, interviews, letters, diaries, and theoretical texts and criticism“ (S.9) und die Verschränkung der Perspektiven unterschiedlichster Akteur:innen. Nissens besonderes Interesse gilt der Genese des adaptionstheoretischen Diskurses im Spannungsfeld von Medienspezifität und medialer Universalität – vor allem aber der Mitwirkung der Autor:innen an diesem Diskurs und dessen Auswirkungen auf ihre Schreibpraxis (vgl. S.17). Diese an sich hochgradig überzeugende Archäologie auktorialer *agency* hätte der Seitenhiebe auf den (Post-)Strukturalismus ebensowenig bedurft wie der sich (zu oft) wiederholenden und nahezu missionarisch anmutenden Beteuerungen der Relevanz der Autor:innen für die Theoriebildung.

Trotz dieser Kritikpunkte empfiehlt sich die ergänzende Lektüre beider Publikationen, die unterschiedliche Facetten auktorialer *agency* und deren Rahmenbedingungen aufzeigen.

*Barbara M. Eggert &
Jürgen Rietmüller (Stuttgart)*

Szenische Medien

Anne Etienne, Graham Saunders (Hg.): The Palgrave Handbook of Theatre Censorship

Cham: Palgrave Macmillan 2024, 670 S., ISBN 9783031672996, EUR 353,09

In einer umfassenden und tiefgreifenden historischen Rekonstruktion liefert das *Palgrave Handbook of Theatre Censorship* Details und Übersichten zum Zusammenhang zwischen Zensur und Theater weltweit. Das Werk lädt in 37 Kapiteln zu intensiven Diskussionen über verschiedene Länder, Epochen und Genres ein. Um den vielfältigen Facetten und Besonderheiten des globalen Nordens und Südens in verschiedenen Epochen der Weltgeschichte Rechnung zu tragen, ist das Buch in fünf Teile gegliedert: „Traditional Models“, „Censorships“, „Artistic Responses“, „Limiting the Acceptable“ und „Offenses in Context“.

Die christliche Tradition und die Regelung dessen, was über Politiker und Monarchen auf der Theaterbühne gesagt werden darf, werden in sechs Kapiteln im ersten Themenblock aufgearbeitet. Alle Beiträge stellen in Parallelführung die stilistischen und diskursiven Brüche französischer, deutscher, spanischer, norwegischer, dänischer und kanadischer Theater-schaffender dar. Es ist beeindruckend,

wie die sozialen und diplomatischen Beziehungen zwischen Kulturregulatoren, staatlichen und religiösen Machtinstantzen und Kunstschaffenden anhand einer Fülle historischer Details offengelegt werden. So greifen die Autor:innen dieser Kapitel beispielsweise auf offizielle Dokumente von Behörden und Zeitungen zurück, um den Leser:innen die Details der jeweiligen Verbote und des Kampfes um Freiräume deutlicher zu machen.

In diesem Sinne folgt der zweite Teil des Buches einer ähnlichen Logik. Zwei strategische Merkmale ändern sich jedoch in „Censorships“: Andere Länder werden in den Fokus gerückt, und jüngere Zeiträume werden einbezogen. So werden die Erfahrungen von Orten wie Simbabwe (Samuel Raven-gai & Kgafela oa Magogodi) und dem Maghreb (Marvin Carlson and Khalid Amine) über die Theaterzensur beschrieben. Andere Kapitel fokussieren Theaterzensur zur Zeit des Nationalsozialismus (Anselm Heinrich) und die Situation in Russland (Yana Meerzon & Mikhail Kaluzhsky), um zu verstehen, wie Zensur zu politi-

schen Zwecken instrumentalisiert werden kann.

Im dritten Teil des Handbuchs verleiht ein Perspektivwechsel dem Werk mehr Leichtigkeit, da die Kapitel dieses Teils eher ästhetischen und kulturellen Themen gewidmet sind. Dennoch ist der Unterschied in der Zensur zwischen beispielsweise Italien (Sara Soncini) und Ländern wie dem Iran (Yassaman Khajehi) und dem Kongo (Sky Herington) erkennbar, wo Sanktionen und Strafen weit über Budgetkürzungen oder Aufführungsverbote hinausgehen. An dieser Stelle des Werkes werden aber auch die positiven Aspekte der Kreativität von Theaterkünstler:innen aufgezeigt, verdeutlichen die Beiträge doch eindrücklich, wie in verschiedenen Regionen der Welt findige Lösungen gegen die Repressalien durch diktatorische Regierungen gefunden wurden.

In „Limiting the Acceptable“ dreht sich die Debatte dann um Intersektionalitäten und die Frage, inwieweit Theaterkünstler:innen Themen rund um Minderheiten auf der Bühne thematisieren können. Fragen zu Ethnizität, Sexualität, der Rolle von Frauen im Theater und zu Populismus werden in dieser Sektion diskutiert; die Kapitel behandeln zwar sehr unterschiedliche kulturelle und zeitliche Kontexte, sie verbindet aber in gewisser Weise die Frage danach, wie regulierende Machtinstanzen im Laufe der Ge-

schichte entstehen, verschwinden und wieder auftauchen können.

Zum Abschluss des Buches diskutiert die Sektion „Offenses in Context“ in acht Aufsätzen, wie spezifische Beispiele sozialer und politischer Gegebenheiten über die traditionelle Zensur hinaus in Aufführungen eingreifen können (doch auch die gängigen Regulierungsbehörden der jeweiligen Länder bleiben nicht außen vor). Die in diesen Beiträgen nachgezeichneten Debatten – beispielsweise zur Darstellung des Islamischen Staats auf britischen Bühnen (Sam Haddow) und zum Absetzen von zwei Inszenierungen Robert Lepages nach Vorwürfen kultureller Aneignung (Alan Filewod) – zeigen, wie die Gesellschaft selbst als Regulierungsinstanz agieren kann, wobei Repression und Selbstzensur von der Bevölkerung oder den Künstler:innen selbst ausgehen.

Es handelt sich beim *Palgrave Handbook of Theatre Censorship* um ein enorm umfangreiches und detailliertes Werk über Theater und Zensur mit vielfältigen Themen, Zeiten und Orten. Obwohl alle Kapitel ähnliche Debatten behandeln, versucht das Werk, die Diskussionen sinnvoll zu clustern, damit Lesende die kulturelle Vielfalt und Chronologie gut nachvollziehen können.

Enoe Lopes Pontes (Bahia)

Fotografie und Film

Malte Hagener: **Splitscreen: Das geteilte Bild als symbolische Form in Film und anderen Medien**

Berlin: Bertz + Fischer 2024 (Deep Focus, Bd.34), 239 S., ISBN 9783865053374, EUR 34,-

Bei Cineast:innen ruft der Splitscreen – ähnlich wie die Plansequenz – die Erinnerung an eine Handvoll bemerkenswerter Werke der Filmgeschichte wach. Insbesondere das New Hollywood kommt hier in den Sinn, etwa die Musikdoku *Woodstock* (1970) oder der stylische Heist-Film *The Thomas Crown Affair* (1968), die Werke Brian De Palmas natürlich, bei dem aufwändige Splitscreen-Szenen geradezu Teil der Handschrift sind, aber auch neuere Produktionen wie die Fernsehserie *24* (2001-2010). Einigen wird vielleicht die Doris-Day-Komödie *Pillow Talk* (1959) einfallen, in der der Splitscreen beide Gesprächspartner der endlosen Telefonate zeigt, in denen sich die Geschichte entfaltet, und damit immer auch das, was den Figuren am Verhalten des Gesprächspartners am anderen Ende der Leitung entgeht.

Malte Hageners Studie *Splitscreen: Das geteilte Bild als symbolische Form in Film und anderen Medien* behandelt all diese und viele weitere Werke, wobei auch subtile Formen des Splitscreens Erwähnung finden – Monitore und

Kameras etwa, die als Teil der Filmhandlung den Blick auf ein Geschehen intradiegetisch verdoppeln. Und doch liefert das Buch mehr als eine bloße Würdigung bemerkenswerter Filme. Vielmehr geht es Hagener um das Paradigmatische dieser „ästhetischen Operation“ (S.24): Der Splitscreen ist längst von einer seltenen filmischen Form zu einem zentralen Element der digitalen Kultur aufgestiegen, das heute die Ästhetik von Computer- und Smartphone-Displays ebenso prägt wie die von Nachrichtensendungen, Online-Videos und Rockkonzerten. Am Splitscreen lasse sich die „mediale Logik einer globalen Entwicklung“ (S.8) nachvollziehen, in der ein im Kern zentralperspektivisches Wahrnehmungsmodell von einer neuen „Konfiguration“ abgelöst werde, die durch „Flexibilisierung, Interaktion, Modularisierung, Informationssteuerung und Simultaneität“ (S.143) gekennzeichnet sei.

Das Buch vollzieht diese Entwicklung nach, ohne den Film als zentralen Untersuchungsgegenstand aus den

Augen zu verlieren. Die ersten Kapitel bestätigen dabei zunächst die klassische Filmgeschichtsschreibung: Ist das frühe Stummfilmkino ein kreatives Labor, in dem der Splitscreen immer neu eingesetzt wurde und dabei oft ontologisch ungeklärte Bilder erzeugte (z.B. wenn ein in das Hauptbild einmontiertes zweites Geschehen gleichermaßen als Parallelhandlung und Traum interpretierbar ist), ordnet das klassische Hollywood den Splitscreen der Narration unter. Wo er hier noch auftaucht, ist dies inhaltlich begründet – und zumeist besteht sein Zweck eben darin zu zeigen, wie Telefone entfernte Handlungsräume verbinden. Ein neuer Aufbruch kündigt sich mit einigen großen Filmen der 1960er Jahre an, *Grand Prix* (1966) und *The Boston Strangler* (1968) etwa, denen Hagener faszinierende Analysen widmet und in denen die Funktionen des Splitscreens sich multiplizieren.

Als eigentliche Zäsur wird dann das Jahr 1967 beschrieben, mit dem auch die Perspektive des Buchs sich weitet, das nun die klassischen Auführungsorte des narrativen Films verlässt und von Weltausstellungen und Festivals erzählt, auf denen neue Einsatzformen des Splitscreens erprobt wurden. Der Apparat des Kinos wird hier im Dienste einer holistischen Wahrnehmung gesprengt; Medien werden „an kognitive Fähigkeiten, Subjektivitäten, Begehrensstrukturen und Affekte“ (S.123) angedockt und Menschen so auf die Wahrnehmungs-

regime des Informationszeitalters – inklusive seiner spezifischen Formen der Ausbeutung – vorbereitet. Hagener zeigt dabei nicht zuletzt, welche zentrale Bedeutung bislang wenig untersuchten Filmemachern wie Saul Bass oder Ray Eames innerhalb dieser Entwicklung zukommt.

Diesem mitreißenden Kapitel zu den „Medien auf der Weltausstellung von Montreal“ (S.123-148), das das Herz des Buchs darstellt, folgen weitere, in denen erneut Kinofilme und Serien, aber auch experimentellere Genres wie der Desktopfilm im Fokus stehen. Je mehr es um die digitale Kultur geht, desto mehr wünscht man sich zusätzliche analytische Exkursionen – angeboten hätte sich etwa die Welt des Videospiele, das den Splitscreen zum Beispiel für den Mehrspieler-Modus verwendet. Gleichzeitig fasziniert, wie viele zentrale Fragen der Medienwissenschaft Hagener vom Film aus neu zu perspektivieren vermag. So werden im Rahmen der Analysen Fragen der Immersion und der Gouvernementalität ebenso angesprochen wie die Dialektik von Aufmerksamkeit und Zerstreuung und Begriffe wie ‚Display‘ und ‚Dispositiv‘. Das Buch bietet auf diese Weise eine umfassende, gut lesbare und souveräne Studie eines vielschichtigen und unterschätzten Aspekts der Medienkultur, die auch abseits der Filmwissenschaft auf Interesse stoßen dürfte.

Johannes Pause (Luxemburg)

Marisa Buovolo: Jane Campion und ihre Filme

Marburg: Schüren 2024, 205 S., ISBN 9783741004513, EUR 24,-

Auf ein Œuvre von acht Kurzfilmen, neun TV- und Spielfilmen und 14 Episoden zweier TV-Serien kann Jane Campion als Regisseurin und teils auch als Autorin von 1981 bis 2021 zurückblicken. Marisa Buovolo widmet der neuseeländischen Filmemacherin und zweifachen Oscar-Preisträgerin anlässlich deren 70. Geburtstages 2024 das vorliegende Buch. Buovolos „subjektiver Ansatz“, eine „intertextuelle Montage“, beruhend „auf einer interdisziplinären und zugleich ‚undisziplinierten‘ Arbeitsweise“ (S.9) prägt die Struktur und den Stil des Textes. Multiperspektivisch werden Campions Filme und deren komplexe Position zum Feminismus untersucht, „auch in Bezug auf die aktuelle Debatte über #MeToo und Postkolonialismus“ (S.10) vor dem Hintergrund der eingehend geschilderten, facettenreichen Diskurse über Feminismus und Film. Die Lesenden sind aufgefordert, der Verfasserin „auf ‚transkulturelle‘ Reisen“ durch die „Bilderwelten“ (ebd.) Campions zu folgen: „Ihre Filme erzählen Geschichten an geografischen Orten, die zu emotionalen Landschaften werden“ (S.63). In sieben Kapiteln geht es sowohl um Detailanalysen von Campions Filmen, insbesondere die Geschlechterkonstellationen betreffend, als auch um die Bedeutung der Kostüme Jane Patersons und um männliche Figuren in

Campions Werken. Ihre frühen Filme, von Buovolo im ersten Kapitel (S.13-34) als „kühnes Experimentierfeld“ (S.19) bezeichnet, offenbaren bereits Campions „Talent für die Erforschung von besonders provokanten Themen – wie Inzest – und gewagten Erzählformen“ (ebd.). Ihr Kurzfilm *Peel* (1982) wurde in Cannes 1986 ausgezeichnet, ihr erster Langfilm *Sweetie* (1989) drei Jahre später für die „Goldene Palme“ nominiert.

Das zweite Kapitel (S.35-57) beschäftigt sich mit Campions wohl bekanntestem, vielfach prämiertem Werk *The Piano* (1993), der 1994 den Oscar für das beste Originaldrehbuch gewann, und mit der von der Autorin nicht zu klärenden Frage, ob der Film „als ‚feministisches‘ Projekt“ (S.36) gelten kann: Die Interpretationen changieren, so Buovolo, zwischen „der Theorie der haptischen Visualität und Texttheorien“ (S.57).

Im dritten Kapitel (S.59-90) greift Buovolo die von Thomas Elsaesser schon 1988 diskutierte Neuorientierung der Filmwissenschaft zur „Verkörperung der Sinne“ und „apperzeptiven Einfühlung“ (Elsaesser, Thomas: *Hollywood heute: Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*. Berlin: Bertz + Fischer, 2009, S.35) auf. Ebenso bestimmt Laurent Berlants Konzept der „intimen Öffentlichkeit“ (S.59) Buovolos Interpretati-

onen von *Sweetie*, *An Angel at my Table* (1990) und *In the Cut* (2003) und weiterer Filme Campions, die sie aus der Perspektive der „haptischen Visualität“ (S.61) betrachtet: „Im Kino Jane Campions, in dem der Körper stets der Ort des Begehrens und der Verletzlichkeit darstellt, lässt sich die vielschichtige und oft widersprüchliche Natur von Intimität in ihren vielfältigen Nuancen erforschen“ (S.59). In den Ausführungen über „Janet Pattersons ikonische Kostüme im Campion-Kosmos“ (S.91-124) finden sich detaillierte Analysen von *The Portrait of a Lady* (1996), *Holy Smoke* (1999) und *Bright Star* (2009).

Besondere Aufmerksamkeit widmet die Autorin den beiden Staffeln von Campions akklamierter TV-Serie *Top of the Lake* (2013 [S.125-141]) und *Top of the Lake: China Girl* (2017 [S.141-166]). Dies kommt auch darin zum Ausdruck, dass der Umschlag des Buches Elisabeth Moss zeigt, die in der Rolle der Detektivin Robin Griffin im Fokus der Krimiserie steht. Wie in allen Filmen Campions werde hier das „Destruktive und Düstere des Patriarchats“ als „wiederkehrendes Motiv“ (S.165) offenbar; *Top of the Lake* sei gewissermaßen „die feministische Antwort“ (S.153) auf David Lynchs *Twin Peaks* (1990-1991 und 2017).

Jane Campions vorerst letzter Spielfilm *The Power of the Dog* (2021)

wird im Kapitel „Männlichkeiten“ (S.167-195) eher beiläufig abgehandelt. Campion habe sich, so Buovolo, „zum ersten Mal mit dem Unheil, das Männer sich selbst zufügen, befasst“ (S.165).

Um Campion gerecht zu werden, wären deren engagierte Kritik der Homophobie ebenso zu würdigen gewesen wie die Tatsache, dass sie Auszeichnungen für die „Beste Regie“ bei den Filmfestspielen in Venedig, bei den BAFTA Awards, den Golden Globes und den Academy Awards sowie zahlreiche weitere Preise erhielt.

Konsequent verfolgt die Autorin ihren anfangs geschilderten Ansatz, unter Einbeziehung wesentlicher Diskurse feministischer Filmtheorie. Die Filmanalysen zeigen sehr interessante Aspekte und intertextuelle Bezüge im Werk Jane Campions auf, unterstützt durch aussagekräftiges Bildmaterial. Die Filmografie und das umfangliche Literaturverzeichnis ermöglichen weitere Recherchen zu den analysierten Filmen. Insgesamt hat das Buch den Charakter eines etwas unkoordinierten Sammelbandes, was zu inhaltlichen Überschneidungen in den Kapiteln führt. Zur besseren Übersichtlichkeit und zum Nutzen der Lesenden wäre ein Sach- und Personenregister empfehlenswert, das aber leider fehlt.

Barbara von der Lühe (Berlin)

Adrian Gmelch, Jonathan Ederer: David Lynch begreifen: Kunst – Kino – Kreativität

Marburg: Büchner 2024, 386 S., ISBN 9783963173776, EUR 30,-

Wenige Monate vor dem Tod von David Lynch am 16. Januar 2025 veröffentlichten Adrian Gmelch und Jonathan Ederer ein Buch über den US-amerikanischen Filmemacher, das in ihren Worten wie ein „Mosaik“ funktioniert und „die Genres Biografie, Analyse, Handbuch und Ratgeber“ (S.358) vereint. Sie lassen sich von der Grundannahme leiten, dass sich Lynchs Arbeiten zwar nicht in einem rationalen Sinn vollends verstehen lassen, dafür aber „begreifen“ (S.9). Zu diesem Zweck versuchen sie mittels 31 Begriffen – wie „Heim“ (S.69ff.), „Los Angeles“ (S.107ff.) oder „Humor“ (S.246ff.) – Lynchs Schaffen umfassend zu erschließen. Diese Begriffe werden auf insgesamt fünf Kapitel verteilt, in denen sie sich mit dem Menschen und Künstler Lynch beschäftigen, den für ihn zentralen Wirkungsstätten, den unterschiedlichen von ihm ausgeübten Kunstformen sowie dem Versuch, die Welt ‚von‘ David Lynch zu begreifen und die Welt ‚mit‘ David Lynch zu begreifen. Zwischen diesen Begriffen kommt es immer wieder zu Überlappungen, auf die die Autoren mittels Pfeilsymbol verweisen und dadurch unterstreichen, dass die einzelnen Kapitel auch für sich alleine gelesen werden können.

Das Buch hebt sich durch zwei Besonderheiten von der bisherigen

(deutschsprachigen) Forschungsliteratur zu Lynch ab: Da ist zum einen der Anspruch, sich nicht schwerpunktmäßig mit den Spielfilmen von Lynch zu beschäftigen, sondern sein gesamtes künstlerisches Schaffen vollumfänglich abzubilden. Dazu gehören etwa seine Tätigkeiten als Maler, Musiker, Fotograf und Designer. Diesem Ziel werden Gmelch und Ederer vollends gerecht, indem sie dem Film kein eigenes Kapitel widmen und dieser vielmehr einen Hintergrund bildet, auf den die beiden immer wieder zurückkommen. Mit großem Detailwissen verweisen die Autoren auf eine Vielzahl unterschiedlicher Werke und lassen so den Künstler Lynch hervortreten, dessen Schaffen als Filmemacher sie als eine zentrale künstlerische Praxis unter anderen einordnen. Hervorzuheben ist hier der Stellenwert, den Gmelch und Ederer seinen Lithografien zuweisen. Die zwischen 2006 und 2017 über 200 entstandenen Lithografien werden zwar in einem eigenen Kapitel diskutiert (vgl. S.187ff.), tauchen allerdings auch bei sehr vielen anderen Begriffen auf und unterstreichen so anschaulich, dass das Druckwerk „heute bei keiner Lynch-Analyse mehr fehlen darf“ (S.191). Umso bedauerlicher ist nicht nur in diesem Zusammenhang, dass der Band, von Kapitelillustrationen abge-

sehen, komplett ohne Abbildungen auskommt.

Zum anderen ist die zweite Besonderheit des Buchs, dass Gmelch und Ederer neben den konkreten Arbeiten von Lynch hauptsächlich mit Interviews und von ihm selbst verfassten Texten arbeiten. Das Ziel: „Seine Weltanschauung durch den Filter seiner Kunst hindurch zu begreifen. Und andersrum“ (S.8). Auch wenn Gmelch und Ederer im gleichen Zug betonen, dass sie sich der Problematiken eines solchen Vorgehens durchaus bewusst sind, wird nicht reflektiert, was genau das für ihre Arbeit bedeutet. Letztlich zeugt dies von der grundlegenden Faszination der beiden für die Künstlerfigur Lynch, von der sie sich nicht ganz lösen können und die über weite Strecken zu einer durchaus affirmativen Lesart führt. Die Kritik am Frauenbild nicht nur in den Filmen von Lynch und an den Schattenseiten der von ihm praktizierten transzendentalen Meditation werden zwar thematisiert, letztlich aber nicht kontrovers genug diskutiert, um wirklich überzeugen zu können. Gerade an diesen Stellen macht es sich bemerkbar, dass das Buch nur punktuell auf bestehende Forschungsliteratur zu Lynch verweist und sich einer Teil-

nahme am wissenschaftlichen Diskurs dadurch leider fast vollends entzieht. Positiv hervorzuheben ist demgegenüber insbesondere das letzte Kapitel, in dem Gmelch und Ederer sich stärker von Lynchs Biografie lösen und eigene Lesarten seines Werks entwerfen. Dazu gehören ihre Ausführungen zum Zusammenhang von Körper und Phänomenologie (vgl. S.280ff.) ebenso wie ihre Taxonomien zu den Themenkomplexen „Natur“ (S.294ff.) und „Identität“ (S.321ff.). Im letzten Fall werden so beispielsweise die Begriffe „Existenz, Formen der Identität und Pluralität“ (S.322) eingeführt, um Lynchs Protagonist:innen besser ‚begreifen‘ zu können.

Was bleibt, ist nicht nur eine gut lesbare Einführung in das gesamte künstlerische Schaffen von Lynch, sondern eine beeindruckende Werkchau, die mit großer Freude und Akribie so viele verschiedene Gegenstände wie nur möglich in die Betrachtung miteinbezieht. Der Verdienst von Gmelch und Ederer liegt daher vor allem im minutiösen Zusammentragen von Material und seiner Erschließung für weitere wissenschaftliche Arbeiten.

Christian Alexius (Marburg)

Martin Ramm: Das Schiff und die Fremde: Extraterrestrische Raumstrukturen im Science-Fiction-Film

Marburg: Büchner 2024, 470 S., ISBN 9783963173882, EUR 40,-

(Zugl. Dissertation an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, 2023)

Der vorliegende Band *Das Schiff und die Fremde* gliedert sich dankenswerterweise in umfangreiche „theoretische[.] und methodische[.] Vorbemerkungen“ (S.23) sowie in zehn „ausführliche[.] systematische[.] Detailanalysen“ (S.28) zumeist bekannter, wenn nicht gar kanonisierter Science-Fiction-Filme, die von Begegnungen mit fremden Entitäten im Weltraum handeln. Dabei steht die „Frage nach der Fremd-Eigen-Wechselwirkung in der SF“ im Mittelpunkt, die zugleich eine nach dem „Wesen“ (S.13) des Genres sei.

Laut der Einleitung möchte Martin Ramm in seiner Dissertation untersuchen, wie in der cineastischen Science-Fiction „Fremdes grundsätzlich dargestellt wird“ und „welche Fremdheitskonzepte in Filmen abgebildet werden“ (S.9). Tatsächlich aber leistet Ramm weit mehr. So analysiert er etwa die Konstruktionen des Geschlechterverhältnisses in den Filmen, beleuchtet die meist positive Darstellung kolonialistischen Verhaltens, arbeitet die Funktion der Filmmusik heraus und geht der Rolle der Religion nach. Zudem zeigt er, „dass der Blickdiskurs und eine damit verbundene Selbstreflexivität“ ein „eminenter Bestandteil des Gros der SF-Filme ist“ (S.17). Innovativ, weil in der Forschung bisher weitgehend unbehandelt, sind auch seine Ausführungen zur „(Raum-)

Aufteilung in Fremdes und Eigenes“ (S.10).

Für das Eigene stehe in aller Regel das „Raumschiff in seiner Repräsentationsrolle als die auf ihre Essenz geschrumpfte Erde“ (S.61). Ihm stehe das Fremde in vielfältigen Formen gegenüber. Das „absolut Fremde“ (S.45) bestehe in der „Zusammenführung kontradiktorischer Zustände oder Eigenschaften“ und sei somit „das undenkbbare Dritte“ jenseits „jeder künstlichen Zweiteilung“ (S.43). Doch sei es wichtig, stets im Auge zu behalten, dass „Fremdheit und Eigenes skalierbare Größen“ (S.79) sind.

Wie Ramm sowohl im theoretischen Teil anhand zahlreicher Beispiele und später auch in den Einzelanalysen belegen kann, verlaufen Begegnungen mit dem Fremden zumeist nach folgenden „Maximen“: „1. Fremdes, das sich nicht zum Eigenen transformieren lässt, muss eliminiert werden, 2. Eine Deutungshoheit über das Fremde muss erlangt werden und 3. Eine symbolisch-semantische Kolonialisierung muss durchgeführt werden“ (S.19). Die Aussage, dass sogar „bereits die Erzählung vom Fremden [...] seine Unterwerfung“ (S.17) sei, mag zwar so sein, ist aber wenig weiterführend.

Die zehn chronologisch angeordneten Einzelanalysen beginnen mit einem *close reading* von Georges Méliès'

Le Voyage dans la Lune (1902) und reichen bis hin zu *Interstellar* (2014) von Christopher Nolan, wobei Ramm durch die „heterogene Zusammenstellung“ der ausgewählten Filme die „Gefahr“ vermeiden möchte, „markante Einzelphänomene zu allgemeingültigen Theorien [zu] systematisier[en]“ (S.25). Die genauer untersuchten Filme sollen daher nicht etwa dazu dienen, die im theoretischen Teil herausgearbeiteten Thesen beispielhaft zu belegen. Vielmehr möchte der Autor an ihnen zeigen, „in welchen komplexen, semantisch produktiven Variationen sie auftreten“ (S.30) – ein Unterfangen, das ihm eindrücklich gelingt. Allerdings weisen die Filme auch einige Gemeinsamkeiten auf. So sind bereits im ersten und ältesten der in den Einzelanalysen untersuchten Filme – *Le Voyage dans la Lune* – „zentrale Elemente“ des „motivierende[n] Grundinventar[s]“ (S.126) cineastischer Weltraumbegegnungen mit Aliens zu finden. Auch sind alle in den Filmen dargestellten Gesellschaften und Zivilisationen „patriarchaler Natur“ (S.432) – und zwar gleichgültig, ob sie dem Eigenen oder dem Fremden zuzurechnen sind. Eine weitere Gemeinsamkeit besteht darin, dass „stark kolonialistische Strukturen und das Primat der Ratio an männliche Stereotype gebunden“ (S.433) werden.

Oft zeichnen sich Ramms Einzelanalysen durch ebenso originelle wie innovative Perspektiven auf bestimmte Aspekte der Filme aus. So legt er etwa ein besonderes Augenmerk auf die Nahrungsaufnahme der Raumfahren-

den und des Aliens im gleichnamigen Film *Alien* (1979). Dass letzteres allerdings ein „Tier“ (S.320) sei, mag als Interpretation des von Ramm allein herangezogenen ersten Teils der *Alien*-Reihe angehen, wird aber in späteren Filmen durch dessen intelligentes Verhalten widerlegt. Auch hat das Alien in den Folgefilmen nicht länger sowohl männliche als auch weibliche Attribute (vgl. S.315), sondern ist eindeutig weiblich konnotiert, wie etwa im Kampf der beiden ‚Mütter‘ deutlich wird: Ripley, die das Mädchen Newt retten will, und die Alienkönigin, die ihr Eigelege schützen will (vgl. *Aliens* [1986]).

In der Analyse des dänischen Stummfilms *Himmelskibet* (1918) verlässt Ramm sein ansonsten zumeist genauer Blick auf Geschlechterkonstruktionen einmal. Der Protagonist Avanti Planetarius erfüllt mitnichten „sämtliche Charakteristika einer Held*innenfigur“ (S.129). Tatsächlich erfüllt er diejenigen eines heldenhaften Mannes. Das wird etwa deutlich, wenn er eine Marsianerin „als Zeichen der Eroberung auf die Erde mitbringen kann“ (S.137). Hingegen weist Ramm zu Recht darauf hin, dass in diesem offenbar unter dem Eindruck des 1. Weltkriegs gedrehten pazifistischen Film ausnahmsweise die Fremden die „Blickdominanz besitzen“ (S.143).

Insgesamt hat der Autor einen innovativen und in vielerlei Hinsicht anschlussfähigen Beitrag zur Erforschung des Science-Fiction-Films geleistet.

Rolf Löchel (*Herzogenrath*)

Dimitrios Latsis: *How the Movies Got a Past: A Historiography of American Cinema, 1894-1930*

Oxford: Oxford UP 2023, 408 S., ISBN 9780197689271, GBP 75,-

Dimitrios Latsis zufolge will sein Buch *How the Movies Got a Past* eine Übersicht des historiografischen Diskurses liefern, wie er in nordamerikanischen Schriften, Ausstellungen, Vorträgen und Filmproduktionen über Kino als Technik, Kunst, Unterhaltungsform von den Anfängen bis zur Einführung des Tons zu finden ist (vgl. S.3). Dazu verwendet der Autor auch selten genutzte Quellen (u.a. Dokumentarfilme, Ausstellungskataloge, graue Literatur). Er verkündet, „extensive archival research“ geleistet zu haben und dass sein Buch „for the first time [...] texts, media, ephemera, and oral histories“ versammle und diese als „building blocks of film history as a discipline“ (S.12) zusammenbringe. Auf Grundlage dieser Vorarbeit gliedert sich das Buch in zwei Teile: „Historiography“ und „Meta-History“.

In „Historiography“ geht es um die Praxis des Filmgeschichteschreibens. Obwohl die Studie dem nordamerikanischen Diskurs vor der Tonfilmära gewidmet ist, enthält sie seltenerweise auch Bücher der Briten Frederick Talbot und Paul Rotha. Für die Frühzeit (1894-1915/16) stehen bei Latsis die Geschwister Antonia und William Kennedy Laurie Dickson, C. Francis Jenkins, David Hulfish, Robert Grau und eben Talbot. Doch interessiert sich der Autor vor allem für die *industrial*

historiography bis etwa 1930, geprägt von der Filmindustrie nahestehenden Journalisten wie Terry Ramsaye oder Filmregisseur Paul Rotha. Sie legen laut Latsis den Forschungsrahmen für direkte Nachfolger wie James A. Cameron, Harold Franklin, Fitzhugh Green und Will Hays. Einige Modelle von damals überdauern bis heute, so die Chronologie der Jahresereignisse von Charles E. Hastings bei Deac Rossell (vgl. *Chronology of the Birth of Cinema 1833-1896*. New Barnet: John Libbey, 2022). Latsis betrachtet Reibereien unter damaligen Filmgeschichtsschreibern sowie ihre (oft ablehnende) Rezeption der Vorgänger. Deren Tätigkeit für Filmstudios, ihr Autodidaktentum und Journalistenstatus machen sie in den Augen jüngerer Autoren wie Bill Nichols suspekt: Diese sprechen ihnen jegliche Distanz zum Untersuchungsgegenstand ab; Robert Allen disqualifiziert die Gruppe gar als „amateur period in American film history“ (S.7).

Im ersten Teil setzt sich Latsis zudem theoretisch mit dem Verfassen von Filmgeschichte auseinander. Er konzentriert sich auf US-Amerikaner wie Rick Altman, Robert Allen und Douglas Gomery, erwähnt aber auch Europäer wie Jean Mitry, Geoffrey Nowell-Smith oder Pierre Sorlin. Zudem verweist er auf jüngere inter-

nationale Schriften von Lorenz Engell, Christophe Gauthier, Philippe Gauthier und Thomas Elsaesser, was die Sichtweise globaler macht.

In „Meta-History“ richtet Latsis den Blick auf unter anderem die Werbestrategien von *major companies*, das Aufkommen von Cinephilie und die Etablierung eines Filmkanons sowie die museale Inszenierung historischer Ereignisse und Personen. Er beobachtet das Entstehen erster Filmsammlungen (Smithsonian Institution Washington, Science Museum London, die Selektion von ‚Meilensteinen‘) vor dem Hintergrund von „early film industry’s increasing awareness of its own past“ (S.11) und von *film libraries* (z.B. Kodak, MoMA), deren Einfluss auf die Wahrnehmung der Stummfilmzeit bis heute anhält. *Last, but not least* beschäftigt er sich mit Filmgeschichte als akademisches Fach.

Bei der Lektüre fallen ein paar Ungereimtheiten ins Auge: Latsis denkt über die Auswirkungen des FIAF-Kongresses 1978 in Brighton nach, der einen Paradigmenwechsel einläutete, streift aber nur am Rande die Tagung über „Nouvelles approches de l’histoire du cinéma“ (1985) in Cerisy-la-Salle, an der ebenfalls Nordamerikaner teilnahmen und die ähnlich prägend war. In seinem Schreibfluss vergisst der Autor mitunter den Hinweis, ob er paraphrasiert, kommentiert oder argumentiert. So betont er die Gefahr, sich auf Filmkanons zu stützen, die, da vorurteilsbehaftet, eine bestimmte Sicht der

Filmgeschichte etablieren beziehungsweise normalisieren (vgl. S.6). Referiert er hier noch Charles Altman oder gibt er seine eigene Meinung wieder? Manchmal übernimmt der Autor flott klingende Aussagen, so von Hollywood-Marketingexperte Ramsaye. Dieser meint 1926: „Most history is autopsy. This one is vivisection.“ Latsis macht daraus: „[I]f writing the history of a mature medium can be compared to an autopsy, writing the history of a medium in the first decades of its development is more akin to a vivisection“ (S.4) Dieser Vergleich klingt seltsam, da Ramsaye über lebende, Latsis hingegen über längst verstorbene Personen schreibt. Sein Buch behandelt Meinungen über die ersten 35 Jahre des Films, der gemeinhin mit der sowjetischen Avantgarde als ästhetisch und mit dem Tonfilm als technisch vollendet (*mature*) gilt. Begreift der Filmhistoriker seine Arbeit als Autopsie der zweiten Hälfte der 1920er Jahre und als Vivisektion für die ‚unreifen‘ Dekaden davor?

Als wahrhaft unpraktisch erweist sich, dass Autoren der Frühzeit nicht in der Bibliografie, sondern nur in Endnoten oder im Internet auf Latsis’ ‚digitaler Chronik‘ (<https://sites.ua.edu/dlatsis/>) zu finden sind. Zudem hätte ein gutes Lektorat Flüchtigkeitsfehler wie FIAF Brighton 1979, Friese-Greene ohne E am Ende oder das verwirrende Wechseln des Vornamens von Filmpionier Le Prince (Auguste, Augustin, Augustus, Louis) korrigiert.

Trotz aller Kritik: Wer sich für den US-amerikanischen Stummfilm interessiert, dem bietet Latsis eine wahre Fundgrube an Informationen sowie eine Evaluation von Filmbüchern. Der

Anhang enthält zudem eine Liste von US-Dokumentar- und Werbefilmen zur Filmindustrie (1908-1930).

Sabine Lenk (Marburg)

Tatiana Astafeva: Ostalgie in German Cinema After Reunification

Cham: Palgrave Macmillan 2024, 220 S., ISBN 9783031750069, EUR 139,09 (Zugl. Dissertation an der Filmuniversität Potsdam-Babelsberg KONRAD WOLF, 2024)

Die Nostalgieforschung beschäftigt sich seit geraumer Zeit mit der Frage, wie sich Nostalgie medial manifestiert, also von einem ephemeren Empfinden zu einem intersubjektiv nachvollziehbaren Analysegegenstand wird – und hat darauf unterschiedliche Antworten gefunden. Nostalgie wird beispielsweise als etwas betrachtet, das in Medien (narrativ, ästhetisch, performativ) zum Ausdruck kommt, außerdem als etwas, das durch Medien kommuniziert, popularisiert und propagiert werden kann, oder auch als etwas, das bei der Rezeption von beziehungsweise Beschäftigung mit Medien evoziert werden mag (um nur einige Perspektiven zu nennen). Entsprechend breit ist das Forschungsfeld, zu dem Tatiana Astafeva mit ihrer Arbeit *Ostalgie in German Cinema After Reunification* nun einen weiteren Beitrag hinzugefügt hat. Der Autorin

geht es um Filme, die ‚nostalgisch‘ auf die DDR zurückblicken, im Versuch, diese Filme nicht als sentimentale Verklärung oder Verkitschung, sondern als Form einer komplexen emotiven Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ernst zu nehmen. Mit dieser Zuschreibung, die Filme seien selbst ‚nostalgisch‘, wird gleich ein theoretisches Grundproblem umschiff: die Betrachtung menschlicher Akteure – also wer hier wodurch so empfinden mag beziehungsweise zu einer derartigen interpretativen Auslegung kommen kann (oder soll).

Astafeva scheint ‚(N)Ostalgie‘ grundsätzlich als etwas zu verstehen, das in einer (überwiegend positiven) Vergangenheitsdarstellung der Filme angelegt ist, um so zu einem Modus des sehnsüchtigen Reminiszierens einzuladen – sei es nun in Referenz auf die filmisch präsentierte oder die

eigens erlebte Vergangenheit (oder beides). Demnach wären Ostalgie-Filme als Auslöser oder Anlässe für nostalgisches Empfinden, Erinnern und Handeln zu deuten. Ein Bedürfnis danach, die DDR-Zeit wieder aufleben zu lassen, ist historisch belegbar: Astafeva verweist dazu auf die Ostalgie-Wellen der 1990er und frühen 2000er Jahre. Der Autorin geht es aber insgesamt weniger um das, was Zuschauer:innen in den Filmen sehen oder in Auseinandersetzung daraus und damit machen, sondern eher darum, wie Filme gestaltet sind, um (potenziell) nostalgisch zu ‚wirken‘ (vgl. S.8, S.54 und S.74).

Hierzu entwirft sie verschiedene definitorische Ansätze. Ostalgie wird einmal als Filmgenre mit bestimmten „aesthetic peculiarities“ konzeptualisiert, kurz darauf aber auch als „a peculiar form of historical experience rather than an aesthetic style“ (S.7). Was mit letzterem gemeint ist, wird klar, wenn die Autorin die Arbeiten von Frank R. Ankersmit zur ‚historischen Erfahrung‘ aufgreift (vgl. *History and Tropology: The Rise and Fall of Metaphor*. Berkeley: California UP, 1994; *Sublime Historical Experience*. Stanford: Stanford UP, 2005), um hieraus einen eigenen, ‚kognitivistisch-phänomenologischen‘ Ansatz zu entwickeln (vgl. S.51, S.121 und S.145). Mit Ankersmit wird unter anderem dargestellt, dass es nie eine objektive Wahrheit von Geschichte geben kann, sondern die nostalgische historische Erfahrung notwendigerweise subjektiv

sei, dass nostalgisches Empfinden ein Bewusstwerden der Distanz zum Referenzobjekt (hier: dem Leben in der DDR) erfordere, wodurch überhaupt erst ein Sehnsuchtsempfinden (*longing*) danach entstehen könne, und dass in die so entstandene Lücke des Entzogenen dann mediale Repräsentationen treten könnten, die das Vergangene wieder präsent machen (vgl. S.26ff. und S.51ff.) – so weit, so (forschungsdiskursiv) etabliert. Auch verweist Astafeva mit Ankersmit darauf, dass Ostalgie zwar durch Mediendarstellungen aus der Zeit, mehr aber noch durch Mediendarstellungen über die Zeit ausgelöst werden mag, da letztere gezielt ästhetische Strategien einsetzen, „that not only place a narrative in the past but convey and emphasize the pastness“ (S.53). Formen dieser *mediated pastness* werden dann in der Film-analyse ausgewiesen: darunter bei der Gestaltung der diegetischen Welt (z.B. durch die Einbindung von ikonischen DDR-Objekten, Stichwort: Trabant), in narrativen Strategien (z.B. durch die Einblendung von echten oder fiktiven historischen Aufnahmen) oder ästhetischen Modifikationen (z.B. durch den Einsatz von Sepia- oder Schwarz-Weiß-Bildeinfärbungen). Auch werden die Protagonist:innen selbst als nostalgisch inszeniert (vgl. S.73f.), oder neben persönlichen Perspektiven auf gewöhnliche Momente des Alltagslebens (vgl. S.96) auch private Räume fokussiert (vgl. S.112), die quasi-intime Einblicke ins Geschehen ermöglichen und es so nah heranrücken lassen.

Mit der Erfassung dieser und vieler weiterer Merkmale kann die Arbeit insgesamt als Erarbeitung von Ostalgie als Genre überzeugen. Schwieriger wird es dann, wenn diese dazu dienen sollen, eine emotive (Medien-) Erfahrung von DDR-Geschichte herzuleiten. Dafür ist die wiederholt heranzitierte *experience of distance* argumentativ nicht stark genug. Auch wenn es darum geht, der Frage nachzuge-

hen, was diese Filme für das Empfinden und Erinnern in Bezug zur DDR bedeuten, bleibt die Arbeit im Theoretischen verhaftet. Gewinnbringender ist dargestellt, wie eine Aufarbeitung und Aneignung von Geschichte in medialen Vergangenheit(svision)en stattfindet, die dadurch historisches Wissen über die Zeit mitformen.

Mirjam Kappes (Köln)

Anna Luise Kiss: Die filmische Straßenlandschaft in Potsdam: Palimpsest – kulturelle Arena – performativer Raum. Mit Beiträgen von Johann Pibert

Hamburg: Avinus 2022, 288 S., ISBN 9783869381558, EUR 28,- (OA)

Das Buch widmet sich der Geschichte der filmbezogenen Straßennamen in der ‚Filmstadt‘ Potsdam. Wie in der kenntnisreichen Einführung dargelegt, adressiert es damit eine Forschungslücke, die weder in der stadtbezogenen Filmwissenschaft, noch in der Straßennamensforschung Beachtung fand und eröffnet damit ein neues Feld der kulturwissenschaftlich orientierten Medienwissenschaft. Zugrunde liegt ein Verständnis der Filmstadt als ‚Assemblage‘ verschiedener Institutionen, Veranstaltungen, Praktiken und Artefakte, zu denen auch die Benennung von Straßen gezählt wird. Das Buch unternimmt eine Kartogra-

fie der im Stadtraum Potsdam heute existierenden Straßennamen, die mehr oder weniger berühmte Personen der Filmproduktion ehren: Die Biografien der Schauspieler:innen, Produzenten, Regisseure und Kameramänner werden in einem umfangreichen Teil dargestellt.

Anhand der in der kritischen Straßennamensforschung etablierten Begriffe des Palimpsests, der kulturellen Arena und des performativen Raums werden die Straßennamen kontextualisiert und interpretiert. Im Sinne des textuellen Begriffs des Palimpsests als Überschreibung werden verschiedene historische Phasen

der Straßenbenennung aufgeführt, die jeweils in unterschiedlichen Teilen der Stadt erfolgten. Auch die mehrfache Umbenennung einer Straße auf dem Studiogelände in Babelsberg in den 1930er Jahren und während der Nachkriegszeit wird dabei historisch als Umschrift im Dienst von Machtpolitiken gedeutet. Als kulturelle Arena werden beispielhaft politische Debatten um (Um-)Benennungen von Straßen auf dem Studiogelände angeführt, die diese als Teil gesellschaftlicher Repräsentationspolitiken sichtbar machen – unter anderem die Ehrung von Stars der NS-Zeit in den 1990er Jahren sowie die Umbenennung der Heiner-Carow-Straße in Quentin-Tarantino-Straße 2009. Schließlich wird die performative Wechselwirkung von Straßennamen mit anderen filmischen Artefakten (Wandmalereien, Beschriftungen auf Häusern, Plakaten, Namen von Läden usw.) im Stadtraum im Hinblick auf ‚Echoeffekte‘ thematisiert.

Trotz einer umfangreichen Erläuterung der als sozialwissenschaftlich und künstlerisch-forschend bezeichneten Methodik – „geisteswissenschaftliche Forschung, sozialwissenschaftliche Methoden, ein wissenschaftlich-künstlerisches Schreibkonzept und eine revisionistische Perspektive [werden] miteinander verbunden“ (S.9) –, ist diese in der konkreten Umsetzung jedoch nicht überzeugend. Die Erstellung von Tabellen mit quantitativer Korrelation verschiedener Merkmale von insgesamt 42 Namen erscheint

angesichts der geringen Datenmenge als wenig aussagekräftig, zumal die aufgezeigten Zusammenhänge – wie zum Beispiel der zwischen historischen Phasen und Stadtteilen – auch durch ein Studium der Stadtgeschichte erschlossen werden kann. Die Erstellung der Biografien nach einem am Marketing orientierten Modell der Kund:innenadressierung durch Ansprache der Emotionen erscheint zudem wenig geeignet, die wesentlichen „Datensätze“ (S.53) zu konstruieren, zumal in der historischen Auswertung nur auf Basismerkmale wie etwa Geschlecht, Alter und Beruf zurückgegriffen wird. Wie wiederum die erwähnte Bürger:innenforschung zur Sammlung der im dritten Teil angeführten Artefakte beigetragen hat, wird leider nicht erläutert. Trotz der unterschiedlichen gewählten Perspektiven bestehen die Analysen wesentlich in einer Darstellung von Merkmalen, historischen Fakten und Artefakten, deren Deutungen auch aus anderen filmgeschichtlichen Forschungen bekannt sind – wie zum Beispiel die Unterrepräsentation von Frauen, der erst in jüngster Zeit begegnet wird, oder deren Festlegung auf den Beruf der Schauspielerin. Medienwissenschaftliche Methoden der Diskursanalyse und Ikonologie oder auch sozialwissenschaftliche Methoden zu Sozialstruktur und Nutzungsverhalten der Stadtbewohner:innen werden leider nicht eingesetzt. So bleiben interessante Fragen, unter anderem nach den möglicherweise auch

widersprüchlichen Konstellationen der Assemblage, ungeklärt. Auch ist nicht nur die Frage relevant, wer welche filmhistorische Epoche repräsentiert, sondern auch wie dies geschieht, um Aufschluss über die Konstruktion der Film- und Stadtgeschichte durch filmische Assemblages zu untersuchen.

In diesen Lücken liegt aber wiederum auch das Potenzial des Buches, das anregende Anstöße und Basis für weiterführende Forschungen bietet. Nicht zuletzt handelt es sich um ein aufschlussreiches Lesebuch zur Stadtgeschichte, das eine Reihe interessanter

Details zutage fördert (z.B. die Planung des Stadtviertels Drewitz zu Ende der DDR-Zeiten als eine Hommage an die Babelsberger Filmgeschichte der Weimarer Zeit und an die DEFA). Die nach Stadtteilen geordneten Künstler:innenbiografien sind sehr ansprechend und abwechslungsreich geschrieben. Sie laden dazu ein, die Stadt Potsdam aus Perspektive der filmischen Assemblage zu erkunden und auch unbekanntere Persönlichkeiten der Filmgeschichte zu entdecken.

Bettina Henzler (Köln)

Alison Griffiths: Nomadic Cinema: A Cultural Geography of the Expedition Film

New York: Columbia UP 2025 (Film and Culture), 343 S., ISBN 9780231549882, USD 37,-

Anknüpfend an ihr erstes Buch *Wonderous Difference: Cinema, Anthropology, and Turn-of-the-Century Visual Culture* (New York: Columbia UP, 2002) beschäftigt sich Alison Griffiths in *Nomadic Cinema* mit der Verbindung von Film und ethnografischen Reisen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Jedes der sechs Kapitel fokussiert sich dabei auf eine Expedition, deren institutionelle Einhegung sowie auf die Rolle der jeweiligen *weißen*, *westlichen* Reisenden in der Ökonomie der dabei entstandenen

Filme. Geleitet werden die Untersuchungen stets von einem Interesse an einem dekolonialen Umgang mit dem Expeditionsfilm als Genre, das ontologisch mit den Logiken von kolonialem Kapitalismus verwoben sei. Methodisch bedeute dies, eine verfremdende Lektüre zu verfolgen, mit dem Fokus auf „moments of rupture that mobilize counternarratives, traces of Indigenous agency, and recognition of the psychic toll of colonialism“ (S.13).

Anhand von *Gow the Head Hunter* (1928) widmet sich Griffiths zunächst

dem Subgenre des kommerziellen exploitativen Expeditionsfilms, das von Neugier und Erstaunen statt wissenschaftlichen Interessen geleitet wird. Durch Lektüre von Reiseberichten, die parallel zum Film veröffentlicht wurden, arbeitet Griffiths heraus, dass die kolonialen, theokratischen und geopolitischen Imaginationen der ‚westlichen‘ Reisenden statt eines vom Film behaupteten Dokumentariums die exotisierenden Bilder bestimmen. Als verfremdende Vergleichsfolie zieht Griffiths zudem Praktiken der mittelalterlichen Kartografie heran, um deren ontologische Kontinuität mit dem Genre des Expeditionsfilms auf Ebene der Konstruktion und Vermittlung einer situierten Idee von Welt aufzuzeigen.

Im zweiten Kapitel beschäftigt sich Griffiths mittels des New Yorker Explorer Clubs mit der Kategorie des modernen Abenteurers und der Ökonomie des daraus entstehenden Clubfilms. Die Geschichte und Infrastruktur des Clubs geben dabei Aufschluss über das Spannungsfeld zwischen Professionalisierung und Amateurhaftigkeit, das die Clubmitglieder fortwährend an sich selbst aushandeln mussten. Durch ein „counterhistorical reading“ (S.90) von Barry O’Neils *The Girl of the Northern Woods* (1910) sowie der Jahrestagungen des Clubs wird die Fragilität des weißen männlichen Abenteurers sichtbar. Zudem arbeitet Griffiths die Abhängigkeit dieser Abenteurer von Indigenen „go-betweens“ (S.90) heraus, was die Akkumulation von fragmentiertem

Wissen als eine kollaborative Arbeit erkenntlich macht.

Das Subgenre des Lone-Wolf-Expeditionsfilms bildet den Kern des dritten Kapitels. Griffiths untersucht hier Carl Lumholtz’ *In Borneo, Land of the Head Hunters* (1916) als Teil dessen Medienverbunds und fragt danach, wie dieser das Bild eines „gentleman scientist“ (S.117) hervorbringen sollte. Die fragmentarische Natur des Materials, die Zwischentitel und deren Diskrepanz zu den Bildern, der „return gaze“ (S.126) der gefilmten Indigenen sowie lange Einstellungen als Akte des Starrens (vgl. S.124ff.) werden für Griffiths zu Momenten, in denen die vermeintliche Autorität von Lumholtz dekonstruiert werden könne. Dies ermögliche eine spekulative Indigene Vereinnahmung des Materials, die die Autorschaft des Wissens verschiebe und die Uneindeutigkeit und Ambiguität des Expeditionsfilms in den Vordergrund treten lasse (vgl. S.135).

Camping Among the Indians (1927), ein 22-minütiges filmisches Überbleibsel einer Reise zu Indigenen Ritualen durch den Südwesten der USA, wird im vierten Kapitel einer dekolonialen Forschungspraxis unterzogen. Es werden nicht nur Momente des *return gaze* und der fragmentarische Status des Films analysiert, sondern Griffiths führt den beinahe hundert Jahre alten Film zu der heutigen Generation der Indigenen Gemeinschaften zurück – „shifting the emphasis away from the visual text as the locus of meaning and including Indigenous stakehol-

ders as vital interlocuters, keepers of *their* memories and far better equipped than non-Native scholars to tell stories about the Ceremonial“ (S.139f.). Letztere werden in Interviews während und nach der gemeinsamen Filmsichtung besprochen und der koloniale Expeditionsfilm so zu einem „memory device“ (S.160) für Indigene Nachfahren.

Zwei von der British Royal Society finanzierte Expeditionsfilme zur Besteigung des Mount Everest werden im fünften Kapitel zu Archetypen des „conquest-mode expedition film“ (S.171). Mit dessen Idee des Monumentalen verschränkten sich nationalistische Bestrebungen zur räumlichen Dominanz, herausfordernde Bildproduktion sowie eine Wissenschaftlichkeit verwässernde Aura des Mystischen (vgl. S.171ff.). In den die Expedition dokumentierenden Reisefotografien betont Griffiths die Indigene Präsenz bei der Wissensproduktion und entdeckt Raum für eine dekoloniale Gegenmonumentalität. Diese lasse die Landschaft zur Koproduzentin von Wissen werden, was die Auswirkungen des Bergsteigens auf den menschengemachten Klimawandel akzentuiere.

Das letzte Kapitel widmet sich der 1926 vom American Museum of Natural History geleiteten Morden-Clark Expedition durch Zentralasien, bei der Filmen als zentraler Teil der extraktiven Sammlungsbestrebungen des Museums angelegt war (vgl. S.209). Griffiths versteht die Bildsprache des

Films als visuellen Small Talk, der sich in den unbeholfenen Blicken der ‚westlichen‘ Reisenden in der und auf die exotisierte Fremde manifestiere. Diese Lesart eröffne das Potenzial einer gegenhistorischen Haltung gegenüber dieser Expedition, die zwar ein mediales Großereignis auslöste, deren filmische Bilder jedoch institutionell wie auch öffentlich nur minimalen Erfolg erzielten (vgl. S.221ff.).

Mit *Nomadic Cinema* gelingt es Griffiths ein von der Filmwissenschaft vernachlässigtes Genre aus der konstitutiven Zeit des „cinema of exploration“ (Caminati, Luca/Cahill, James Leo [Hg.]: *Cinema of Exploration: Essays on an Adventurous Film Practice*. New York: Routledge, 2020) eingehend zu untersuchen. Die Verbindung von ausführlichen Analysen der filmischen Texte, relationaler Lektüre der dazugehörigen Medienverbünde sowie tiefgreifender institutioneller wie auch personeller Rahmung wirkt musterbildend für den wissenschaftlichen Umgang mit Gebrauchsfilmen und *non-theatrical films*. Griffiths' Bemühung um einen dekolonialen Umgang sind darüber hinaus nicht nur ein starkes Plädoyer dafür, sich trotz der problematischen Kontexte und Inhalte mit diesem Teil der Filmgeschichte zu befassen, sondern wirkt wegweisend dafür, wie und mit welchen theoretischen und politischen Motivationen dies geschehen sollte.

Dennis Hippe (Frankfurt am Main)

Hans Richard Brittnacher (Hg.): Tiere vor der Kamera

München: edition text + kritik 2024 (Projektionen. Studien zu Natur, Kultur und Film, Bd.13), 250 S., ISBN 9783967079524, EUR 29,-

Der multidisziplinär angelegte und mit acht Beiträgerinnen und sechs Beiträgern aus sieben Ländern international besetzte Sammelband ist dem *critical animal turn* verpflichtet (vgl. S.8). Der Band, der eine ganze Reihe von Tippfehlern aufweist, enttäuscht aufs Ganze gesehen. Dann zumindest, wenn man den Titel *Tiere vor der Kamera* ernst nimmt. Für diese Enttäuschung gibt es mehrere Gründe.

Eher zu vernachlässigen ist sicherlich, dass das „Verzeichnis erwähnter Filme“ am Ende des Bandes nur eine allerdings nicht näher begründete Auswahl bietet. Insbesondere erschließt sich nicht, warum eine Vielzahl einschlägiger Spielfilmklassiker nicht thematisiert werden (bspw. die *Tarzan*-Filme mit Johnny Weissmuller [1932-1948], Harold D. Schusters *My Friend Flicka* [1943], die *Black-Beauty*-Filme [ab 1946], Steven Spielbergs *Jaws* [1975], Neil Jordans *The Company of Wolves* [1984], Chris Noonans *Babe* [1995] oder Peter Timms *Rennschwein Rudi Rüssel* [1995]). Auch ganze Genres und Bereiche finden keine oder nur marginale Berücksichtigung – vor allem der Dokumentarfilm beziehungsweise Dokumentarfilmreihen und -serien (bspw. *The Living Desert* [1953], *Le Monde du Silence* [1956], *Serengeti darf nicht sterben* [1959], *Expeditionen ins Tierreich* [1965-], das titelgebende

Tiere vor der Kamera [1974-2016]), fiktionale Fernsehserien (von *Lassie* [1954-1973] bis *Unser Charly* [1995-2012]), Zeichentrickfilme und -serien (bspw. *Animal Farm* [1954], *Calimero* [1972-1973] oder auch *PAW Patrol* [2013-] und *Peppa Pig* [2004-], darüber hinaus all die Disney-Produktionen), Science-Fiction-Filme, Tierhorrorfilme und -filmserien (bspw. *The Fly* [1958, 1986], *Jurassic Park* [ab 1993]), Tierfotografie, Print- und Fernsehwerbung (bspw. der Trigema-Schimpanse Charly) sowie der zoologische Wissenschaftsfilm.

Das wiegt umso schwerer, als der in die „Diskursfelder“ (S.12) „Tierliebe“ (fünf Beiträge), „Der andere Blick“ (fünf Beiträge) und „Tierethik und -politik“ (vier Beiträge) untergliederte Sammelband mehrheitlich (in Teilen oder in Gänze) durchaus lesenswerte Beiträge enthält, in denen es allerdings nur am Rande oder gar nicht um Tiere vor der Kamera geht, sondern um Tiere in Literatur, Kunst und Kulturgeschichte. Oder es geht um Menschen, die mit Tieren Umgang haben.

Zu diesen Beiträgen zählt der erhellende Aufsatz von Susanne Scharnowski über Werner Herzogs eigenwilliges Biopic *Grizzly Man* (2005). Lesenswert ist auch der nicht immer analytische Distanz wahrende Beitrag von Cornelia Ortlieb über die deutsch-amerikanischen Zauberkünstler und

Dompteure Siegfried und Roy und deren Geparden Chico. Karin Wielands eher biografisch angelegter und stellenweise kühn argumentierender Text berichtet über die Bild-Serien *Girl and Dog* (1986) und *Dog Women* (1994) von Paula Rego. Bekanntes trägt Heinz Bude über Joseph Beuys' berühmte Aktion *I like America and America likes me* (1974) vor. Nur passagenweise leuchtet Ulrike Zitzlspergers mit „Ecce Animalia. Über das (Mit) Leiden der Tiere [...]“ unglücklich betitelter Beitrag über Werke von Otto Dix und Klaus Staeck ein. Ulrike Vedders durchdachtes Kapitel „Den Wal (nicht) sehen“ überzeugt mit einigen Einsichten zu John Hustons *Moby Dick* (1956) sowie weiteren Verfilmungen der Melville-Vorlage sowie Rutger Hauer und Sil van der Woerds *Requiem* (2019). Erkenntnisreich berichten Katalin Teller über „Die Stare von Kurt Schwitters und Wolfgang Müller“ sowie Wilhelm Amann über David Lynchs *The Elephant Man* (1980). Dabei ist Ammans Beitrag jedoch begrifflich (u.a. „Freaks“ [S.192]) und argumentativ mit einigen Fragezeichen zu versehen. Jesús Pérez-Garcías Aufsatz über Tierwahrnehmungen bei Toriyama Sekien, August Macke und Irene Solá fragt nach interkulturellen Austauschbeziehungen, verliert sich dabei aber leider in Kontexten und Abschweifungen.

Von den thematisch einschlägige(re)n Beiträgen überzeugt vor

allem derjenige von Birgit Ziener über Esel in Robert Bressons *Au Hasard, Balthazar* (1966) und Jerzy Skolimowski's *Eo* (2022). Johann Georg Lughofers Aufsatz stellt unter anderem mit Erich Engels *Hohe Schule* (1934), Edwin L. Marins *Florian* (1940) und Walt Disneys *Miracle of the White Stallions* (1963) eine ganze Reihe von Lippizaner-Filmen ins Zentrum, vernachlässigt aber Filmästhetisches zugunsten von funktionsorientierten Überlegungen. Das gilt auch für den Beitrag über „Löwen und Mädchen“ des Herausgebers Hans Richard Brittnacher, in dem die Ausführungen zu Jean-Jacques Beineix's *Roselyne et les Lions* (1989) ein Drittel des Textumfangs ausmachen. Jürgen Heizmann interessiert das Thema Affe und Frau im Film (u.a. Nagisa Oshimas *Max mon Amour* [1986], Merian C. Coopers und Ernest B. Schoedsacks *King Kong* [1933], Ernest Brett Morgans *Jane* [2017] und Michael Apteds *Gorillas in the Mist* [1988]) und in anderen Künsten. Sein umfangreicher Aufsatz erschöpft sich allerdings in Inhaltsangaben, Informationen diverser Art und der Nennung weiterer Werke. Ähnlich ist es um Swati Acharyas schmalen Beitrag über das Theaterstück *Nagamandala* (1988) des indischen Dramatikers Girish Karnad und dessen gleichnamige Verfilmung (1997) durch T.S. Nagabharana bestellt.

Günter Helmes (Schärding)

Leonie Zilch: Erregende Dokumente: Pornografie und dokumentarische Autorität

Bielefeld: transcript 2025 (Das Dokumentarische. Exzess und Entzug, Bd.6), 382 S., ISBN 9783837657555, EUR 39,- (OA)

(Zugl. Dissertation an der Ruhr-Universität Bochum am Fachbereich Medienwissenschaft, 2020)

Über Pornografie im deutschsprachigen Kontext zu schreiben, ist schwierig, sich wissenschaftlich mit ihr auseinanderzusetzen umso komplizierter (vgl. S.27). Den richtigen analytischen Abstand zur Pornografie zu finden, scheint eine unmögliche Aufgabe. Zu involviert, zu erregt – als Untersuchungsobjekt erinnert sie Wissenschaftler:innen daran, dass auch sie einen Körper haben, der erregt werden kann. Was für einige unangenehm ist, ist Anlass zur Untersuchung für Leonie Zilch. In ihrer als Monografie erschienenen Dissertation *Erregende Dokumente* geht Zilch dabei dem Nexus von Dokumentarischen und Pornografischen nach, der sowohl die Ebenen der Filmtheorie und -geschichte als auch die der Wissenschaftsgeschichte berührt. Wem dabei die Autorität zukommt, Pornografie zu machen, lustvoll zu rezipieren oder über sie zu schreiben und was diese Machtgefälle mit wissenschaftlichen und dokumentarischen Normen zu tun haben, sind Leitfragen des Buches.

In einem ersten Schritt beruft sich Zilch auf die feministische Filmwissenschaft, um moralistische und soziologische Zugänge zu Pornografie zu verkomplizieren (Kap.2). Die Autorin

folgt in ihrem Ansatz Linda Williams' Credo, dass es an der Zeit sei, die Fragestellung, ‚ob‘ Pornografie überhaupt existieren sollte, zu verschieben auf die Frage, was die Existenz von Pornografie ‚tut‘ und bedeutet. Und der pornografische Film, wie Zilch ausführt, tut eine ganze Menge. Sie schließt sich dabei explizit den frühen phänomenologischen Texten Gertrud Kochs zu weiblicher Schaulust und Pornografie an und ergänzt so den stark kulturwissenschaftlich geprägten Diskurs der Porn Studies um eine wichtige theoretische und unterbeleuchtete deutschsprachige Theorie-Geschichte (vgl. Kap.2.5 und 4.2). Der Fokus auf die ästhetische Erfahrung von Pornografie und Dokumentarischem bleibt prägend für das restliche Buch, in dem *close readings* von verschiedenen Objekten wie Filmen, Videos, und Plattformen vorgelegt werden. „Die Pornografie‘ gibt es nicht, sie ist viele“ (S.48) – so bestimmt die Autorin zu Beginn das Feld ihrer Untersuchung. Die Doppelbödigkeit des Begriffs ‚Pornografie‘, der sowohl einzelne Objekte bezeichnet als auch das ‚Schlachtfeld‘ einer gesellschaftlichen Aushandlung über Normen und Tabus, ist zentral für die

Spannweite ihrer Untersuchung (vgl. S.43 und S.325).

Die im Feld der Film- und Medienwissenschaften viel diskutierte Debatte um Realismus, mediale Wahrheit und Ethik des Dokumentarischen, so Zilch, ist eng umschlungen mit dem Nachdenken über Pornografie. In drei Fallstudien führt die Autorin verschiedene Zugänge zu dieser Überkreuzung vor, die sich darin einig sind, dass *porno verité*, sexuelle Aufklärungsvideos und authentischer Amateur-Sex performative und arbeitsintensive Inszenierungen sind, die als ästhetische Objekte untersucht werden müssen. Pornografie erlaube eben gerade „keine Schlussfolgerungen darüber, wie Menschen ‚real‘ Sex haben“ (S.320), sondern vielmehr, welche gesellschaftlichen Fantasien und Normen über Sex und das Sexuelle kursieren.

Im dritten Kapitel zu Gonzo-Pornografie erscheint Pornografie als Film- und Technikgeschichte – die Filme *The Adventures of Buttman* (1989) und *Asa Akira is Insatiable II* (2012) werden mit dem Stag- und Beaver-Film in Verbindung gebracht und die Erfindung der Videotechnik beleuchtet. Die Lust an der Technik trifft auf detaillierte *close readings* der beiden zu sehr verschiedenen historischen Zeitpunkten entstandenen Mainstream Pornofilme, die die Autorin analytisch scharf an Debatten des Dokumentarfilms rückbindet, unter anderem durch eine Pornofilm-Geschichte des POV-Shots, und einer historischen Einordnung der Filme in der Tradition des *cinema verité*.

Im nächsten Kapitel stehen zwei Beispiele der Aufklärungs- und sexuellen Selbsthilfevideos im Vordergrund. Zu Beginn wird Dorrie Lanes *How to Find Your G-Spot* (1993) als gegenästhetische und -pornografische Praxis der Sexpert:in vorgestellt und historisch in den Kontext der feministischen Gesundheitsbewegungen sowie einer breiteren Kulturgeschichte sexueller Befreiung und der *feminist sex wars* in Deutschland verortet. Die subkulturelle Wissensvermittlung Dorrie Lanes wird der kontemporären Plattform OMGyes gegenübergestellt, die, so argumentiert Zilch, gezielt versucht, sich in einen wissenschaftlichen Diskurs um Sexualität einzuschreiben und dabei Lust explizit aus ihren Bildern verbannt. Neben den filmästhetischen Beobachtungen zu Einstellungen, sozialen Akteuren und Genretraditionen wie dem Film Noir, richtet Zilch unsere Aufmerksamkeit auf verschiedene Datenvisualisierungsmethoden (z.B. Schaubilder, Diagramme und Statistiken). Während bei Lane der objektive Wissensanspruch dieser Formen subversiv angeeignet werde, komme er bei OMGyes als illustrierend und dokumentarisch autoritätssichernd zum Einsatz, so Zilchs Fazit.

Was sich bereits in der Analyse von OMGyes andeutet, wird im letzten Analysekapitel zum Verhältnis von Pornografie und Archiv zum zentralen Punkt. Im Vordergrund steht hier die Analyse von pornografischen Online-Plattformen, ihren Ordnungssystemen, Rezeptionsmöglichkeiten und archi-

varischen Potenzialen. In beeindruckender Detailtreue reflektiert Zilch anhand ihrer eigenen Recherche die Einschreibungen von Körpernormen auf Pornhub bevor und nach Löschung von ungefähr 80% seiner Inhalte im Jahr 2020 und bringt diese in Dialog mit den fragwürdigen Marktlogiken und Arbeitspraktiken des Medienmonopols. Die von Paulita Pappel gegründete Plattform Lustery mit ihrem Fokus auf Amateurpornografie wird als feministisches Gegenbeispiel angeführt, wenn auch hier der Anspruch auf authentische Darstellung von Sex aus ästhetischer Perspektive in Frage gestellt wird. Mit einem starken Hervorheben der methodischen Verschränkung von *close reading* der Filme und der Analyse von Arbeits- sowie Distributions- und Rezeptionsbedingungen von Pornografie betont Zilch hier noch einmal abschließend, was sie überzeugend durch das ganze Buch hinweg demonstriert: Pornografische Bilder, die sich dokumentarischen Ästhetiken bedienen, lassen keine Rückschlüsse auf die Ethik ihrer Entstehung zu. Stattdessen sei eine „informierte Rezeptionshaltung“ (S.138) in Bezug auf Pornografie gefordert, die dem dokumentarischen Wahrheitsversprechen nicht als ethische, sondern als ästhetische auf den Leim geht. Für Pornografie, wie für alle kommerziellen Produkte, gelte es, kritisch Arbeitsbedingungen zu recherchieren, um Aussagen über Ethik zu treffen – der Genuss ihrer dokumenta-

rischen Qualität sei strukturell wie jede andere Form des ästhetischen Genusses auf einer Rezeptionshaltung des ‚als ob‘ gebaut.

Das Buch ist ein zentraler Beitrag und Auftakt der Porn Studies im deutschsprachigen Raum, die sich hoffentlich durch unter anderem von Zilch getragene Initiativen wie dem von der Volkswagenstiftung geförderten Scoping-Workshop „Kritische Pornografie-Forschung“ in den nächsten Jahren stärker institutionalisieren werden. Zilchs spezifischer Einsatz ist dabei die Frage des Dokumentarischen in seinem Spannungsverhältnis zur Erregung. Das erregende Dokument, das ihr Buch titelgebend vorschlägt, stellt einen komplexen Schauplatz vor, der sowohl den pornografischen Inhalt und Impuls von dokumentarischen Ästhetiken als auch sein Potenzial, Gemüter zu erregen, umfasst. Zilchs Buch ist nicht nur für an Porn Studies Interessierte relevant, sondern sei all jenen zur Lektüre empfohlen, die sich für das Dokumentarische interessieren. Denn von den Rändern einer Praxis lässt sich am meisten über das Zentrum lernen. Hard Core, Gonzo-Filme und Amateur-Pornografie sind bisher wenig erforschte Objekte der Dokumentarfilmgeschichte, und Zilch demonstriert eindrücklich, wie sie Traditionen des Dokumentarischen ebenso nutzen und herausfordern.

Sophie Holzberger (New York)

Alina Bothe, Christoph Kreutzmüller, Babette Quinkert (Hg.): Fotografie und Gewalt im Nationalsozialismus

Göttingen: Wallstein 2024 (Beiträge zur Geschichte des Nationalsozialismus, Bd.39), 219 S., ISBN 9783835356573, EUR 24,-

Wer denkt, dass über die Epoche des Nationalsozialismus genug bekannt, genug geforscht und genug gewusst werde, wird in diesem von Alina Bothe, Christoph Kreutzmüller und Babette Quinkert herausgegebenen Band eines Besseren belehrt. Gerade in der Bildüberlieferung des Zweiten Weltkriegs gibt es noch viel zu entdecken. Die Anthologie *Fotografie und Gewalt im Nationalsozialismus* präsentiert großzügig Material, ordnet es sorgfältig ein und weist auf Forschungsdesiderate hin. Bis heute ist das visuelle Gedächtnis an den Zweiten Weltkrieg dominiert von Fotografien der Täter:innen. So wird wohl ein jeder Fotografien aus dem Auschwitz-Album kennen – ein Fotoalbum, in dem die Ankunft und Selektion eines Transports ungarischer Jüdinnen und Juden im Konzentrationslager festgehalten ist, das von einem SS-Mann angefertigt wurde und in der Bildargumentation die Vernichtung unterstützt. Demgegenüber sind von Verfolgten und Häftlingen angefertigte Zeichnungen, die vor dem Zugriff der Nazis versteckt und oft erst lange nach der Befreiung der Konzentrationslager entdeckt wurden, spät in die visuelle Erinnerung der Shoah eingegangen. Auch in diesem Band macht nur der Beitrag von Lukas Meissel eine Ausnahme, wenn er eine Zeichnung Simon Wiesenthals den Täterfotografien aus

Mauthausen entgegenhält. Seine Einschränkung, dass es sich „zwar in erster Linie [um] ein Kunstwerk“ handelt (S.171), deutet an, wie viel methodische Arbeit hinsichtlich der Überlieferungen durch Zeichnungen in den Geschichtswissenschaften noch zu leisten ist.

Hinsichtlich der Fotografie, das belegen die Beiträge des Bandes eindrücklich, ist der Diskurs sehr viel weiter, ausgesprochen differenziert und problembewusst. Denn Fotografie ist nicht gleich Fotografie: ob sie von Amateuren gemacht wurde, worauf die meisten Beiträge abheben, oder im Auftrag einer Stadtverwaltung, wie sie Jan Neubauer an einem Fall in Augsburg analysiert, der die „prekäre Wohnsituation“ (S.48) dokumentiert und sich dabei „in erbblologische Denkweisen“ (S.70) einfügt – das macht große Unterschiede. Immer ist, so hält Michael Wildt in seinem Artikel fest, „das scheinbar Unsichtbare mitzudenken“ (S.42). Oft lassen sich Gewaltverhältnisse an kleinen Details nachweisen. Wildt betrachtet ein Foto aus Ravensbrück, „das schnell überschlagen werden könnte – wenn man nicht bei genauerem Hinsehen entdeckte, dass die Aufseherin einen Hund bei sich hat“ (S.41) – und Hunde sind, wie aus Berichten von Überlebenden bekannt ist, als Waffen eingesetzt worden. Fotografien, das betonen

alle Beiträge, sind nicht ohne weitere Quellen oder Fotos zu deuten.

Drei Beiträge widmen sich entsprechend Fotoalben und deren Narrativierung durch den Aufbau der Alben, der Serialisierung der Bilder und ihrer Konstellation auf der Seite. Im Gegensatz zur Geschichtswissenschaft, wie Stephan Horn anmerkt, gibt es „in der internationalen Militaria-Szene“ (S.91) schon länger reges Interesse an diesen Quellen, allerdings, wie Horn an einem Album der Legion Condor unter anderem mit Bildern der Zerstörung Guernicas zeigt, mit geschichtsklitterndem Interesse. Svea Hammerle resümiert für ein privates Album über die Ermordung polnischer Kriegsgefangener, dass „die prozessorientierte Präsentation der Erschießungs-Serie im Albumnarrativ [...] die Selbstverständlichkeit der Gewalt“ (S.114) verdeutlicht. Petra Bopp und Jürgen Matthäus verweisen in ihrem, den Diskurs der Fotoalben selbst in den Blick nehmenden Beitrag auf Kathrin Hoffmann-Curtius' einschlägige Analyse, die „den Fetischcharakter vieler Fotos“ (S.133) herausstellt, und sie entschlüsseln, warum viele Wehrmachtssoldaten sich in Frauenkleidung haben abbilden lassen.

Mitherausgeberin Quinkert sichtet eine umfängliche Farbdia-Serie von einem Stabsarzt der Wehrmacht, die erst nach dessen Tod 1982 entdeckt und durch zahlreiche Feldpostbriefe zu einer aufschlussreichen Quelle hat werden können, weil der Fotograf und Autor nicht nur eigenständig an fotografische Diskurse seiner Zeit

anknüpft, sondern auch – nicht selten indirekt – Verbrechen dokumentiert. Andrea Kamp erinnert in „Deutsche Verbrechen im Fokus sowjetischer Kriegsfotografie“ (S.177) daran, dass diese „in der westlichen Forschung“ (S.197) ein Forschungsdesiderat bilden, dabei aber – das beweisen die von ihr gezeigten Beispiele eindrucklich – einen ausgesprochen wichtigen Beitrag zur Überlieferung der deutschen Verbrechen liefern. Den Band beschließt die Dokumentation von 13 Fotos der Deportationen der Jüdinnen und Juden aus Breslau 1941 und 1942, die Details aufweisen, „die eine klandestine Entstehung belegen“ (S.202). Es gelingt Bothe, Steffen Heidrich und Daniel Ljunggren, den Fotografen zu identifizieren („den jüdischen Architekten und Designer Albert Hadda“ [S.203]) und die Fotografien mit dem Online-Projekt #lastseen.org zu kontextualisieren.

Ruft man sich die seinerzeit heftig geführten Debatten um die Verwendung von Fotografien in der Wehrmachtsausstellung des Hamburger Instituts für Sozialforschung in Erinnerung (insb. 1996/97), dann belegt der Band, wie viel differenzierter und methodisch versierter in den Geschichtswissenschaften mittlerweile gearbeitet wird. Gleichwohl wäre es spannend zu sehen, wie mit kunst- oder medienwissenschaftlichem Erkenntnisinteresse auf die vorgefundenen Quellen geschaut würde. Die Voraussetzungen dafür schafft dieser Band.

Ole Frahm (Frankfurt am Main)

Julia Willms: Töten zeigen: Zur Situierung von Gewaltbildern in Medienkulturen des 20. und 21. Jahrhunderts

Bielefeld: transcript 2025 (Edition Medienwissenschaft, Bd.127), 330 S., ISBN 9783837678109, EUR 49,- (OA)

(Zugl. Dissertation an der Universität zu Köln, 2024)

Mit der Betrachtung von Gewaltbildern geht unweigerlich die Frage nach dem Umgang mit ihnen einher, und sie wird – so müsste man kritisch diskutieren – heute vor allem auf subjektiver Ebene verhandelt. Soll ich Bilder der Tötung palästinensischer Kinder teilen, um der ethischen Verantwortung, an die diese Bilder appellieren, zu entsprechen? Zeugt es von meinem Reflexionsvermögen, mich gerade nicht an der Verbreitung dieser Gewaltausstellung zu beteiligen? Die Frage nach der Verantwortung westlicher Gesellschaften gegenüber dem unendlichen Leid in heutigen Kriegen entfacht sich häufig an Bildern, die diese Gewalt dokumentieren. Gegenwärtig daran ist, dass die Aushandlung dieser Verantwortung gemäß der Strukturierung postdigitaler Öffentlichkeiten mit der digitalen Zirkulation der Bilder konvergiert. Sie folgt einer performativen Logik: Seht her, ich habe nicht wegesehen, ich habe das Video geteilt, jetzt seid ihr dran.

Julia Willms liefert mit ihrer Monografie *Töten zeigen: Zur Situierung von Gewaltbildern in Medienkulturen des 20. und 21. Jahrhunderts* ein beeindruckendes kulturanalytisches Vokabular, um über unsere Verwicklung mit Gewaltbildern nachzuden-

ken – nicht moralisierend, sondern tiefgründig und kritisch. Sie widmet sich hierfür einer spezifischen Form der audiovisuellen Medialisierung von Gewaltbildern, deren explosiver und gewaltvoller Charakter daher rührt, dass getötet wird, „um das Töten zeigen zu können“ (S.9). Diese „doppelte Intentionalität“ (S.50) der Gewalt bestimmt den Korpus der untersuchten vier Fallbeispiele in einem Zeitraum von mehr als 110 Jahren.

Bestechend sind die von Willms gewählten Analysekategorien aufgrund ihrer Anwendbarkeit auf alle Arten von bildmedialen Grenzüberschreitungen. Anhand der Begriffe ‚Geste‘, ‚Paratext‘, ‚Anschlusskommunikation/Empfindung‘ sowie ‚Verwicklung‘, denen jeweils ein Kapitel mit Fallbeispiel gewidmet ist, vollzieht Willms eine Untersuchungsbewegung von der Diegese des Gezeigten über seine Rahmung bis hin zu seiner Rezeption, Re-kontextualisierung und Aneignung, die es über Jahrzehnte hinweg entfalten kann. Die etwa aus Performance Studies, Phänomenologie, Literaturwissenschaft, Systemtheorie und Posthumanismus hergeleiteten Begriffe überzeugen, weil sie nicht vier voneinander getrennte Phänomenbereiche darstellen, son-

dern die Strukturalität und Prozessualität vom Werden der Gewaltbilder, ihre Unabgeschlossenheit und Relationalität beschreiben und somit ihre Anwendung auf angrenzende Phänomene anbieten. Besonders sticht dabei der Begriff der ‚Geste‘ heraus, den Willms nicht nur aus Perspektive der postkolonialen Theorie beleuchtet, sondern bildtheoretisch wendet: Bilder, so könnte man paraphrasieren, zeigen nicht nur Gesten, sie sind selbst Gesten des Zeigens, die ihre gestische Erwidern bei den Rezipient:innen einfordern. Das macht sie zu affektiven Agenten ihrer eigenen medialen Verbreitung.

Gewaltbildern ist damit eine Logik des Kontrollverlusts eingeschrieben, die bereits ein Jahrhundert vor der Diagnose einer postdigitalen Gesellschaft des Kontrollverlustes (vgl. Seemann, Michael: „Kontrolle und Kontrollverlust.“ In: *Mediale Kontrolle unter Beobachtung* 1 [1], 2012, S.1-11) ihre Wirkmacht entfaltet. In der nicht zuletzt auch medienarchäologisch motivierten Rekonstruktion dieser Zeitspanne treten in den Fallbeispielen Akteur:innen, Verwertungsgesellschaften, Organisationen, Gerichte und Archive als Kontrollinstanzen auf, die das in den Bildern gezeigte für die

jeweils eigenen Zwecke instrumentalisieren. Bemerkenswert sind Willms' umfassende Recherchen zu einem Amateurfilm aus dem Jahr 1941, der die Hinrichtung lettischer Jüd:innen durch deutsche Einsatzgruppen im Zweiten Weltkrieg zeigt und sich heute im Besitz eines wirtschaftlich agierenden, mit rechtsextremen Kreisen verbundenen Archivars befindet. Dabei wird deutlich, wie soziotechnische Infrastrukturen der Speicherung und Distribution die Rahmung und damit semantische Überformung der Gewaltbilder bedingen.

Es sind die „Relationalitäten“, so Willms, die Gewaltbilder situieren und „die uns alle etwas angehen“ (S.283). Ihre Arbeit betont die zentrale Spannung zwischen situativem Kontrollverlust und institutioneller Sedimentierung. Gewaltbilder unterlaufen zwar Autoritäten, zugleich werden sie in Archiven, Gerichtsakten, Datenbanken und Filmen so fixiert, dass sie zukünftige Sichtbarkeiten und Diskurse strukturieren. Angesichts der digitalen Speicherung solcher Artefakte rückt dann das Archiv als diskurstheoretische Machtkategorie einmal mehr in den Fokus.

Vesna Schierbaum (Potsdam)

Laura Breede: Unmögliche Wirklichkeiten: Ikonische Differenz und digitaler Zweifel in fotokünstlerischen Bildern der Gegenwart

Bielefeld: transcript 2024 (Image, Bd.238), 309 S., ISBN 9783839470251, EUR 52,-

(Zugl. Dissertation an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, 2023)

Im Zeitalter der Medienkonvergenzen und KI-Technologien ist die gängige Unterscheidung zwischen analoger und digitaler Fotografie längst differenzierungswürdig. Dies ist das diskursive Desiderat, dem sich Laura Breede, ausgehend von zeitgenössischen künstlerischen Fotopraktiken, in ihrer Dissertationsschrift annimmt. Mit einer Fülle an interdisziplinären Bezugspunkten aus Kunstgeschichte, Fototheorie, Philosophie und Medienwissenschaft entwickelt sie im ersten Teil der Arbeit konsequent, jedoch nicht ohne unnötige Redundanzen, die medienspezifische Idee der titelgebenden *Unmöglichen Wirklichkeiten*. Entgegen der Tradition der realistischen Fototheorien, die den Dokumentcharakter des fotografischen Mediums betonen, eignet sich die Autorin die These an, dass Fotografie (analog und digital) eben nicht nur Wirklichkeit verbildlicht, sondern auch Fiktionen hervorbringen kann. Konkret erläutert sie das Paradox der ‚*Unmöglichen Wirklichkeiten*‘ anhand von Bildern, in denen „Irritationen“ auftreten, die durch den vermeintlichen Evidenzcharakter der Fotografie „innerbildliche Wirklich-

keitspotentiale“ (S.54) hervorbringen, ohne jedoch der Realität zu entsprechen.

Im Analyseteil stehen vier Fotokünstler im Fokus – Thomas Demand, Andreas Gefeller, Andreas Gursky und Michael Reisch –, die mit Ausnahme Gefellers alle auch Professoren an Kunsthochschulen sind oder waren und somit den Fotodiskurs mit antreiben (wovon u.a. die beiden von Breede geführten Interviews am Ende des Buches zeugen). Erfreulicherweise werden aber von Breede Werke und Serien analysiert, die bisher noch keine breite Rezeption erfahren haben. Sie haben gemeinsam, dass sie ‚menschleer‘ sind und dem Bereich der Landschafts- und Architekturfotografie entstammen. Alle Arbeiten vereint, so Breede, der scheinbare Widerspruch, dass die Bildthemen „archetypische, gewöhnliche oder klischeehafte Orte, Räume und Ansichten“ darstellen, ohne den Betrachtenden Sujets zu liefern, die „möglichen, in der Wirklichkeit nachvollziehbaren Wahrnehmungsbereich[en]“ (S.221) entsprechen. Demzufolge konstatiert die Autorin in den untersuchten Werken Details, die bei den Betrachtenden

den Irritationen hervorrufen; so zum Beispiel, wenn in den Aufnahmen der fortlaufenden *Supervisions*-Serie (ab 2000) von Gefeller die Bildmontage seiner aus vielen Einzel fotografien digital zusammengesetzten Aufsichten auf Plattenbau-Wohnungen sichtbar bleibt. Diesen Irritationen in den „*Unmöglichen Ansichten*“ (S.149) entsprechen die „*Unmögliche[n] Orte*“ (S.168) bei Demand. Er fotografiert Papiermodelle von fiktiven und realen Orten (Badezimmern, Korridoren, Grotten etc.) ab, die sich „auf ein (zumeist) fotografiertes Bild“ beziehen, wodurch die Autorin das fotografische „Nachher dupliziert“ (S.169) sieht. Reischs analysierte Bilder verunsichern, so Breede weiter, indem Details (z.B. Dreck) in den Fotografien mit Rendering-Optik der Werkgruppe *O/* (1991-2004) auf die „*fotografische[...] Medialität*“ (S.205) hinweisen. Bedauernd ist, dass die Illustrationen trotz guter Druckqualität der im Original großformatigen Bilder keine Detailaufnahmen beinhalten und die Hinweise somit für die Lesenden visuell nicht nachvollziehbar werden. Plausibel auch anhand des Bildmaterials dargelegt ist hingegen das Phänomen des „digitalen Zweifels“, das sich vor allem an Gurskys „gesteigerten Abstrahierungen“ (S.195) einstellt und in denen Breede „verschiedene Aspekte des *Unmöglichen*“ vereint sieht, darunter „*Unmögliche perspektivische Ansichten*“ und „*Unmögliche Zeitpunkte*“ (S.194). Das Konzept des

„digitalen Zweifels“, das gemeinsam mit der bildwissenschaftlichen Kategorie der ‚ikonischen Differenz‘ von Gottfried Boehm (vgl. *Was ist ein Bild?* München: Fink, 2006) eine Leitfigur der Arbeit darstellt, verweist zurück auf ihr übergeordnetes Ziel, indem der Zweifel unabhängig von analogen oder digitalen Verfahren der Bildherstellung auftreten kann. Dieser durch Störmomente im Bild hervorgerufene Zweifel führt, laut Breede, zu einer „Reflexion über den vermeintlichen Evidenzcharakter des fotografischen Mediums“ (S.225) und eröffnet somit eine Befragung der Bilder jenseits der Analog/Digital-Dichotomie. Denn – und hier liegt der fototheoretische Ertrag der Arbeit und ihre Anschlussfähigkeit an bestehende Diskurse – die Perspektive auf Irritationen und Zweifel ermöglicht der Autorin eine fruchtbare Umdeutung des traditionellen fotografischen Spurenparadigmas. Spuren werden in *Unmögliche Wirklichkeiten* nicht als Verweise auf eine außerbildliche Realität gelesen, sondern als Spuren der Eingriffe in die scheinbar dokumentarische Fotografie, wodurch eine „neue Indexikalität im Digitalen“ (S.226) konkretisiert werden kann. In diesem Sinne ist der Autorin beizupflichten, dass das „entwurfene begriffliche Instrumentarium“ (S.229) auch jenseits des Fotokünstlerischen brauchbar gemacht werden kann.

Kathrin Yacavone (Marburg)

Hörfunk und Fernsehen

Justin Wyatt: **Creating the Viewer: Market Research and the Evolving Media Ecosystem**

Austin: Texas UP 2024, 313 S., ISBN 9781477316511, USD 34,95

Es ist von jeher aufwändig und methodisch schwierig, aussagekräftige Einsichten in das Verhalten des Fernseh- und Medienpublikums zu gewinnen. In Deutschland ermittelt seit 1986 standardmäßig die AGF Videoforschung die quantitativen Einschaltquoten; hinzu kommt eine Vielzahl von punktuellen qualitativen Forschungsinitiativen der TV-Sender und Werbetreibenden. Mindestens genauso alt ist die Diskussion um die geeigneten Methoden; trotz immer wieder geäußerten Zweifel an der Belastbarkeit der Daten besteht die AGF unter anderem deshalb bereits so lange, weil sich fast die gesamte Branche darauf verständigt hat, ausschließlich deren Zahlen als ‚gemeinsame Währung‘ zu akzeptieren.

Zugleich befindet sich die Fernseh- und Medienforschung in einem dauernden methodologischen Spannungsfeld. Natürlich inspiriert und informiert die akademische Forschung diejenige, die in der Medienpraxis unternommen wird; die Letztere bedient jedoch im Wesentlichen ein kommerzielles beziehungsweise marke-

ting-getriebenes Erkenntnisinteresse. Vergleichbarkeit, Anwendbarkeit und Kosteneffizienz gehen dabei nicht selten zu Lasten wissenschaftlicher Präzision: „The viewer and the audience begin largely as a reflection of a client’s own conceptualisation of these entities“ (S.225). Der Blick auf die Masse des Publikums verkennt und verzerrt häufig die tatsächliche individuelle Mediennutzung und führt so zu missverständlichen Interpretationen – mit entsprechenden Auswirkungen auf die Programmgestaltung.

Im Zuge der Digitalisierung vervielfältigen sich die Herausforderungen mit der Menge der Übertragungskanäle, Nutzungsmodi, Endgeräte und Inhalte. Der US-Medienforscher Justin Wyatt, der sowohl die akademische als auch die privatwirtschaftliche Seite seines Metiers aus langjähriger eigener Anschauung kennt, widmet sich in seinem Buch *Creating the Viewer* genau diesem Übergang zwischen traditionellen und zeitgenössischen Forschungsfeldern und -methoden.

Zunächst beschreibt Wyatt ausführlich den *state of the art* der vier

wichtigsten Studientypen, die in der Medienwirtschaft verwendet werden: Pilot- und Formattests, Markenbekanntheit, Casting und kreative Konzeptentwicklung. Dabei schöpft er aus seinem reichen Erfahrungsschatz, um die methodischen Fundamente mit Beispielen und Anekdoten anzureichern und auf die Fallstricke der verschiedenen Forschungstypologien hinzuweisen. So vermittelt etwa die quantitative Analyse oft den Eindruck, das Publikum sei ein homogener Block, während in Wahrheit kaum ein Individuum auch nur eine einzige Episode eines Programms vollständig beziehungsweise konzentriert konsumiert hat. Das war schon im klassischen Fernsehen so, gilt für die aktuelle Mediennutzung aber in gleichem Maße.

Jedes Kapitel endet mit praktischen Handreichungen wie beispielhaften Fragebögen und Anleitungen. Obwohl sich der Autor ausschließlich auf den US-amerikanischen Markt bezieht, treffen die meisten seiner Punkte auch auf die europäische Praxis zu. Das Buch bietet sich daher trotz einiger Redundanzen als gut lesbare Einführung in die TV-beziehungsweise Videoforschung an; für erfahrene Wissenschaftler:innen enthält es jedoch wenig Neues.

Schließlich wendet sich Wyatt Verbesserungsvorschlägen zu, die in der Branche diskutiert werden. Die

klassische, panel- oder fokusgruppenbasierte Massenmedien-Forschung arbeitet mit kleinen Stichproben, die von einer Handvoll bis zu mehreren zehntausend Probanden reichen; die Ergebnisse müssen auf die gesamte Zielgruppe hochgerechnet werden und verlieren dadurch an Präzision. Dagegen können digitale Medien umfassende Informationen über (fast) alle Nutzungsvorgänge liefern (Big Data). Doch auch hier kritisiert der Autor, dass individuelle Vorlieben und Handlungsoptionen leicht fehlinterpretiert werden können: „Datafication decomposes the person“ (S.243). Ein Gegenvorschlag besteht etwa darin, statt der Vorlieben des Publikums dessen – oft prononcierte – Abneigungen zu untersuchen. In der Gesamtschau plädiert Wyatt jedoch für einen ethnografischen Ansatz, welcher Mediennutzung granular im Kontext des Alltags der Nutzenden protokolliert und analysiert. Hier fehlt jedoch der durchaus naheliegende Verweis auf existierende Modelle, wie beispielsweise die Sinus-Milieus, die auf Lebensstile und Einstellungen abheben und auch in den USA angewendet werden. So bleibt am Ende das Problem der Videoforschung zwischen kommerziellen und wissenschaftlichen Interessen ungelöst. Schon aus Kostengründen spricht wenig dafür, dass sich Wyatts Empfehlung durchsetzt.

Eric Karstens (Krefeld)

Sophie R. Reitmeier: Rezeptionsqualitäten und Medienwahl: Ein Modell zur Auswahl narrativer, fiktionaler Bewegtbildinhalte

Wiesbaden: Springer 2024, 254 S., ISBN 9783658454890, EUR 74,99
(Zugl. Dissertation an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 2024)

In ihrer Dissertationsschrift mit dem vielversprechenden Titel *Rezeptionsqualitäten und Medienwahl: Ein Modell zur Auswahl narrativer, fiktionaler Bewegtbildinhalte* befasst sich Sophie R. Reitmeier mit der unvermeidbaren – und deswegen umso spannenderen – Herausforderung des alltäglichen Mediengebrauchs, wie Zuschauer:innen entscheiden, welche Inhalte sie konsumieren und welche Faktoren dabei eine Rolle spielen. Diese Schwerpunktsetzung ist, noch bevor das Werk einer ausgiebigen Lektüre unterzogen wurde, sogleich als erster Pluspunkt zu werten. Als universelle, ja allgegenwärtige Erfahrung des Medienkonsums scheint die Relevanz des Themas geradezu selbsterklärend, sodass eine ausführliche Rechtfertigung derselbigen vermeintlich obsolet erscheint. Mit entsprechender Leichtigkeit gelingt es der Autorin daher, die drängende Aktualität ihres Untersuchungsgegenstandes zu verdeutlichen. Mehr denn je sehen sich die Zuschauer:innen mit einer Überfülle audiovisueller Angebote konfrontiert, wie sie für den fiktionalen Serienmarkt unlängst unter dem Begriff des ‚Peak TV‘ beschrieben wurde. Ursache hierfür sei nach Reitmeier die Digitalisierung, genauer gesagt die technische Revolution des Streamingzeitalters:

Durch das Aufkommen von Diensten wie Netflix, Amazon Prime Video und Disney+ habe sich nicht nur die Art der Rezeption, sondern auch die ihr vorangehende Entscheidungsfindung verändert. Waren Rezipient:innen früher weitaus stärker vom Diktat des gesendeten Programms abhängig, scheinen der Auswahl von Filmen und Serien heutzutage kaum mehr Grenzen gesetzt. Die „Evolution des Bewegtbildbereichs“ (S.57), so Reitmeier, sei daher auch als stetiger Gewinn an Selektionssouveränität des Publikums lesbar. Die Forschung habe dieser Entwicklung bis dato jedoch nur ungenügend Rechnung getragen. Wurde das „kommunikationswissenschaftliche Instrumentarium [...] vor allem an den traditionellen Massenmedien wie Hörfunk, Fernsehen und Presse entwickelt“ (S.2), hat es sich Reitmeier nun zur Aufgabe gemacht, die Tauglichkeit existierender Ansätze in der Ära des Streamings auf den Prüfstand zu stellen. Das selbsternannte Ziel ist es folglich, etablierte Modelle zur Auswahl von (Unterhaltungs-)Angeboten theoretisch auszubessern, weiterzuentwickeln und schließlich das hieraus hervorgehende, eigene Konzept empirisch zu überprüfen. Grundlegend für Reitmeiers Ansatz ist die Annahme, dass

sich der Selektionsprozess der Programmwahl in mehreren Abschnitten vollzieht. Den Anfang markiert dabei die sogenannte Editing-Phase, in welcher zunächst eine Eingrenzung des audiovisuellen Sortiments auf eine überschaubare Anzahl an Optionen erfolgt. In der darauffolgenden Bewertungsphase wird die zuvor selektierte Auslese schließlich beurteilt. Hieraus entstehen dann situative Einstellungen, die wiederum zu Verhaltensintentionen und in letzter Instanz zur finalen Entscheidung führen. Die Zufriedenheit mit der getätigten Auswahl kann wiederum spätere Selektionen beeinflussen: „Wenn beispielsweise eine Rezipientin die Sitcom *How I Met Your Mother* [...] (2005-2017) gesehen und diese postrezeptiv als sehr gut bewertet hat, [...], dann wird diese Evaluation in einer darauffolgenden Entscheidungssituation erneut eine Rolle spielen“ (S.26).

Verortet in den Reihen kontemporärer Fernsehwissenschaften weiß Reitmeiers Dissertation frische Akzente zu setzen – gerade in Zeiten, in denen sich viele Arbeiten bevorzugt der textanalytischen Erschließung von Serien zuwenden. Das rezeptionswissenschaftliche ‚Rad‘ wird dabei gewiss nicht neu erfunden, aber bedeutend verbessert. Mitnichten sind die Impulse dabei auf das Feld der Medienselektionsforschung beschränkt. Besonders das Konzept

der Rezeptionsqualitäten, hier verstanden als „entscheidungsrelevante Attribute von Filmen und Serien“ (S.101), bietet vielversprechende Anknüpfungspunkte für andere Teilbereiche der Serienforschung.

In seiner Handhabung weiß die Publikation durch eine Reihe lesefreundlicher Eigenschaften zu überzeugen: Der Aufbau ist stringent konzipiert, Thesen fachlich fundiert, bestehende Diskurse werden sinnig vorangetrieben und Erkenntnisse ohne stilistische Schnörkel präzise auf den Punkt gebracht. Gerade der theoretische Teil des Textes kann daher auch sinnvoll als Übersichts- oder Einstiegswerk zurate gezogen werden. Besonders die regelmäßig eingeflochtenen Zusammenfassungen sind für die (schnelle) Orientierung hilfreich, obgleich sich bei ganzheitlicher Lektüre der Eindruck gelegentlicher Redundanzen – dies liegt wohl in der Natur der Sache – nicht immer vermeiden lässt. Mit ihren erkenntnisstarken 230 Seiten ist die Arbeit schnell gelesen. Dies empfiehlt sie abschließend nicht nur für Rezeptionsforschende, sondern auch für all jene, die ihren eigenen Medienkonsum reflektieren möchten – und sei es nur, um bei künftigen Serienabenden vielleicht etwas zügiger zu einer passenden Entscheidung zu gelangen.

Eric Dewald (Saarbrücken)

David Whitt, John R. Perlich (Hg.): *The Disney+ Kingdom: Essays on Nostalgia, Representation and Branding*

Jefferson: McFarland 2024, 195 S., ISBN 9781476690056, USD 49,95

The Disney+ Kingdom ist nach *Myth in the Modern World: Essays on Intersections with Ideology and Culture* (2014) und *Millennial Mythmaking: Essays on the Power of Science Fiction and Fantasy Literature, Films and Games* (2010) bereits das dritte Sammelbandprojekt des Herausgeberduos David Whitt und John R. Perlich bei McFarland. Anders als in den vorangegangenen Bänden geht es um Mythen in der neuesten Veröffentlichung tatsächlich nur im von Raymond Blanton verfassten Kapitel zum *Mandalorian* (2019-), der die erfolgreiche Serie innerhalb der größeren *Star-Wars*-Mythologie zu verorten sucht.

Der Buchtitel *The Disney+ Kingdom* suggeriert eine Ausrichtung der Anthologie, die der Band bedauerlicherweise nicht einzulösen vermag. Wer unterschiedliche Perspektiven darauf erwartet, welchen strategischen Mehrwert die Produktion und Bereitstellung von Originalinhalten auf dem Streamingdienst Disney+ für das Unternehmen darstellt und wie sie Disneys über Jahrzehnte gewachsene Marke in der digitalen Ära mitgestalten oder gar reformieren, wird enttäuscht sein. Dabei wären Antworten auf Fragen nach der Bedeutung von Disney+ für die Unternehmensstrategie und die Markenidentität des Konzerns, nach Veränderungen in der Rezeption sowie

nach der Positionierung des Unternehmens auf dem hart umkämpften Streamingmarkt als noch junges Forschungsfeld überaus interessant gewesen. Welche Funktion dabei nostalgischem Erinnern an die ‚gute alte Zeit‘ des linearen Fernsehens zukommt oder welche Rolle der Medienwechsel für die Repräsentation vulnerabler Gruppen bedeutet, hätte sich inhaltlich – so lässt sich der Untertitel jedenfalls deuten – gut daran anschließen lassen. Auch suggeriert die knappe Einleitung der Herausgeber noch, dass genau dies im Buch passieren würde – mit Aussagen wie „criticisms of past Disney programming can be revisited and potentially undone through this new streaming service“ (S.1) oder „[p]reviously invisible groups and identities have become profoundly more visible because of shows like *Moon Knight*, *She-Hulk*, *The Mandalorian*, and *Andor*“ (S.2). Die Aussicht auf eine mögliche Kohärenz in den folgenden elf Beiträgen und eine Rückbindung der kultur- und filmwissenschaftlichen Einzelanalysen an Disney+ als Streamingdienst stellt sich aber leider als Trugschluss heraus.

Rhema F. Whites Beitrag „Navigating the Worst of Times“ versucht sich als Einziger am inhaltlichen Brückenschlag. Leider etwas zu oberflächlich wird die Bedeutung medieninduzierter

Nostalgie als Erfolgsfaktor von Disney+ diskutiert. White identifiziert eine Sehnsucht nach der zweiten Hochphase von Disney (1989-1999) im Programm von Disney+ – eine Zeit, in der viele Zuschauer:innen, die mittlerweile Disney+ mit ihren eigenen Kindern rezipieren, selbst noch Kinder waren und diese als vermeintlich sorglos erinnern (vor 9/11). Diese Nostalgie werde sowohl durch das Bereitstellen von Filmen aus dieser Zeit auf Disney+ als auch durch Reboots dieser Programme perpetuiert (mit unterschiedlicher Räsonanz beim Publikum).

Gut an White anschließend, zeigt Kristi Gatto mit ihrem Aufsatz zum Reboot von *The Mighty Ducks* (2021-2022), dass aus der Serie das sentimentale Erinnern an die 1990er Jahre spricht. So ganz frei von dieser Nostalgie scheint die Autorin selbst aber auch nicht zu sein, attestiert sie dem Franchise doch einen popkulturellen Stellenwert, den es schlichtweg nicht hat.

Für die nachfolgenden Beiträge wird dann das ‚+‘ in Disney+ immer unwichtiger: Es geht um feministische Lesarten von Disney-Prinzessinnen, in gleich zwei Beiträgen um das *High-School-Musical*-Franchise (2006-), um

den *Doogie-Howser*-Reboot *Doogie Kameāloha, M.D.* (2021-2023), um den Wandel in der Darstellung von Superheldinnen anhand von *She-Hulk: Attorney at Law* (2022) und *Jessica Jones* (2015-2019), neue Heldenbilder in Marvel-Produktionen nach *Avengers: Endgame* (2019), den Mythos des Mandalorianers und Diversität in *Andor* (2022-) sowie in einem abschließenden, nostalgiegeschwängerten Text von Mitherausgeber Whitt um dessen autoethnografische Begegnung mit Disney-Themenparks, dessen Wissenschaftlichkeit durchaus diskutabel ist. Besonders positiv bleibt in diesem Teil des Buchs aber der Aufsatz von Samantha Tecson zu *Doogie Kameāloha, M.D.* in Erinnerung. Die Autorin weiß überzeugend aufzuzeigen, inwiefern die Serie eine „amalgamation of good intentions, misguided attempts, and corporate desires“ darstellt, deren diverser Cast nicht dazu geführt habe, dass auch eine „Native Hawaiian perspective“ (S.64) eingenommen worden sei, sondern die „Kānaka Moli people [...] were misused and misrepresented, using the show as a platform to denounce the Native Hawaiian loss of land, culture, and finances“ (S.65).

Vera Cuntz-Leng (Marburg)

Digitale Medien

Viktor Fritzenkötter: **Glitch: Von produktiven Fehlern und dem Einfall im Ausfall**

Berlin: Wagenbach 2025 (Digitale Bildkulturen), 77 S., ISBN 9783803137579, EUR 12,-

Viktor Fritzenkötter widmet sich in seinem in der Reihe „Digitale Bildkulturen“ erschienenen Essay in vier Kapiteln dem Glitch. Hierbei handelt es sich um ein „unfreiwillig[es] [...] mediales Artefakt“, das „zum Vorschein bringt, was im Verborgenen hätte bleiben sollen“ (S.10). Dies äußere sich im Verweis auf die mediale Materialität, wobei die Ubiquität von digitalen Medien dazu führe, dass Glitches zunehmend Begleiter alltäglicher Wahrnehmung werden und so auf die digitale Durchdringung unserer Lebenswelt aufmerksam machen. Neben der Notwendigkeit der Wahrnehmung des Glitches sei somit die Lenkung von Aufmerksamkeit auf intendiert Verborgenes durch den Glitch konstitutives Merkmal dieser Störungsart. Hierin liege auch sein produktives sowie kritisches Potenzial. Die begriffs- und ideengeschichtliche Einordnung führt unerwartet weit zurück; ausgehend von der Feststellung, dass sich „nicht erst seit dem *digital turn* [...] die Aufmerksamkeit in der Medien- und Literaturwissenschaft

[...] auf Fehlerhaftes, Irrungen, Störungen [...] und Sprünge im System“ (S.29) richtet, widmet sich der zweite Teil des Essays ‚analogen Glitches‘. Die Produktivität der (fehlerhaften) Abweichung wird zurückverfolgt zu Epikur und Lukrez, deren *Clinamen*-Begriff produktive atomare Abweichungen adressiert. Hiervon ausgehend verbindet der Autor *Clinamen* und Glitch, wobei insbesondere der Blick auf Fehler der Jacquard-Webmaschine hinsichtlich ihrer Lochkartensteuerung als Hinführung zu einem primär digitalen Phänomen instruktiv ist. Auch anhand der analogen Fotografie und ihres Authentizitätsanspruchs sowie dem „Spiel mit dem Fehler“ (S.39) durch avantgardistische Fotograf:innen verweist der Autor auf die (ästhetische) Produktivität medialer Störungen. Im Zuge der Differenzierung von Glitch und Bug wird ein weiteres Charakteristikum des Glitches adressiert: Dieser sei „eine kurzfristige Störung [...], die rasch reintegriert werden kann, ohne das ganze System zum Kollaps zu bringen“ (S.41).

Im dritten Kapitel, das sich der (digitalen) Glitch Art widmet, wird der Fokus anhand von Analysen auditiver und audiovisueller Arbeiten auf die Produktivität von Glitches gelegt. Insbesondere mit Blick auf das musikalische Subgenre ‚Glitch‘ werden hierbei zuvor behandelte Aspekte des Phänomens akzentuiert: Während der Glitch im Alltag die Aufmerksamkeit auf das eigentlich Verborgene lenkt, seien Glitch-Musikstücke ein Buhlen „unterschiedliche[r] Tonquellen um Aufmerksamkeit“ (S.48). In der Musik werde die Materialität der digitalen Komponenten und Geräte zur Musikproduktion und ihre etwaigen Störungen in den Vordergrund gerückt. Ob „gezieltes Kurzschließen und Manipulation elektronischer Musikinstrumente“ (S.47) noch in die Kategorie der ‚Störung‘ einzuordnen ist, ließe sich differenziert diskutieren, insbesondere da hiermit der Übergang von Störung zu ästhetischem Mittel markiert zu sein scheint.

Als Übergang zum letzten Kapitel dient dem Autor Rosa Menkmans (*The Glitch Moment[um]*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2011, S.66) Perspektive, die den Glitch und die Arbeit an und mit diesem als neue Art des Denkens versteht. Es vollziehe sich seit der Jahrtausendwende eine diskursive Entwicklung des Glitches weg „von seinem orthodox-materialistischen Ursprung“, im Zuge derer er „die Qualität einer Metapher“ (S.59) gewinne. Mittels literarischer Beispiele arbei-

tet der Autor heraus, dass „der Glitch nun dasjenige beschreiben soll, was als kausaler Riss [...] oder irritierende Konstellation erfahrungsgemäß nicht zusammenhängender Objekte wahrgenommen wird“ (S.59f.). Anhand künstlerischer Arbeiten, die nicht der Glitch Art zugeordnet werden können, verbindet Fritzenkötter die bis hierhin erarbeitete Perspektive auf Glitches mit der Klimakatastrophe im Anthropozän. Werde der metaphorische Glitch als ästhetisches Mittel gelesen, das Aufmerksamkeit auf dauerhafte und irreversible Probleme der menschlich (mit-)geprägten Welt lenkt, könne er „Einsichten“ befördern statt als „Element der Verschleierung“ (S.67) zu dienen.

Um die produktiven Möglichkeiten des Glitches als Metapher vollumfänglich zu klären, ließe sich die Beantwortung der Frage vertiefen, wie genau sich diese von denjenigen anderer Formen medialer Störung unterscheiden. Der Einbezug analoger Phänomene erweitert den Blick auf das Phänomen ‚Glitch‘ und stellt das erkenntnistiftende Potenzial einer zunächst überraschend breiten Perspektive unter Beweis. Dabei profitiert der Essay auch vom Beiseitelassen einiger bestehender Glitch-Theorien; die vorgenommene Auswahl theoretischer und künstlerischer Arbeiten ermöglicht die Skizze einer diskursiven Entwicklung, die nicht erst im Digitalen beginnt und nicht dort enden muss.

Niklas Fabian Becker (Weimar)

Tim Othold: Digitale Kollektivität? Von intelligenten Schwärmen und manipulierten Massen

Bielefeld: transcript 2024 (Digitale Gesellschaft, Bd.69), 305 S., ISBN 9783839473795, EUR 50,- (OA)

(Zugl. Dissertation an der Bauhaus-Universität Weimar, 2023)

Diese Qualifikationsarbeit nimmt sich vor, in kritischer Absicht zu befragen, welche Begriffe digitaler Kollektivität deren vorherrschende Vorstellungen strukturieren. Anders als der Untertitel dabei verheißt, spielen weniger die intelligenten Schwärme und manipulierten Massen selbst eine Rolle, als die Begriffe, die vor allem in medienwissenschaftlichen Diskursen von dem gebildet wurden, was dann eben als Masse oder Schwarm begrifflich erscheint. Der dritte, vielleicht geläufigste Begriff, der des ‚Netzwerks‘, hat es nicht in den Untertitel geschafft. Bei allen drei Begriffen, die auch die drei Hauptteile des Buches ausmachen, handelt es sich, wie Tim Othold einleitend feststellt, „um alles andere als neutrale Bezeichnungen“, sondern in ihnen würden sich „kulturelle Rahmungen und Imaginationen über digitale Konnektivität und Kollektivität“ als „wirkmächtige Denkfiguren“ (S.15) verdichten.

Das erkenntnisleitende Begriffspaar von ‚Konnektivität‘ und ‚Kollektivität‘, das Othold von Eugene Thaker aufnimmt, erlaubt eine Vergleichbarkeit der unterschiedlichen Konzepte so herauszupräparieren, dass deren Unterschiedlichkeit deutlich zu Tage tritt. Othold beansprucht dabei „aus einer medienphilosophischen Perspektive“ zu argu-

mentieren, die sich „an der kontingenten Herausbildung und Entwicklung dieser Denkfiguren“ (S.23) interessiert zeigt. Wenn Othold darin eine „Affinität“ zu „mediengenealogischen Ansätzen“ behauptet, wie sie „Michel Foucault und Friedrich Kittler“ (S.20) erarbeitet haben, bleibt allerdings offen, wie der Begriff ‚Denkfigur‘ sich diskurstheoretisch, also hinsichtlich ihrer Produktion von Wahrheit unter spezifischen Machtverhältnissen, versteht. Und so ist das Ergebnis der umfangreichen Studie leider recht banal: Während der Netzwerk-Begriff Kollektive räumlich versteht, gilt dies für Schwärme zeitlich und für den Begriff der Masse in soziologischer Hinsicht. Die drei Denkfiguren setzen „unterschiedliche Akzente im Denken digitaler Kollektivität“ (S.266) – wie sich das diskursiv auswirkt, bleibt ungeklärt. Und dass die drei Begriffe „die konstitutive Rolle von Darstellungs- und Repräsentationstechniken“ eint, ja sogar „wiederkehrende Spannungen zwischen dem Innen und Außen“ (S.268), ist eine so allgemeine Erkenntnis, dass zu fragen wäre, auf welche ‚Denkfiguren‘ sie nicht anzuwenden wären. Wen es hingegen überrascht, dass „im Kontext aller drei Denkfiguren [...] die Ablösung von Konzepten wie Intelligenz und Kognition oder Prozessen der Entscheidungs-

findung von traditionellen Subjekten“ (S.269) am Werk ist, sollte das Buch dringend zu Rate ziehen. Auch empfiehlt sich die Lektüre, wenn man nicht weiß, dass „die Verständnisse von Netzwerken, Massen und Schwärmen historisch nicht konstant“ (S.272) waren. Dieses Resümee Otholds gewinnt allerdings einen gewissen Erkenntniswert, wenn er zeigt, dass der oftmals und immer wieder behauptete Bruch durch die Durchsetzung der Digitalität sich in der Verwendung der Begriffe, mit der dieser behauptet und die Digitalität analysiert wird, nicht nachweisen lässt. Doch auch dieser Befund überrascht zumindest bei der Denkfigur der Masse wenig. Aufschlussreicher ist die Betonung der jeweiligen Medialitäten, die gerade bei der Masse, aber auch für die anderen Denkfiguren, von großer Bedeutung ist und die Othold schlüssig aufzeigt.

Die Leistung des Bandes besteht vor allem darin, für die jeweiligen, in ihrer Geschichte sehr unterschiedlichen Denkfiguren die komplexen, keineswegs einheitlichen Verwendungsweisen nachzuzeichnen. Für Netzwerke bleibt Othold allerdings eine historisch ausgreifendere Darstellung schuldig, stattdessen verweist er bei der Diskussion von RFID-Vernetzungen und den „Spekulationen über RFID-gestützte Allwissenheit“ auf Pierre-Simon Laplaces „Dämon“, was „die Instanz einer abstrakten Intelligenz [meint], die um alle Distanzen, Geschwindigkeiten und Zustände aller vorhandenen Partikel im Universum weiß“ (S.53). Für die Masse

diskutiert Othold unter anderem „Le Bons und Tardes Massenpsychologien“ (S.137), um dann die Implikationen des Masse-Begriffs im Crowd-Sourcing zu untersuchen. Die Denkfigur der Schwärme gewinnt durch mit Drohnen geführte Kriege eine sehr aktuelle Bedeutung, die Othold mit dem Umweg über die Reflexion von Ameisen diskutiert, die „auch in der jüngeren Vergangenheit ein beliebtes Motiv im Kontext sozialer Organisationsformen“ (S.214) geblieben sind. Auch wenn Othold angenehmerweise bei Massen und Schwärmen auf soziale Bewegungen beziehungsweise deren Umdeutung eingeht – wie im Begriff der ‚Multitude‘ nach Antonio Negri und Michael Hardt (vgl. S.167-174) –, bleibt diese Reflexion hinsichtlich der titelgebenden Frage der digitalen Kollektivität doch etwas blass, zumal sich der Autor entschieden hat, die Mobilisierung des Internets durch Smartphones weitgehend zu ignorieren. Auch die weitgehende Abwesenheit von Social Media, deren Diskussion sich angesichts der Denkfiguren von Netzwerken, Massen und Schwärmen anböte, wird nicht begründet, mag sich aber aus einem medienphilosophischen Ansatz erklären lassen, dessen Erkenntnisinteresse sich darin genügt, die Widersprüchlichkeit digitaler Medien zu konstatieren, „Grundlage neuer Formen der Kommunikation, Kooperation und politischer Beteiligung und zugleich Werkzeug ihrer Kontrolle und Instrumentierung“ (S.266) zu sein.

Ole Frahm (Frankfurt am Main)

Patrick Catuz: Post-Truth Porn: Männerfantasien im Internetzeitalter

Marburg: Schüren 2025, 198 S., ISBN 9783741007088, EUR 19,99

In *Post-Truth Porn* analysiert Patrick Catuz, welchen Einfluss die Pornografie auf dokumentarische Formen, wie etwa den Dokumentarfilm, hat. Darüber hinaus fragt Catuz auch danach, wie Pornografie die Medienentwicklung insgesamt beeinflusst hat. Dies wird am Beispiel der sogenannten Gonzo-Pornografie untersucht. Dabei handelt es sich um ein Genre der Internetpornografie, das eine besonders direkte Erfahrung für die Zuschauenden erzeugt, indem eine vermeintliche Alltagssituation konstruiert wird. Als Untersuchungsobjekt dient Catuz hierbei die Internetpornoreihe *Backroom Casting Couch* (2007-).

Einleitend wird der Wandel der Pornoindustrie beschrieben und parallel dazu die Veränderungen in der Mediennutzung im 20. Jahrhundert. So habe der Gonzo-Porno vorhandene Medientendenzen weiterradikalisiert und daher auch soziale Medien und deren Darstellungsschemata, etwa auf den Plattformen YouTube und TikTok, geprägt (vgl. S.10). Ursprünglich entstand die Grundidee des Gonzo-Genres aus dem Journalismus und beschreibt eine Berichterstattung der mangelnden Distanz (vgl. S.57). Hierbei ist die Berichterstattung nicht durch Sachlichkeit und Objektivität geprägt, sondern wird durch Emotionen und Subjektivität dominiert.

Ähnlich wie die Medien insgesamt habe sich auch die Pornoindustrie seit den 1970er Jahren stark verändert. Es ist ein Wandel von großen Konzernen zu kleinen Unternehmen zu beobachten. Auch habe sich die Pornonutzung vom öffentlichen Raum in die Privatheit verlagert. Diese Entwicklung habe insgesamt auch die Entstehung von Nischengenres abseits der Hardcore-Pornografie gefördert. Vor allem sei eine Demokratisierung der Konsumierenden zu beobachten, die aus der Beobachtendenrolle heraustreten und aktiv Inhalte produzieren und verändern. Diese Entwicklung nennt Catuz in Rückgriff auf Alvin Toffler *Prosumer*, eine Mischung aus ‚produzieren‘ und ‚konsumieren‘ (vgl. S.46).

Im Analyseteil (S.57-126) werden konkrete Darstellungsmethoden des Gonzo anhand der Reihe *Backroom Casting Couch* beschrieben. Für die Analyse wird hierbei mit dem Ungleichgewicht in der Darstellung von Männern und Frauen in den Pornos anhand von Kategorien wie Körperlichkeit, Stimme und ökonomischem Gefälle gearbeitet. In den gewählten Darstellungsformen und Narrativen sieht Catuz eine antifeministische Agenda, die medial eine männliche Macht wiederherzustellen versucht (vgl. S.72-74). So würde Gonzo eine Lücke füllen, die andere

Filmgenres unter Umständen vernachlässigt haben; hierbei würden insbesondere die Narrative des Horrorfilms wiederholt, die einen männlichen Machtverlust korrigieren (vgl. S.122).

Zusammenfassend sei Gonzo im Wandel einer mediengeschichtlichen Entwicklung seit den 1970er Jahren zu deuten. Gonzo habe dazu beigetragen, Entwicklungen wie das Reality-TV der 1990er und auch den Aufstieg der sozialen Medien nach der Jahrtausendwende zu fördern – alle Darstellungsformen eint das Motiv der Realitätsvermittlung (vgl. S.128f.). Der Aufstieg der sogenannten Influencer:innen im Internet sei der vorläufige Höhepunkt dieser Entwicklung. Beispielsweise werden dieselben Darstellungsmethoden, die der Gonzo-Porno geprägt hat, verwendet. So werden Kamerawinkel, (vermeintliche) Spontanität und sichtbare Aufnahmetechnik zur Erzeugung eines authentischen Gefühls verwendet (vgl. S.140).

Der Gonzo-Porno steht laut Catuz in einem schwierigen Spannungsverhältnis von Authentizität und Künst-

lichkeit, die mediale Phänomene wie Fake-News in Erinnerung rufen (vgl. S.149). So könne Gonzo als chauvinistisches Refugium in der Pornoindustrie und Teil der Incel-Kultur gedeutet werden (vgl. S.179). Auch sieht Catuz Verbindungen zum rechten Spektrum der Politik (vgl. S.180). Inwiefern neue KI-Technologien, die zu Einheitlichkeit und Manipulation führen können, zukünftige Entwicklungen beeinflussen, lässt Catuz offen (vgl. S.181f.).

Mit dieser Veröffentlichung beschäftigt sich Catuz nicht nur mit einem immer noch stigmatisierten Thema, sondern er arbeitet hierbei einen Großteil der Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts auf – mit einem erfrischend anderen Blickwinkel. Hierbei zeigt er, welchen Einfluss die Pornografie bezüglich der Radikalisierung medialer Darstellungen hat. Pornografie wird bei Catuz Teil der (Medien)Geschichte, und diesbezüglich leistet die Veröffentlichung einen Beitrag dies auch transparent aufzuarbeiten und in aktuelle mediale Trends einzuordnen.

Angelo E. Wiesel (Braunschweig)

Jeannine Simon: Die Gaming-Falle: Wie digitale Spiele uns um Zeit, Geld und Daten bringen

München: kopaed 2024, 162 S., ISBN 9783968481555, EUR 16,80

Während der etwas un subtil klingende Buchtitel *Die Gaming-Falle* auf den ersten Blick etwas Skepsis hervorruft, erfährt man auf den folgenden Seiten, dass die Autorin Jeannine Simon promovierte Kommunikationswissenschaftlerin mit dem Schwerpunkt Medienwirkungsforschung ist, berufliche Erfahrung im Marketing besitzt und in ihrer Familie das Thema ‚Gaming‘ allgegenwärtig ist. Aus diesem Spannungsfeld heraus zeigt sich die inhaltliche Stoßrichtung, die im Vorwort „Warum dieses Buch?“ (S.9) weiter ausgeführt wird: Neben den strukturellen Hinweisen, dass im Buch das generische Maskulinum zugunsten der besseren Lesbarkeit verwendet wird, die Leser:innen – „wie in der Gaming-Welt üblich“ – konsequent geduzt werden und die einzelnen Kapitel des Buches „nur unwesentlich aufeinander auf[bauen]“, wird das Buch als „Beitrag zu mehr Fairplay zwischen Industrie und Spielerschaft“ (S.11) beschrieben.

Ein Blick ins Inhaltsverzeichnis zeigt die thematische Bandbreite, die von den üblichen Statistiken und der Faszination fürs Gaming über typische Mechanismen der Branche (In-Game-Käufe und Glücksspielsimulatoren) bis hin zu Advertising sowie Daten- und Sozialkapital reichen. Dass für diesen Rundumschlag knapp über 120 Seiten etwas knapp bemessen wirken,

erscheint auf den ersten Blick schlüssig – nicht zuletzt nehmen die in jedem Kapitel vorhandenen Unterkapitel jeweils kaum mehr als eine Seite ein. Dieser Vorwurf greift jedoch zu kurz, wenn man sich vergegenwärtigt, dass man als Rezensent für ein wissenschaftliches Fachmagazin eigentlich nicht zur Zielgruppe für dieses Buch gehört: Der populärwissenschaftliche Aufbau und Zugang von *Die Gaming-Falle* (in Kombination mit den hier bereits beschriebenen Faktoren) verdeutlichen, dass sich das Buch vor allem an Menschen richtet, die ein Problem mit der eigenen Selbstregulation in Bezug auf digitale Spiele haben, was sich auch daran zeigt, dass jedes Kapitel abgeschlossen wird durch „Tipps und praktische Lösungsansätze, die dich dabei unterstützen, ein gesünderes Spielverhalten zu entwickeln“ (S.11).

Unter diesem Aspekt fällt auch die Kürze der einzelnen Themenblöcke nicht negativ ins Gewicht, sondern beschränkt sich auf die Nennung von Schlagwörtern, Konzepten und Zusammenhängen, die thematisch zum Kapitel passen. Dementsprechend ist die Sprache nicht wissenschaftlich überfrachtet, sondern führt trotz der manchmal etwas zu salopp geratenen Formulierungen und vereinzelt eingestreuten Anekdoten zu einer angenehmen Lesbarkeit. Dennoch werden

nicht nur Thesen in den leeren Raum gestellt, sondern auch mit insgesamt knapp über 300 Quellennachweisen belegt – teilweise werden dem wissenschaftlichen Diskurs auch neue Begriffe hinzugefügt: „Den Appetit auf Selbstdarstellung wecken Publisher mit geeigneten Angeboten, für die ich an dieser Stelle den Begriff ‚Pay-to-Impress‘ einführe“ (S.69f.).

So bleibt am Ende ein Buch, das einen guten Ersteinstieg in die Thematik des digitalen Gamings und der dahinterstehenden Mechanismen von Motivation, Belohnungssystemen und Abhängigkeiten gibt, um ebendiese für die Leser:innen, die sich in den beschriebenen Verhaltensmustern wiederfinden, transparenter zu machen. Der Text bleibt dabei lesbar, ohne zu überfordern, lässt aber auch gleichzeitig den wissenschaftlichen Hintergrund durchscheinen. Das kann

nun gleichzeitig sowohl als Vorteil als auch als Nachteil gesehen werden, wenn an manchen Stellen nicht ganz klar erkennbar ist, ob sich das Buch nun primär an Kinder und Jugendliche oder an Erwachsene richtet. Somit ist es insgesamt nicht als wissenschaftlich raumgreifendes Theoriewerk zu verstehen, sondern eher ein niedrigschwelliger Einstieg ins Thema und Ratgeber für Betroffene und Angehörige.

Jedoch – um an dieser Stelle eine eigene Anekdote einfließen zu lassen – müssen betroffene Jugendliche auch gewillt sein, das Buch zu lesen, was sich bei dem nicht ganz wertfreien Buchtitel und der für Gen-Z-Personen ungewohnten Materialität des Mediums als etwas schwieriges Unterfangen erweist: „Nee, sorry, kein Bock...“ (Sohn des Rezensenten, 15 Jahre, Gamer).

Bernhard Runzheimer (Marburg)

Lorenzo DiTommaso, James G. Crossley, Alastair Lockhart, Rachel Wagner (Hg.): End-Game: Apocalyptic Video Games, Contemporary Society, and Digital Media Culture

Berlin/Boston: De Gruyter 2024 (Video Games and the Humanities, Bd.16), 485 S., ISBN 9783110752861, EUR 79,95

Mit fast 450 Seiten Text sowie einer ausführlichen vertiefenden Bibliografie als Abschluss des Buches ist der Sammelband *End-Game* eine der größeren Iterationen der Reihe „Video Games and the Humanities“. Laut den

Herausgeber:innen Lorenzo DiTommaso, James G. Crossley, Alastair Lockhart und Rachel Wagner ist es das erste Buch, das sich mit apokalyptischen und post-apokalyptischen Videospiele und ihren kulturellen

Kontexten auseinandersetzt (vgl. S.V). In dem einleitenden Artikel „Video Games and the Contemporary Apocalyptic Imagination“ (S.3-25) von DiTommaso legt er die Grundsteine für die nachfolgenden Beiträge mit der Ausarbeitung von Begriffen und Definitionen, so etwa die Unterscheidung zwischen apokalyptisch und post-apokalyptisch und deren Einfluss in der heutigen Spieleindustrie.

Wie von einer Anthologie zu erwarten, sind in den insgesamt 25 Aufsätzen die Themen und die betrachteten Spiele breit gefächert, auch wenn durchaus ein Schwerpunkt auf einigen Videospiele festzustellen ist. So werden gerade *The Last of Us* (2013) und sein Nachfolger *The Last of Us Part II* (2020), die *Horizon*-Reihe (2017 & 2022), *Far Cry 5* (2018), *Death Stranding* (2019) und *Disco Elysium* (2019) in mehreren Artikeln analysiert. Auch wenn die Zusammenfassung der Inhalte dieser Spiele zum Teil repetitiv ist (gerade bei *Death Stranding*, dem ganze drei Artikel intensiv gewidmet sind), sind die Ansätze und Thesen in den Beiträgen vielfältig und zeigen das Forschungspotenzial dieser Spiele auf. So werden bei *Death Stranding* zum Beispiel die sehr spezifisch eingesetzte Spielmusik (Ivănescu, S.193-207), die Melancholie und Trauer sowie deren Subversion (Lizardi, S.257-270) und ein untotes Ökosystem (May, S.271-284) betrachtet, während es bei *The Last of Us* und *The Last of Us Part II* zum einen die Narration von Vergangenheit durch Spielgegenstände (Muniz Villalon, S.305-317) und zum

anderen die Maskulinität in der Postapokalypse (Fielding-Redpath, S.73-89) sind. *Far Cry 5* wird mehrfach in den größeren Analysen und Vergleichen post-apokalyptischer Spiele besprochen, wird aber auch von Amy M. Green mit einem eigenen Beitrag zur messianischen Charakterisierung des Protagonisten und des Antagonisten und deren Zwecklosigkeit im Angesicht einer größeren Apokalypse gewürdigt (S.159-176).

Abseits dieser populären und vielbesprochenen Spiele werden in *End-Game* aber auch andere post-apokalyptische Roleplaying-Games wie *The Outer Worlds* (2019) (Consalvo, S.49-72) und *NieR:Automata* (2017) (de Wildt, S.385-400) betrachtet sowie weitere Genres, die durch die Prävalenz des Rollenspielgenres in post-apokalyptischen Spielen gerne übersehen werden. Megan Condis und Ben Alfonsin (S.29-47) analysieren zum Beispiel den Ökofaschismus im Städtebau-Simulationsspiel *Frostpunk* (2018), während Robert Houghton (S.177-192) die galaktische Apokalypse und deren Einbindung im Globalstrategiespiel *Stellaris* (2016) erkundet.

Weiterführend gibt es auch einige analysierte Spiele im Buch, die im ersten Moment nicht als post-apokalyptisch gelesen werden. So untersucht Jovi L. Geraci (S.131-144) das Spiel *Animal Crossing: New Horizon* (2020) unter dem Aspekt des Millennialismus – der Annahme der Perfektionierung der Welt (vgl. S.135) – auch in Bezug auf die Corona-Pandemie, die fast zeitgleich mit der Veröffentlichung des Spiels

begann. Sascha Pöhlmann (S.319-337) befasst sich wiederum mit dem Oxymoron der persönlichen Apokalypse (vgl. S.321) im philosophischen Sandbox-Spiel *Everything* (2017). Mittelalterliche und gotische Aspekte werden in den beiden Beiträgen von Sunny Yoon (S.415-430) und Lauren Woolbright (S.401-414) verhandelt – zum einen die neogotische Bildsprache und apokalyptische Weltanschauungen aktueller Spiele bei Yoon, zum anderen das Konzept der Ökophobie (*ecophobia*) im Spiel *A Plague Tale: Innocence* (2019) bei Woolbright. Während sich Woolbright auf die apokalyptischen Ausmaße der Pest im Spiel bezieht, ist Yoons Beitrag nur ansatzweise mit dem Thema des Buches verbunden und wäre vielleicht in einem anderen Band besser aufgehoben.

Allgemeinere Texte, die mehrere Spiele miteinander vergleichen oder auch die Industrie selbst betrachten, finden sich ebenfalls. So verorten Rowan Tulloch und Craig Johnson (S.366-383) philosophisch und historisch die Dystopie in der Spieleindustrie, Oleksandra Kuzmenko (S.239-256) beleuchtet die *Us-vs.-Them*-Dynamik anhand der semantischen Funktion von Namen in postapokalyptischen Spielen, während Gi Soo Kim und DiTommaso (S.224-238) den göttlichen Determinismus und den freien menschlichen Willen in post-apokalyptischen Videospiele untersuchen und James Crossley (S.433-448) als Koda noch einmal den Apokalyptizismus heutzutage zusammenfasst.

Hier zeigt sich jedoch auch eine strukturelle Schwäche des Sammel-

bandes: Anstatt die letzten Beiträge in verschiedene Themengebiete zu clustern, haben sich die Herausgeber dazu entschieden, alle Beiträge abseits des einleitenden Artikels DiTommasos und der Koda von Crossley nur alphabetisch nach den Autor:innennamen zu sortieren. Dadurch ist es notwendig, das Inhaltsverzeichnis sowie den Index zu konsultieren, wenn man nach spezifischeren Aspekten von post-apokalyptischen Videospiele sucht. Bei der Fülle des Bandes wären thematische Überkapitel von Vorteil gewesen, und gerade die allgemeineren Texte, die nun zufällig eher am Ende des Buchs stehen, hätten gut ein grundlegendes Verständnis für das gesamte Themenfeld am Beginn des Buches setzen können. So gehen die sehr interessanten Analysen von Tulloch und Johnson sowie Kuzmenko leider in der Masse der Artikel etwas unter.

Sind die Artikel in ihrer Argumentation und Analyse des Post-Apokalyptischen nicht immer gleich überzeugend, so sind doch alle zugänglich gestaltet und bringen neue Einsichten, die diesen Sammelband eindeutig lesenswert machen. Hinzu kommt auch die von DiTommaso erstellte Bibliografie am Ende des Buchs, die zu einer weiteren Erforschung des Themenfeldes einlädt – zumal *End-Game* ganz deutlich werden lässt, dass die Verhandlung post-apokalyptischer Szenarien ein aktuelles kulturelles Phänomen ist, das nach mehr Aufmerksamkeit verlangt.

Shirin Helling (Marburg)

Medien und Bildung

Sandra Hofhues, Julia Schütz (Hg.): Plattformen für Bildung

Bielefeld: transcript 2025 (Digitalität und Bildung, Bd.3), 409 S., ISBN 9783837675160, EUR 44,- (OA)

Der Sammelband *Plattformen für Bildung* setzt sich mit den Auswirkungen, Herausforderungen und Chancen digitaler Plattformen im und für den Bildungsbereich auseinander. Der interdisziplinäre Band verbindet erziehungswissenschaftliche, soziologische, medienpädagogische sowie informatische Perspektiven und ist in drei übergeordnete Kapitel unterteilt: (1) „Plattformen als Forschungsgegenstand der Erziehungswissenschaft: Theoretische Grundlegungen und empirische Erwägungen“ mit sechs Beiträgen (S.11-86), (2) „Von Plattformforschungen zu einer *Plattformisierung* des Bildungssystems: Ergebnisse einer Begleitstudie“ mit acht Beiträgen (S.87-226) und (3) „Plattformen für Bildung: Interdisziplinäre Ordnungsversuche und kritische Perspektivnahmen“ mit elf Beiträgen (S.227-404).

Im einleitenden Aufsatz der Herausgeberinnen Sandra Hofhues und Julia Schütz (S.11-22) wird ein erziehungswissenschaftlicher Rahmen zur Auseinandersetzung mit Plattformen für Bildung aufgespannt,

der die empirische und theoretische Ausrichtung vorstellt. Die Herausgeberinnen stellen heraus, dass das Buch sowohl Ergebnisse aus der Begleitforschung der Nationalen Bildungsplattform und damit aus einem Teilprojekt des Verbundprojekts Bildungsraum Digital (BIRD, 2023-2025) vorstellt als auch die Reflexion und Weiterentwicklung aktueller theoretischer Debatten im Feld der Plattformisierung im Bildungssystem aufgreift.

Der Begriff ‚Plattformisierung‘ wird für den Band eröffnend im Sinne Philipp Staabs konturiert (vgl. *Digitaler Kapitalismus: Markt und Herrschaft in der Ökonomie der Unknappheit*. Berlin: Suhrkamp, 2019) und bildet die Diskussionsgrundlage für alle Beiträge. Hofhues und Schütz stellen heraus, dass Plattformen und Bildung in einem produktiven wie auch spannungsreichen Verhältnis zueinander stehen. Digitale Plattformen ermöglichen neue Zugänge, Organisationsformen und Vermittlungswege für Bildungsprozesse und werden zunehmend als wichtige Räume für Bildungsangebote betrachtet – pro-

minent erkennbar in der Diskussion um eine nationale Bildungsplattform für Deutschland. Gleichzeitig stehen die mit Plattformen verbundenen Tendenzen zu Standardisierung, Kommerzialisierung und algorithmischer Interaktivität klassischen Bildungszielen wie Individualisierung und Reflexion gegenüber. Dieses Spannungsverhältnis wird sowohl theoretisch als auch empirisch beleuchtet. Grundidee der Beiträge ist, dass Plattformen nicht nur als technische Systeme, sondern eher als komplexe „sozio-technische Verwicklungen“ (S.14) zu verstehen sind, an denen verschiedene Akteure, Ressourcen und Prozesse zusammenwirken. Sie fungieren als Schnittstellen für Organisation und Distribution von Bildungsangeboten, verschieben aber zugleich Macht- und Steuerungsverhältnisse und stellen Fragen nach sozialer Teilhabe, Bildungsgerechtigkeit und pädagogischer Handlungsmacht neu. Die Autor:innen plädieren übergreifend für eine kritisch-analytische Begleitung dieser Entwicklungen, insbesondere vor dem Hintergrund der Plattformisierung als transformatorischem Prozess im Bildungssystem.

Der erste thematische Block widmet sich den theoretischen und methodologischen Zugängen: Die Beiträge beleuchten unter anderem die Rolle digitaler Technologien sowie die sich verändernden Bedingungen für Bildungsbiografien und Nutzer:innenerfahrungen. Methodisch werden insbesondere die Potenziale

und Herausforderungen von Gruppendiskussionen und der dokumentarischen Methode für Begleitforschung reflektiert und inhaltlich die Subjektivität und kollektive Bedeutungszuschreibung bei der Nutzung von Plattformen fokussiert.

Im zweiten Block werden Ergebnisse aus der Begleitstudie zu verschiedenen Feldern aufgegriffen: Mendina Scholte-Reh analysiert die Professionalisierung in der (Lehrer:innen-) Fortbildung im Spannungsfeld pädagogischer, ökonomischer und politischer Erwartungen. Eik Gädeke untersucht die Plattformisierung im Bereich Hochschulgovernance. Die Beiträge zu Bildern von Nutzer:innen (Paula Goerke) und Wissensspeichern (Ina Linke) fokussieren unter anderem die Konstruktion von Nutzen und die Rolle von Projekten für die Entwicklung von Plattformen. Gädeke greift in einem weiteren Beitrag die zunehmend algorithmenbasierten Empfehlungssysteme auf, und Johannes Bonnes reflektiert kritisch Narrative und gesellschaftliche Erwartungen an digitale Transformationsprozesse. Goerke und Hofheus betonen in ihrem Beitrag die Bedeutung kritischer Reflexion in projektformiger Forschung, und Sebastian Lauritz befasst sich mit innovativer Wissenschaftskommunikation mit Audio Explainer.

Der abschließende Teil eröffnet nochmals interdisziplinäre und kritische Aspekte hinsichtlich gesellschaftlicher und bildungspolitischer

Perspektiven: So problematisieren Christian Leineweber, Nina Brandau und Sigrid Hartong in zwei Beiträgen digitale Öffentlichkeit(en) und die Macht datenbasierter Visualisierungen für eine kritisch-partizipative Bildung. Tobias Heinemann und Tim Engartner thematisieren das Spannungsfeld zwischen ökonomischer Einflussnahme und den *digital turn* des Klassenzimmers. Es folgen acht weitere Beiträge, die systematische Übersichten eröffnen und methodische Innovationen illustrieren und diskutieren – etwa die Rolle von Plattformen in der Weiterbildung, der Erhebung situierter Daten durch Datenspaziergänge sowie die Bedeutung interdisziplinärer Forschung zwischen Informatik und Gesellschaft. Außerdem werden theoretische Reflexionen zu Modellierungen von Bildungsprozessen, kritische Ansätze zu Infrastrukturen, politische Perspektiven auf die digitale Schule der Zukunft sowie netzwerktheoretische und philosophische Betrachtungen zur Vielschichtigkeit von Plattformen angeschlossen.

Insgesamt bietet der Band eine interessante, facettenreiche, kritisch-reflektierte und vielfältige Auseinandersetzung mit der Plattformisierung von Bildung und deren Implikationen

für Theorie, Empirie und Praxis der Bildungsforschung.

Das Buch akzentuiert theoretische Einordnungen, die nicht nur für die Bildungsforschung anschlussfähig sind. Darüber hinaus werden spannende Forschungsergebnisse (insb. aus dem BIRD-Verbundprojekt) sowie weitreichende Analysen zu Governance-, Markt- und Gerechtigkeitsfragen gebündelt. Plattformen werden dabei als komplexe, ambivalente und gesellschaftlich wirksame Gebilde analysiert, deren Potenziale und Grenzen für (erziehungs-)wissenschaftliche Forschung und Praxis differenziert ausgelotet werden. Die sehr lesenswerte Publikation zeigt eindrücklich, welchen bildungspolitischen und gesellschaftlichen (dazu u.a. auch Seemann, Michael: *Die Macht der Plattformen: Politik in Zeiten der Internetgiganten*. Berlin: Ch. Links, 2021; Bergen, Mark: *YouTube: Die globale Supermacht: Wie Googles Videoplattform unsere Welt dominiert*. München: Droemer, 2022) Stellenwert das Thema bereits hat, es zukünftig einnehmen wird und dass es für sämtliche Teildisziplinen der Bildungsforschung zielführend wäre, es in den Blick zu nehmen.

Tanja Jeschke (Cottbus-Senftenberg)

Tim Raupach, Florian Fuchs (Hg.): Bildungsautomaten? Beiträge zur Digitalisierung von Bildung und Lehre

Wiesbaden: Springer 2025, 232 S., ISBN 9783658455415, EUR 32,99

Der vorliegende Sammelband bietet eine interdisziplinäre und kritisch-reflexive Analyse der Digitalisierung schulischer Bildung und geht über eine rein technische Perspektive hinaus. Zentral ist die Erkenntnis, dass digitale Technologien nicht automatisch zu einer humanisierenden Schulentwicklung beitragen, sondern bestehende Prozesse der Individualisierung, Fragmentierung und Entgemeinschaftung von Lernumgebungen verstärken können (vgl. S.83). Dabei wird deutlich, dass technologische Innovationen nicht isoliert wirken, sondern stets in spezifischen gesellschaftlichen, institutionellen und ökonomischen Rahmenbedingungen verankert sind, die deren Implementierung und Wirkung maßgeblich prägen (vgl. S.72). Besonders kritisch analysiert wird die politische Rahmung der Digitalisierung. Bildungsstrategien neigen dazu, digitale Technologien als alternativlos darzustellen und mit Fortschritt und Modernisierung gleichzusetzen. Solche Diskurskonfigurationen setzen normative Grenzen und verengen die Reflexions- und Handlungsräume pädagogischer Akteure. Die Digitalisierung wird auf diese Weise häufig technokratisch instrumentiert, während die pädagogische Autonomie und kreative Gestaltungsspielräume der Lehrenden eingeschränkt bleiben (vgl. S.70ff.).

Darüber hinaus wird die medienethische und entwicklungspsychologische Dimension der Digitalisierung herausgearbeitet. Intensive Nutzung digitaler Endgeräte kann physiologische, kognitive und soziale Entwicklungsprozesse beeinträchtigen (vgl. S.3f.). Diese Befunde eröffnen ein Spannungsfeld zwischen den didaktischen Potenzialen digitaler Medien und den Risiken für Aufmerksamkeit, Sozialisation und pädagogische Beziehungsgestaltung. Erfahrungen aus der Distanzlehre während der Pandemie verdeutlichen die Begrenztheit digital gestützter Bildungsformate: Digitale Lernumgebungen können zentrale soziale und kommunikative Prozesse nicht adäquat ersetzen, sodass die pädagogische Beziehung weiterhin als unverzichtbare Voraussetzung gelingender Bildungsprozesse erscheint (vgl. S.159ff.).

Methodisch überzeugt der Band durch die Verbindung diskursanalytischer und praxisorientierter Perspektiven. Die historische Rekonstruktion der Digitalisierungspolitik zeigt auf, wie normative Vorgaben und wirtschaftliche Interessen die Ausgestaltung schulischer Bildungsprozesse beeinflussen. Gleichzeitig werden theoretische Reflexionen zur menschlichen Kreativität und zu nicht-digitalen Erkenntnisprozessen vor dem

Hintergrund zunehmender Automatisierung und künstlicher Intelligenz entwickelt. Hierdurch wird eine differenzierte Perspektive auf das Spannungsverhältnis zwischen technischen Möglichkeiten und pädagogischer Autonomie ermöglicht.

In der Gesamtschau leistet der Sammelband einen wichtigen Beitrag zur Debatte um die Digitalisierung schulischer Bildung. Er verdeutlicht sowohl die Chancen für innovative, schüler:innenzentrierte und partizipative Lernformen als auch die Risiken einer technokratisch-überwachten, entindividualisierten und entgemeinschafteten Lernkultur. Besonders hervorgehoben wird die Notwendigkeit einer kritischen Reflexion über die politischen und institutionellen Rahmenbedingungen, die Digitalisierung als unumgebar darstellen und damit alternative pädagogische Konzepte marginalisieren. Insgesamt gelingt eine interdisziplinäre und praxisrelevante

Auseinandersetzung mit der Digitalisierung von Bildung und Lehre. Der Sammelband verbindet unterschiedliche Zugänge, um die Möglichkeiten und Risiken digitaler Bildung differenziert zu beleuchten. Von besonderem Gewicht ist jene Überlegung, dass die digitale Transformation in ihrer Dynamik und Tiefe jeder fixierten pädagogisch-didaktischen Konzeption entgleitet (vgl. S.45). Bildung in der Digitalität erscheint damit nicht als Feld stabiler Zielsetzungen, sondern als prinzipiell vorläufiger und revisionsbedürftiger Prozess. Diese Perspektive verweist auf die Notwendigkeit, digitale Bildung methodisch reflektiert und diskursiv offen zu gestalten, um den sich wandelnden technologischen wie ökonomischen Bedingungen nicht nur reaktiv zu folgen, sondern sie kritisch einzuordnen und in pädagogische Praxis zu übersetzen.

Max Isio (Hamburg)

Halla Holmarsdottir, Idunn Seland, Christer Hyggen, Maria Roth (Hg.): *Understanding the Everyday Digital Lives of Children and Young People*

Cham: Palgrave Macmillan 2024, 533 S., ISBN 9783031469299, EUR 39,99 (OA)

Die vorliegende Herausgeber:innschrift *Understanding the Everyday Digital Lives of Children and Young People* ist das Ergebnis des Forschungsprojekts „The impact of technological transformations on the Digital Generation (DigiGen)“, das vom EU Horizon Forschungs- und Innovationsprogramm 2020 gefördert wurde. Sie gliedert sich in drei Teile. Der erste Abschnitt adressiert etablierte und neue Nutzungsperspektiven digitaler Technologien, während der zweite sich mit den Themen ‚agency‘ und ‚well-being‘ auseinandersetzt. Der dritte Teil widmet sich politischen Implikationen von Risiken und Verwundbarkeiten von Kindern und Jugendlichen in digitalen Welten. Insgesamt umfasst das Buch 16 Beiträge, die auf qualitativen und quantitativen Studien des DigiGen-Projekts basieren. Im Zentrum des Projekts steht „the use of participatory methodologies aimed at focusing on understanding why and how some children and young people [from 5-18 years] benefit from digital technology use while others seem to be impacted negatively“ (S.ixf.). Die übergreifende Fragestellung lautet: „How are children and young people affected by the technological transformations in their everyday lives?“ (S.11).

Die COVID-19-Pandemie diente als aktueller Anlass, den verstärkten Einsatz digitaler Technologien im Alltag junger Menschen genauer zu untersuchen.

Ein zentrales theoretisches Modell bildet die *Nested Ecological Systems Theory* (EST) nach Urie Bronfenbrenner, die davon ausgeht, dass Kinder im Mikrosystem der Familie verortet sind, während Schule und Freizeit eine umfassende digitale Ökologie formen. Die Einleitung gibt zudem einen Überblick über die projektübergreifende Studie, die in sieben Ländern (Österreich, Estland, Deutschland, Griechenland, Norwegen, Rumänien und UK) durchgeführt wurde. Sekundäranalysen der Nutzung von Informations- und Kommunikationstechnologien (IKT) werden ebenfalls präsentiert. Ein herausragender theoretischer Beitrag stammt von einer der Herausgeberinnen, Halla Holmarsdottir, die das Verständnis von Risiko und Gefährdung im digitalen Alltag von Kindern und Jugendlichen konkretisiert. Sie bezieht sich auf die drei Ebenen der digitalen Kluft: Zugang, Fähigkeiten und Nutzen. Das Fazit ihrer Literatursichtung lautet: „[V]ulnerability is linked to all three levels of the digital divide, leading

to social exclusion in the exercise of civil and human rights, participation in social activities, being deprived of information and effective communication with other citizens [...] and access to education“ (S.73).

Der Aufbau der meist empirischen Beiträge folgt der gängigen Struktur: Hinführung, Methodologie sowie Ergebnisdarstellung. So untersucht die qualitative Studie von Maria Roth, Eva-Maria Schmidt, Tove Laf-ton, Olaf Kapella und Alina Bărbuță, wie Aushandlungsprozesse zwischen Eltern und Kindern die Entwicklung digitaler Kompetenzen beeinflussen. Die Autor:innen führen als Ergebnis an, dass „vulnerability in children’s use of [digital technologies] DT is shaped by the capacity of caretakers to mediate children’s“ (S.201).

Ein besonderer Mehrwert des Sammelbandes liegt in der partizipatorischen Einbindung von Kindern und Jugendlichen als Co-Wissenschaftler:innen und Co-Kreativen (z.B. Symeonaki/Hygggen/Parsanoglou/Mifsud/Stamou [S.117ff.]; Labusch/Eickelmann/Casamassima/Drossel/Gudmundsdottir/Kazani/Mifsud/Symeonaki/Teidla-Kunitsön [S.143ff.]). Die innovative Methodologie der partizipativen Forschung, ermöglicht es Kindern und Jugendlichen, als Akteur:innen in wissenschaftlichen Prozessen mit-

zuwirken. Zudem überzeugt das Buch durch wertvolle Erkenntnisse zum Einfluss digitaler Technologien im Leben junger Menschen und die Vielfalt der Forschungsansätze mit Kindern und Jugendlichen. Forschungsethische Überlegungen werden in der Einleitung diskutiert, werden aber sonst in den einzelnen Beiträgen nur punktuell angeführt. Ein übergreifender Erfahrungsbericht zur ethischen Reflexion wäre in Anbetracht der Expertise der Autor:innen von hohem Wert gewesen.

Die Vielzahl an formulierten Zielen und Fragestellungen in der Einleitung erschwert es, eine klare Zuordnung zu den einzelnen Studien und ihrer Datengrundlage vorzunehmen. Zwar handelt es sich mit über 500 Seiten um eine äußerst gehaltvolle Veröffentlichung, einige Beiträge hätten jedoch stärker kondensiert werden können. Besonders die Literaturübersichten enthalten teilweise Redundanzen und sind nicht immer leser:innenfreundlich. Allerdings wird das Buch vermutlich eher selektiv als in Gänze rezipiert. Es lässt sich hinterfragen, ob eine derart umfangreiche Publikation ein geeignetes Format ist, um die Ergebnisse eines großen Forschungsprojekts wie DigiGen der Fachcommunity zugänglich zu machen.

Charmaine Voigt (Rostock)

Ernst Tradinik: Inklusive Medienarbeit: Menschen mit Behinderung in Radio, Journalismus, Moderation und Film

Köln: Herbert von Halem 2024, 429 S., ISBN 9783869626765, EUR 37,-

Inklusion ist als Begriff ebenso schwierig zu definieren und in der Praxis noch schwerer zu erreichen, wie er inflationär und teilweise beinahe inhaltsleer benutzt wird. Menschen mit Behinderung und/oder Psychiatrieerfahrung sind noch immer weitgehend unsichtbar in den klassischen Massenmedien – und wenn sie zu sehen sind, dann in Dokumentationen oder in Filmen oder TV-Serien, aber von Schauspieler:innen ohne Behinderung und/oder ohne Psychiatrieerfahrung gespielt.

In Ernst Tradiniks Publikation *Inklusive Medienarbeit: Menschen mit Behinderung in Journalismus, Radio, Moderation und Film* schreiben sowohl Autor:innen mit und ohne wissenschaftliche Ausbildung beziehungsweise Beruf, mit und ohne Behinderung als auch Menschen mit und ohne Psychiatrieerfahrung über ihre Erfahrungen mit inklusiver Medienarbeit. Damit ist auch diese Publikation ein Schritt in die richtige Richtung. Tradinik und die weiteren Autor:innen des Bandes beschreiben Projekte, die vor allem in den österreichischen Medien bisher umgesetzt wurden. Das Buch ist in fünf größere thematische Felder unterteilt. Der erste Teil stellt Begriffsdefinitionen bereit und beantwortet die Frage danach, was inklusive Medienarbeit eigent-

lich ist. Der nächste Themenkomplex gewährt Einblicke in die Geschichte der Inklusion und der inklusiven Medienarbeit. Im dritten Teil werden Theoriekonzepte und Anwendungen inklusiver Medienarbeit beschrieben und auf ihre Alltagstauglichkeit hin bewertet. Die letzten beiden Teile betrachten Projekte im Bereich Radio und Podcast sowie in den Bereichen Fernsehen, Film und Social Media noch einmal genauer. Dabei werden einige Beispiele, wie etwa die Filme *Am Anfang war der Schleifstuhl* (1995) und *5 vor 12. Es wird Zeit* (2015) oder auch die Räumlichkeiten und (Forschungs-)Projekte der Fachhochschule St. Pölten mehrfach herangezogen, weil die beitragenden Personen bei diesen Projekten zusammenarbeiteten. Hier entstehen einerseits Doppelungen, andererseits werden diese Beispiele dadurch multiperspektivisch analysiert – mit durchaus auch jeweils eigenen und neuen Ergebnissen. Eine bereichernde Ergänzung wären Texte von Expert:innen gewesen, die nicht aus dem direkten Bekanntenkreis von Tradinik stammen, wie zum Beispiel vom Aktivistin Raúl Aguayo-Krauthausen, der zwar von Tradinik kurz vorgestellt wird, aber nicht selbst zu Wort kommt.

Tradinik hat sich einen beeindruckenden Überblick über einen Groß-

teil aller in Österreich (und teilw. auch in der Schweiz und in Deutschland) durchgeführten Medienprojekte verschafft, die mehr Inklusivität vor allem in Film und Radio erreichen wollen. Dieses Wissen macht die vorliegende Publikation aus – im Positiven wie im Negativen. Teilweise ist die Flut von spannenden Beispielen repetitiv, überfordernd und teilweise unnötig, vor allem da Tradinik schon in der Einleitung auf seine Listung dieser Projekte auf seiner Website www.inklusive-medienarbeit.at verweist. Sehr praktisch sind die vielen QR-Codes, die zu allen besprochenen Praxisbeispielen führen und so für alle Interessierten weiterführende und vertiefende Informationen bieten.

Die Verbindung zwischen theoretischen Ansätzen und praktischer Sozialarbeit, inklusiver Technik und dem Leben und Arbeiten mit Behinderung im Medienbereich ist in dieser Publikation sehr stark ausgeprägt und bietet einen Mehrwert gegenüber Publikationen, die rein aus dem theoretischen Forschungsbereich kommen.

Allerdings liegt gerade hier auch eine Unschärfe in den unterschiedlichen Methoden und Herangehens-

weisen, die von den Leser:innen eine starke Flexibilität in der Beurteilung der Texte verlangt. Die teilweise sehr anekdotenhaften Projektzusammenfassungen und Personenvorstellungen von Tradinik mit einer eher saloppen Ausdrucksweise und die mitunter sprunghafte Anordnung sämtlicher nicht in Texte integrierter Praxisbeispiele nehmen der Publikation den nötigen professionellen Ton. Eine Konzentration auf die wesentlichen Aussagen hätte der Publikation gutgetan und für eine bessere Lesbarkeit gesorgt. Dadurch hätte man auch den Platz für die in diesem Kontext sehr wünschenswerten, aber leider fehlenden Zusammenfassungen in Leichter Sprache nach jedem Kapitel geschaffen. Dazu kommen die ungleichmäßig verwendeten und teilweise veralteten Begrifflichkeiten für Menschen mit Behinderung (v.a. Menschen mit anderen Lernmöglichkeiten) und/oder Psychiatrieerfahrung.

Die vorliegende Publikation ist trotz aller Problematiken eine wichtige Lektüre, die viel Neues zur Forschung und zur Sensibilisierung für inklusive und partizipative Themen beiträgt.

Iris Haist (Köln)

Mediengeschichten: *Panorama*

Uwe Johnson: **Der 5. Kanal**

Berlin: Suhrkamp 2024 (Werkausgabe in 43 Bänden (Rostocker Ausgabe: 2. Abteilung Schriften, Bd.2), 567 S., ISBN 9783518427163, EUR 48,-

Der 1934 in Pommern geborene Schriftsteller Uwe Johnson starb früh. Er wurde 49 Jahre alt. Sein vielfach experimentelles literarisches und essayistisches Werk ist geprägt von den geschichtlichen Verwerfungen des 20. Jahrhunderts, zwischen Weltkrieg, der doppelten Staatsgründung in Ost- und Westdeutschland, Flucht und der Diskussion des eigenen Heimatverlustes zwischen Amerika, England und der DDR.

Nach einem Bekenntnis zu dem jungen Oststaat und der ersten Konfrontation mit den Obrigkeiten ging Johnson als Student von Rostock nach Leipzig zu dem Germanisten Hans Mayer, der seine schriftstellerischen Talente entdeckte. In Folge der Flucht seiner Mutter im Jahr 1956 verließ er drei Jahre später die DDR in Richtung Westdeutschland, wo sein Debütroman *Mutmaßungen über Jakob* (1959) erschien.

Neben seinen Romanen, die sich unter anderem durch eine eigenwillige Interpunktion und Grammatik auszeichnen und damit auch ästhetisch neue Perspektiven eröffneten, erschien

im Jahr 1964, vom 4. Juni bis 3. Dezember, eine 99 Texte umfassende Kolumne im Westberliner *Tagesspiegel*. Das Thema: das Fernsehen der DDR. Diese zunächst aus aktuellen Anlässen entstandenen Kritiken sind aber mehr als eine für den Tag geschriebene Rezension, sie können als Seismograf eines, wenn auch knappen, Ausschnitts der Zeit- und Mediengeschichte gelesen werden.

Denn Uwe Johnson leistet mit diesen zunächst 1987 unter dem Titel *Der 5. Kanal* zusammengefassten Kolumnen einen zentralen Beitrag zu der immer noch unzulänglich kartierten Geschichte der Wechselwirkung zwischen Literatur und Film- beziehungsweise Fernsehgeschichte nach 1945, die nicht zuletzt auch die Entwicklung des Hörfunks zu berücksichtigen hätte. Dabei bilden die Medien nicht nur eine essentielle Versorgungsgrundlage der Literaten, die Redakteure der öffentlich-rechtlichen Sender waren nicht nur Ermöglicher, sondern auch fordernde Gestalter. Nicht zuletzt kann die intellektuelle Auseinandersetzung mit Literatur und Film

sowohl im Feuilleton als auch in der Literatur (bis hin zur neuen Funktion als Drehbuchautor) als essentieller Katalysator in der Nachkriegsliteratur verstanden werden. Johnson ist mit dieser Kritikerfunktion nicht alleine, so publizierte Walter Jens etwa unter dem Pseudonym Momos über ein Jahrzehnt hinweg Kritiken – *Momos am Bildschirm* (1973-1983) –, die über die Tagesaktualität hinausgingen.

Nun liegen Johnsons Kritiken in einem sorgfältig edierten und sensibel kommentierten Band im Rahmen der Rostocker Uwe-Johnson-Werkausgabe, herausgegeben von Yvonne Dudzik, Andy Räder und Denise Naue vor. Die Besprechungen sind nicht nur ein Resultat des auch in den Medien ausgetragenen Kalten Kriegs, vielmehr bildet die Tatsache, dass mit Johnson ein in der DDR sozialisierter ‚Fernseher‘ schreibt, eine weitere wichtige Auseinandersetzungsebene mit dem nahen und in Berlin so präsenten Osten.

Wobei Johnson die Kenntnis Ostdeutschlands als wichtigen Beitrag zur Verständigung sah, was damals nicht alle taten. So reagierte etwa der Westberliner *Tagesspiegel* mit den Besprechungen auf einen Abdruck-Boykott der Axel-Springer-Presse. Nicht nur dass diese das TV-Programm der DDR nicht abdruckte, der Konzern übte auch Druck auf den Einzelhandel aus, diese nicht mehr zu beliefern, sollten sie Produkte mit Ost-Programm verkaufen.

Neben den auf 120 Seiten edierten Kritiken finden sich ein einführender Kommentar (14 Seiten), Nachwort und

Abbildungen (ca. 60 Seiten), ein textkritischer Kommentar (ca. 60 Seiten), Sachkommentar (ca. 215 Seiten) und ein Anhang (Register, Quellen- und Literaturverzeichnis, ca. 90 Seiten). Viele der von Johnson erwähnten Sendungen werden notwendigerweise beschrieben und rekonstruiert. Gelegentlich wünschte man sich eine DVD oder einen Link zu den Sendungen.

Uwe Johnson liefert in seinen Texten eine täglich neue Perspektive. Mal ist es ein Blick auf die Einzelsendung im Programmfluss und mal ist es nur die Einzelsendung, ein DEFA-Film, der ästhetisch bewertet wird, oder es sind Formate, die er hinsichtlich ihrer Funktion und im Konzept der Sendereihe analysiert. Daneben erfolgt auch ein Blick auf die Produktion aus der CSSR – und immer wieder der Vergleich Ost/West (gelegentlich auch am Beispiel einer Quizsendung).

Die thematische Varianz spiegelt sich auch in der ästhetischen Herangehensweise. Verzichtet Johnson zunächst auf eine deskriptive Beschreibung und vielfach auch auf den Titel der Sendung, arbeitet er sich im Verlauf deutlicher an seine Leser:innen heran, auch wenn die Diktion gelegentlich als hermetisch erscheint, die Komplexität seiner Gedanken sich auch im Satzbau spiegelt.

Es lassen sich thematische Schwerpunkte identifizieren, wie etwa die 25 Rezensionen zu den politischen Magazinen *Der schwarze Kanal* (1960-1989) und *Prisma* (1977-). Johnson kommentierte sarkastisch die Vorgehensweise

von Eduard von Schnitzler und lehnte das damals praktizierte Re-Enactment historischer oder gegenwärtiger Szenen ab. Mit Johnsons Betrachtungen wurde und wird zudem deutlich, dass in den Ost- und West-Medien ein Bild des jeweils anderen Staates entstand, das sowohl von aktuellen Instrumentalisierungen als auch langfristigen Stereotypen geprägt war.

Den Herausgeber:innen ist es zu danken, dass sie die komplexe politische und historische Gemengelage aufzeigen, innerhalb derer Johnson seine Rezensionen schrieb. Dieser Hintergrund ist für das Verständnis unabdingbar. Darüber hinaus erlauben die im Nachwort umfangreich

aufgearbeiteten Materialien nicht nur einen Einblick in die tägliche Produktion, die Kommunikation zwischen Redaktion und Autor, bis hin zu vertraglichen Details, sondern auch in die Entstehungs- und zeitgenössische Fernsehgeschichte. Denn das Fernsehen war längst noch nicht im Haushalt aller Bürger:innen angekommen.

Johnson wird in diesen Besprechungen nicht nur zum intellektuellen Kommentator der Zeitgeschichte, sondern vielmehr auch zum sensiblen ästhetischen Beobachter des Ost-Fernsehens als Teil der Ost/West-Kommunikation.

Michael Grisko (Erfurt)

Mediengeschichten: *Persönlichkeiten*

Will Quadflieg, Roswitha Quadflieg: „Ich will lieber schweigen“: Das Tagebuch eines Schauspielers aus den Jahren 1945/46 und die Fragen seiner Tochter

Berlin: Kanon 2025, 296 S., ISBN 9783985681716, EUR 26,-

Veranlasst durch die Flucht seiner Frau Benita, die hochschwanger und mit zwei kleinen Kindern von Berlin über Lübeck in ihr Geburtsland Schweden gelangt, schreibt der bereits aus Theater und Film bekannte, später zur Ikone gewordene Schauspieler Will Quadflieg (1914–2003) von März 1945 bis Oktober 1946 einen „lange[n] Liebesbrief“ (S.11) in Form eines Tagebuchs. Da er selbst in Deutschland bleibt, ermöglicht ihm dies für die Dauer der unerwartet langen Trennung von der Familie, regelmäßig seine Gedanken für seine Frau festzuhalten. Der erste Eintrag in das postkartengroße Notizbuch datiert auf den 19. März 1945 und enthält Alltagsbeobachtungen, hier: die Fluchtbewegungen und das Chaos der letzten Kriegstage; er macht Angaben zur Tätigkeit und Reisebewegung, hier: der Aufbruch zur letzten Rezitationsreise vor Kriegsende in Göttingen; er bringt den Wechsel zwischen Angst und Zuversicht zum Ausdruck, hier: die Ungewissheit über die Unversehrtheit der Angehörigen sowie die Hoffnung auf ein Wieder-

sehen und baldiges Kriegsende (vgl. S.28). Damit ist das Themenspektrum des Tagebuchs für die kommenden 18 Monate schon vorgezeichnet. Die privaten Notate, die den Umfang von zwei Seiten in der vorliegenden Ausgabe nicht überschreiten und bis zur Rückkehr Benitas immer seltener werden (je 17 Einträge im April und Mai 1945, nur ein Eintrag im März 1946), ehe sie zwischen Mai und Oktober 1946 ganz abbrechen und durch Briefe ersetzt werden, gewähren Einblicke in das Seelenleben Quadflieds. Darin begegnet uns ein sehnsüchtig liebender Mann, der sich in seiner Einsamkeit anderen Frauen zuwendet, ein sorgender Vater, der seine Kinder vermisst, ein immer wieder niedergeschlagener Sinnsuchender, der sich Antworten auf seine Fragen aus der intensiven Beschäftigung mit der Literatur vor allem Goethes und der Anthroposophie erwartet. Allenfalls sporadische Erwähnung finden selbst einschlägige historische Ereignisse wie der Suizid Hitlers (vgl. S.116), das Kriegsende in Europa (vgl. S.128) oder

die Kapitulation Japans (vgl. S.192): „Ich habe es längst aufgegeben in dieses Büchlein Tagesdinge zu schreiben. Das ginge gar nicht – und ist auch nicht der wahre Inhalt meiner Tage“ (S.149).

In den interessanteren Passagen des Tagebuchs spiegelt sich im Weg des Schauspielers Quadflieg unmittelbar nach Kriegsende der kulturelle Neuanfang durch die Neubegründung der Theatertradition. Gleich am 11. Mai 1945 besucht er das Lübecker Theater und stellt große innere Distanz zum Betrieb fest, dennoch fasst er mit dem Intendanten „den Plan einer ‚Hamlet‘-Vorstellung“ (S.134) und beginnt noch am selben Tag mit der Erarbeitung der Rolle. Unversehens hat er Anteil am Wiederaufbau eines zentralen Kulturortes der humanistischen und demokratischen Bildung: „Aber ich glaube, dass man den neuen grundanderen Geistes-Theater-Stil der Zukunft herausarbeiten muss aus dem alten ‚Betrieb‘-Theater, Stück um Stück. Deshalb werde ich, wenn man uns spielen lässt, schon jetzt wieder beginnen, mitten im Umbruch, unfertig, suchend und ahnend“ (S.138). Das Spielverlangen packt Quadflieg. Er tritt in Lagern und Lazaretten auf und findet sukzessive in seinen Beruf zurück, ehe er über ein Jahr nach der Einstellung des Spielbetriebs der deutschen Bühnen zuerst in Lübeck als Orest wieder in einer Inszenierung spielt (vgl. S.234): „Die Darstellung des Wahnsinns und der Entzähmung eines von tiefer Schuld Beladenen

ist ein rechter Anfang, meine ich“ (S.223).

Erhalten hat sich das Tagebuch zusammen mit weiteren Materialien und 476 Briefen Will Quadfliegs an seine erste Frau Benita (verheiratet von 1940-1963) in deren Nachlass, wo es nach dem Tod der Mutter 2011 beider jüngste Tochter findet. Die Künstlerin und Schriftstellerin Roswitha Quadflieg erschließt die überlieferten Texte in der vorliegenden, um zahlreiche Abbildungen von Personen und Dokumenten ergänzten Edition mit größter Sorgfalt. Im Anschluss an den einführenden Überblick „Die Umzugskiste. ‚Briefe & Kurioses“ (S.9-23) präsentiert der Hauptteil „Das Tagebuch“ (S.25-277) den eigentlichen Text mit Datumsangabe in einer serifenlosen Kursivschrift und optisch differenziert direkt im Anschluss den Kommentar mit überwiegend geradem Schriftschnitt und Kursivdruck nur zur Hervorhebung sowie für längere Auszüge aus Briefen. Abgerundet wird die Ausgabe durch einen funktionalen Anhang (S.278-296), der eine Zeittafel, Nachweise und ein Namensregister bereitstellt. Inhaltlich liefert der ausführliche, erzählerisch gestaltete Kommentar alle Informationen, die zum Verständnis notwendig sind: eine Paraphrase des Inhalts, die zeitgeschichtliche Kontextualisierung, den Aufschluss über literarische Textbezüge und nach Möglichkeit die Identifikation genannter Orte und Personen.

Lesenswert wird der Band allein durch das Zusammenspiel der Stim-

men von Vater und Tochter. Im Abstand von beinahe acht Jahrzehnten setzt sich Roswitha Quadflieg ähnlich wie die sogenannte Väterliteratur seit den späten 1970er Jahren mit dem Verhältnis des Vaters zum NS-Staat auseinander. Sie übt Kritik an dessen ideologisch aufgeladenem Sprachgebrauch, zieht seine Integrität in Zweifel und erhebt Vorwürfe gegen das Selbstmitleid, das ihn blind für die Opfer macht. Dennoch sucht sie das Gespräch mit dem Vater, das es zu dessen Lebzeiten nicht gab. Nicht um ihn vorzuführen (vgl. S.53) oder anzuklagen (vgl. S.94 und S.265), sondern um ihm, der sich selbst nicht kennt (vgl. S.15 und S.261), „näherzukommen“ (S.259): „Wer war er denn nun, dieser Vater?“ (S.12). Eine abschließende Antwort findet Roswitha Quadflieg nicht, stattdessen stellen sich immer wieder neue Fragen. So ist am Ende des Tagebuchs zwar unklar, was der Vater „wirklich über die Nazis und über [sich] in der Nazizeit gedacht“ (S.265) hat, für die Tochter aber „bleibt, dass ich hier

einem Menschen begegnet bin, der tief in der Gedankenwelt der Nazis steckte [...] Einem, den ich in meinen eigenen Erinnerungen an dich nicht wiederfinden kann“ (S.276). Wie unter anderem bei ihren familienbiografischen Texten über den Unfalltod des Bruders (*Der Tod meines Bruders: Die subjektive Wahrnehmung einer Familie. Ein Bericht*. Zürich: Arche, 1985) und das Sterben der Mutter (*Neun Monate: Über das Sterben meiner Mutter*. Berlin: Aufbau, 2014) wählt Roswitha Quadflieg den Ausgangspunkt ihres Schreibens im Authentischen. Ihr über die Jahre perfektioniertes literarisches Verfahren der Spurensuche zeigt, dass Wahrheit aus dem Konstrukt eines fortlaufenden Gegenübers verschiedener Positionen bestenfalls näherungsweise erkannt werden kann. Das vorliegende Buch stellt dem Selbstzeugnis Will Quadfliegs ihre Sicht auf den Schauspieler, Vater und Menschen zur Seite, den Leser:innen obliegt es, eigene Perspektiven zu entwickeln.

Marcus Schotte (Berlin)

Sammelrezension: Chantal Akerman

Eva Kuhn: Chantal Akerman: Jeanne Dielmann

München: edition text+kritik 2024 (Film | Lektüren, Bd.9), 90 S., ISBN 9783967079982, EUR 20,-

Chantal Akerman: Eine Familie in Brüssel

Berlin: Diaphanes 2025, 94 S., ISBN 9783035807561, EUR 15,-

Chantal Akerman hat ihren wohl bekanntesten Film *Jeanne Dielman, 23 Quai De Commerce, 1080 Bruxelles* zwar bereits 1975 gedreht, doch sollte fast ein halbes Jahrhundert verstreichen, bis er von den mehr als 1.600 in der Filmkritik, -wissenschaft und -archiven tätigen Menschen, die sich an der Abstimmung der vom britischen Periodikum *Sight and Sound* alle zehn Jahre durchgeführten Umfrage beteiligten, 2022 zum „Greatest Film of All Times“ gewählt wurde. Es war das erste Mal, dass das Werk einer Frau die Rangliste anführte. Nun lässt sich über solche Rankings selbstverständlich trefflich streiten – kaum zu bestreiten ist hingegen, dass der ebenso vielschichtige wie opake Streifen zu den herausragenden Werken der Filmgeschichte zählt. Entsprechend oft war er über die Jahrzehnte hinweg Gegenstand wissenschaftlicher Arbeiten, die ihn unter den verschiedensten Aspekten und mittels der unterschiedlichsten Methoden untersuchten.

Dieser langen Reihe hat Eva Kuhn nun eine weitere Studie hinzugefügt. Zunächst nimmt sie den „unverwechselbaren Umgang des Films mit Zeit-

lichkeit“ in den Blick und legt dar, dass er „drei Eigenzeiten aufs Engste verklammert – die Zeit der Figur [...] die Zeit des Films [...] und die Zeit der Filmerfahrung“ (S.8) des Publikums. Dabei folge seine Montage einer „strenge[n] Chronometrie“ (S.12).

Des Weiteren thematisiert Kuhn, dass Akerman in dem Film auf „das Prinzip des Gegenschuss[es]“ verzichtet, was die Autorin als „Kritik an der mit dem Konzept der ‚Suture‘ verbundenen *Unterstellung* von Sichtweisen“ (S.23) interpretiert. Auch die „Aufgabe“ der die titelstiftende Protagonistin verkörpernden Schauspielerin Delphine Seyrig ist Kuhn zufolge eine andere als diejenige, die eine „Schauspielerperson“ (S.48) gemeinhin erfüllen soll. Während sie üblicherweise „zwischen fiktiver Figur und Publikum zu vermitteln“ hat und selbst hinter der Figur „verschwindet“, solle in *Jeanne Dielman* gerade deutlich werden, dass die Protagonistin „gespielt“ (ebd.) wird. Denn „ihre Gesten sind bewusst erschaffen, ihre Worte werden artikuliert, ihre Bewegungen präzise ausagiert“ (ebd.). Mit all dem habe Akerman „eine feministische Alternative für (und nicht

nur gegen) das patriarchal dominierte Erzählkino entwickelt“ (S.22).

Im Zentrum von Kuhns Analyse aber stehen eine „Neubewertung“ der „Sorge- und Versorgungsarbeit, die die Tage von Jeanne Dielman [...] strukturieren“, sowie ihr Einspruch gegen die These, Jeanne Dielmans – offenbar ungewollter – Orgasmus während eines Geschlechtsverkehrs mit einem Sexkäufer (Kuhn benutzt den gängigen Euphemismus und spricht verharmlosend von „Freier“ [S.79 u.ö.] habe sie „aus der Spur gebracht“ (S.56). Kuhn widerspricht dieser auch von Akerman selbst geteilten „gängigen Lektüre“ (ebd.) nachdrücklich. Kuhn räumt durchaus ein, dass „der Film selbst“ in dieser Frage „weniger explizit“ (S.56) ist und der „Grund“ dafür, wieso die Alltagsordnung der Protagonistin auseinanderfällt, letztlich „unergründlich bleibt“ (S.60). Ebenso wenig bestreitet sie, dass das „Chaos“ in den Alltag der Protagonistin erst „einzudringen“ (S.59) beginnt, nachdem sich der Sexkäufer wieder von Dielman verabschiedet hat. Obwohl „die Frage nach der Ursache des Einbruchs unbeantwortet“ (S.67) bleibt, stellt sie der gängigen These, dass der Orgasmus die Ursache dafür war, dass sich Dielmans routinierte Ordnung auflöst, eine ganz andere entgegen. Der „neuralgische Punkt“ sei vielmehr der vorherige „Blicktausch zwischen Jeanne Dielman und ihrer Liebhaberkellnerin im Café“ (S.79). Er sei die Peripetie, welche die „nachfolgende Veränderung“ bewirkt und Dielmans

Orgasmus hingegen bereits eine „Konsequenz des Einbruchs“ (ebd.).

Die zweite starke These von Kuhn besagt, dass Dielmans „unbezahlte Sorge- und Versorgungsarbeit [...] nicht (nur) als zusätzliche Belastung“ zu interpretieren sei, sondern vor allem als eine „Quelle von Stärke und Motivation“ (S.85) der Protagonistin. Denn Dielman „verwirklicht“ sich laut Kuhn „durch die kontinuierliche Arbeit an den alltäglichen Aufgaben und Routinen selbst (als Figur) und erhält so ihre Autonomie“ (S.38). An dieser Stelle hat Kuhn zweideutig formuliert. Denn der Ausdruck ‚erhält‘ ist ambig, kann er doch sowohl bedeuten, Jeanne Dielman auf diese Weise ihre Autonomie ‚bekomme‘, wie auch, dass die kontinuierliche Hausarbeit ihrer Autonomie ‚Dauer verleihe‘. Möglicherweise hat Kuhn diese Doppeldeutigkeit allerdings auch beabsichtigt. Jedenfalls konstatiert sie, dass die Hausfrauenarbeit der Protagonistin „Momente der Zufriedenheit und Lust“ schenken, „in denen die Aufmerksamkeit auf die sinnliche und kreative Dimension dieses Frauenalltags gelenkt wird“ (S.43). Allerdings stellt sich die Frage, wo in den immergleichen Routinen der Hausarbeit (der Figur) Kreativität zu entdecken sein soll. Die Antwort findet Kuhn offenbar in der „unkonventionelle[n] ästhetische[n] Form“, in die der Film die „Arbeit einer Hausfrau“ übersetzt, womit er „einen symbolischen Raum“ erzeuge, „in dem sowohl Wertigkeiten wie auch Konzepte von Kreativität und Produk-

tivität neu verhandelt werden können“ (S.29). Überdies verzichte der Film „bewusst“ auf „Informationen, die eine psychologische oder narrative Interpretation der Figur ermöglichen würden“ (S.25). Dies gewährt der Figur laut Kuhn „eine eigenständige Präsenz und eine Autonomie, die sich der Vereinnahmung durch einen potentiell kontrollierenden Blick entzieht“ (ebd.).

Aufgrund ihrer beiden neuen Sichtweisen – erstens auf die Ursache der Peripetie des Geschehens und zweitens die Neubewertung der Hausarbeit – widerspricht Kuhn der gängigen Interpretation, der zufolge die Protagonistin ein „unterdrücktes und sich schließlich rächendes Opfer der herrschenden Ordnung“ (S.38) sei, vehement (vgl. auch S.68). Vielmehr sei der zweite Teil des Films mit seiner Darstellung der verlorenen Routine und dem schlussendlichen Mord „eine Reaktion auf die Isolation, die mit Jeanne Dielmans Autonomie [im ersten Teil] einhergeht“ (S.75). Neu und originell sind Kuhns beide Thesen allemal, überzeugend jedoch nur mit Abstrichen. Jedenfalls sieht Kuhn in dem Film eine „strenge Symmetrie“, die es ermöglicht, seine beiden Teile als „zwei gleichgewichtige Regime“ zu interpretieren, „die an der Grenze zwischen Ordnung und gestörter Ordnung aufeinandertreffen“ (S.63). Beide Teile seien „Kehrseiten de[r] jeweils andere[n]“, die „als komplementäre und sich bedingende Kontraste“ eine „ambivalente Beziehung zwischen etablierter und gestörter Ordnung“ (ebd.) in Szene setzten.

Chantal Akerman hat zwar als Filmschaffende einige Berühmtheit erlangt, weit weniger bekannt ist jedoch, dass sie auch in der erzählenden Literatur unterwegs war. Falls sich das hierzulande nun ein wenig ändern sollte, dürfte das auch dem Diaphanes Verlag zu verdanken sein, der Akermans Erzählung *Eine Familie in Brüssel* (*Une famille à Bruxelles* [1998]) in deutscher Übersetzung auf den Markt gebracht hat.

In dem eher schmalen Bändchen wird das Geschehen zunächst in meist schlichten Sätzen erzählt, die sich aber zunehmend verkomplizieren, bis der letzte Satz schließlich nicht weniger als 255 Wörter umfasst. Akerman verzichtet zudem vollständig darauf, Kommata zu setzen. Auch werden in geschlossenen Gedankengängen Punkte ausgelassen. So heißt es etwa einmal: „Alle anderen Frauen in ihrem Alter ist es nicht egal wenn eins ihrer Kinder keine Kinder hat im Gegenteil das bringt sie zum Grübeln das macht ihnen düstere Gedanken ihr nicht manchmal fragt sie sich warum“ (S.11). All dies macht eine aufmerksame Lektüre erforderlich.

Hinzu kommt, dass zu Beginn eine Person als Ich-Erzählerin fungiert, die schon bald verschwindet. Für die Lesenden zunächst unmerklich ist eine von dieser durch ein Fenster beim Telefonieren beobachtete einsame Witwe an ihre Stelle getreten und erzählt fortan in der ersten Person Singular. Wie alle Figuren bleiben beide namenlos. Stattdessen werden

sie über ihre familiäre Beziehung zu der (neuen) Ich-Erzählerin adressiert, sodass die Lesenden einen Überblick über deren weit in der Welt verstreute Verwandtschaft erhalten. Die Verbindungen zwischen der Witwe und ihren beiden erwachsenen Töchtern sowie zu fast allen ihren anderen Anverwandten werden nur noch telefonisch aufrechterhalten. Das führt dazu, dass sich die Familienbande zunehmend lösen.

Von der allgemeinen Namenlosigkeit gibt es allerdings eine signifikante Ausnahme. Auf Seite 73 wird der – zunehmend in den Mittelpunkt rückende – verstorbene Gatte der Erzählerin in einem Liebesbekenntnis beim Vornamen genannt. Ihre Erinnerungen an ihn nehmen im Folgenden immer mehr Raum ein. So erinnert sich die Protagonistin etwa daran, wie er Frauen zum Lachen brachte – und schließlich daran, wie er an seiner Krankheit bis zum Tode litt.

An einer nur scheinbar unbedeutenden Stelle klingt leise das politische Zeitgeschehen an. Und zwar als die Witwe erwähnt, dass ihre Mutter 1942 gestorben ist, was „gewiss“ (S.88) nicht geschehen wäre, wäre sie damals in Amerika gewesen. Zwar werden die Umstände ihres Todes nicht genannt. Aber die Vermutung liegt nahe, dass sie im Krieg oder – als Jüdin? – von den Nazis zu Tode gebracht wurde.

Ein andermal klingt kaum lauter eine Kritik der Geschlechterhierarchie an, namentlich in der Ehe. Mit ihrer Heirat hat die Protagonistin – wie die meisten Frauen der Nachkriegs-

zeit – einen Teil ihrer Autonomie und damit ihrer Lebensfreude verloren. „Vor meiner Ehe“, erinnert sie sich, „bin ich auch manchmal ins Konzert gegangen und ich weiß nicht warum ich das während meiner Ehe fast nie mehr gemacht habe“ (S.92f.). Nach dem Tod ihres Mannes nimmt sie die Konzertbesuche „mit einer Freundin deren Mann auch gestorben ist“ (S.92) wieder auf.

Gelegentlich erinnert Akermans Erzählweise an den inneren Monolog von Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl* (1901) oder an Marlene Streeruwitz' ebenso eigenwillige wie oft unvollständige Satzbauten, wenn nicht gar von Ferne an *Die Ästhetik des Widerstands* (3 Bde. 1975-1981) von Peter Weiss. Anders als Weiss verzichtet Akerman allerdings nicht darauf, ihren Text durch Absätze zu gliedern. Und doch ist der Stil von Akermans literarischem Werk ebenso ureigen und unverwechselbar wie ihre Filmsprache.

Für die Medienwissenschaft sind die literarischen Arbeiten Akermans vor allem aufgrund ihrer Relevanz als Filmschaffende von Interesse. Dies gilt für die vorliegende fiktionale Erzählung nicht weniger als für ihr Bühnenmanuskript *Hall de nuit* (1992) oder ihren autobiografischen Text *Ma mère rit* (2013), der 2022 ebenfalls in deutscher Fassung bei Diaphanes erschienen ist (besprochen von Anna Krewani in *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews* 41 [2], 2024, S.342-343).

Rolf Löchel (*Herzogenrath*)

Autorinnen und Autoren

Christian Alexius, M.A., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg und Organisationsleiter des Marburger Kamerapreis und der Bild-Kunst Kameragespräche; Studium der Filmwissenschaft und Soziologie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz; Promotion im Graduiertenkolleg „Konfigurationen des Films“ an der Goethe-Universität Frankfurt zu cinephilen Fancomics; Forschungsschwerpunkte: Cinephilie und Fankultur, Film und Comics, Medien und kulturelle Erinnerung, kulturelle Phänomene der Wiederkehr und Transformation.

Niklas Fabian Becker, M.A., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Graduiertenkolleg Medienanthropologie der Bauhaus-Universität Weimar; Studium der Medienwissenschaft, Filmwissenschaft und Mediendramaturgie in Siegen, Mainz und Berlin; Dissertation zum Thema *Augmented Reality – Konstitution und Wirkweise(n) medientechnologischer Welterweiterung* (in Bearbeitung); Forschungsschwerpunkte: Medientheorie und -philosophie, Bildtheorie, Technologien der Extended Reality.

Heinz Bonfadelli, Prof. em., Studium der Sozialpsychologie, Soziologie und Kommunikationswissenschaft; Promotion 1980 zur Sozialisationsperspektive in der Kommunikationswissenschaft; Habilitation 1992 zur Wissenskluft-Forschung; 2000-2015 Ordinarius für Kommunikationswissenschaft an der Universität Zürich; Forschungsschwerpunkte: Nutzung und Wirkung von Medien, Kommunikationskampagnen, Medien und Migration, Wissenschafts-, Gesundheits- und Umweltkommunikation.

Vera Cuntz-Leng, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg und leitende Redakteurin der Zeitschrift *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*; Studium der Film- und Theaterwissenschaft in Mainz, Wien und Marburg; Promotion in Tübingen zum Thema *Harry Potter que(e)r: Eine Filmsaga im Spannungsfeld von Queer Reading, Slash-Fandom und Fantasyfilmgenre* (Bielefeld: transcript, 2015); Forschungsinteressen: Fan Studies, Gender/Queer Studies, Filmästhetik, Genretheorie, Fantastik, serielles Erzählen.

Eric Dewald, M.A., erstes Staatsexamen in den Fächern Germanistik, Politik- und Wirtschaftswissenschaften mit anschließendem Masterstudium im Bereich der Literatur- und Medienwissenschaften in Mannheim und Prag; seit März 2022 Doktorand an der Universität des Saarlandes; Dissertationsprojekt zu minimalistischen Sonderformen seriellen Erzählens, sogenannten Bottle-Episoden.

Barbara Margarethe Eggert, Dr., Studium der Kunstgeschichte, der Deutschen Sprache und Literatur an der Universität Hamburg; Promotion in Kunstgeschichte zu den Funktionen bildlicher Darstellungen auf Paramenten des 13. bis 16. Jahrhunderts; bildungswissenschaftliches MA-Studium mit dem Schwerpunkt Museumspädagogik an der Humboldt-Universität zu Berlin; ab 1996 als Kunsthistorikerin tätig für diverse Hochschulen, Stiftungen und Verlage; seit 2023 Rektorin der Merz Akademie – Hochschule für Gestaltung, Kunst und Medien, Stuttgart; Habilitationsprojekt zu *Victory for the Comic Muse? The Past, Present and Future of Comics and Webco-*

- mics in Exhibitions and Museums* (AT); Forschungsschwerpunkte: museums- und sammlungswissenschaftliche Themen, (digitale) Formate grafischen Erzählens.
- Stephan Feldhaus**, Promovend an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg; Studium der Germanistik, Hispanistik, Italianistik, Geschichte und Philosophie in Würzburg, Zaragoza und Salamanca; Dissertationsprojekt zur Sebald-Debatte und zum Luftkrieg in Texten der Nachkriegszeit; Forschungsschwerpunkte: Literatur der Nachkriegszeit, Erinnerungsliteratur, Ecocriticism.
- Ole Frahm**, Dr., Studium der Germanistik, Geschichte und Psychologie an der Universität Hamburg; Promotion zum Thema *Genealogie des Holocaust: Art Spiegelmans MAUS – A Survivor’s Tale* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2006) und Habilitation zu *Die Sprache des Comics* (Hamburg: Philo Fine Arts, 2010).
- Michael Grisko**, Dr., Geschäftsführer der Richard Borek Stiftung und Honorarprofessor am Fachbereich Medien und Kommunikationswissenschaft der Universität Erfurt; Promotion mit einer Arbeit zu *Heinrich Mann und der Film* (München: Meidenbauer, 2008); darüber hinaus zahlreiche Bücher zur Medien- und Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts mit dem Schwerpunkt Film der DDR; weiterhin realisierte er zahlreiche Ausstellungen, zuletzt „60 Jahre Nackt unter Wölfen. Zwischen Mythos, internationaler Filmgeschichte und regionaler Erinnerungskultur“ – dazu auch das gleichnamige Katalogbuch (Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2023); aktuellste Publikation: *Auferstanden aus Ruinen: Bauen, Planen, Wohnen im Spiel- und Dokumentarfilm der DDR* (Freiburg: wbg Academic, 2024).
- Hektor Haarkötter**, Prof. Dr., lehrt Kommunikationswissenschaft mit Schwerpunkt politische Kommunikation an der Hochschule Bonn-Rhein-Sieg; zuvor war er als Journalist und Fernsehregisseur fast 20 Jahre lang vor allem für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk tätig; ehrenamtlich ist er Vorsitzender der Initiative Nachrichtenaufklärung (INA) e.V., die jährlich die „Top Ten der Vergessenen Nachrichten“ wählt und hat den Günter Wallraff-Preis für Menschenrechte und Pressefreiheit initiiert; Forschungsschwerpunkte: Onlinekommunikation, Desinformation und Cybersecurity, Medienethik und Erzähltheorie.
- Malte Hagener**, Prof. Dr., Professur für Film- und Medienwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg; Autor von *Splitscreen: Das geteilte Bild als symbolische Form* (Berlin: Bertz+Fischer, 2024), *Filmtheorie zur Einführung* (zus. mit Thomas Elsaesser, Hamburg: Junius, 2007) und von *Moving Forward, Looking Back: The European Avantgarde and the Invention of Film Culture* (Amsterdam: Amsterdam UP, 2007); (Co-)Herausgeber von *The Emergence of Film Culture* (London: Berghahn, 2014), *Handbuch Filmanalyse* (Wiesbaden: Springer, 2020), *How Film Histories Were Made* (Amsterdam: Amsterdam UP, 2023). Forschungsschwerpunkte: Filmtheorie und -geschichte, digitale Methoden, Medienarchäologie.
- 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.
- Shirin Helling**, M.A., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg; Studium Theater- und Medienwissenschaft mit Anglistik sowie Ästhetik in Bayreuth, Kingston upon Hull und Frankfurt am Main; Disser-

- tation in Arbeit zu dem Thema Intermedialität, Malerei und Computergrafik; Forschungsschwerpunkte: Medienästhetik und -theorie, Intermedialitätsforschung, Malerei und Kunstdarstellungen im Film und Game Studies.
- Günter Helmes**, Dr. phil. habil., Univ.-Prof. a.D. für Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Medienwissenschaft und deren Didaktik (Flensburg); Publikationen (Auswahl): *Lebensbilder auf Zelluloid: Über deutschsprachige biographische Spielfilme der 1950er Jahre* (Hamburg: Igel, 2021), *Novellenkunst: Karen Blixens Meisternovelle „Babettes Fest“* (Hamburg: Igel, 2021), *Das soll Herder sein? Herder-Bildnisse als Manifestationen (re-)präsentations- und erinnerungskultureller Praktiken* (Hamburg: Igel, 2020); als (Mit)Herausgeber u.a. *Gescheit, gescheiter, gescheitert? Das zeitgenössische Bild von Schule und Lehrer in Literatur und Medien* (Hamburg: Igel, 2016), *Vielfalt und Diversität in Film und Fernsehen* (Münster: Waxmann, 2017), *Biographische Filme der DEFA* (Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2020); Forschungsschwerpunkte: Literatur und Medienkulturen des 19. und 20. Jahrhunderts.
- Bettina Henzler**, Dr. habil., Professorin für Filmwissenschaft an der Internationalen Filmschule Köln, Habilitation in Filmwissenschaft und Ästhetische Bildung an der Universität Bremen (*Filmische Kindheitsfiguren*. Berlin: Vorwerk 8, 2022), Dissertation zum Thema *Filmästhetik und Vermittlung* (Marburg: Schüren, 2013), Forschungsschwerpunkte: Filmvermittlung, Kindheitsforschung, Französisches Kino, Neuer deutscher Film, filmwissenschaftliche Phänomenologie und Spieltheorie.
- Dennis Hippe**, M.A., wissenschaftlicher Mitarbeiter und Doktorand am Graduiertenkolleg „Konfigurationen des Films“ am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt am Main; Studium der Filmwissenschaft und des Audiovisuellen Publizierens an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz; Promotionsprojekt zum geologischen Film im Werk der Vulkanolog:innen Katia und Maurice Krafft; Forschungsschwerpunkte: das Dokumentarische, wissenschaftlicher Film, filmisches Wissen.
- Sophie Holzberger**, Promovendin am Cinema Studies Department der New York University; Studium der Komparatistik, Kunstgeschichte, und Filmwissenschaft in München, London, Berlin und New York; Dissertationsprojekt zum Thema kollektiver Arbeit in feministischer Filmgeschichte; neben ihrer wissenschaftlichen Arbeit ist sie auch kuratorisch tätig; sie ist Teil von *feminist elsewhere*; Forschungsschwerpunkte: queerer und feministischer Film, aktivistische Medien.
- Max Isio**, Studium der Philosophie, Künste und Medien; derzeit Master in Medienwissenschaften und Philosophie; Forschungsschwerpunkte: Medienkultur, Medientheorie und Technikphilosophie, interdisziplinäre Analyse digitaler und kultureller Praktiken unter besonderer Berücksichtigung theoretischer Reflexionen und analytischer Perspektiven.
- Tanja Jeschke**, M.A. & M.Ed., wissenschaftliche Mitarbeiterin im Multimediazentrum der Brandenburgischen Technischen Universität Cottbus-Senftenberg; Studium des Lehramts für Grund- und Hauptschulen (Fächer: Deutsch, Geographie und Sachunterricht) sowie Deutsch als Zweit- und Fremdsprache in Hildesheim; Dissertationsvorhaben zu medien-spezifischen Inszenierungspraktiken in Erklärvideos zu den Kasus des Deutschen; Forschungsschwerpunkte: Grammatik- und Mediendidaktik, Medienreflexion in Lehr-Lern-Prozessen sowie Medienlinguistik.
- Mirjam Kappes**, Mitarbeiterin am Institut für Medienkultur und Theater der Universität zu Köln; daneben Redakti-

onsassistentin der *Zeitschrift für Medienwissenschaft*; Studium in Freiburg i.Br., Hamburg, Basel und London; Forschungsschwerpunkte: Mediennostalgie, Digitalkultur, Memory und Affect Studies. Zuletzt erschienen: zus. m. Manuel Menke: „Media Studies and Nostalgia.“ In: Becker, Tobias/Trigg, Dylan (Hg.): *The Routledge Handbook of Nostalgia*. London: Routledge, 2024, S.121-134.

Eric Karstens, M.A., selbständiger Berater, Analyst und Publizist mit den Schwerpunkten Medienmanagement, Content-Entwicklung, Strategie und Medienpolitik; neben deutschen und internationalen Medienunternehmen aus dem privaten und öffentlich-rechtlichen Sektor arbeitet er auch für das European Journalism Centre (EJC); war langjähriger Leiter der VOX-Programmplanung; Publikationen (Auswahl): *Praxishandbuch Fernsehen* (Wiesbaden: Springer VS, 2010).

Xenia Kitaeva, M.A., seit 2022 wissenschaftliche Angestellte bei digiS, Forschungs- und Kompetenzzentrum Digitalisierung Berlin; studierte Kunst, Musik und Medien; Organisation und Vermittlung an der Philipps-Universität Marburg sowie International Media Cultural Work an der Hochschule Darmstadt h_da; wissenschaftliches Volontariat am Museum Angewandte Kunst in Frankfurt am Main und Mitarbeit in verschiedenen digitalen Projekten; Interessen: (Medien-) ästhetische Bildung, Wahrnehmung, Kreativität und Künstliche Intelligenz.

Melanie Konrad, Dr., Kulturwissenschaftlerin mit Fokus Medienkulturen; Promotion 2024 am tfm in Wien zu visueller Kultur, Geschichte und Erinnerungsbearbeitung bei Walter Benjamin und Alexander Kluge aus feministischer Perspektive; Forschungsaufenthalte an der University of North Carolina at Chapel Hill (2023) und der Universität der Künste Berlin (2022); Forschungsinteressen: medienreflexive Kulturtheorien, feministische

& intersektionale Ansätze, transmediale Arbeitsweisen.

Hans-Dieter Kübler, Dr. rer. soc., Professor für Publikations-, Medien- und Sozialwissenschaften an der Hochschule für angewandte Wissenschaften Hamburg, Fakultät für Design, Medien, Information, Department Information; Veröffentlichungen zur Medienwissenschaft, -kultur, -geschichte und -pädagogik.

Carsten Kullmann, Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Anglistische Kultur- und Literaturwissenschaft der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg; Studium der Anglistik in Leipzig; Dissertation zum Thema *Structures of Feeling in Twenty-First-Century London Urban Fantasy* (Vorbereitung zur Publikation); Forschungsschwerpunkte: Populärkultur, fantastische Literatur, kulturelles Gedächtnis, Raum und Zeit (v.a. Stadt), Affekt.

Maximilian Kutzner, Dr., Gründer und Geschäftsführer der Geschichtsmanufaktur Kutzner, Studium der Geschichte und Fachjournalistik-Geschichte in Gießen und Würzburg; Dissertation zu *Marktwirtschaft schreiben: Das Wirtschaftsressort der Frankfurter Allgemeinen Zeitung 1949 bis 1992* (Tübingen: Mohr Siebeck, 2019), Forschungsschwerpunkte: Mediengeschichte, Geschichte des Nationalsozialismus und Museumsgestaltung.

Sabine Lenk, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg und DFG-Stipendiatin für ihr Forschungsprojekt „Screen History - Rekonstruktion der Medienverbindung von Projektionskunst und Kinematographie (1880-1930)“; zuvor wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Antwerpen und der Université libre de Bruxelles für das Exzellenz-Wissenschaftsprojekt „B-Magic. Die Laterna Magica und ihr kultureller Einfluss als visuelles Massenmedium in Belgien (1830-1940)“; Tätigkeiten für Filmarchive in Belgien,

- Frankreich, Deutschland, Luxemburg, Großbritannien und den Niederlanden; zusammen mit Frank Kessler und Martin Loiperdinger ist sie Mitbegründerin und Mitherausgeberin von *KINtop - Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, *KINtop Schriften* und *KINtop. Studien zum frühen Kino*.
- Rolf Löchel**, freier Autor; schreibt seit 1999 für das Rezensionsumliteraturkritik.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, Gender in fiktionalen Filmen und TV-Serien sowie feministischer Science Fiction; Forschungsschwerpunkte: Geschlecht in Literatur, Film und Philosophie, Literatur deutschsprachiger Autorinnen um 1900 sowie feministische Science Fiction.
- Enoe Lopes Pontes**, Dr., Studium der Kommunikation und zeitgenössischer Kultur an der Federal University of Bahia; Dissertation zum Thema Queerbaiting und sapphische Fandom-Kultur; Forschungsschwerpunkte: Rezeption, Film- und Serienanalyse, Fankultur und Fragen zu Geschlecht und Sexualität.
- Barbara von der Lühe**, Apl. Professorin am Lehrstuhl für Deutsch als Fremd- und Fachsprache der TU Berlin, Forschungsschwerpunkte: Interkulturelle Filmanalyse, Mediendidaktik, Literaturverfilmungen, Filmgeschichte.
- Mariel McLaughlin**, M.A., Studium der Empirischen Kulturwissenschaften in München und Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien; Masterarbeit zum Thema *Fotografien von Armut und die ‚undeserving poor‘* (2024), mit Forschungsschwerpunkt auf der Figur der ‚undeserving poor‘ in den fotografischen Kollektionen von Jacob Riis und der Farm Security Administration.
- Johannes Pause**, Dr., Research Scientist am Department of Humanities der Universität Luxemburg, stellvertretender Studiengangsleiter des Bachelor in Animation; Studium der neueren deutschen Literatur, Filmwissenschaft und Philosophie in Hamburg und Berlin; letzte Buchpublikation: *Populismus und Kino: Politische Repräsentation im Hollywood der 1930er Jahre* (Bielefeld: transcript, 2023); Forschungsschwerpunkte: Politisches Kino, digitale Öffentlichkeit, Medienkulturen des Kalten Kriegs.
- Detlef Pieper**, M.A., freier Autor, ehem. wissenschaftlicher Mitarbeiter und Lehrbeauftragter u.a. für Medienpädagogik und Soziologie am Institut für Publizistik der Freien Universität Berlin sowie an der Fachhochschule für Verwaltung und Rechtspflege Berlin, Mitarbeiter im brandenburgischen Landesjugendamt (Jugendhilfeplanung) sowie bis 2017 Referent im Ministerium für Bildung, Jugend und Sport Potsdam; Studium der Soziologie, Politikwissenschaft sowie Erziehungswissenschaft an der Universität Konstanz.
- Jürgen Riethmüller**, Dr., lehrt nach einer mit dem Förderpreis für junge Wissenschaftler und Künstler des Rotary-Clubs ausgezeichneten Dissertation über die Anfänge des demokratischen Denkens in Deutschland seit 2002 als wissenschaftlicher Mitarbeiter für Kulturwissenschaften, Kunstgeschichte und Text an der Merz Akademie in Stuttgart; diverse umfangreiche Publikationen zu Ästhetik und Politik.
- Evelyn Runge**, Dr. phil., Fellow der Fritz Thyssen Stiftung am Kulturwissenschaftlichen Institut in Essen (2023/2024); leitet seit April 2020 Projekte zum digitalen Bild am Institut für Medienkultur und Theater der Universität zu Köln (DFG Projektnummer 421462167, DFG-Schwerpunktprogramm „Das digitale Bild“); zuvor BMBF-Forschungsstipendiatin der

Martin Buber Society of Fellows in the Humanities and Social Sciences an der Hebrew University of Jerusalem in Israel (2015-2019) sowie des CAIS Center for Advanced Internet Studies in Bochum (2019/20); Dissertation mit der Arbeit *Glamour des Elends: Ethik, Ästhetik und Sozialkritik bei Sebastião Salgado und Jeff Wall* (Köln: Böhlau, 2012).

Bernhard Runzheimer, M.A., DevOps-Spezialist an der Universitätsbibliothek Marburg; Studium der Medienwissenschaft (B.A.) und Medien und kulturelle Praxis (M.A.) in Marburg; Forschungsinteressen: Game Studies, Retro Games, digitale Medien und Informatik.

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

Vesna Schierbaum, wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Professur für Medienwissenschaften und Medientheorie der Universität Potsdam; Studium der Medienkulturwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität zu Köln, Promotion zum Thema Mediengeschichten der Mobilitätskontrolle; Forschungsschwerpunkte: Infrastrukturen der Mobilitätskontrolle, Sensormedien, Modelle.

Marcus Schotte, Lehrkraft in den Bereichen der Aus- und Fortbildung an der Polizeiakademie Berlin; Studium der Deutschen Philologie, Geschichts- und Editionswissenschaft an der Freien Universität Berlin; Publikationen (Auswahl): *Opera minora editorica* (Hg. zus. mit Jörg Jungmayr. Berlin: Weidler, 2017), *EinFach Deutsch Unterrichtsmodell. Bernhard Schlink: 20. Juli. Ein Zeitstück. Gymnasiale Oberstufe* (zus. mit Manja Vorbeck-Heyn. Braunschweig: Westermann, 2025); Forsch-

ungsschwerpunkte: Gegenwartsliteratur, Grafische Literatur, Polizeigeschichte.

Marcus Stiglegger, Prof. Dr. phil. habil., unterrichtet Film- und Bildwissenschaft in Münster, Regensburg und Ludwigsburg; Kinokulturberater der Stadt Mainz; Studium der Ethnologie, Film- und Theaterwissenschaft in Mainz; Dissertation zu *SadicoNazista: Geschichte, Film und Mythos* (Hagen: Martin Schmitz, 2014 [3. Aufl.]); Habilitation zu *Ritual & Verführung: Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film* (Berlin: Bertz+Fischer, 2006); Forschungsschwerpunkte: Seduktionstheorie und Körpertheorie der Medien, Medienmythologie, mediale Erinnerungskultur, Medienkulturanthropologie.

Sebastian Stoppe, Dr., Referent für online-bezogene Kommunikation am Landesinstitut für Schulqualität und Lehrerbildung Sachsen-Anhalt in Halle (Saale); Studium der Kommunikations- und Medienwissenschaft, Politikwissenschaft sowie Mittlere und Neuere Geschichte an der Universität Leipzig; Promotion an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg; Publikationen (Auswahl): *Is Star Trek Utopia?: Investigating a Perfect Future* (Jefferson: McFarland, 2022), *Hercule Poirot trifft Miss Marple: Agatha Christie intermedial* (Darmstadt: Büchner, 2016).

Charmaine Voigt, Dr. phil., wissenschaftliche Mitarbeiterin (PostDoc) am Institut für Medienforschung der Universität Rostock, davor Projektkoordinatorin im BMFTR-geförderten Projekt „Wi4impact“ am GESIS – Leibniz-Institut für Sozialwissenschaften in Köln; Studium der Germanistik (BA) in Erfurt und Medien- und Kommunikationswissenschaft (MA) in Leipzig; Dissertation zum Thema *College Television: Practical Media Training in US and German Higher Education* (erschieden in GESIS Schriftenreihe, Bd.30, 2024); Forschungsschwerpunkte: Ernährungs- und Wissenschaftskommunikation, Media Practice, Media Literacy, Impact Research.

Angelo E. Wiesel, externer Promotionsstudierender am Institut für Geschichtswissenschaft der TU Braunschweig; Dissertationsprojekt im Bereich des digitalen Spiels; Studium der Geschichte und Politikwissenschaft an der Universität Kassel sowie der Kulturwissenschaft an der TU Braunschweig.

Kathrin Yacavone, Dr. phil. habil., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-

Universität Marburg; Publikationen u.a. *Benjamin, Barthes and the Singularity of Photography* (New York/London, 2012) und *Intermedial Authorship: Photography, Portraiture, and Nineteenth-Century Literary Celebrity* (im Erscheinen) sowie zahlreiche Herausgeberschaften und Aufsätze; Forschungsschwerpunkte: Theorie und Geschichte der Medien, insbes. Fotografie; aktuelles Forschungsprojekt zur Mediengeschichte des Stils.