

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,

mit David Lynch ist einer der großen kreativen Köpfe Hollywoods im Januar diesen Jahres verstorben. Dass sein filmisches Erbe Bestand hat und Kunst wie Wissenschaft auch in den kommenden Dekaden beschäftigen wird, steht außer Frage. Wir freuen uns, dass wir Lynchs Werk in der vorliegenden Ausgabe gleich mit zwei Rezensionen würdigen können: Christine Lang ergründet das Meisterwerk *Mulholland Drive* (besprochen von Timo Güdemann) und Timothy Holland begibt sich unter anderem anhand von *Blue Velvet* auf Derrida'sche Spurensuche (besprochen von Andreas Jacke).

Im Heft erwartet Sie außerdem ein Perspektiven-Beitrag von Felix Hasebrink zu medienwissenschaftlichen Infrastructure Studies. In den Blickpunkt rückt Heiko Christians das schmerzhaft aktuelle Buch *Populismus und Kino: Politische Repräsentation im Hollywood der 1930er Jahre* von Johannes Pause. Darüber hinaus haben wir mehr als 40 weitere Rezensionen für Sie zusammengetragen.

Viel Vergnügen bei der Lektüre & kollegiale Grüße
Ihre Herausgeber:innen

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

Inhalt

Perspektiven

| | |
|---|---|
| Erforschen, was darunter liegt: Perspektiven und Potenziale der medienwissenschaftlichen Infrastructure Studies <i>Felix Hasebrink</i> | 8 |
|---|---|

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

| | |
|---|----|
| Johannes Pause: Populismus und Kino: Politische Repräsentation im Hollywood der 1930er Jahre <i>Heiko Christians</i> | 31 |
|---|----|

Medien / Kultur

| | |
|--|----|
| Sven Grampp: Medienanalyse: Eine medienwissenschaftliche Einführung <i>Rolf Löchel</i> | 34 |
| Christina Bartz, Jens Ruchatz, Eva Wattolik (Hg.): Food – Media – Senses: Interdisciplinary Approaches <i>Hanna Maria Rompf</i> | 36 |
| Martin Siegler: SOS: Medien des Überlebens <i>Anna Karina Sennfelder</i> | 38 |
| Michael Naas: Threshold Phenomena: Derrida and the Question of Hospitality <i>Andreas Jacke</i> | 41 |
| Barbara Paul, Andrea Seier (Hg.): Betroffenheit: Praktiken der (Selbst-) Politisierung in Kunst und audiovisueller Kultur <i>Kira Reichel</i> | 43 |
| Dieter Mersch: Humanismen und Antihumanismen: Kritische Studien zur Gegenwartsphilosophie <i>Jürgen Riethmüller</i> | 45 |
| Jonathan Crary: Tricks of the Light: Essays on Art and Spectacle <i>Ole Frahm</i> | 47 |
| Jasmin Assadsolimani, Gregor Nikolaus Matti, Philipp Pabst, Sönke Parpart, Philip Schwartz (Hg.): Faszinosum 1950er Jahre: Literatur, Medien und Kultur der jungen Bundesrepublik <i>Sigrun Lehnert</i> | 49 |

| | |
|---|----|
| K. Lee Chichester, Priska Gisler, Kunstmuseum Bern (Hg.): Koloniale Tiere? Tierbilder im Kontext des Kolonialismus <i>Andreas Jacke</i> | 52 |
| Georgia Gödecke, Andreas Grünewald (Hg.): Wissenschaftskommunikation in den Geisteswissenschaften: Grundlagen, Konzepte, Anwendungen <i>Heinz Bonfadelli</i> | 54 |
| <i>Sammelrezension: Zensur</i> | |
| Nikola Roßbach (Hg.): Zensur: Handbuch für Wissenschaft und Studium Harry Lehmann: Ideologiemaschinen: Wie Cancel Culture funktioniert <i>Rolf Löchel</i> | 56 |
| <i>Rezension im erweiterten Forschungskontext: Modern Luck</i> | |
| Robert S. C. Gordon: Modern Luck: Narratives of Fortune in the Long Twentieth Century <i>Marco Rognini</i> | 60 |
| Buch, Presse, Druckmedien | |
| Stephen R. O’Sullivan: The Comic Book as Research Tool: Creative Visual Research for the Social Sciences <i>Susanne Schwertfeger</i> | 65 |
| Oliver Scheiding, Sabina Fazli (Hg.): Handbuch Zeitschriftenforschung <i>Iris Haist</i> | 67 |
| Kristin Eichhorn (Hg.): Die kleinen Zeitschriften des Expressionismus <i>Günter Helmes</i> | 69 |
| Stella Lorenz: Neue journalistische Erzählformen für Nachhaltigkeit: Konzepte, Entwicklungen und Potenziale in Printmagazinen <i>Heinz Bonfadelli</i> | 71 |
| Klaus Meier, Jose Alberto García-Aviles, Andy Kaltenbrunner, Colin Porlezza, Vinzenz Wyss, Renée Lugschitz, Korbinian Klinghardt (Hg.): Innovations in Journalism: Comparative Research in Five European Countries <i>Heinz Bonfadelli</i> | 73 |

Szenische Medien

| | |
|---|----|
| Shinpei Matsuoka, Haruo Shirane: Embodied Performance: Warriors, Dancers, and the Origins of Noh Theater <i>Stanca Scholz-Cionca</i> | 75 |
|---|----|

Fotografie und Film

| | |
|--|----|
| Timothy Holland: The Traces of Jacques Derrida's Cinema <i>Andreas Jacke</i> | 78 |
| Christine Lang: David Lynchs „Mulholland Drive“ verstehen: Visuelles Erzählen und die Dramaturgie der offenen Form <i>Timo Güdemann</i> | 80 |
| John Powers: Technology and the Making of Experimental Film Culture <i>Henning Engelke</i> | 82 |
| Charlotte Bruns: Raumbilder und ihre Gebrauchsweisen: Zur Organisation des Sehens in der Stereofotografie <i>Matthias Kuzina</i> | 85 |
| Luisa Feiersinger: Reflexionen des stereoskopischen Spielfilms: Eine bildhistorische Analyse <i>Markus Spöhrer</i> | 87 |
| Jonathan Frembling, Kristen Gaylord (Hg.): Moving Pictures: Karl Struss and the Rise of Hollywood <i>Michael Wedel</i> | 89 |
| Mary E. Lescher: The Disney Animation Renaissance: Behind the Glass at the Florida Studio <i>Andrea Polywka</i> | 91 |
| Anna K. Windisch, Claus Tieber, Phil Powrie (Hg.): When Music Takes Over in Film <i>Sebastian Stoppe</i> | 93 |
| Daniel Winkler, Sophia Mehrbrey (Hg.): Luis Trenker <i>Theresa Klemm</i> | 95 |
| Barbara Hales: Cinematically Transmitted Disease: Eugenics and Film in Weimar and Nazi Germany <i>Jan-Christopher Horak</i> | 97 |
| Thomas Bräutigam: Gefesselt im dunklen Raum: Filmrezeption in der Nachkriegszeit (1945-1960) <i>Hans-Dieter Kübler</i> | 99 |

| | |
|---|-----|
| Michael Grisko, Günter Helmes (Hg.): „Auferstanden aus Ruinen“: Planen, Bauen und Wohnen in Spiel- und Dokumentarfilmen der DDR <i>Tim Preuß</i> | 101 |
| Aleksandra Eliseeva: Gender, Literatur und Film: Perspektiven auf die Literaturverfilmungen von Rainer Werner Fassbinder <i>Rolf Löchel</i> | 103 |
| Kevin Vennemann: Helke Sander: Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers <i>Rolf Löchel</i> | 105 |
| Stephanie Bender: Ethics for the Future: Perspectives from 21st Century Fiction <i>Judith Rehmann</i> | 107 |
| <i>Sammelrezension: Human-Animal-Studies und Filmwissenschaft</i> | |
| Friederike Zenker: Das Tier im Bild: Verbindungen von Tierethik und Ästhetik | |
| Sarah O'Brien: Bits and Pieces: Screening Animal Life and Death <i>Susanne Schwertfeger</i> | 109 |
| <i>Rezension im erweiterten Forschungskontext: A Dramaturgy of Nostalgia</i> | |
| Johanna Tydecks: A Dramaturgy of Nostalgia: Film Adaptions of Picturebooks <i>Sabine Planka</i> | 113 |

Hörfunk und Fernsehen

| | |
|---|-----|
| Dagmar Hoffmann, Florian Krauß, Moritz Stock (Hg.): Fernsehen und Klassenfragen <i>Eric Dewald</i> | 119 |
| Grace E. Lavery: Closures: Heterosexuality and the American Sitcom <i>Enoe Lopes Pontes</i> | 121 |
| Florian Krauß: Qualitätsserien aus Deutschland: Produktionspraktiken, Erzählweisen und Transformationen des Fernsehens <i>Eric Dewald</i> | 122 |

| | |
|--|-----|
| Hardy Gundlach: Wettbewerb im digital transformierten Fernsehen: Eine Conjoint-Untersuchung der strategischen Potenziale etablierter Medienkonzerne und von Newcomern im Video-on-Demand-Markt <i>Eric Karstens</i> | 124 |
|--|-----|

Digitale Medien

| | |
|--|-----|
| Thomas Nolte: Stockfotografie <i>Norbert M. Schmitz</i> | 126 |
| Forum Virtuelle Museen: Virtuelle Museen – ein Plädoyer: Rund um die Uhr. Rund um die Welt <i>Sigrun Lehnert</i> | 128 |
| Aurelia Brandenburg, Peter Färberböck, Anna Klara Falke, Nico Nolden, Eugen Pfister, Tobias Winnerling, Felix Zimmermann (Hg.): Verspielte Vergangenheit: Texte aus sieben Jahren AKGWDS <i>Bernhard Runzheimer</i> | 130 |
| Samuel Breidenbach: Reflexion und Subversion: Selbstbeobachtung der Gesellschaft in Twitter und den Massenmedien <i>Angela Krewani</i> | 132 |
| Nick Couldry, Andreas Hepp: Die mediale Konstruktion der Wirklichkeit: Eine Theorie der Mediatisierung und Datafizierung <i>Heinz Bonfadelli</i> | 134 |
| Michael Litschka, Claudia Paganini, Lars Rademacher (Hg.): Digitalisierte Massenkommunikation und Verantwortung: Politik, Ökonomik und Ethik von Plattformen <i>Hans-Dieter Kübler</i> | 135 |

Medien und Bildung

| | |
|---|-----|
| Michaela Achenbach, Carolin Keller, Annika Wilmers (Hg.): Bildung im digitalen Wandel: Die Bedeutung digitaler Medien für soziales Lernen und Teilhabe <i>Hans-Dieter Kübler</i> | 139 |
| Denis Newiak, Janine Romppel, Alexander Martin (Hg.): Digitale Bildung jetzt! Innovative Konzepte zur Digitalisierung von Lernen und Lehre <i>Hans-Dieter Kübler</i> | 142 |

Bereichsrezension: Medien & Geschichtsunterricht

Heinrich Ammerer: Comics im Geschichtsunterricht: Grundlagen,
Methoden, Aufgabenformate

Christoph Hamann: Medienikonen im Geschichtsunterricht: Fotoquellen als
Symbole verstehen

Oliver Held: ChatGPT im Geschichtsunterricht

Christian Benesch 145

Mediengeschichten*Panorama*

Alexander Kluge: Der Konjunktiv der Bilder: Meine virtuelle Kamera
(K.I.)

Andreas Jacke..... 148

Günter Agde (Hg.): Kunerts Kino: Alle Texte Günter Kunerts für und
über Filme

Michael Grisko 150

Autorinnen und Autoren.....152

Perspektiven

Felix Hasebrink

Erforschen, was darunter liegt: Perspektiven und Potenziale der medienwissenschaftlichen Infrastructure Studies

Am 26. September 2022 entdeckten die Betreiber der Pipelines Nord Stream 1 und 2 drei Lecks in ihren Gasleitungen. Offenbar waren die Röhren auf Höhe der Insel Bornholm gezielt gesprengt worden. Der russische Energiekonzern Gazprom hatte die Gaslieferungen einen Monat zuvor eingestellt, mutmaßlich als Reaktion auf deutsche Sanktionen nach dem russischen Angriff auf die Ukraine. Die Pipelines waren trotzdem noch mit Methan gefüllt, das schäumend aus den Lecks an die Meeresoberfläche aufstieg.

Der Anschlag auf die Nord-Stream-Pipelines steht beispielhaft dafür, wie Infrastrukturen seit geraumer Zeit ins Zentrum öffentlicher Debatten gerückt sind. In aktuellen Krisen und Konflikten sind Infrastrukturen allgegenwärtig. Es sind kritische Transport- und Versorgungssysteme, die plötzlich ausfallen, oder globale „Materialflüsse“ (Dommann 2023), die unvermittelt ins Stocken geraten. Infrastrukturen sind dergestalt keine bloßen technischen Gegebenheiten mehr. Sie werden zu komplexen „matters of concern“

(Latour 2004), in denen sich Technik, Politik, Natur und Kultur vermischen.

Auch in den Medien, Künsten und den Kultur- und Geisteswissenschaften lässt sich eine Konjunktur des Themas ‚Infrastrukturen‘ beobachten. Aaron Pinnix, Axel Volmar, Fernando Esposito und Nora Binder (2023) führen das gestiegene Interesse darauf zurück, dass sich Infrastrukturen im 21. Jahrhundert stark verändern (vgl. S.14). Großtechnische Netze und Versorgungsanlagen seien zunehmend nicht mehr wie zentralistische Nationalstaaten organisiert, stattdessen würden sich neue, plurale Infrastrukturegime herausbilden, die auch immaterielle *support systems*, formale Strukturen und kulturelle Formen umfassen. Forschende richten ihren Blick heute auf eine Reihe solcher Formierungen und Phänomene, die über technische Einrichtungen hinausgehen. Auch Naturräume, Landschaften, Ökosysteme oder Körper werden mittlerweile als Infrastrukturen gelesen (vgl. Carse 2012; Belanger 2016; Cardoso da Silva/Wheeler 2017; Andueza/Davis/Loftus/Schling 2020).

Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, Publikationen aus den letzten zehn Jahren vorzustellen, die beispielhaft für eine neue medien- und kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Infrastrukturen stehen. Es geht dabei nicht darum, die Geschichte der medienwissenschaftlichen Beschäftigung mit Infrastrukturen chronologisch aufzuarbeiten – dazu liegen seit längerem verschiedene Veröffentlichungen vor, zuletzt etwa Gabriele Schabachers *Infrastruktur-Arbeit: Kulturtechniken und Zeitlichkeit der Erhaltung* (2022). Vielmehr nimmt der Beitrag eine eher systematische Beobachtung zum Ausgangspunkt: Als Gegenstand stellen Infrastrukturen die Medienwissenschaft vor besondere methodische und theoretische Herausforderungen. Wörtlich handelt es sich bei ihnen um ‚Unter‘-Strukturen, die auf den ersten Blick klar in den Zuständigkeitsbereich des Fachs fallen. Sie hängen mit Vermittlungs-, Übertragungs- und Transportfragen zusammen; noch dazu sind sie eng mit der Geschichte von technischen Kommunikationsmitteln wie Telegrafie, Telefon oder Radio verflochten. Gleichwohl bewegen sie sich dadurch in einer gewissen Nähe zu dem, was in der Medienwissenschaft bereits intensiv als Systeme, Netzwerke oder eben auch als ‚Medien‘ untersucht wurde. In einem ersten Schritt soll deshalb diskutiert werden, wie aktuelle medienwissenschaftliche Forschung das Verhältnis zwischen Medien und Infrastrukturen perspektiviert, wo sie Überschneidungen und

mögliche Abgrenzungen identifiziert. In einem zweiten Schritt soll ein Strang der aktuellen medienwissenschaftlichen Infrastrukturforschung näher beleuchtet werden, der sich wiederum aus einem Schnittpunkt von Infrastrukturforschung und Medientheorie ergibt: die Annahme, dass Infrastrukturen grundsätzlich unsichtbar sind und erst im Störfall sichtbar werden. Diese Unsichtbarkeitsthese wird seit einiger Zeit kritisch diskutiert und neu perspektiviert. Auffällig ist, dass in der Diskussion wiederholt auf eigene, ästhetische Dimensionen von Infrastrukturen hingewiesen wird. Deshalb soll in einem dritten Schritt gefragt werden, inwiefern sich eine ‚Infra-Ästhetik‘ von Transport- und Versorgungssystemen auch ‚in‘ Medien – hier beispielhaft: im Film – beobachten lässt.

Medien als Infrastrukturen, Infrastrukturen als Medien

Die Geschichte des Begriffs ‚Infrastrukturen‘ wird üblicherweise über folgende Etappen erzählt: Der Begriff taucht erstmals 1875 im französischen Eisenbahnwesen als Bezeichnung für den Unterbau der Schienenanlagen auf und wird in den 1950er Jahren durch die NATO, die Europäische Gemeinschaft und die Entwicklungshilfe popularisiert (vgl. Schabacher 2022, S.28ff.). In der Folge werden auch technische Standards, Dienstleistungen, Gesundheitsversorgung, Bildung, Verwaltung, kurz: „Voraussetzungen aller Art“ (van

Laak 2018, S.16) mit dem Begriff ‚Infrastrukturen‘ assoziiert. Im Französischen kursiert der Ausdruck außerdem als philosophische Denkfigur, was auf die Übersetzung des marxistischen Begriffspaares ‚Basis/Überbau‘ als *infrastructure/superstructure* zurückgeführt werden kann (vgl. Meyer 2023).

Es gibt mehrere Gründe, warum der Infrastrukturbegriff in den 2010er Jahren auch für die Medienwissenschaft attraktiv wird. Erstens lässt sich mit Infrastrukturen eindrücklich zeigen, dass scheinbar immaterielle Medien auf realen, materiellen Grundlagen beruhen. Unter anderem Lisa Parks und Nicole Starosielski (2015) arbeiten prägnant heraus, dass der globale audiovisuelle *signal traffic* keineswegs in einem metaphysischen Äther zirkuliert, sondern, etwa im Fall des Internets, durch erdgebundene Glasfaserkabel (vgl. Parks/Starosielski 2015; Starosielski 2015).

Zweitens rücken mit den physischen Grundlagen von Medien auch ökologische Fragen in den Blick. Sie betreffen zum einen die Infrastrukturen der globalen Ressourcenextraktion. Ohne Rohstoffe gibt es keine neuen Gadgets, aber auch keine Fotografie, keinen Film oder Fernsehen. Medien-geschichte kann als Infrastrukturge-schichte neu geschrieben werden, etwa um zeigen, wie der industrialisierte Abbau von Kupfer, Silber oder Campher die weltweite Verbreitung von Fotografie und Film möglich gemacht hat (vgl. Maxwell/Miller 2012; Angus

2024; Jacobson 2025). Zum anderen treten Infrastrukturen als materielle Zeugen der Klimakrise in Erscheinung (vgl. Claus/Löffler 2022). Ökokatastrophen wirken sich drastisch auf Verkehrs- und Versorgungssysteme aus, die ihrerseits zum Entstehen der Katastrophen nicht unwesentlich beigetragen haben.

Drittens werden Infrastrukturen zum Gegenstand einer kolonialen Kritik. Autor:innen untersuchen die umfangreiche Kolonialgeschichte von Transport-, Kommunikations- und Informationsnetzen (vgl. Larkin 2008; Aouragh/Chakravarty 2016; Young 2021) und das Nachwirken kolonialer Biopolitik in den ‚techno-sozialen‘ Bedingungen der Gegenwart (vgl. Terranova/Sundaram 2021). Postkoloniale Ansätze zeigen außerdem, dass pauschale Annahmen, wie Infrastrukturen heute gebaut werden und funktionieren, keineswegs überall zutreffen. So erläutert Akhil Gupta (2018) am Beispiel Indien, dass Infrastrukturen auch in einem Zustand der fortdauernden „suspension“ existieren können – in einem Schwebezustand „between what was promised and what was actually delivered“ (S.70).

Viertens macht es der Infrastruktur-begriff in den Worten von Volmar (2023) möglich, eine „increasing inter-connectedness of digital and data-driven media“ (S.51) zu beschreiben. Volmar bezieht sich hier vor allem auf die ethnografischen Infrastructure Studies nach Susan Leigh Star und

Karen Ruhleder sowie auf Geoffrey C. Bowker, weil sie ein konzises Analyse-vokabular für die praxeologische Untersuchung von digitalen Medien anbieten (vgl. Star/Ruhleder 1996; Star 1999; Bowker/Star 1999). Infrastruktur ist dabei Gegenstand und Analyseansatz zugleich. Forscher:innen gehen hierbei davon aus, dass mediale Praktiken „nicht ohne Infrastrukturen“, Infrastrukturen umgekehrt aber auch „nicht ohne ihre Praktiken“ (Gießmann 2018, S.96) begriffen werden können.

Ein fünfter Grund für das gestiegene medienwissenschaftliche Interesse an Infrastrukturen hat schließlich mit der von Volmar (2023) angesprochenen *interconnectedness* von (digitalen) Medien zu tun. Medien werden heute nicht mehr nur in einzelnen Artefakten greifbar. Florian Sprenger (2019) zeigt, wie heutige Umgebungstechnologien (Internet der Dinge, *ubiquitous computing*, *ambient intelligence* etc.) technische Objekte und Medien zu vielschichtigen *environments* vernetzen (vgl. S.18f.). Zugleich lassen Umgebungstechnologien neue Formen einer digitalen „Mikrozeit“ (Volmar/Stine 2021, S.28) entstehen, die als Infrastruktur zwischen Dingen, Computerprogrammen und Applikationen wirksam wird.

Was sich im gestiegenen Interesse an medialen *environments* gleichwohl abzeichnet, ist eine schleichende Angleichung des Infrastruktur- an den Medienbegriff. Parks und Starosielski (2015) unterscheiden noch zwischen medialen Inhalten und einer darunter-

liegenden Medieninfrastruktur. Andere Autor:innen setzen Medien dagegen direkt mit der Idee einer fundierenden Unterstruktur gleich – sie arbeiten also gar nicht mehr mit der Trennung zwischen Medien/medialen Inhalten und einer Struktur darunter, sondern behaupten, dass Medien selbst so etwas wie unbemerkte Unterstrukturen der Welt, eben Infrastrukturen sind.

Ein prominenter Vertreter dieser Tendenz ist John Durham Peters (2015). Er nutzt Infrastrukturen für die gezielte Ausweitung der Idee dessen, was Medien sind und was sie leisten. Dieses Vorhaben steht bei ihm auf zwei Säulen. Zum einen liest Peters kanonische Texte der kanadischen Medientheorie nach Harold A. Innis (1950, 1956 [1930]) und Marshall McLuhan (1964) als Infrastrukturstudien *avant la lettre*. Beide Autoren würden Medien als Organisationsformen, Techniken und Praktiken verstehen, die Kulturen und Gesellschaften grundlegend zusammenzuhalten. Zum anderen greift Peters auf Befunde der Infrastrukturethnografie von Star, Ruhleder und Bowker zurück und nutzt sie, um Medien ‚als Infrastrukturen‘ neu zu konturieren. Medien sind für Peters demnach mehr als technische Kommunikationsmittel, Botschaften, Texte und Symbole. Er versteht sie eher als „enabling environments“ (Peters 2015a, S.3), womit er zwar auch aktuelle digitale Technologien meint, insbesondere aber natürliche Umwelten wie das Meer, Sauerstoff, Feuer, Sternbilder

oder Wolkenformationen am Himmel. Solche ‚elementaren‘ Umgebungen sind nach Peters die Medien, die menschliches In-der-Welt-Sein ‚infrastrukturieren‘: „Once communication is understood not only as sending signals – which is certainly an essential function – but as altering existence, media cease to be only studios and stations, messages and channels, and become infrastructures, habitats, and forms of life. [...] Media are our environments, our infrastructures of being, the habitats and materials through which we act and are“ (Peters 2015b, S.33).

Ein solches Verständnis von *elemental media* korrespondiert mit neuen Forschungsinteressen und -ansätzen, die Peters ‚Infrastrukturalismus‘ tauft. Dieser Infrastrukturalismus rücke ab von einer Untersuchung von Bedeutungsproduktion *qua* Zeichenkombinatorik (Strukturalismus), ebenso von der Faszination für Lücken, Aporien und Paradoxien (Poststrukturalismus), und interessiere sich stattdessen eher für „the basic, the boring, the mundane, and all the mischievous work done behind the scenes“ (Peters 2015a, S.33).¹ Infrastrukturalismus widmet sich also dem Grundständigen, Unspektakulären und Hintergründigen, den stillschweigenden Voraussetzungen und notwendigen Ermöglichungsbedingungen. Dies sind

auch die wesentlichen Attribute des Medienbegriffs, den Peters entwickelt.

Eine ähnliche Annäherung von Medien und Infrastrukturen nimmt Schabacher vor. Wie Peters folgt sie der Prämisse, dass Medien als „aktive Mittler des menschlichen Weltbezugs“ (Schabacher 2022, S.9) auftreten. Deshalb könnten auch Infrastrukturen grundsätzlich als „Mediatoren“ (ebd., S.8) verstanden werden. Sie „prägen und transformieren gesellschaftliche, politische, technische und kulturelle Zusammenhänge und sind deshalb als Medien *sui generis* zu begreifen“ (ebd., S.79). Anders als Peters richtet Schabacher ihren Blick aber auf konkrete, physische Einrichtungen, die auch im Alltagsdiskurs als Infrastrukturen bezeichnet werden. Oft geht es in ihrer Infrastrukturstudie um den Eisenbahnverkehr des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, aber auch um informationstechnische *workarounds* oder den Bau des Hauptstadtflughafen BER. Mit diesen Beispielen macht Schabacher deutlich, dass Infrastrukturen keineswegs ‚einfach so da‘ sind, sondern prozessual gedacht werden müssen. Diverse Kulturtechniken der Instandhaltung, der Ausbesserung und des Wartens seien notwendig, um Infrastrukturen über längere Zeiträume beständig und ‚stabil‘ zu halten.

Schabacher führt die Idee von Medien als Infrastrukturen, wie auch Peters, auf Innis und McLuhan zurück. Sie zeichnet nach, wie McLuhan Medien schrittweise nicht mehr als

1 Peters nutzt diese Formulierung nicht als erster; vor ihm sprechen schon die Literaturwissenschaftlerin Caroline Levine (2010) und der Anthropologe Marshall Sahlins (2010) von ‚Infrastrukturalismus‘.

extensions of men, sondern als unscheinbare environments denkt – als „sozio-technische Umfelder, die wirken, indem sie prägen und formen“ (Schabacher 2017, S.82). Ferner geht Schabacher (2013) davon aus, dass Medien selbst „nur in Gestalt infrastrukturell-räumlicher Arrangements überhaupt greifbar sind. Medien existieren so verstanden nur *in* bzw. *als* Infrastruktur“ (S.129).

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Medien sind bei Peters grundlegende Infrastrukturen. Und Infrastrukturen funktionieren, bei Schabacher, grundlegend wie Medien, die wiederum nur in Infrastrukturen greifbar werden. Sind Medien und Infrastrukturen also eigentlich ein und dasselbe? Entspricht zeitgenössische Medientheorie insgeheim genau dem Infrastrukturalismus, den Peters skizziert?

In der Tat scheinen sich zentrale Theoreme der Infrastrukturforschung frappierend mit Grundannahmen der Medientheorie zu überschneiden. Dazu gehören: der transformierende Einfluss von Medien und Infrastrukturen auf das, was sie vermitteln und transportieren; ihre scheinbare Transparenz bei reibungslosem Funktionieren; ihr eigenes In-Erscheinung-Treten bei Störungen oder Eintrübungen aller Art; außerdem die regelmäßige Klage, dass die Begriffe heute wahllos auf alle möglichen Dinge und Sachverhalte angewendet werden.

Doch trotz dieser Überschneidungen scheint es wenig sinnvoll, Medien vollständig in Infrastrukturen aufgehen

zu lassen (und umgekehrt). Auch wenn sich ein theoretisches Verständnis von Medien vor dem Hintergrund neuer, vor allem ökologischer Fragestellungen stark in Richtung einer allgemeinen Umweltlichkeit verschiebt, lassen sich in der Auseinandersetzung mit Infrastrukturen einige Aspekte beobachten, die weiter auf eine produktive Eigenständigkeit der Konzepte ‚Medien‘ und ‚Infrastrukturen‘ hindeuten.

Zunächst umfassen Infrastrukturen, wie Brian Larkin (2013) schreibt, in der Regel ‚Dinge und Relationen‘ zugleich (vgl. S.329). Infrastrukturen bestehen einerseits aus netzartigen Verbindungen, die sich andererseits aber auch in einer bestimmten Art und Weise physisch manifestieren. Hier ist Parks‘ Definition von Infrastrukturen als „stuff you can kick“ (2015) instruktiv. Salopp formuliert: Infrastruktur ist das, wogegen man treten kann. Parks bezieht diese Phrase vor allem auf sogenannte ‚harte‘ Infrastrukturen – etwa technische Anlagen, Verkehrswege, Bauten. Aber auch ‚weiche‘ Infrastrukturen wie Bildungs- oder Gesundheitseinrichtungen sind auf physische Verkörperungen in Dingen, Gebäuden, Orten oder Personen angewiesen.

Medien bewegen sich dagegen auf einem tendenziell anderen ontologischen Register. Was klassischerweise zu den ‚Massenmedien‘ gerechnet werden kann – Telefon, Film, Rundfunk, Internet – lässt sich nicht auf einzelne Objekte oder Relationen zwischen Objekten reduzieren. Natürlich

umfassen auch Rundfunk oder Internet bestimmte technische Geräte, sie gehen aber über diese Geräte wesentlich hinaus.² Deshalb sind sie in ihren räumlichen Ausdehnungen auch nicht eindeutig begrenzt. Datenzentren, Server oder Kabelleitungen haben einen bestimmbaren, geografischen Ort; für ‚das Fernsehen‘ oder ‚das Internet‘ gilt das hingegen nicht. Mit Begriffen von Gilles Deleuze (1992) ließe sich diese Unterscheidung folgendermaßen fassen: Medien bewegen sich im Bereich des ‚Virtuellen‘, Infrastrukturen eher im Bereich des ‚Aktuellen‘ (vgl. S.264-271). Infrastrukturen können Medien demnach ‚aktualisieren‘ und auf konkrete Objektensembles engführen, wie es Schabachers Idee einer Greifbarkeit von Medien in Infrastrukturen zum Ausdruck bringt. Die infrastrukturelle Aktualisierung eines Mediums ist aber nicht vollständig mit dem Medium identisch. ‚Film‘ wird für Zuschauer:innen beispielsweise mittels Fernschirmschirm, elektrischem Strom, Internetverbindung und Streamingdienstleister greifbar. Aber Film ist ‚als Medium‘ mehr als ein Arrangement aus Bildschirm, Steckdose, WLAN und Netflix. Zu diskutieren wäre, ob sich solche Verhältnisse – das wäre die Vermutung dieses Beitrags – auch bei

Medien in einem erweiterten Verständnis feststellen lassen, also auch dann, wenn Film, Rundfunk oder Internet nur als historische Sonderfälle in einer viel älteren, viel umfassenderen Geschichte der Medien verstanden werden.

Hartmut Winkler (2008) hat in der Frühphase der medienwissenschaftlichen Beschäftigung mit Infrastrukturen einen weiteren Aspekt ins Spiel gebracht, der ihm zufolge für Medien, aber nicht so sehr für Infrastrukturen charakteristisch ist. Beide, Medien und Infrastrukturen, seien netzartig organisiert. Aber für Medien sei spezifisch, „dass es *Zeichen* sind, die auf den medialen Netzen laufen“ (Winkler 2008, S.26). Medien sind für Winkler also potenziell semiotische Mittelinstanzen, harte Infrastrukturen wie Autobahnen oder Stromtrassen dagegen nicht. Winkler hält diese Präzisierung für sinnvoll, um Medien trennscharf von Infrastrukturen zu unterscheiden. Sein Medienbegriff ist technikzentriert, also wesentlich enger gefasst als etwa Peters‘ Konzeption der *elemental media*. Der Hinweis auf die semiotischen Dimensionen von Medien führt jedoch eine hilfreiche Eingrenzung ein. Sie macht auf ein eigenes Vermögen von Medien aufmerksam, das sich nicht in allen vernetzten Systemen in gleicher Weise realisiert.

Volmar (2023) weist umgekehrt noch auf eine wichtige Eigenschaft von Infrastrukturen hin, die sich nicht mit Netzwerken, aber auch, so ließe sich ergänzen, nicht zwingend mit Medien

2 Joseph Vogl (2001) zeigt am Beispiel von Galileo Galileis Fernrohr, wie auch ein einzelnes Beobachtungsinstrument schrittweise zu einem ‚Medium‘ werden kann und damit über den Status des reinen physischen Dings hinauswächst.

deckt (vgl. S.54f.). Infrastrukturen sind ihm zufolge immer Fundierungen für etwas oder jemanden. Auf Infrastrukturen sitzt ‚etwas Anderes‘ auf. Dabei handelt es sich nicht selten um eine weitere Infrastruktur, beispielsweise Telegrafien- und Telefonleitungen, die oft entlang existierender Bahntrassen gebaut wurden. Auf solchen Infrastrukturen finden Transportvorgänge statt, und auch in Medien lassen sich Transport- oder Übertragungsbewegungen feststellen. Aber gerade weil Medien sich nicht in gebauten Anlagen erschöpfen, sind sie nicht unbedingt vertikal geschichtet. Eher wirken sie in einem horizontal gedachten Zwischenraum. Sie können Unterstrukturen für etwas Anderes ausbilden, tun dies aber nicht notwendigerweise. Dieser Aspekt ist für Infrastrukturen hingegen ein entscheidendes Kriterium, weil eine Struktur sonst eben nur eine Struktur, aber keine Infrastruktur wäre. Anders ausgedrückt: Infrastruktur ist dann Infrastruktur, wenn sie zur Fundierung, zur ‚Unter‘-Stützung oder zur Ermöglichung von etwas Anderem wird.

Vorläufig ließe sich also zusammenfassen: Infrastrukturen gelten häufig als physisch manifest, sind ‚aktuell‘ und liegen klassischerweise ‚unter‘ etwas anderem. Medien sind demgegenüber eher virtuelle Instanzen, die sich nicht auf einzelne physische Geräte oder Instrumente reduzieren lassen, die prinzipiell Zeichen übertragen können und deren Übertragungs- oder Vermittlungsvorgänge vor allem in einem

horizontalen Dazwischen verortet werden können.

Dieser Abgrenzungsvorschlag basiert auf behutsamen definitatorischen Setzungen. Es muss an dieser Stelle betont werden, dass diese Setzungen keinesfalls eine streng binäre, erbsenzählerische Gegenüberstellung ergeben sollen. Zweifellos haben Infrastrukturen und Medien bestimmte Schnittmengen: etwa ihr netzartiger Charakter, ihre Ermöglichung von Kommunikation und Wissen, ihre Transport- und Vermittlungsbewegungen. Gleichwohl streben Medien und Infrastrukturen, wie deutlich geworden sein sollte, in bestimmten Aspekten auch auseinander.

Entscheidend ist: Infrastrukturen können in der hier vorgeschlagenen Perspektive mediale Funktionen übernehmen und tendenziell zu Medien werden. Ebenso können sie Medien in physische, dinghafte Formationen überführen. Aber: Medien müssen nicht zwangsläufig Infrastrukturen sein. Sie sind tendenziell weiter gefasst. Das Potenzial des Infrastrukturbegriffs liegt demgegenüber vor allem in seiner Konkretisierungsleistung. Infrastrukturen beharren auf Materialität, Lokalität, Relationalität und Schichtungen. Werden beide Begriffe synonym gebraucht, drohen diese Fokussierungen zu verwischen. Als Beschreibungswerkzeuge setzen sie Akzente, rücken bestimmte Aspekte eines Phänomens in den Vordergrund, belassen andere im Hintergrund – und machen insofern einen Unterschied.

Un/Sichtbarkeit

Eine grundlegende Beobachtung der soziologischen Infrastrukturforschung lautet, dass es sich bei Infrastrukturen um unauffällige Systeme handelt, die erst im Störfall direkt in Erscheinung treten. Infrastrukturen sind demnach nicht nur physisch ‚unterschwellig‘. Sie sind auch deshalb unmerklich, weil sie unterhalb einer kritischen Wahrnehmungsschwelle operieren. Star und Ruhleder (1996) schlagen dafür drei definitorische Schlagwörter vor. Infrastrukturen zeichnen sich ihnen zufolge durch eine „embeddedness“ aus, ferner durch eine „transparency“ im unmittelbaren Gebrauch, und sie werden erst „visible upon breakdown“ (S.113). Peters (2015) folgt dieser Darstellung für seine Theorie der *elemental media* (vgl. S.34ff.), ebenso Parks und Starosielski (2015) bei der Untersuchung physischer *media infrastructures* (vgl. S.6). Alle drei begreifen es als ihre Aufgabe, verborgene Unterstrukturen wieder ‚sichtbar‘ zu machen.

Gegenüber der Behauptung einer grundlegenden Unsichtbarkeit von Infrastrukturen wird jedoch seit einiger Zeit Kritik laut. Das ist für die Medienwissenschaft nicht unwichtig. Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sind naheliegende Einsatzpunkte für medientheoretische Fragestellungen (vgl. Schabacher 2022, S.77). Sie verweisen darauf, unter welchen Bedingungen und aus welcher Perspektive etwas wahrgenommen werden kann. Die Begriffe berühren die Frage, wie

Medien etwas ‚zu sehen‘ geben und dadurch ein spezifisches Wissen und bestimmte Handlungsmöglichkeiten eröffnen.

Eine erste, prominente Zurückweisung der Unsichtbarkeitsthese findet sich bei Larkin (2018). Am Beispiel von Straßen, Stadtverkehr und Radio in Nigeria argumentiert er, dass es sich bei Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit keineswegs um ontologische Eigenschaften von Infrastrukturen handelt: „Visibility and invisibility are not ontological properties of infrastructures; instead, visibility or invisibility are made to happen as part of technical, political, and representational processes“ (Larkin 2018, S.186). Larkin spricht deshalb von graduellen „styles of visibility“ (ebd.), die eine entscheidende Rolle für jene Dimension von Infrastruktur spielen, die er in einem früheren Text als „Form“ (Larkin 2013, S.329) bezeichnet hatte. ‚Form‘ umfasst für ihn einerseits die repräsentative Außen- seite von Infrastrukturen, etwa wenn Staaten spektakuläre Großprojekte ankündigen (und möglicherweise nie tatsächlich fertigstellen) (ebd., S.335). Andererseits meint ‚Form‘ die ästhetischen Wirkungen von Infrastrukturen als „ambient condition of everyday life“ (ebd., S.336). Darunter versteht Larkin eine unmittelbare körperliche Erfahrung von Infrastruktur – zum Beispiel von Geschwindigkeit, Temperatur oder Materialbeschaffenheit. Deren sinnliche Erfahrbarkeit fällt allerdings sehr unterschiedlich aus: Es macht einen Unterschied, wer Infrastrukturen als

Nutzer:in erlebt, wer sie baut, wer sie instand hält, von ihr profitiert oder durch sie von sozialer Marginalisierung betroffen ist. Nicht alle Menschen werden also von Infrastrukturen auf die gleiche Art und Weise ästhetisch adressiert (vgl. Larkin 2018, S.175). Auch die graduellen Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten von Infrastrukturen sind daher immanent politisch.

Larkins Forschung ist ein zentraler Bezugspunkt für Autor:innen, die sich in letzter Zeit kritisch mit infrastruktureller Sicht- oder Unsichtbarkeit auseinandersetzen. So folgt Michael Truscello in *Infrastructural Brutalism* (2020) unmittelbar Larkins Annahme, dass vollständige Unsichtbarkeit nur einen Extrempol von infrastruktureller Wahrnehmbarkeit darstellt. Tatsächlich, so Truscello, sei Infrastruktur auch ganz ohne Störung erfahrbar – zum Beispiel in Form von politischen Programmen, öffentlichen Präsentationen oder lärmenden Großbaustellen, aber auch in Ruinen, industriellen Brachlandschaften (alte Bunker, frühere Fabriken, stillgelegte Bahntrassen etc.), literarischen Texten und Künsten. Deshalb sei es konsequent, die Unsichtbarkeitsthese radikal umzukehren: „All infrastructure is visible first as infrastructural imaginary, government policy, or corporate planning, then as design, then as massive construction phase, then as operation, then as ruins [...]. It is no longer sufficient to repeat the claim that infrastructure is ‚by definition‘ invisible, or that it only becomes visible when it breaks; instead, let us

consider how infrastructure is always visible *to* and *for* someone; and how art in particular can contribute to the subtle or dramatic shifts in public perceptions of infrastructure, especially in the context of late capitalism and global ecological collapse“ (Truscello 2020, S.26f.).

Truscello geht es hier um eine Kritik an dem, was er als infrastrukturelle ‚Nekropolitik‘ bezeichnet: flächenverschlingende Betonbauten, Pipelines und Straßennetze, die sich trotz dramatischer ökologischer Krisen immer weiter ausbreiten. Truscello untersucht, welche Rolle Literatur und Film für die Wahrnehmung dieser erdrückenden, massiven Infrastrukturen spielen. Aber trotz seiner differenzierten Beispielanalysen ontologisiert er Infrastrukturen in einer ähnlichen Weise, wie er es Vertreter:innen der Unsichtbarkeitsthese vorwirft. Auch Truscello behauptet eine singuläre ästhetische Eigenschaft *per se* für alle infrastrukturellen Systeme („all infrastructure is visible“ [ebd.]). Er ignoriert ihre empirischen Manifestationen, die, wie Larkin aufzeigt, durchaus unterschiedlich ausfallen können.

Auch Kelly M. Rich, Nicole M. Rizzuto und Susan Zieger nehmen in ihrem Band *The Aesthetic Life of Infrastructure* (2022) prominent auf Larkin Bezug. Sie begreifen Infrastrukturen unter bestimmten Vorzeichen (allerdings weniger drastisch als Truscello) als problematische Systeme, die soziales Leben reglementieren, Exklusions- und

Ausbeutungsmechanismen stützen. Deshalb sei die Idee einer pauschalen Unsichtbarkeit von Infrastrukturen politisch naiv und für kritische Einsätze ungeeignet (vgl. ebd., S.3f.). Die Autorinnen schlagen vor, stattdessen von einem *reading*, einer Lesbarmachung von Infrastruktur zu sprechen (vgl. ebd., S.4). Dies bedeute erstens ein *attunement* zu den Chronologien, Settings und Narrativen von Infrastrukturen, zweitens einen genaueren Blick auf die Herstellung von sozialen infrastrukturellen Räumen und drittens das Zusammendenken von Infrastruktur-Ästhetik und -Politik. Für diese Programmatik orientieren sich Rich, Rizzuto und Zieger neben Larkin auch an Lauren Berlant (2016), die angesichts von Protestbewegungen wie Occupy einen eigenen, weitgefassten Infrastrukturbegriff entwickelt hatte. Berlant begreift Infrastrukturen weniger als materielle Einrichtung und auch nicht als hegemoniales Kontrollinstrument, sondern als ein transformatives „movement or patterning of social form“ (ebd., S.393), das auf Institutionen antwortet, die sich systematisch aus der öffentlichen Daseinsvorsorge zurückziehen.

Rich, Rizzuto und Zieger stellen also von Sichtbarkeit auf Lesbarkeit um. Implizit bleiben sie aber dem Aufdeckungsgestus der Un/Sichtbarkeitsthese verpflichtet. Auch ihre Betonung von kulturellen und narrativen Dimensionen ist nicht unbedingt neu, denn neben Larkin und Truscello hatte schon Keller Easterling in *Extrastatecraft* (2014) umfassend auf narrative

Qualitäten von Infrastrukturen hingewiesen (vgl. S.137-169). Easterling zeichnet das Wirken von parastaatlichen Regierungstechniken in diversen infrastrukturellen Räumen nach, vor allem in den weltweit boomenden *free trade zones*. Sie argumentiert, dass Infrastruktur in den neuen Stadtlandschaften wie raumstrukturierende Software funktioniere (vgl. ebd., S.12ff., S.27 und S.78ff.). Einflussreiche Großerzählungen formten diese Software mit, seien aber mit dem, was Infrastrukturen *on the ground* tatsächlich leisten, nur selten deckungsgleich (vgl. ebd., S.65-69). Easterling kommt ohne Sichtbarkeits- oder Unsichtbarkeitsmetaphoriken aus. Allerdings untersucht sie Infrastruktur vor allem als räumliche Organisationsprinzipien, weniger als ästhetische Adressierungen.

Eine neue Variation der Idee von infrastruktureller Wahrnehmbarkeit, die sinnlich-sensorische Qualitäten in Rechnung stellt, findet sich bei Shannon Mattern (2021). Sie interessiert sich für das Hören, nicht so sehr für das Lesen oder Sehen, und widmet sich historischen und gegenwärtigen *soundscape*s von logistischen Infrastrukturen. Ein Mehrwert ihrer „listening-as-method“ (ebd., S.76) besteht darin, Infrastrukturen über das Akustische vor allem als zeitliche Rhythmen und Taktgeber für menschliche Körper zu begreifen. Geräusche und Klänge bilden dabei einen interessanten Gegenpol zum visuellen Erscheinungsbild von Infrastrukturen. Denn die Klanglandschaften moderner Logistik

werden gar nicht unbedingt kaschiert, auch wenn Infrastruktur nicht überall gleich gut zu hören ist. „[I]f we listen closely, as well as from a distance (ebd., S.82), argumentiert Mattern, werden die akustischen Rhythmen moderner Lieferlogistik wahrnehmbar. Mit dieser Einschätzung koppelt sie Geräusche und Töne jedoch an eine Argumentationsfigur, die implizit dem Visuellen verhaftet bleibt. Mattern fällt damit hinter das Potenzial des Akustischen zurück. Wenn sie am Schluss ihres Textes ausführlich eine medienkünstlerische Visualisierung von Klangsignalen bespricht, interpretiert sie Geräusche erneut als ‚Aufdeckung‘ verborgener logistischer Netze.

Insgesamt sind die Vorbehalte gegen pauschale Unsichtbarkeitsargumente richtig. Forschende können nicht mehr bei dem Argument stehenbleiben, dass Infrastrukturen *per se* einer direkten Anschauung entzogen sind. Ansätze, die stattdessen andere Wahrnehmungsmodi (Lesen, Hören etc.) in den Vordergrund stellen, verstricken sich dennoch oft in einer Enthüllungsrhetorik. Sie schreiben die Idee weiter fort, dass Infrastrukturen eben doch nicht ohne Weiteres wahrnehmbar sind. Eine solche Annahme läuft Gefahr, diverse Erfahrungen von Infrastruktur unter einer einzigen Perspektive zu subsumieren – nämlich diejenige ihrer (idealtypischen) Nutzer:innen. Der analytische Blick entspricht der Perspektive von Fahrgästen in der Bahn oder von Kund:innen, die Waren im Onlinehandel bestellen.

Er folgt gerade nicht der Perspektive derjenigen, die Bahngleise ausbessern oder tagtäglich Pakete ausliefern.³

Kritiken an einer vorschnell behaupteten Unsichtbarkeit von Infrastrukturen sollten deutlicher machen, was mit ‚Unsichtbarkeit‘ genau gemeint ist und warum es sinnvoll sein kann, bestimmte Aspekte von Infrastrukturen durch die eigene Forschung gesondert herauszustellen. Dementsprechend weist auch Schabacher (2022) darauf hin, dass in der Rede von infrastruktureller Unsichtbarkeit mehrere Ebenen auseinanderzuhalten sind (vgl. S.81f.). Unsichtbarkeit heißt nicht nur, ob Infrastrukturen mit bloßem Auge ‚zu sehen‘ sind, sondern könne beispielsweise auch auf eine epistemologische (Un-)Verfügbarkeit oder auf Möglichkeiten der medialen Visualisierung oder Inszenierung bezogen sein. Rich, Rizzuto, Zieger und Mattern vermischen diese Ebenen: Ihnen geht es zunächst darum, Infrastrukturen darstellbar und dadurch „graspable“ (Mattern 2021, S. 84) zu machen. Aus infrastrukturel-

3 Ob Infrastruktur überhaupt einer aufwändigen Enthüllung bedarf, und was mit einer solchen Enthüllung konkret gewonnen werden kann, hängt stark davon ab, wer und mit wem man auf Infrastrukturen blickt. Mathias Denecke (2024) zeigt bspw. anhand von Fahrer:innen, die Essensbestellungen von Onlineplattformen ausliefern, dass die Vierecksbeziehung zwischen Fahrer:in, Restaurant, Plattformalgorithmus und Kund:innen mit dem Konzept der ‚unsichtbaren Arbeit‘ nur unzureichend beschrieben werden kann und die bloße ‚Sichtbarkeit‘ von Lieferant:innen wenig über ihre realen Arbeitsbedingungen aussagt.

len Erscheinungsformen soll dann ein bestimmtes Wissen gewonnen werden, um Infrastrukturen auf dieser Grundlage einer politischen Kritik unterziehen zu können.

Produktiv an der Auseinandersetzung mit Unsichtbarkeitsargumenten bleibt die Betonung von Ästhetik. Wahrnehmungsfragen sind für Infrastrukturen außerordentlich relevant – sonst droht ein Rückfall in ein technizistisches, reduktionistisches Begriffsverständnis. Es gilt zu berücksichtigen, dass Infrastrukturen nicht nur von Erzählungen und Diskursen begleitet werden (vgl. Easterling 2014), sondern auch auf vielfältige Weise sinnlich erlebt und erfahren werden. Ästhetik ist also kein bloßes Anhängsel von Infrastruktur, nicht nur ‚das Andere‘, das Infrastrukturen ermöglichen. Im Gegenteil: Ästhetik ist unmittelbar in Infrastrukturen impliziert. Eine Anschlussfrage für die Medienwissenschaft kann lauten, wie Medien diese Ästhetik von Infrastrukturen mitgestalten, aufnehmen und weiterverarbeiten. Eine solche medienästhetische Infrastruktur-Arbeit lässt sich beispielhaft im Film untersuchen.

Infra-Ästhetik

Film hat seit seinen Anfängen das gesamte Spektrum moderner Infrastrukturen zur Darstellung gebracht. Infrastrukturen kommen praktisch in allen Gattungen, Genres, Formen und Formaten vor – angefangen bei den *phantom rides* des frühen Kinos bis zu

aktuellen Werbevideos großer Logistikkonzerne (vgl. Hediger 2024). Filme werden deshalb gerne bemüht, um die kulturelle Bedeutung von historischen Infrastrukturentwicklungen anschaulich zu illustrieren. So reichert Monika Dommann (2023) ihre Geschichte der Logistik im 20. Jahrhundert mit zahlreichen Filmbeispielen an: Stummfilme über Getreidehandel und Börsenspekulation, Lehrfilme zum *material handling* mit Holzpaletten oder James Bennings Dokumentarfilm *RR* (2007) über US-amerikanische Güterzüge (vgl. Dommann 2023, S.57f., S.102f. und S.215). Dommann interessiert sich für Filme vor allem als historische Dokumente und geht wenig auf ihre formalen und ästhetischen Eigenschaften ein.

Obwohl in der aktuellen Infrastrukturforschung kulturelle und ästhetische Aspekte zunehmend Beachtung finden, gibt es bislang nur wenige Auseinandersetzungen mit der Frage, wie das eigene ästhetische Vermögen von Infrastrukturen mit medialen Ästhetiken – etwa der des Films – zusammenwirken kann. Für den Film kann eine erste Antwort lauten, dass Infrastrukturen oft in besondere Spielszenen eingebunden werden. Dies lässt sich in vielen fiktionalen Spielfilmen beobachten. Infrastruktur ist dann mehr als bloßes Motiv oder diffuses Hintergrundgeschehen. Sie avanciert zum herausgehobenen, handlungstragenden Element.

Eine solche Annäherung an filmische Infrastrukturästhetik kann sich auf verstreute Arbeiten stützen, die Infrastrukturen bereits mit spezifi-

schen Filmgenres zusammendenken. So analysiert Truscello in *Infrastructural Brutalism* (2020) ausführlich, wie asphaltierte Straßen im Roadmovie als restriktive Protokollinstanzen fungieren (vgl. S.117-147). Landstraßen stünden hier keineswegs für die freie, uneingeschränkte (und in der Regel von weißen Figuren ausgehende) Bewegung des Autofahrens, sondern würden das Fahren immer in enge, vorstrukturierte Bahnen lenken. Diese Logik ähnelte bereits den späteren Internet-Protokollen und lasse sich auch in den virtuellen Räumen von Science-Fiction-Filmen wie *Tron* (1982) wiederentdecken. Einen anderen Konnex zwischen Straßen und Filmgenres untersucht John Paul Taylor (2019). Er führt eine markante räumliche Neuausrichtung des US-Horrorfilms ab den 1960er Jahren auf den Bau von Interstate Highways zurück, mit denen sich die Wahrnehmung der ländlichen USA verändert habe. Das dörfliche Amerika abseits der Schnellstraßen wurde mehr und mehr als ein abgehangenes, rückschrittliches Hinterland imaginiert, und Filme wie *Psycho* (1960) oder *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) konnten dieses Terrain als neue Spielorte in Beschlag nehmen.

Taylors Betrachtung von Infrastrukturräumen lässt sich von der engen Bindung an einzelne Filmgenres ablösen. Tatsächlich setzen Filme aus sehr unterschiedlichen Perioden und Genreströmungen Infrastrukturen immer wieder besonders in Szene. In-Szene-setzen ist hier wört-

lich gemeint: Filme modellieren mit Infrastrukturen räumlich und zeitlich eingegrenzte Sinneinheiten, in denen bestimmte Infrastrukturanlagen und -systeme zu bühnenhaften Schauplätzen werden. Verkehrs- und Transportmittel, technische Einrichtungen oder Bauten können dann bestimmte Handlungen eröffnen, Handlungsverläufe vorgeben oder direkt in Figurenhandlungen eingebunden sein (vgl. Fahle/Hasebrink 2023; Hasebrink/Rünker 2024). Dafür ist es nicht unbedingt notwendig, dass sie als Infrastruktur in besonderer Weise ‚gestört‘ sind. Auch reguläre technische Funktionsabläufe können komplexe filmische Handlungsverläufe anstoßen und ganze Sequenzen formalästhetisch ‚infrastrukturieren‘, wie Maximilian Rünker (2024) am Beispiel *North by Northwest* (1959) ausführt. Zu einem besonderen szenischen Co-Akteur werden Infrastrukturen schließlich dann, wenn Filme mit ihnen Alternativen zu üblichen Mobilitäts- oder Transportvorgängen durchspielen. Ein Beispiel wären diverse Actionfilme aus den 1980er Jahren, die spektakuläre Autoverfolgungsjagden von der Straße plötzlich in Fabriken, Lagerhallen und Shopping Malls verlagern.

Eine zweite Annäherung an filmische Infrastrukturästhetik kann dagegen über Filme erfolgen, die Infrastrukturen gerade nicht in herkömmliche Spielszenen einbetten. Seit einiger Zeit setzen sich experimentelle, tendenziell nicht-fiktionale und teilweise installativ angelegte Filme – in der

Tradition von Andy Warhols *Empire* (1965) oder James Bennings *small roads* (2011) – mit Infrastrukturen auseinander, zum Beispiel mit Verkehrs- und Wasserwegen, Energieleitungen, öffentlichen Gebäuden, Bahnhöfen oder Häfen. Sie verzichten dabei auf Personen, die vor der Kamera agieren, ebenso auf klassisch narrative Sequenzeinheiten. Eher kreisen sie um Fragen, die mit dem eigenen ästhetischen Vermögen der Infrastrukturen zu tun haben: Wie lassen sich Infrastrukturen überhaupt ‚als solche‘ filmen? Wie können Infrastrukturen als weitläufige Systeme, die sich kaum in Gänze abbilden lassen, adäquat in einzelne Bewegungsbilder gesetzt werden? Und wie wirken die gefilmten Infrastrukturen auf die Gestaltung und Anordnung dieser Bilder zurück?

Ein radikales Beispiel für solche Infrastrukturfilme untersucht Kyle Stine (2021). Der Film *Logistics* (2012) rekonstruiert den umgekehrten Weg eines Schrittzählers von einem Ladengeschäft in Stockholm bis zu einer Fabrik im chinesischen Shenzhen. Die gesamte Strecke wurde mit Digitalkameras ohne Unterbrechung und in Echtzeit gefilmt, größtenteils an Bord eines Containerschiffs. *Logistics* ist mit einer Gesamtlänge von 857 Stunden der mutmaßlich längste Film, der jemals produziert wurde. Stine (2021) interessiert sich dafür, wie in *Logistics* ein umfassendes „world-system“ (S.121ff.) zeitgenössischer Lieferlogistik zum Ausdruck kommt und wie dessen ästhetische Form das

Wahrnehmungsvermögen menschlicher Zuschauer:innen radikal übersteigt. *Logistics* experimentiere mit einer Kommunikationsstruktur, die maximal allgemeinverständlich angelegt, aber zugleich an niemanden mehr gerichtet sei. Wie Larkin spricht Stine dabei von einer besonderen ästhetischen Adressierung – allerdings nicht nur der Infrastruktur, sondern vor allem ihrer filmischen Aufbereitung –, die einen hypothetischen, vollständig leeren Rezeptionsraum ohne menschliches Publikum eröffnet (vgl. ebd., S.140).

Andere Filme, die Infrastrukturen als *world-system* einzufangen versuchen, fallen deutlich kürzer aus, können ohne Probleme in Festivalprogrammen und Ausstellungen gezeigt und in voller Länge angesehen werden. Aber auch in diesen Filmen fällt auf, dass sie auf typische Bedeutungsstrukturen, die auf eine Kommunikation mit menschlichen Rezipierenden ausgerichtet sind, weitgehend verzichten. Konsequenterweise zeigen sie keine Menschen (und meistens auch keine anderen Lebewesen), die Infrastrukturen in irgendeiner Art und Weise nutzen oder gebrauchen. So beschäftigt sich der Medienkünstler Aurèle Ferrier in einer Reihe von Videoinstallationen mit menschenleeren infrastrukturellen (Stadt-)Landschaften, die von langsamen Steadicamfahrten durchmessen werden. Die Kamera gleitet in streng kadrierten, minutenlangen Einstellungen hypnotisch in die Bildtiefe hinein. In der Installation *Infrastructu-*

res (2014), die aus sieben Steadicam-Aufnahmen besteht, hat die Kamera keinen konkreten Zielpunkt, sondern sie fährt stoisch in gleichbleibender Geschwindigkeit nach vorn, bis nach einem harten Schnitt eine neue Fahrt an einem neuen Ort beginnt (vgl. Abb.1). In *Transitions* (2017) bewegt sich hingegen die Kamera in insgesamt 21 Einstellungen aus einer Wüstenlandschaft durch uniforme Vorstädte langsam auf ein urbanes Zentrum zu, das sich in den Schlussbildern als menschenleeres Las Vegas entpuppt (vgl. Abb.2).

Die Kamera wird in Ferriers Arbeiten zur privilegierten, mobilen Wahrnehmungsinstanz. Sie ist das einzige Objekt, das sich auf und in den Infrastrukturanlagen bewegt. Die Kamera durchquert Wohnsiedlungen, Straßenkreuzungen, Baustellen, leere Einkaufszentren, Großraumbüros oder eine Betonflucht, die eine Autobahn auffährt, aber auch eine betonierte Rinne für einen Kanal oder Fluss sein könnte (vgl. Abb.1). Abgesehen von der Steadicam-Fahrt gibt es nichts, was sich auf diesen Infrastrukturen ereignet. Als Bildmotive sind sie unspektakulär, langweilig und banal – also visuelle Entsprechungen des ‚Infrastrukturismus‘, den Peters (2015) beschreibt. Durch das Fehlen von Menschen, Fahrzeugen, Transportmitteln oder irgendeiner Form von sichtbarer Aktivität erscheinen sie mal als noch im Bau befindlicher, mal als schon einsatzbereiter ‚Bestand‘ (dessen Betriebsgeräusche teilweise aus dem Off zu hören sind). Es

geht Ferrier also weniger darum, Infrastrukturen in einem maroden Zustand ‚nach dem Menschen‘ zu zeigen – in einer Zukunft, in der niemand mehr da ist, um Erhaltungsarbeit in sie zu investieren. Eher betonen seine Arbeiten, wie bestimmte Einrichtungen und Systeme immer schon überall vorhanden sind und scheinbar nur auf Aktivierung und Benutzung warten. Durch ihr bloßes Vorhandensein modellieren sie ihre Umgebungen so, wie es Easterling für die formelhaft designten Freihandelszonen beschreibt: durch streng rechteckige Formen, klare Fluchtlinien, glattgezogene Oberflächen, geometrische Raster, gleichförmige Farbpaletten.

Wenn es stimmt, dass Film unsere Welt in einem noch ‚ungesehenen‘ Zustand zur Erscheinung bringt, wie Stanley Cavell (1979) es einmal (allerdings am Beispiel des klassischen Hollywoodspielfilms) argumentiert hat (vgl. S.40f und S.101ff.), lässt sich mit Ferrier fragen, welche Welt und welche Weltwahrnehmung experimentelle Infrastrukturfilme wie *Infrastructures* oder *Transitions* eigentlich eröffnen. Was für ein *world-system* kommt in diesen Arbeiten zur Anschauung? Wer blickt eigentlich auf diese Welt, wenn dieses Schauen nicht mehr zwingend von einem menschlichen Publikum aus entworfen wird? Die Bewegungsbilder, die hier auf und durch Infrastrukturen hervorgebracht werden, wirken stellenweise wie die Annäherung an eine gedachte Perspektive der Infrastrukturu-



Abb.1: Infrastruktur als geometrische Formung von Welt: *Infrastructures* (2014), Still



Abb.2: Infrastruktur als geometrische Formung von Welt: *Transitions* (2017), Still

ren selbst. Parks würde hier von einem „vantage point“ der Infrastruktur oder einer eigenen „*infrastructural perspective*“ (2015, S.363) sprechen. Diese Perspektive ist bei Ferrier unmittelbar an die vorwärtsgleitende Kamera als Wahrnehmungsinstanz gekoppelt. Deshalb lässt sie sich auch als *infrastructural gaze*, als eigener filmischer ‚Blick‘ von Infrastrukturen interpretieren. Dieser *gaze* hängt mit einer durch und durch ‚infrastrukturalisierten‘ Welt zusammen, in der alle denkbaren Räume auf vorformatierte, schematische Bewegungen, Transport- und Versorgungsbedürfnisse ausgerichtet sind.

Das Besondere an diesem infrastrukturellen Blickwinkel besteht darin, dass er nicht nur die eintönige (Über-) Formung von Landschaft durch Straßen, Bauten und Anlagen betont und dabei eine an Menschen ausgerichtete Wahrnehmung tendenziell hinter sich lässt. Ein *infrastructural gaze* tritt auch selbst als Unterstruktur von filmischer Ästhetik in Erscheinung – nämlich als dasjenige, worauf andere filmische Gestaltungsoperationen normalerweise aufsetzen beziehungsweise das, was für gewöhnlich als ästhetische Basis ‚unter‘ filmischen Bildern mitläuft: lineare Bewegungen durch sichtbare Räume, die bestimmte Ansichten von Welt produzieren. Ferriers Arbeiten bilden in diesem Sinne eine eigene filmische Infra-Ästhetik aus, da sie Bewegungsbilder auf ihre notwendigen ästhetischen Unterstrukturen zurückführen.

Ausblick

Logistics, Infrastructures und *Transitions* setzen ausnahmslos ‚harte‘ Infrastrukturen ins Bild. Es wäre spannend zu diskutieren, unter welchen Vorzeichen eine vergleichbare Infra-Ästhetik auch von ‚weichen‘ Infrastrukturen ausgehen kann. Die Frage wäre, welche Bilder sich beispielsweise aus den dynamischen, fluktuierenden Infrastrukturen des Sozialen gewinnen ließen, die Berlant (2016) untersucht. Würde auch eine solche Infra-Ästhetik besondere filmische Wahrnehmungsperspektiven hervorbringen? Wie würde ein solcher *infrastructural gaze* aussehen?

Zweitens ergeben sich Anschlussfragen mit Blick auf die Entstehungs- und Rezeptionszusammenhänge von Infrastrukturfilmen. Das New Yorker Anthology Film Archive zeigte 2019 in der Reihe „Infrastructure on Film“ einige Film- und Videobeiträge, die (öko-)politische und aktivistische Anliegen verfolgen. Ursula Biemanns *Black Sea Files* (2005) und Marc Wolfensbergers *Oil Rocks: City above the Sea* (2009) dokumentieren die Ölförderung im kaspischen Meer und ihre Auswirkungen auf Menschen, die in der gigantischen Bohrinselstadt Neft Daşları leben oder an Land vom Bau neuer Pipelines unmittelbar betroffen sind. *The Land of the Wandering Souls* (1999) von Rithy Panh begleitet kambodschanische Arbeiter:innen, die Gräben für die erste Glasfaserleitung des Landes ausheben und dabei ein *killling field* der Roten Khmer freilegen.

Inwiefern gehen diese Arbeiten über bloße audiovisuelle Repräsentation und ein *awareness raising* für die infrastrukturelle Formung der Welt hinaus? Wie verbinden sie Rezeptionsräume aus dem Kunstkontext mit gravierenden sozioökologischen Missständen? Unter welchen Bedingungen können sie Infrastruktur nicht nur abbilden, sondern auch selbst eine Rolle in Infrastrukturen des Sozialen spielen?

Eine dritte Herausforderung für die Analyse audiovisueller Infrastrukturästhetik stellen Bewegtbilder dar, die nicht auf eine rein visuelle Betrachtung ausgelegt sind. Dazu zählen insbesondere die sogenannten ‚operativen‘ Bilder, die in technische, organisatorische oder auch militärische Handlungsverläufe eingebunden sind. Jussi Parikka (2023) bringt für seine Studie zu operativen Bildern ähnliche Aspekte wie Peters für den Infrastrukturalismus in Anschlag, wenn er von „practices and infrastructures of images“ spricht, „that are not necessarily particularly interesting to watch or to see“ (S.20). Parikka versucht, den Begriff des operativen Bildes mit Zusätzen wie „logistical image“ oder „infrastructural image“ (ebd., S.143) weiter zu konturieren und bezieht sich dafür unter anderem auf das mehrteilige Projekt *Geocinema* (2018-2020) von Asia Bazdyrieva und Solveig Suess, das in einigen Episoden die datenintensiven Infrastrukturvorhaben entlang der ‚Neuen Seidenstraße‘ erforscht. In seiner Analyse greift

Parikka auf den Begriff des ‚Invisuellen‘ zurück, um eine epistemologische Verlagerung von sichtbaren Oberflächen hin zu ‚invisuellen‘ Datenunterstrukturen zu beschreiben, die weit ausgedehnte Gebiete formatieren (vgl. ebd., S.139ff.) und geopolitisch kontrollierbar machen. Eine künstlerische Arbeit wie das *Geocinema*-Projekt wäre in diesem Sinne ein Beispiel für eine „visual practice that deal[s] with invisible cultures“ (ebd., S.143). Parikkas Analyse wirft jedoch die Frage auf, ob sich hier nicht eine simple Argumentationsfigur – die Sichtbarmachung angeblich unsichtbarer Infrastruktur mit Mitteln der Kunst – wiederholt, die in der jüngeren Infrastrukturforschung zurecht kritisiert wird. Wie lassen sich analytische Begriffe entwickeln, die Auswege aus einer Sichtbarkeits- und Unsichtbarkeitsdichotomie anbieten? Inwiefern können Erscheinungsformen und Datenstrukturen von operativen Bildern produktiv zusammengedacht werden?

Diese – und weitere – Fragen können sich für film- und medienwissenschaftliche Untersuchungen ergeben, die Infrastrukturen nicht nur als ingenieurtechnische Angelegenheiten betrachten, sondern ihre Bedeutung als wirkmächtige Interfaces zwischen Menschen und physischen Umgebungen adressieren. So haben Medien einen entscheidenden Anteil daran, diese Interfaces in ästhetische Formen zu bringen und erfahrbar werden zu lassen.

Literatur

- Andueza, Luis/Davis, Archie/Loftus, Alex/Schling, Hannah: „The Body as Infrastructure.“ In: *Environment and Planning E: Nature and Space* 4 (3), 2020, S.799-817.
- Angus, Siobhan: *Camera Geologica: An Elemental History of Photography*. Durham/London: Duke UP, 2024.
- Aouragh, Miriyam/Chakravartty, Paula: „Infrastructures of Empire: Towards a Critical Geopolitics of Media and Information Studies.“ In: *Media, Culture & Society* 38 (4), 2016, S.559-575.
- Bélanger, Pierre: *Landscape as Infrastructure: A Base Primer*. London/New York: Routledge, 2016.
- Berlant, Lauren: „The Commons: Infrastructures for Troubling Times.“ In: *Environment and Planning D: Society and Space* 34 (3), 2016, S.393-419.
- Bowker, Geoffrey C./Star, Susan Leigh: *Sorting Things Out: Classification and Its Consequences*. Cambridge/London: MIT Press, 1999.
- Cardoso da Silva, José Maria/Wheeler, Emily: „Ecosystems as Infrastructure.“ In: *Perspectives in Ecology and Conservation* 15 (1), 2017, S.32-35.
- Carse, Ashley: „Nature as Infrastructure: Making and Managing the Panama Canal Watershed.“ In: *Social Studies of Science* 42 (4), 2012, S.539-556.
- Cavell, Stanley: *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard UP, 1979.
- Claus, Jakob/Löffler, Petra: „Introduction.“ In: dies. (Hg.): *Records of Disaster: Media Infrastructures and Climate Change*. Lüneburg: meson press, 2022, S.11-27.
- Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München: Wilhelm Fink, 1992.
- Denecke, Mathias: „The ‚Not so Hidden‘ Work of Food Delivery.“ In: *Navigatio-nen* 24 (2), 2024, S.135-148.
- Dommann, Monika: *Materialfluss: Eine Geschichte der Logistik an den Orten ihres Stillstands*. Frankfurt: S. Fischer, 2023.
- Easterling, Keller: *Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space*. London/New York: Verso, 2014.
- Fahle, Oliver/Hasebrink, Felix: „Film/Infrastruktur/Szenen.“ In: *Sprache und Literatur* 52 (1), 2023, S.95-115.
- Giëßmann, Sebastian: „Elemente einer Praxistheorie der Medien.“ In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 10 (2), 2018, S.95-109.
- Gupta, Akhil: „The Future in Ruins: Thoughts on the Temporality of Infrastruc-

ture.“ In: Anand, Nikhil/ders./Appel, Hannah (Hg.): *The Promise of Infrastructure*. Durham/London: Duke UP, 2018, S.62-79.

Hasebrink, Felix/Rünker, Maximilian: „Ausgeliefert: Liefern und Care-Arbeit als filmische Infrastrukturkritik in Sorry We Missed You.“ In: *Navigationen* 24 (2), 2024, S.103-119.

Hediger, Vinzenz: „The Aesthetics of the Global Value Chain: Container Shipping, Media Networks and the Problem of Visibility in the Global Sphere of Circulation.“ In: ders./Hoof, Florian/Zimmermann, Yvonne (Hg.): *Films That Work Harder: The Circulation of Industrial Film*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2024, S.37-103.

Innis, Harold A.: *Empire and Communications*. Toronto: University of Toronto Press, 1950.

Innis, Harold A.: *The Fur Trade in Canada: An Introduction to Canadian Economic History. Revised edition*. Toronto: University of Toronto Press, 1956 [1930].

Jacobson, Brian: *The Cinema of Extractions: Film Materials and Their Forms*. New York: Columbia UP, 2025.

Laak, Dirk van: *Alles im Fluss: Die Lebensadern unserer Gesellschaft – Geschichte und Zukunft der Infrastruktur*. Frankfurt: S. Fischer, 2018.

Larkin, Brian: *Signal and Noise: Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria*. Durham: Duke UP, 2008.

Larkin, Brian: „The Politics and Poetics of Infrastructure.“ In: *Annual Review of Anthropology* 42, 2013, S.327-343.

Larkin, Brian: „Promising Forms: The Political Aesthetics of Infrastructure.“ In: Anand, Nikhil/Gupta, Akhil/Appel, Hannah (Hg.): *The Promise of Infrastructure*. Durham: Duke UP, 2018, S.175-202.

Latour, Bruno: „Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern.“ In: *Critical Inquiry* 30 (2), 2004, S.225-248.

Levine, Caroline: „Infrastructuralism, or the Tempo of Institutions.“ In: Jackson, Virginia (Hg.): *On Periodization: Selected Essays from the English Institute*. Cambridge: The English Institute, 2010, S.53-96.

Mattern, Shannon: „The Pulse of Global Passage. Listening to Logistics.“ In: Hockenberry, Matthew/Starosielski, Nicole/Zieger, Susan (Hg.): *Assembly Codes: The Logistics of Media*. Durham: Duke UP, 2021, S.75-90.

Maxwell, Richard/Miller, Toby: *Greening the Media*. Oxford/New York: Oxford UP, 2012.

McLuhan, Marshall: *Understanding Media: The Extensions of Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1964.

Meyer, Christian: „From Structure to Infrastructure: Some Glimpses on a Theoretical Movement in Social Sciences and Humanities.“ In: Pinnix, Aaron/Volmar, Axel/Esposito, Fernando/Binder, Nora (Hg.): *Rethinking Infrastructure Across the Humanities*. Bielefeld: transcript, 2023, S.31-49.

Parikka, Jussi: *Operational Images: From the Visual to the Invisual*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2023.

Parks, Lisa: „‘Stuff You Can Kick’: Toward a Theory of Media Infrastructure.“ In: Svensson, Patrick/Goldberg, David Theo (Hg.): *Between Humanities and the Digital*. Cambridge: MIT Press, 2015, S.355-373.

Parks, Lisa/Starosielski, Nicole: „Introduction.“ In: dies. (Hg.): *Signal Traffic: Critical Studies of Media Infrastructures*. Urbana: University of Illinois Press, 2015, S.1-27.

Peters, John Durham: *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015a.

Peters, John Durham: „Infrastructuralism: Media as Traffic Between Nature and Culture.“ In: Näser-Lather, Marion/Neubert, Christoph (Hg.): *Traffic: Media as Infrastructures and Cultural Practices*. Leiden/Boston: Brill Rodopi, 2015b, S.29-49.

Pinnix, Aaron/Volmar, Axel/Esposito, Fernando/Binder, Nora: „Introduction.“ In: dies. (Hg.): *Rethinking Infrastructure Across the Humanities*. Bielefeld: transcript, 2023, S.11-30.

Rich, Kelly M./Rizzuto, Nicole M./Zieger, Susan: „Reading Infrastructure.“ In: dies. (Hg.): *The Aesthetic Life of Infrastructure: Race, Affect, Environment*. Evanston: Northwestern UP, 2022, S.1-19.

Rünker, Maximilian: „Kritische Infrastrukturen: Wer ist der unsichtbare Dritte?“ In: Bolwin, Charlotte/Degeling, Jasmin/Geffert, Gabriel/Kallmeyer, Martin/Rahnfeld, Gereon/Schäfer, Nathalie/Schwerzmann, Katia (Hg.): *Szenen kritischer Relationalität*. Lüneburg: meson press, 2024, S.227-242.

Sahlins, Marshall: „Infrastructuralism.“ In: *Critical Inquiry* 36 (3), 2010, S.371-385.

Schabacher, Gabriele: „Medium Infrastruktur: Trajektorien soziotechnischer Netzwerke in der ANT.“ In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 5 (2), 2013, S.129-148.

Schabacher, Gabriele: „Transport und Transformation bei McLuhan.“ In: Heilmann, Till A./Schröter, Jens (Hg.): *Medien verstehen: Marshall McLuhans Understanding Media*. Lüneburg: meson press, 2017, S.59-84.

Schabacher, Gabriele: *Infrastruktur-Arbeit: Kulturtechniken und Zeitlichkeit der Erhaltung*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2022.

Sprenger, Florian: *Epistemologien des Umgebens: Zur Geschichte, Ökologie und Biopolitik künstlicher environments*. Bielefeld: transcript, 2019.

Star, Susan Leigh: „The Ethnography of Infrastructure.“ In: *American Behavioral Scientist* 43 (3), 1999, S.377-391.

Star, Susan Leigh/Ruhleder, Karen: „Steps Toward an Ecology of Infrastructure: Design and Access for Large Information Spaces.“ In: *Information Systems Research* 7 (1), 1996, S.111-134.

Starosielski, Nicole: *The Undersea Network*. Durham: Duke UP, 2015.

Stine, Kyle: „Nonhuman Cinema and the Logistical Sublime.“ In: *October* 177, 2021, S.114-144.

Taylor, John Paul: „‘Not Very Attractive’: How the Interstate Highway System Reconfigured Cinematic Space and Made the Rural Horrifying.“ In: *The Velvet Light Trap* 83 (1), 2019, S.3-17.

Terranova, Tiziana/Sundaram, Ravi: „Colonial Infrastructures and Techno-Social Networks.“ In: *e-flux Journal* 123, 2021. <https://www.e-flux.com/journal/123/437385/colonial-infrastructures-and-techno-social-networks/> (10.11.2024).

Truscello, Michael: *Infrastructural Brutalism: Art and the Necropolitics of Infrastructure*. Cambridge: MIT Press, 2020.

Vogl, Joseph: „Medien-Werden: Galileis Fernrohr.“ In: *Archiv für Mediengeschichte* 1, 2001, S.115-123.

Volmar, Axel: „From Systems to ‚Infrastructuring‘: Infrastructure Theory and Its Impact on Writing the History of Media.“ In: Pinnix, Aaron/ders./Esposito, Fernando/Binder, Nora (Hg.): *Rethinking Infrastructure Across the Humanities*. Bielefeld: transcript, 2023, S.51-64.

Volmar, Axel/Stine, Kyle: „Infrastructures of Time: An Introduction to Hardwired Temporalities.“ In: dies. (Hg.): *Media Infrastructures and the Politics of Digital Time: Essays on Hardwired Temporalities*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2021, S.9-38.

Winkler, Hartmut: *Basiswissen Medien*. Frankfurt: S. Fischer, 2008.

Young, Liam Cole: „Colonization’s Logistical Media: The Ship and the Document.“ In: Hockenberry, Matthew/Starosielski, Nicole/Zieger, Susan (Hg.): *Assembly Codes: The Logistics of Media*. Durham/London: Duke UP, 2021, S.94-110.

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Johannes Pause: Populismus und Kino: Politische Repräsentation im Hollywood der 1930er Jahre

Bielefeld: transcript 2023 (Film), 196 S., ISBN 9783837665406, EUR 29,- (OA)

Populismus ist ein oder sogar ‚das‘ Thema der Stunde. Dass die Medienwissenschaft etwas dazu zu sagen haben sollte, liegt nahe. Populismus und Medien werden derzeit fast in einem Atemzug genannt. Allerdings kommt man in der Jetztzeit bei diesem Thema selten über entschiedene Sowohl-als-auch-Feststellungen hinaus. So stellt sich die Frage, wie man zumindest aus der Vergangenheit etwas über den Populismus lernen kann. Wenn man dem hier vorgelegten Buch von Johannes Pause folgt, dann ist dies möglich, indem man eine mediale Konstellation beobachtet, deren multifaktorielles Zusammenwirken als abgeschlossen betrachtet werden kann, deren Effekte aber die erwünschten von heute sind: abgeschlossen, insofern gesellschaftliche Leitmedien periodisch wech-

seln und gerade im Hinblick auf die Popularisierung von Politik je spezifische Topoi und Strategien favorisieren beziehungsweise optimal verbreiten. Verschiedene Medien interagieren unterschiedlich. Und da sich die sogenannte ‚Medienlandschaft‘ stetig wandelt, können eben (nur) historische Schnitte gemacht werden.

Ein solcher Schnitt bietet sich für die ausgehenden 1920er Jahre und die 1930er Jahre in den USA an. Der Tonfilm ist seit 1927 am Start, Nordamerika mit Hollywood der stärkste Player in diesem Feld. Auf eine sich anbahnende Weltwirtschaftskrise müssen viele demokratisch gewählte Regierungen reagieren – nicht nur mit Unterhaltung, sondern auch politisch. Das Kino wird zu einem reichweitenstarken, suggestiven Unterhaltungsmedium, das politische Konzepte lanciert und dis-

kutiert. Das Kino liefert im Verbund mit anderen Medien ein ‚politisches Imaginäres‘, das – mit rhetorischen und ästhetisch-technischen Mitteln ausgestattet oder ausgearbeitet – ein enormes Wirkungspotenzial entwickelt. Ähnlich wie heute die plattformbasierten sozialen Medien Ansichten des Politischen verbreiten, arbeitete auch das zur Sprache gekommene Hollywood-Kino der 1930er Jahre am politischen Imaginären seiner Zeit.

Die hier vorgelegte Studie *Populismus und Kino* des Germanisten und Filmwissenschaftlers Pause ist insofern das klassische Werk eines Germanisten, insofern sie nach einer Einleitung einzelne Filme im Hinblick auf das Thema interpretiert. Aber diese Machart so vieler ‚akademistischer‘ Bücher, deren Autor:innen seit Jahrzehnten wenig Fantasie für andere Ordnungen von Sachbüchern entwickeln, gereicht diesem Buch hier nicht zum Nachteil. Pause schreibt einen Mantel für das Buch, der klarmacht, dass wir auch über das Heute reden. Der Mantel umhüllt etwa zehn sehr gut gewählte Filme, die einige der bekanntesten und besten Hollywood-Produktionen überhaupt einschließen (wie John Fords *Young Mr. Lincoln* [1939] und sein *Grapes of Wrath* [1940], Frank Capras *Mr. Smith Goes to Washington* [1939] oder Victor Flemings *The Wizard of Oz* [1939]). Man weiß, halbwegs filminteressiert, wovon die Rede ist und wird nicht Opfer exquisiter Vorlieben. Ein weiterer Vorzug des Buchs ist sein Umfang: keine Endlosauslegungen, bei denen

man schnell die Fragestellung vergisst. Das Buch ist ein Buch, das man bei Interesse auch schaffen kann.

Es beginnt mit einem Szenario aus einem der vom Autor interpretierten Filme (*Gabriel over the White House* [1933]), das geeignet ist, die Selbstinszenierung des US-amerikanischen Ex-Präsidenten und internationalen Vorzeige-Populisten Donald Trump als eine Art Karaoke-Nummer zu entlarven. Trumps rhetorische und durchaus tätliche Ankündigungen, den *swamp* in Washington trockenzuliegen, die ‚Unzufriedenen und Benachteiligten‘ höchstpersönlich auf das Weiße Haus marschieren zu lassen, damit sie sich ‚ihre Macht zurückholen‘, seine seltsame Argumentation, die Demokratie im höheren Auftrag Gottes mit gewaltsamen Mitteln zu retten, folgen einem Drehbuch im buchstäblichen Sinne – eben dem Drehbuch von *Gabriel over the White House*.

Jetzt ist Trump weder als Filmkenner noch als Filmliebhaber bekannt. So ergibt sich die Leitfrage der Untersuchung: Sind die Parallelen zwischen dem alten Hollywood-Streifen und den Ereignissen um die US-Präsidentenwahl 2020/21 zufällig oder lassen sich aus einer Analyse von Kino und Kultur der 1930er Jahre die Umriss eines politischen Imaginären gewinnen, das bis heute die US-amerikanische Demokratie prägt? Die Antwort auf die zweite Frage lautet: Ja!. Was Pause im Folgenden skizziert, ist die „populistische Theologie dieses Jahrzehnts“ (S.10). Sie entsteht, wenn

ein älterer „ort- und zeitgebundener Agrarpopulismus“ (S.15) ergänzt und teilweise abgelöst wird durch einen kinoaffinen ‚Small-Town-Populismus‘ und einen moderneren ‚politischen Populismus‘. Diese modernere Variante kreist ganz um die Frage einer legitimen Repräsentation des ‚Volkes‘, das nun ein „durch Massenmedien konstituiertes Kollektivsubjekt“ (ebd.) ist.

Das Kino verfügt über die suggestiven erzähltechnischen Mittel von Filmmusik, Schnitttechnik, rhetorischer Dialogizität, Off-Erzähl-Stimme und so weiter, um diejenigen Gegensätze geschickt zu vermitteln, deren scheinbar versöhntes Auftreten in ‚einer‘ Ideologie den Kern des Populismus ausmacht: Freiheitsliebe und Autoritätsgläubigkeit, Authentizität des ‚wahren‘, spontan repräsentierten Volkes, Integrationsromantik und Ausgrenzungsstrategien. Wie der anspruchsvolle Unterhaltungsfilm dieser Epoche es schafft, in bildrhetorischen und dialogischen ‚Äquivalenzketten‘ die Möglichkeit einer scheinbar homogenen Repräsentation partikularer Interessen im und als ‚Volk‘ vorzuspielen, zeigt die Arbeit von Pause Kapitel für Kapitel auf beeindruckende Weise. Wir lernen in präzisen filmwissenschaftlichen Analysen und politikwissenschaftlichen Herleitungen, wie

in einer „affektiv wie mythologisch aufgeladenen Inszenierung von Repräsentation, die politische Operation zu einer medienästhetischen wird“ (S.27). In immer neuen Anläufen beschreibt das Buch, wie „in der populistischen Szenographie Volk und Repräsentant zusammenfinden“ (S.42).

Für das Hier und Jetzt gibt es mindestens zu lernen, wie gewählte Politiker:innen die reichweitenstärksten Medien benutzen, um die Verfahren ihrer eigenen Inauguration zu delegitimieren. Das geschieht im Namen einer höheren, angeblich vom Volk direkt ausgehenden (und von Gott gesegneten) Legitimität, die beispielsweise die Fristen der demokratischen Mandatierung von Macht auszuhebeln erlaubt. Mit welcher Medienästhetik solche Thesen und Ideen quasi subkutan an den Mann und an die Frau gebracht werden, hat der Autor für eine bestimmte Epoche und Produktionssparte auf beeindruckende und lehrreiche Weise gezeigt. Für die Gegenwart bleibt das vorerst ungeklärt. Aber – und das sagt schon viel –, auch die meisten politischen Analysen beschäftigen sich nicht mehr mit dem politischen System oder den Programmen der Parteien, sondern mit Medientechnik.

Heiko Christians (Potsdam)

Medien/Kultur

Sven Grampp: Medienanalyse: Eine medienwissenschaftliche Einführung

München/Tübingen: UVK 2021 (utb Medien- und Kulturwissenschaft, Bd.5333), 250 S., ISBN 9783825253332, EUR 36,-

Sven Grampps *Einführung in die Medienanalyse* verspricht den Lesenden „spekulative, wenngleich begründungsorientierte Interpretationsvorschläge zum angemessenen oder doch zumindest besseren *Verständnis medialer Artikulationsformen*“ (S.11). Zunächst aber informiert er sie darüber, welche „medienwissenschaftliche[n] Methoden [es] gibt bzw. geben sollte“, worin sie sich unterscheiden und nicht zuletzt „inwieweit die Wahl einer bestimmten Methode mitentscheidet, was wie überhaupt in den Blick kommt“ (S.15). Wichtig ist ihm außerdem zu betonen, dass von einer „Medienwissenschaftlichen Analyse“ nicht schon dann gesprochen werden kann, wenn ein bestimmtes Medium und dessen Produkte untersucht werden, sondern erst dann, wenn sich das Erkenntnisinteresse auf „medienübergreifende Phänomene“ (S.191) richtet.

In der vorbildlich aufgebauten Einführung ist jeder der thematisch geordneten Abschnitte durch eine grau unterlegte Zusammenfassung

zu Beginn und eine ebenfalls grau unterlegte Rekapitulation sowie kommentierte Literaturhinweise am Ende gerahmt. Zudem veranschaulichen zahlreiche Abbildungen in Form von Tafeln und Filmstills die Argumente. Zu bemängeln ist allerdings die derart winzige Beschriftung der ersteren, die nicht selten die Grenze zur Unlesbarkeit erreichen, während die Filmstills so klein und dunkel sind, dass fast nichts auf ihnen zu erkennen ist.

Seine eigene medienanalytische Methode versteht Grampp als „*Poetik audiovisueller Medien*“, die „in aristotelischer Tradition“ (S.47) steht, mithin also auf die Schrift *Peri poëtikēs* (ca. 335 v. Chr., ed. 1498) des griechischen Philosophen zurückgeht. Als exemplarisches Beispiel zur Erprobung medienanalytischer Methoden dient ihm die Fernsehserie *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003) und ihre medienübergreifenden Ableger in Form von Comics, Games und Fanfiction. Ihre Poetiken beleuchtet er anhand von „exemplarischen Analysen ästhetischer

Formen und Formbildungsprozesse“ (S.16) zwar mithilfe verschiedener Analyseinstrumente, doch stets „im Geiste von Aristoteles“ (S.51). Denn „die Beibehaltung eines Gegenstandes bei *gleichzeitigem Wechsel* des Analyseinstrumentariums“ ermögliche es, deutlich zu machen, „wie ein und dasselbe Medienprodukt unter verschiedenen Fragestellungen und mit unterschiedlichen Erkenntniszielen untersucht werden kann“ (S.17).

Buffy sei ein „nahezu ideale[s] Einstiegsschulungsobjekt für Medienanalysen“ (S.19), da es „während der Entfaltung ihrer Erzählwelt die mediale Plattform wechselt“ (S.18). Zudem gehöre die Fernsehserie „gerade nicht zu den außergewöhnlichsten, geschweige denn radikalsten oder komplexesten Serien“, sodass sich „Grundprinzipien und Regeln bildlicher Organisation“ an ihrem Beispiel „sehr viel besser und klarer erläutern“ (S.19) lassen.

Bevor sich Grampp dem Untersuchungsobjekt selbst widmet, definiert er in ebenso knappen wie klaren Worten die „vier zentralen Bestandteile“ (S.33) einer Analyse, als das wären: „*abstrahierende[.] Zergliederung*“, „*normative Gewichtung*“, „*selektive Negation*“ und „*Interpretation*“ (S.33). Auch erläutert er auf konzise Weise den Unterschied zwischen Plot und Story ebenso wie zwischen Transmedialität und Intermedialität. Etwas dunkel bleibt hingegen seine Unterscheidung zwischen „Absichten“ und „Intentionen“ (S.40).

Im Weiteren erläutert Grampp sehr nachvollziehbar, warum „es durchaus

gute Gründe gibt, bei Narrationsanalysen Kontextfaktoren, insbesondere die Ausstrahlungsmodalitäten in den Blick zu nehmen“ (S.80) und „inwiefern technische Produktionsbedingungen stilistische Problemlösungsstrategien fördern und fodern [sic]“ (S.133).

In einem der Abschnitte widmet sich Grampp der Frage, „in welcher Weise Geschlechterkonstellationen in der Serie *Buffy* Bedeutung erhalten“ (S.159). Nun sind die Konstruktionen von Geschlecht in der Serie schon öfter beleuchtet worden (vgl. bspw. Jowett, Lorna: *Sex and the Slayer: A Gender Studies Primer for the Buffy Fan*. Middletown: Wesleyan UP, 2005; Recht, Marcus: *Der sympathische Vampir: Visualisierungen von Männlichkeiten in der TV-Serie Buffy*. Frankfurt: Campus, 2011), doch sei dabei „[häufig] vernachlässigt“ worden, „in welcher audiovisuellen Form diese narrative Figurenentwicklung ausgestaltet wird“ (S.162). Eben das unternimmt der Autor und kommt zu dem Schluss, dass die Serie „sehr konsequent etablierte Bildtypen [destruiert]“ und damit auf der „Ebene der visuellen Form“ zweifellos „hochgradig (post-)feministisch ambitioniert“ (S.173) ist (zum Feminismus der Serie vgl. bspw. die Beiträge des Abschnittes „It’s Kind of a Slayer Thing: Buffy, Faith, and Feminism.“ In: South, James B. (Hg.): *Buffy the Vampire Slayer and Philosophy: Fear and Trembling in Sunnydale*. Chicago/La Salle: Open Court, 2005, S.5-75).

Grampp hat nicht nur eine sehr gelungene Einführung in die Medien-

analyse vorgelegt, sondern beweist auch eine genaue Kenntnis des *Buffyverse*. So sind allenfalls einige wenige Befunde zu monieren. Etwa trifft es mitnichten zu, dass „die Schließung der Staffelabschluss am Ende der Serie sehr viel rigoroser gezogen zu sein scheint als am Ende aller vorhergehenden Staf-

feln“ (S.73). Denn am Ende der fünften Staffel stirbt Buffy den Opfertod. Rigoroser geht es nicht, wie Grampp denn auch selbst kurz darauf konstatiert: „Staffel 5 wartet mit einem Ende auf, das rigoroser kaum sein könnte“ (S.75).

Rolf Löchel (Herzogenrath)

Christina Bartz, Jens Ruchatz, Eva Wattolik (Hg.): Food – Media – Senses: Interdisciplinary Approaches

Bielefeld: transcript 2023 (Edition Medienwissenschaft, Bd.100), 327 S., ISBN 9783837664799, EUR 47,-

Ihr zentrales Anliegen, die Verflechtungen zwischen Essen, Medien und sinnlicher Erfahrung zu beleuchten, veranschaulichen die Herausgeber:innen von *Food – Media – Senses* in ihrer Einleitung mit einem prägnanten Beispiel: der Capri-Sun (vormals Capri-Sonne). Ihren ikonischen Status verdankt sie nicht nur der Italien-Sehnsucht der Wirtschaftswunderzeit, vielmehr ist das Quetschen des Beutels ein gleichfalls den Genuss beeinflussender Faktor. Die Verpackung, die Haptik also, ist Teil der sinnlichen Gesamterfahrung. Hierin machen die Herausgeber:innen einen in den Food Studies bis dato unterrepräsentierten Punkt aus: Zu selten richtet sich das wissenschaftliche Augenmerk auf das sinnliche und multisensorische Moment von

Essen. Mit dem interdisziplinären Band wollen sie diese Perspektive in den Geistes- und Sozialwissenschaften stärker verankern und mit soziokulturellen Aspekten verbinden. In ihrem Sinne kann Essen (und Trinken) außerdem selbst als Medium betrachtet werden, das Sinneserfahrungen strukturiert – „insofar dishes are designed with regard to a sensual experience which they activate“ (S.12) – und gleichzeitig Bedeutungen schafft. Zur Untersuchung dieser Zusammenhänge schlagen sie einen dreiteiligen heuristischen Ansatz vor: (1) „Food as Medium“, 2) „Food in Media“ und (3) „Sociality and Culturality of Food and Eating“. Auch wenn die Grenzen dieser Unterteilung fließend sind, ist die Struktur einsichtig, erlaubt sie es doch, die verschiedenen

Dimensionen von Essen in medialen Kontexten sichtbar zu machen.

So untersucht der erste Teil die Verfasstheit des Mediums ‚Essen‘ als gestaltete Sinneserfahrung. Felix Bröcker zeigt anhand von zwei markanten Beispielen, wie der Anblick von Essen inklusive Besteck und Teller als Eintrittstor für die restliche Sinneserfahrung wirkt und so auch das Geschmackserlebnis beeinflusst. Aus der Art der Darbietung lassen sich zudem Rückschlüsse auf den Zeitgeist einer Epoche ziehen. Ähnliches lässt sich für verschiedene Konzepte von Restaurants konstatieren. Torsten Hahn unterscheidet in seinem Beitrag zwei Formen nach ihrem Umgang mit der Außenwelt: jene hermetisch abgeriegelten Haute-Cuisine-Tempel früherer Dekaden von den neueren Restaurants vom Typus „porous space“ (S.58).

Gleich zwei Beiträge widmen sich dem Bereich von Nahrung im Weltall. Charles Spence analysiert deren multisensorische Gestaltung und Vermarktung. Während die mangelnde Attraktivität von *Space Food* für die tatsächliche Versorgung mit Nahrung im Weltall eine Herausforderung ist, nutzen Hersteller umgekehrt Weltraummissionen – etwa in Form von Pseudo-Forschungsprojekten – zur Aufmerksamkeitssteigerung für ihre Produkte. Sven Grampp zeigt, wie *Space Food* in der Sowjetunion ideologisch instrumentalisiert wurde, um die Expansion sowjetischer Machtansprüche bis ins Weltall zu demonstrieren

und dieses als domestizierten Raum darzustellen.

Der zweite Teil des Bandes beleuchtet die Repräsentation von Essen in verschiedenen medialen Kontexten. Mitherausgeber Jens Ruchatz widmet sich zum Beispiel der Rolle von Fotos in Kochbüchern. Sie sind nicht bloß nachgeordnete Illustrationen von Rezepttexten, sondern oftmals der wesentliche Anreiz für den Buchkauf und fungieren als Einladungen in multisensorische Erlebniswelten. Marie Schröer analysiert die Darstellung von Essen in sozialen Medien wie Instagram und TikTok. Sie legt dar, dass hier nicht nur individuelle Geschmackspräferenzen im Sinne sozialer Distinktion und Identitätsbildung inszeniert werden, sondern die Online-Beiträge auch einem Bedürfnis nach sinnlichem Vergnügen entspringen. Analog zu den meisten anderen Beiträgen des Bandes zeigt sich hier, dass in digitalen Zeiten, in denen Essen zunehmend visuell und global konsumiert wird, das Fehlen von anderen Sinnesebenen durch ästhetische Verfahren kompensiert wird. Diese Tendenz lässt sich auch am Beispiel von Animationsfilmen nachzeichnen, wie Laura Lindenfeld und Fabio Parasecoli verdeutlichen.

Im dritten Teil stehen die sozialen und kulturellen Kontexte des Essens im Vordergrund. Wei Liu etwa beleuchtet die kulinarischen Praktiken jüdischer Exilante:innen in Shanghai während des Zweiten Weltkriegs. Sein Beitrag zeigt, wie die Küche als Medium kulinarischer Tradition genutzt wurde, um

kulturelle Kontinuität in einer fremden Umgebung zu wahren. Nicola Perullo's Konzept des ‚haptischen Geschmacks‘ ist als Kritik an der aktuellen Restaurantkritik aufzufassen. Die Beurteilung von Geschmack erfolge zu sehr anhand objektiver Bewertungskriterien – etwa durch den Guide Michelin oder Trip-Advisor. Perullo fordert, dass eine ganzheitliche gastronomische Kritik soziale und ökologische Aspekte einbeziehen muss.

Trotz des formulierten Ziels, multisensorische Aspekte von Essen in medialen Kontexten zu beschreiben, zeichnet viele Beiträge weiterhin ein Fokus auf das Visuelle aus. Interessant wären weiterführend allerdings etwa auch literaturwissenschaftliche

Fragestellungen nach den narrativen Verfahren zur literarischen Inszenierung von Essen und deren Funktion. Insgesamt bietet der Band jedoch wertvolle neue Perspektiven auf die Präsentation von Essen und ihre Bedeutung – ob als Hedonismus, Eskapismus, politisches Mittel oder identitätsstiftender Bezugspunkt – sowie spannende Anknüpfungspunkte für weitere Forschung. Es gelingt dem Band, das sinnliche Moment von Essen ‚als‘ und ‚in‘ Medien stärker zu gewichten und auf ein Forschungsdesiderat aufmerksam zu machen, wobei in diesem Kontext insbesondere die beiden ersten Teile der Publikation gewinnbringend sind.

Hanna Maria Rompf (Limerick)

Martin Siegler: SOS: Medien des Überlebens

Berlin/Boston: De Gruyter 2023 (Undisziplinierte Bücher, Bd.9), 348 S., ISBN 9783111074641, EUR 59,95 (OA)

(Zugl. Dissertation an der Bauhaus-Universität Weimar, 2021)

Was auf dem Cover von Martin Siegler's Buch als symbolisches *stock image* zu sehen ist – ein großer, in den Sand gezeichneter HELP-Schriftzug an einem namenlosen Strand – wurde am 12.4.2024 Realität. Die Nachrichtmeldung lautete: „Seit Ostern wurden drei Schiffbrüchige vermisst – nun hat sie die US-Küstenwache auf einer winzigen Koralleninsel im Pazifik gefun-

den. Dabei half eine mit Palmwedeln im Sand hinterlassene Nachricht“ (<https://www.tagesschau.de/schiffbruechige-pazifik>). Packende Überlebensgeschichten wie diese, in denen Menschen nur aus lebensbedrohlichen Notlagen gerettet werden, weil es ihnen gelingt, über ein spezifisches Zeichen auf sich aufmerksam zu machen, kennen wir viele. Über die Korrelation von

Medien und Überleben wurde bisher indes nicht systematisch nachgedacht, sodass Martin Siegler mit seinem Buch eine wichtige Forschungslücke schließt. Im Zentrum seiner Analyse (die 2022 mit dem 2. Platz des Deutschen Studienpreises der Körber-Stiftung ausgezeichnet wurde) steht die Frage, worauf es im entscheidenden Moment ankommt, wenn das eigene Überleben auf dem Spiel steht. Siegler spricht vom „Not- und Katastrophenfall“ als einem „spezifischen Habitat für menschlich-mediale Beziehungsbildung“ (S.38), das es zu erkunden gilt. Die Leitthese seiner Untersuchung lautet, dass die „Vermittlungsbedürftigkeit menschlichen Lebens“ in ebendiesen Notfällen besonders deutlich wird und dass, in letzter Konsequenz, das „Leben in Not“ nur dann fortbestehen kann, wenn „medientechnische Verbindungen“ (ebd.) aufrechterhalten werden können. Den theoretischen Unterbau liefert Siegler durch den Rückgriff auf drei zentrale Konzepte menschlichen Lebens: Giorgio Agambens ‚nacktes Leben‘ (vgl. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford UP, 1998), Judith Butlers ‚gefährdetes Leben‘ (vgl. *Gefährdetes Leben: Politische Essays*. Frankfurt: Suhrkamp, 2005) und die „Lebensnot“ nach Astrid Deuber-Mankowsky und Anna Tuschling (vgl. „Zur Einführung.“ In: dies. [Hg.]: *Conatus und Lebensnot: Schlüsselbegriffe der Medienanthropologie*. Wien/Berlin: Turia + Kant, 2017, S.7-20), wobei die wesentlichen Unterschiede erfreulich kompakt zusammengefasst werden.

Auf dieser Grundlage stellt Siegler sodann fest, dass sich im „Lebenszeichen“ eben nicht das „nackte Leben“ im Sinne Agambens ausdrückt, sondern ein „konstitutiv beziehungsformiges und vermittlungsbedürftiges Leben“ (S.39). Dabei ist entscheidend, dass es nicht allein – wie noch bei Butler – um die sozialen, menschlichen Beziehungen geht, sondern um dezidiert „mediale Konstellationen“ (ebd.). Und da es in Notfallsituationen auch nicht um die anthropologische Grundkonstante von „Lebensnot“ (S.37) geht, schlägt er den alternativen Begriff des „Leben-in-Not“ vor, wobei „die Bindestriche auf die beziehungsformige, situationsgebundene und vermittlungsabhängige Existenz menschlichen Lebens unter Notfallbedingungen“ (S.39) verweisen. Im lebensbedrohlichen Notfall hängt das menschliche Leben existentiell ab von einem Medium, das wiederum die notwendige Voraussetzung dafür ist, ein Zeichen setzen zu können, um auf sich aufmerksam zu machen und – im besten Fall – gerettet zu werden. Die Übermittlung eines auf das „Leben-in-Not“ verweisenden Zeichens gestaltet sich nun deutlich komplexer als sich auf den ersten Blick vermuten ließe, und Siegler führt für diese Frage den passenden Begriff der „Artikulation“ (S.58) ein. Er erläutert diesen aus linguistischer und anthropologischer Perspektive und resümiert, dass das „Leben-in-Not sich nicht allein durch sinnlich wahrnehmbare Phänomene wie Signalfire oder Hilferufe“ (S.68) zu artikulieren vermag, sondern hier

verschiedene Modi zu unterscheiden sind. Er schlägt vier „Artikulationsweisen“ (ebd.) vor, anhand derer er die verschiedenen Vermittlungsprozesse von Lebenszeichen in Notfällen in seiner Arbeit untersucht: Expositionen, Emissionen, Assoziationen und Transmissionen. Diese vier Kategorien bilden entsprechend die zentralen Untersuchungskapitel.

Bei der Exposition geht es darum, dass sich das Leben-in-Not als „Figur“ aus dem „Hintergrund“ hervorheben muss, um wahrgenommen zu werden; die Emissionen verweisen auf die vielfältigen von lebendigen Körpern produzierten „unterschwellige[n] Lebenszeichen“, wie etwa „Wärmestrahlen, Geruchswolken, Atemluft oder Herzschläge“, die im Notfall mit „großem technischen Aufwand wahrnehmbar gemacht werden“ (ebd.). Bei der Assoziation hingegen steht die „Verknüpfung“ des bedrohten menschlichen Lebens mit „materiellen Zeichenträgern“ im Fokus, womit beispielsweise Ausrüstungsteile oder Kleidungsstücke gemeint sein können, ebenso aber „technische Signalgeber“ (S.69). Bei den Transmissionen schließlich bezieht sich Siegler auf die „Fernverbindung zwischen räumlich getrennten Sendern und Empfängern“; hier geht es um die Übertragung von Lebenszeichen jenseits von „Körpern und anhänglichen Dingen“ (ebd.). Alle vier Kapitel sind gleichermaßen luzide geschrieben, von großer argumentativer Kraft und geben spannende Einblicke in bekannte und weniger bekannte Unglücks- und Rettungsszenarien.

Wollte man Sieglers rundum exzellente Arbeit auf hohem Niveau kritisieren, so ließe sich anmerken, dass beispielsweise die analysierte weltbekannte Filmszene aus *Titanic* (1997) von James Cameron (vgl. S.95-104) – leider – an etliche reale und gegenwärtige Szenen des Ertrinkens denken lässt, die sich nicht im Nordatlantik und im Kontext eines einmaligen Schiffsunglücks, sondern im Mittelmeer, vor den Küsten Italiens, Libyens, Griechenlands und der Türkei regelmäßig abspielen. Groteskerweise bedeutet die Flucht übers Mittelmeer nach Europa nicht nur, sein Leben in zu kleinen und überfüllten Booten zu riskieren, sondern sie bedeutet häufig auch, dass das Leben-in-Not nicht als solches wahrgenommen werden ‚soll‘, obwohl es dies natürlich offenkundig ‚ist‘. Wir kennen die furchtbare Realität von Flüchtenden, die versuchen, mitten im Meer auf sich aufmerksam zu machen, während Boote – etwa der griechischen Küstenwache oder des europäischen Grenzschutzes Frontex – sogenannte illegale Push-Backs durchführen. Das fragile Modell des Lebenszeichens, das – wie Siegler schlüssig darlegt – immer der Wahrnehmung bedarf, damit das Leben-in-Not gerettet werden kann, wird hier gewissermaßen in sein Gegenteil pervertiert: Es wird als solches wahrgenommen, aber anstatt das gefährdete Leben zu retten, wird es in Richtung Ungewissheit beziehungsweise Ertrinken zurückgelenkt. Flucht und Migration gehören nicht ins engere Untersuchungsfeld dieser Stu-

die, aber ein Hinweis darauf, dass sich das idealtypisch gedachte Modell vom ‚Leben-in-Not‘, seiner Wahrnehmung und Rettung in unserer Gegenwart leider häufig am Abgrund befindet beziehungsweise aus politischen Gründen dezidiert in sein Gegenteil verkehrt wird, wäre passend gewesen.

Am Ende dieses schönen Buches betont Siegler dafür die in der Gegenwart enorm angestiegene „Gefährdung nicht-menschlichen Lebens“ (S.302), das insbesondere durch die uns allen bekannte ökologische Krise „ebenso ungewiss und existentiell unsicher

geworden ist wie menschliches Leben“ (S.303). Wunderbar zugespitzt heißt es hier: „Die Titanic [wird nicht länger] vom Eisberg bedroht, sondern das arktische Eis vom weltweiten Containerschiffhandel“ (ebd.). Mit diesem wichtigen Befund am Ende kann das von Siegler beschriebene Lebenszeichen produktiv gewendet werden, indem „nicht-menschliche Lebenszeichen inmitten der menschengemachten Katastrophe“ (S.304) registriert werden – die „vital signs of the planet“ (S.305).

Anna Karina Sennfelder (Freiburg)

Michael Naas: Threshold Phenomena: Derrida and the Question of Hospitality

New York: Fordham UP 2024, 235 S., ISBN 9781531507114, USD 32,-

Die Studie von Michael Naas basiert vor allem auf Jacques Derridas Seminar über die Gastfreundschaft, das er 1995-1997 hielt. Das gesamte Seminar ist erst 2023 auf Französisch bei SEUIL (*Hospitalité*) und 2023/2024 in zwei Bänden bei der University of Chicago Press auf Englisch (*Hospitality*) erschienen. Darin wird die Frage der Migration, die uns hier in Europa ebenfalls so deutlich umtreibt, ausführlich erörtert. Naas verbindet in seiner Einleitung die Gastfreundschaft aber nicht nur (wie zu erwarten war) mit der Flüchtlingsdebatte in den USA, sondern ebenso mit

der erzwungenen inneren Emigration während der COVID-Jahre. Seitdem wir uns selbst manchmal unter Quarantäne gesetzt hätten, bestimme das Motiv der Abgrenzung zum ‚Anderen‘ mehr als je zuvor unseren Alltag (vgl. S.1f.). Naas nimmt für seine Studie die Figur der Schwellenerfahrung als Ausgangspunkt. Das ist eine der Grundmetaphern von Gastfreundschaft, aber auch ein anderes Wort für das, was Derrida zuvor bereits als *différance* bezeichnet hatte.

Wie immer hat Derrida in seinem Seminar umfangreiches Material aus

ganz unterschiedlichen Bereichen durchgearbeitet. Die Palette reicht von einer hohen Frequenz an philosophischen Texten (Kant, Nietzsche, Levinas u.a.) über biblische, zu literarischen (Homer, Sophokles, Molière, Klossowski u.a.) bis hin zu eigenen medientheoretischen und autobiografischen Reflexionen. Naas zufolge jongliere Derrida mit diesen Texten, um sie aufeinander zu beziehen und viele Perspektiven gleichzeitig aufzuzeigen (vgl. S.5). Naas hat daher seinen Kommentar nach Themen geordnet. Er liefert dabei viele Hinweise zu anderen Schriften Derridas und einen Kommentar, der eine intensive und präzise Beschäftigung mit dessen Philosophie verrät.

Zum Beispiel wird das 16. Kapitel, welches vom Phantasma der Muttersprache und Mobiltelefonen handelt, eingeleitet mit Derridas berühmter Kritik am Phonozentrismus (vgl. S.152ff.), die sein Frühwerk durchzog, bevor dann direkt die medientheoretische Auseinandersetzung im Seminar kommentiert wird. Die gesamte Metaphysik fußt für Derrida bekanntlich auf einem phantasmatischen Vorzug der Stimme gegenüber der Schrift. Diese Traditionslinie setze sich nun in der Selbstaffektion in der Benutzung des Mobiltelefons fort. Naas zufolge geht es darum, sich selbst, die eigene Stimme in ihrer Muttersprache beim Sprechen zu vernehmen. Es handelt sich darum, die privilegierte Figur einer Mobilität zu haben, die zugleich stets die Muttersprache als fixierte

Dimension mitnimmt. Und Derrida fragt sich, ob es eine Gastfreundschaft gibt, die nicht mindestens ein Phantasma von dieser Autonomie vorweisen kann (vgl. S.157). Die Muttersprache wird hier als Eigentum begriffen, während sie in Wahrheit doch von einem ‚Anderen‘ kam und keineswegs einen Besitz darstellt. Dieser Selbstbezug, den die Stimme suggeriert, der zu einem Phantasma von vitalisierender Selbstaffektion führt, schließt die Andersheit, die bereits in der Verwendung jeglicher Sprache liegt, aus dem Bewusstsein aus. Die Muttersprache bildet daher den Nullpunkt aller Mobilität, weil sie vorgibt, immer konstant zu bleiben.

Derrida verwendet in diesem Zusammenhang auch das Bild, dass man den Boden an seinen Schuhsohlen mit sich tragen würde und Naas weist darauf hin, dass er glaubt, die Herkunft dieser Metapher stamme von Danton (vgl. S.161). Danton hatte sich aber genau umgekehrt gefragt: ‚Nimmt man denn das Vaterland an den Schuhsohlen mit?‘ Er stellte sich damit gegen die Möglichkeit, ins Exil zu gehen. Das Vaterland würde dann also nicht mitgenommen, sehr wohl aber die Muttersprache, schreibt Naas, um dann zu erklären, dass wir in diesem Phantasma die Muttersprache als unser Vaterland mit uns tragen. Wir tragen sie, nach Derrida, gleichsam unter unseren Schuhsohlen mit uns (vgl. S.162). In Wirklichkeit kommt meine Stimme aber immer schon von außen, wie die Stimme eines Anderen (vgl. S.157). Das

Phantasma der Selbstaffektion verhindert die Schwellenerfahrung, die zum ‚Anderen‘ führt.

Auf ähnliche Weise werden zahlreiche Themen durchgearbeitet – so zum Beispiel auch die Autoimmunität in der Gastfreundschaft (vgl. S.113ff.) oder warum Derrida gerade Immanuel Kants Ansatz eine wegweisende Priorität einräumte (vgl. S.104f.). Am Ende kommentiert Naas sogar Derridas

Konzept von Gastfreundschaft gegenüber Tieren, Pflanzen und Göttern (vgl. S.177ff.). Wer hinter die Fassade der aktuellen Auseinandersetzung mit der Asylpolitik schauen will, die die Medien schon lange durchzieht, und nach innovativen philosophischen Hintergründen sucht, findet hier reichlich Anregungen.

Andreas Jacke (Berlin)

Barbara Paul, Andrea Seier (Hg.): Betroffenheit: Praktiken der (Selbst-) Politisierung in Kunst und audiovisueller Kultur

Berlin: Neofelis 2024, 200 S., ISBN 9783958084339, EUR 19,-

Mit dem Sammelband *Betroffenheit: Praktiken der (Selbst-)Politisierung in Kunst und audiovisueller Kultur* versuchen die Autor:innen, sich einem Begriff anzunähern, der Konjunktur hat und aktuell ebenso moralisiert, wie politisch umkämpft wird. Trotz und wegen der Bedeutungsoffenheit des Themas ‚Betroffenheit‘ – neben vielfältigen emanzipatorischen Debatten um die Rechte und Sichtbarkeit marginalisierter Gruppen wird auch auf rechtsextreme Betroffenheitsnarrative über den vermeintlichen Verlust von Sicherheit verwiesen – erklären die Autor:innen es sich zum Ziel, diesen wissenschaftlich nur schwer fassbaren Begriff zu verteidigen, ohne dessen Nähe zu Fallstricken der Essentialisierung zu verneinen (vgl. S.7-10).

Als neue produktive Perspektive auf Betroffenheit wird diese daher nicht als unmittelbar gegebener Zustand gedacht, sondern als ein „durch Wissensformen, Medialisierungen und Ästhetiken“ hervorgebrachtes Kontinuum verstanden, welches an „materielle Grundlagen, wie Sprache, Bilder, Gesten und Körper“ (S.13) gebunden ist. Prozesse und Praktiken der Politisierung, Solidarisierung und Gruppenbildung entlang diverser Diskriminierungserfahrungen stehen somit im Zentrum des Bandes. Sie werden von den Herausgeber:innen Barbara Paul und Andrea Seier als historisch gewachsene Entwicklungen der gesellschaftlichen Aushandlung und Aufwertung unterschiedlicher Wissensformen seit den 1960er Jahren skizziert (vgl.

S.12f.). Zusätzlich zu diesem veränderten Selbstbezug und Sprachgebrauch versuchen die Herausgeber:innen dem Betroffenenbegriff für die Theoretisierung nahezukommen, indem sie die angrenzenden Konzepte ‚Erfahrung‘, ‚Verletzbarkeit‘ und ‚Scham‘ unter Verweis auf Eve Kosofsky Sedgwick, David M. Halperin, Valerie Traub, Judith Butler, Johanna Oksala und Marina Garcés heranziehen. Angelehnt an Michel Foucaults Gedanken „Schwul sein heißt im Werden sein.“ (In: *Von der Freundschaft als Lebensweise: Michel Foucault im Gespräch*. Berlin: Merve, 1985 [1982], S.110) wird nicht das individuelle betroffene Selbst fokussiert, sondern das ‚Betroffen-Werden‘ und somit das Interesse an den „Verhältnissen, die Betroffenheit erzeugen und in ästhetisch-medialen Kontexten entsprechend reflektier[t]“ (S.14) werden. Die unter dieser Prämisse versammelten Artikel präsentieren kompakte Analysen zu unterschiedlichen Forschungsgegenständen, die von popkulturellen Beispielen wie Beyoncés Album *Lemonade* (2016) über Suzanne Santonos Künstler:innenbuch *Towards New Expression* (1974) hin zu Werbematerialien, wie dem Plakat des Museo de Artes Visuales (MAVI) in Santiago zur Ausstellung über Wolfgang Tillmans, oder zum Werbeclip zur London Pride 2018 reichen.

Durch diese Vielfalt künstlerischer Praktiken und theoretischer Anknüpfungspunkte begegnet der Band Betroffenheit mit einer fragmentarischen Logik, die unter das Motto der Ver-

wobenheit gestellt wird (vgl. S.15). In Anbetracht dessen, dass es sich bei der Publikation um das Ergebnis von zwei Workshops für Doktorand:innen der Kolloquien am Institut für Kunst und Visuelle Kultur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg und dem Institut für Theater-, Film und Medienwissenschaft der Universität Wien handelt, überrascht die Breite der diskutierten Perspektiven wenig. Sie lässt sich vielmehr als Teilstrategie der vorangestellten Verteidigung und Legitimierung der kunst- und medienwissenschaftlichen Beschäftigung mit Betroffenheit im Sinne eines Umreißen des Forschungsfeldes lesen. Um dieses zu strukturieren, werden die drei Teile „Arbeit an der eigenen Betroffenheit“, „Betroffene Subjekte, betroffene Körper – im Kontext von Feminismen“ und „Queer*ing: Bedingtheiten von Betroffenheit hinterfragen“ mit jeweils drei Unterkapiteln vorgeschlagen. Durch die Fokussierung auf feministische, queere und intersektionale Belange lohnt der Band vor allem für einen Überblick zu künstlerischen Strategien und möglichen Forschungsansätzen zu Betroffenheit innerhalb dieser Felder.

Darüber hinaus stechen die drei Artikel von Atlanta Ina Beyer, Louise Hartz und Rena Onat als besonders produktiv hervor. „Wessen und welchen Betroffenheiten wird also ein politisches Gewicht zugemessen?“ (S.89). „Unter welchen Umständen [...] generiert Betroffenheit Aufmerksamkeit und erhält auf diese Weise soziale Relevanz [...]?“ (S.140). Und warum stellt sich die

forschungsethische „Frage, ob ich als Wissenschaftler*in selbst in irgendeiner Art und Weise persönlich betroffen sein muss, um zu einem Thema zu arbeiten“ (S.156)? Diesen Fragen folgend, begeben sich diese Beiträge in die politi-

schen, sozialen und wissenschaftlichen Kernpunkte in den aktuellen Diskussionen um Betroffenheit und Identitätspolitik.

Kira Reichel (Berlin)

Dieter Mersch: Humanismen und Antihumanismen: Kritische Studien zur Gegenwartsphilosophie

Zürich: Diaphanes 2024, 375 S., ISBN 9783035806205, EUR 35,-

Der emeritierte Medientheoretiker Dieter Mersch hat mit *Humanismen und Antihumanismen* ein wichtiges und längst überfälliges, aber zweifellos auch streitbares Buch geschrieben. Minutiös geht er den diversen Verstrickungen des alten Transhumanismus poststrukturalistischer Provenienz mit dem zeitgenössischen New Materialism nach, der im gegenwärtigen Theoriediskurs des Kunstfelds eine fast schon hegemoniale Stellung einnimmt. Ob nun um die Streitbarkeit seines Einspruchs abzumildern oder um den Schwergewichten der Strömung auszuweichen, arbeitet sich Mersch hier an einer philosophischen Linie von besonders Gilbert Simondon (vgl. S.55ff.) und Bruno Latour (vgl. S.137ff.) und weiter Quentin Meillassoux (vgl. S.232ff.), Graham Harman (vgl. S.240ff.), Timothy Morton (vgl. S.254ff.) bis zu Jean-Luc Nancy (vgl. S.281ff.) ab, und er erwähnt im Gegenzug die einschlägigen Auto-

rinnen Karen Barad, Rosi Braidotti und ganz besonders Donna Haraway höchstens einmal *en passant*; als philosophische Gewährsleute seiner Kritik dienen ihm besonders Jacques Derrida und (ausgerechnet) Martin Heidegger, nicht etwa Autor:innen aus dem Kontext des Konstruktivismus und der Systemtheorie.

Treffend ist seine Charakterisierung der diversen zeitgenössischen Antihumanismen: „Gegen den schwierigen diskursiven Antihumanismus französischer Provenienz wird [...] eine globale Reinigung von jeglicher Spur des Humanen im Namen einer Vervielfältigung des Ahumanen oder Extrahumanen vorgeschlagen, angereichert mit zahlreichen moralischen Aperçus, die von Teilhabe, Symmetrie, Inklusion oder Gleichheit der Existenzen und [...] der Egalität des Humanen mit technischen Artefakten, Robotern oder überhaupt Maschinen handeln“ (S.34).

Richtig erkennt er, dass die affektive Grundierung dieser Theoriebildungen des späten ‚Anthropozäns‘ (die freilich sehr heterogen sind, über Mersch Aufnahme Nancys in die angesprochene Linie etwa könnte durchaus diskutiert werden) angesichts der zugehörigen Verheerungen mutmaßlich im Feld der Scham beziehungsweise Schuld zu suchen sind (vgl. S.28). So betont er die damit einhergehenden theoretischen Probleme wie maximale Begriffsschärfe oder die Tendenz kulturwissenschaftlicher Ökologien, diverse Umwelten ins Uferlose zu vermehren, oder auch, dass offenbar gerade die grundsätzlich physikalisch oder biologisch argumentierende ‚realistische‘ Philosophie der Gefahr ausgesetzt ist, in allerlei esoterische Spekulationen abzudriften (vgl. S.28f.). Gegen die durchweg unterstellte ‚Hybris‘ des Humanismus wird seitens der ‚Antihumanist:innen‘ jedenfalls die Hinwendung zum Objekt, dem Anderen, dem Ding und zur Materie selbst sowie der zugehörigen Relationen und Vernetzungen gesetzt (was insgesamt womöglich gerade einem allzu rigiden Dualismus von theoretisch zu exkludierendem Geist und zu inkludierender Materie aufsitzt und oft nicht allzu weit über die triviale Einsicht hinauskommt, dass irgendwie alles mit allem zusammenhängt). Hierunter leidet insbesondere die Qualität des kunsttheoretischen Diskurses, sodass ausgerechnet im Zeitalter ‚alternativer Fakten‘ und weitverbreiteter Wissenschaftsskepsis zunehmend „Wissenschaftsalternativen

zum Einsatz kommen, was besonders für die Künste gilt [...]. So berechtigt ein epistemologischer Anspruch des Ästhetischen auch ist, so naiv und grundlagenlos zeigt sich zuweilen ihre wirkliche Forschungspraxis, die systematisch im Unklaren lässt, was Nichtdiskursivität als Erkenntnismittel heißt“ – unter dem Paradigma eines hochschulbürokratisch längst wohlfeilen, aber oftmals beliebigen „artistic research“ (S.34f.), einer ‚Forschung‘ indes, die sich von jedweder überkommenen wissenschaftstheoretischen Basis freisprechen zu können glaubt. Der Planet, auf dem wir leben, wird dann zu ‚Gaia‘ verklärt – und jedem unbelebten Ding, Flechten, dem Ökosystem bis hin zu Molekularkräften, volle Handlungsmacht zugesprochen. In zahllosen künstlerisch-forschenden Arbeiten an Kunsthochschulen rund um die Welt werden nicht nur Tiere und der Wald, sondern auch elektronische Musikinstrumente, Roboter oder Rechner und vieles andere mehr zu ‚Partnern‘ oder ‚Gefährten‘ und weiterem (v)erklärt. Zu einer solchen Rhetorik der Verweigerung gegenüber simpelsten Unterscheidungen passt für Mersch auch, „dass gegen ein Denken in Differenzen Identitätspolitik aufgeboten werden, die den prekären Prozess von Subjektivierung zu einer Sache des performativen Willens erklären. Aus der einstigen Repräsentationskritik [...] ist eine rücksichtslose Exzentrik von Selbstermächtigungsprozessen erwachsen, [die] [...] inzwischen epistemologische Blüten treibt und sich als

dritte Avantgarde und Schlüsselphilosophie der Epoche inszeniert“ (S.35).

Merschs Argumentation entlang der diskutierten Positionen ist weit weniger pauschal, als es diese kurze Zusammenfassung hier suggerieren muss; die vielen scharfsinnigen und meist berechtigten Einwände gegen die Haupt- und Nebenargumente der diskutierten Autoren (und der nicht genannten Autorinnen) sprengen entschieden den Rahmen des hier Nachzeichenbaren, was die insgesamt herausragende Qualität des Buchs unterstreichen soll.

Dagegen verschlägt auch nicht, dass im Schlusskapitel die durchweg

kritische Bezugnahme auf so Heterogenes wie postkoloniale Theoriebildungen, die politischen Verwerfungen der Zeit, das politisch-philosophische Problem von Universalismus und Partikularismus, wie auch auf politische, soziale und kulturelle Implikation digitaler Netzwerke (vgl. S.360ff.), alle unter der Diskussionslinie der *koinonia* „als Inbegriff menschlicher Beziehungen und Grundlage dessen, was als *humanitas* angesprochen werden kann“ (S.333), doch ein wenig aus dem Ruder läuft.

Jürgen Riethmüller (Stuttgart)

Jonathan Crary: *Tricks of the Light: Essays on Art and Spectacle*

New York: Zone Books 2023, 270 S., ISBN 9781942130857, USD 32,-

Der Kunsthistoriker Jonathan Crary zählt zu den tiefsten Kritiker:innen der neoliberalen Weltordnung. Seine beiden letzten Bücher *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* (London/New York: Verso, 2013) und *Scorched Earth: Beyond the Digital Age to a Postcapitalist World* (London/New York: Verso, 2022) sind hellsichtige, unerbittliche Abrechnungen mit einer kapitalistischen Normalität, die den Planeten Erde systematisch zu zerstören droht. Crarys Denken, das durch sein zum Standardwerk avancierte *Techniques of the Observer: On*

Vision and Modernity in the Nineteenth Century (Cambridge: MIT Press, 1990) bekannt geworden ist, versteht sich in einer kulturkritischen, von Karl Marx inspirierten Tradition, wie sie Walter Benjamins Schriften hinsichtlich der Veränderung der menschlichen Wahrnehmung fortgeführt haben.

Crarys *Tricks of the Light* versammelt chronologisch 25 Essays aus einem weiten Zeitraum. Der erste über die *Activities* von Alan Kaprow datiert auf 1976, der letzte zur Unmöglichkeit, die Explosion der Atombombe zu sehen, auf 2019. Es sind Beiträge in Zeit-

schriften wie *Artforum*, in Büchern und Ausstellungskatalogen sowie drei Vorträge. Neben Crarys früh sich artikulierendem Interesse an den Techniken der Erzeugung von Aufmerksamkeit verbindet die Texte vor allem ein unnachgiebiges Interesse, in einer Welt, deren Totalität (vor allem, aber nicht erst seit 1989) behauptet, keine Brüche aufzuweisen, eben Strategien zu entdecken, die „unfamiliar vantage points“ ermöglichen, die „dominant perceptual and cognitive habits“ (S.212) erschüttert.

Dabei beschränkt sich Crary keineswegs auf die Praktiken bildender Künstler:innen, auch wenn die Texte über sie den größten Teil der Sammlung ausmachen – bis auf Marcel Duchamps alles zeitgenössische Positionen. Er diskutiert weithin bekannte Positionen, wie Dan Flavin mit seinen Leuchtstoffröhren oder Bridget Rileys Malerei, die er mit William Turner abgleicht, aber er interessiert sich auch für weniger geläufige Künstler:innen wie Gretchen Bender mit ihrer Fernseher-Installation *Total Recall* (1987) oder Cerith Wyn Evans, dessen *In girum imus nocte et consumimur igni* (2008) sich auf Guy Debords gleichnamigen Film von 1981 bezieht.

Crarys zweites Augenmerk gilt dem Kino; neben einem aufschlussreichen Essay zum Horrorfilm, der Arbeiten von Alfred Hitchcock, George A. Romero, David Cronenberg und Stanley Kubrick diskutiert (vgl. S.77-95), schaut er auf *Blade Runner* (1982) (vgl. S.175f.) und Jean-Luc Godards *Histoire(s) du cinéma* (1988), dessen

Analyse programmatisch wie apodiktisch schließt: „The only way an image/artifact escapes the ossification of veneration or repetition is through a collision with unforeseen materialities which open onto the ethical and political exigencies of the present“ (S.237). Crarys Essays dürfen selbst als Versuche solcher Karambolagen gelten, um den ethischen und politischen Anforderungen ihrer Entstehungszeit zu begegnen – und sie haben an Aktualität wenig verloren.

Das ist nicht selbstverständlich: Gerade die Diskussion über die Bedeutung des Fernsehens könnte angesichts der Medienentwicklung nicht mehr zeitgemäß wirken. Aber Crarys analytische Durchdringung ist grundsätzlich, und die Elemente, die er beobachtet und kritisiert, lassen sich wie eine Geschichte neoliberaler Medienpolitik lesen. Für Crary stellt sich die Moderne als „a continual crisis of attentiveness“ (S.149) dar, wie er in einem der drei theoretisch argumentierenden Essays anmerkt. Um dies zu begreifen, rehabilitiert er Debords Begriff des Spektakels (vgl. *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin: Tiamat, 1996), der in der akademischen Wissenschaft bis heute eine, wenn überhaupt, marginale Rolle spielt. Michael Foucault habe den Begriff des Spektakels mit dem Hinweis abgelehnt, wir würden in keiner Gesellschaft des Spektakels, sondern der Überwachung leben (vgl. S.135). Crary nimmt das Argument auf und versteht das Fernsehen als Perfektionierung panop-

tischer Technologie: Überwachung und Spektakel bilden hier keinen Widerspruch, sondern ergänzen sich, um die Zuschauer:innen zu bannen. Seine Analyse liest sich wie eine Vorgeschichte mobiler Technologie und Social Media, denn schon 1984 war die „passive consumption of images that characterized the 1960ies spectator“ (S.109) obsolet. Nichts aber hat sich an der „exchangability“ (S.198) der

Informationen geändert, deren Totalität nicht nur 24/7 die Bildschirme aller Art erleuchtet, sondern auch die Frage nach Strategien der Unterbrechung und Gegen-Erinnerung aufwirft. Mit seinen verschiedenen Texten betont Crary durch deren Sammlung in *Tricks of the Light*, dass es darauf keine einfache Antwort geben kann.

Ole Frahm (Frankfurt am Main)

Jasmin Assadsolimani, Gregor Nikolaus Matti, Philipp Pabst, Sönke Parpart, Philip Schwartz (Hg.): Faszinosum 1950er Jahre: Literatur, Medien und Kultur der jungen Bundesrepublik

Bielefeld: transcript 2024 (Edition Kulturwissenschaft, Bd.178), 364 S., ISBN 9783839469620, EUR 49,-

Der Sammelband *Faszinosum 1950er Jahre: Literatur, Medien und Kultur der jungen Bundesrepublik* bietet in 27 Beiträgen einen interessanten Überblick über vielfältige literarische und kulturelle Strömungen sowie mediale Entwicklungen der Nachkriegszeit in der Bundesrepublik Deutschland. Eine besondere Strukturierung erfährt der Band durch die Auseinandersetzung mit den Romanen, die in die „Bibliothek eines geistig interessierten Deutschen“ (S.16f.) im Ausstellungsraum des Deutschen Pavillons auf der Weltausstellung 1958 in Brüssel unter der Kategorie „Deutsche Literatur“ geführt wurden. Diese 13 Beiträge sind zwi-

schen längeren thematischen Artikeln eingebettet. Den Herausgeber:innen gelingt trotz einer Dominanz des Literarischen, eine Verbindung zu den Untersuchungen anderer Medien herzustellen, etwa durch Verweise auf Romanverfilmungen (wie die TV-Serie *Am grünen Strand der Spree* [1960] von Fritz Umgelter). Bedauerlicherweise wird das Kino, ein bedeutendes Medium der 1950er Jahre, nur wenig behandelt.

Die Literaturbetrachtungen zeichnen sich durch ihre inhaltliche Tiefe und die sorgfältige Analyse der zeitgenössischen kulturellen und gesellschaftlichen Themen der Nach-

kriegszeit aus. Die behandelten Werke – von Alexander Lernet-Holenias *Die Inseln unter dem Winde* (1952) bis zu Hermann Stahls *Wildtaubenruf* (1958) – zeigen die Verarbeitung von Themen wie Identität, Kriegserfahrungen und gesellschaftlichem Umbruch. Die Analysen heben die thematische Komplexität dieser Werke hervor, insbesondere akzentuieren sie die Art und Weise, wie in der Literatur der 1950er Jahre die psychologischen und sozialen Nachwirkungen des Zweiten Weltkriegs reflektiert werden. Ein Beispiel hierfür ist die detaillierte Betrachtung von Werner Warsinskys *Kimmerische Fahrt* (1953), die sich durch ihre experimentelle Erzählweise mit surrealen Elementen und die Verarbeitung von Traumata auszeichnet. *Die Stalinorgel* (1955) von Gert Ledig wird nicht nur als brutale Darstellung der Kriegsrealität, sondern auch als radikale Abrechnung mit der Kriegsverherrlichung und als „pazifistischer Kulturbeitrag“ (S.157) gelesen. Die Analyse von Martha Saalfelds *Pan ging vorüber* (1954) erörtert dagegen die poetische und symbolische Bedeutung des Gartens als Ort der Selbstfindung und der literarischen, kreativen Emanzipation der Nachkriegszeit. Andere analysierte Romane verarbeiten die technischen und moralischen Herausforderungen der Zeit (wie etwa *Ärgert dich dein rechtes Auge* [1957] von Heinrich Schirmbeck) und liefern gleichzeitig eine kritische Reflexion über die Kriegsverherrlichung und die heroische Darstellung deutscher Soldaten.

Die längeren thematischen Beiträge des Sammelbandes setzen sich mit weiteren literarischen sowie mit medialen und kulturellen Phänomenen der 1950er Jahre auseinander. Die Beiträge bieten einen fundierten Einblick in die „Aufmerksamkeitsökonomien“ (S.12) der Nachkriegszeit und erforschen dabei die Bedingungen und Interaktionen von medialen Erscheinungen, die eine breite gesellschaftliche Resonanz gefunden haben. Ein besonderes Highlight des Bandes ist die Untersuchung der Mode der 1950er Jahre, die von Mitherausgeberin Jasmin Assadsolimani als Symbol für den wirtschaftlichen Aufschwung und die Rückkehr zur Normalität nach den Entbehrungen des Krieges betrachtet wird. Assadsolimani zeigt eindrucksvoll, wie Mode nicht nur als Gebrauchsgegenstand, sondern als kultureller Ausdruck und Ablenkungsmechanismus diente. Die Modezeitschrift *Constanze*, die ab 1948 veröffentlicht wurde, spielt dabei eine zentrale Rolle als Vermittlerin zwischen Luxus und Alltag, zwischen modischen Träumen und den wirtschaftlichen Realitäten der Nachkriegszeit. Im Beitrag zu *Constanze* von Hanna Beuel, Gregor Nikolaus Matti und Sönke Parpart wird deutlich, wie diese Frauenzeitschrift Geschlechterrollen und gesellschaftliche Normen verhandelte und damit zur Selbstwahrnehmung ihrer Leser:innen beitrug. Und Philipp Pabst zeigt am Beispiel Rosemarie Nitribitts, wie Erotik-Ikonen in Illus-

trierten als Mittel zur Förderung des Konsums genutzt wurden und welche gesellschaftlichen Implikationen schließlich ihr Mordfall hatte.

Paul Wolffs Beitrag „Tombola, Autogewinn, Schlagerfilm (und was meine Oma damit zu tun hat)“ hebt hervor, dass Schlagerfilme nicht nur Unterhaltung boten, sondern kulturelle Bedeutungen transportierten, die die Konsumräume und den aufkommenden Wohlstand der 1950er Jahre symbolisierten. Der Beitrag von Christoph Jakobowsky, Paul Wolff und Zoe Zobrist „Die Roboter sind unter uns“ untersucht die Rolle der Automatisierung in der bundesrepublikanischen Gesellschaft und beleuchtet, wie diese Technologien das kollektive Imaginäre prägten.

Für eine kritische Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit und der Zukunft in den 1950er Jahren durfte und darf auch das Kabarett

nicht fehlen. Der Beitrag von Felix M. Kraft, Gregor Nikolaus Matti, Philip Schwartz und Julia Alina Wagner „Deutschsprachiges Kabarett der 1950er Jahre“ betont, dass sich deutsche und österreichische Kabarettbühnen an den zeitgenössischen Diskursen beteiligten und diese durch ihre Programme mitgestalteten (vgl. S.254).

Abschließend lässt sich sagen, dass der Sammelband nicht nur für Fachleute aus den Bereichen Literatur-, Medien- und Kulturwissenschaft eine wertvolle Lektüre darstellt, sondern auch für all jene, die ein tieferes Verständnis der kulturellen und medialen Dynamiken der 1950er Jahre suchen. Die Beiträge zeichnen sich durch ihre wissenschaftliche Fundiertheit und eine zugleich zugängliche Schreibweise aus, die den Band auch für ein breiteres Publikum attraktiv macht.

Sigrun Lehnert (Hamburg)

K. Lee Chichester, Priska Gisler, Kunstmuseum Bern (Hg.): Koloniale Tiere? Tierbilder im Kontext des Kolonialismus

Berlin: Neofelis 2024, 333 S., ISBN 9783958084391, EUR 29,-

Dieser Sammelband, dessen Fokus auf der Zeit um 1900 liegt, hat eine klare Zielvorstellung: „Unsere Hoffnung ist, dass dieser Band dazu beitragen wird, koloniale Bildformeln zu erkennen und ihr Fortbestehen in der heutigen visuellen Kultur, in der Produktwerbung wie im Tierfilm, im Zoo und Naturkundemuseum, in Reiseliteratur und Kinderbüchern, aber auch in der bildenden Kunst zu durchbrechen, inklusive der damit verbundenen Denkmuster“ (S.30). So schreiben es die beiden Herausgeberinnen K. Lee Chichester und Priska Gisler am Ende ihrer Einleitung.

Die Palette der untersuchten Gegenstände reicht über künstlerische Produkte (Skulpturen, Literatur, Film u.a.) bis zu realen Einrichtungen, wie Zoos oder die Präparierung von in Afrika beheimateten Tieren für Naturkundemuseen. Obwohl die Studie im Rahmen einer Ausstellung des Kunstmuseums Bern zustande kam, enthält sie viele Verweise auf die Geschichte der Kolonisation in Deutschland.

So eröffnet Chichester den Band mit einer Analyse des Berliner Tierbildhauers August Gaul, der im Kontext der zeitgenössischen bildenden Kunst eine sehr typische Position bezog. Viele Künstler zog es in die Ferne, um dort auf ursprüngliche, unmittelbare Formen des menschl-

chen Ausdrucks zu stoßen. Diesem standen sie zwar durchaus wohlwollend gegenüber, dennoch generierte sich ihr Blick aus rassenideologischen Vorstellungen, weil er auf unterschiedlichen evolutionären Entwicklungsstufen basierte (vgl. S.37). Die Lehre von Charles Darwin zeigt sich immer wieder als eine Schlüsselfigur in diesem Diskurs.

Leider arbeiten die Autor:innen von *Koloniale Tiere?* in ihren Argumentationsschemata, vermutlich aufgrund der Brutalität des Themas, nahezu durchgängig eindimensional moralisch. Die Hauptarbeit erscheint in einer aktuellen Neubewertung zu liegen, die sich aber durchaus sehr bekannter Thesen bedient. Es wird dabei weder auf eine dialektische Sichtweise, noch auf ein Instrument wie die Dekonstruktion zurückgegriffen. Vielmehr bestechen die Analysen durch ihre umfangreichen historischen Kenntnisse und den zugrunde gelegten Materialreichtum. Das Ausmaß kolonialer Denkstrukturen, das sich durchaus in harmlos wirkenden Artefakten zeigt, wird durch die historischen Verknüpfungen systematisch nachgewiesen und bestimmt das gesamte Terrain.

So weist Chona Lee in ihrer Genealogie zum US-Kinofilm *King Kong* (1933) nach, dass das dort gezeigte Bild des berühmten Gorillas bereits

über eine lange Vorgeschichte verfügt, bevor es durch diesen Hollywoodfilm ins unsterbliche Gedächtnis der Populärkultur einwanderte. Dabei wurde der Gorilla, der im Übrigen gar kein aggressives Tier ist, stets in der Nähe zu einem rassistischen Bild vom afrikanischen Mann inszeniert, welcher die ‚weiße‘ Frau bestiehl und vergewaltigt (vgl. S.91ff.). Entgegen aller verständlicher moralischer Kritik lässt Lees Aufsatz zumindest einmal auch ein paar Gegenstimmen zu Wort kommen, die den Film befürworten und ihm aufgrund der Darstellung des Affen als Opfer sogar ethische Qualitäten zugestehen (vgl. S.111). Für Lee bieten aber erst die neueren Darstellungen des Themas eine akzeptable Auflösung an. Hier werde beispielsweise der Kontext anders hergestellt und Frau und Affe würden als ein und dieselbe Person gezeigt (vgl. S.113ff.).

Ein ähnliches Kompendium bietet Wolfgang Fuhrmanns Aufsatz über „Tier- und Jagdfilme im kolonialen Kino“ (S.225ff.). Hier wird die Geschichte dieser Art filmischer Inszenierungen beispielhaft in verschiedenen Etappen nachgezeichnet. Dabei handelt es sich im deutschsprachigen Raum um ein bisher wenig erforschtes Gebiet (vgl. S.227). Auch

hier fungiert das Tier als Stellvertreter. Die Jagd sei eine performative Inszenierung, bei der in Wirklichkeit die asymmetrischen Machtverhältnisse zwischen Kolonisierten und Kolonisatoren ausgetragen würden (vgl. S.233). Besonders interessant erscheint darin ein Unterkapitel über den BRD-Tierfilmer Bernhard Grzimek. Bei näherer Betrachtung erweist sich sein Kinofilm *Serengeti darf nicht sterben* (1959), der auf dem ehemaligen deutschen Kolonialgebiet in Deutsch-Ostafrika gedreht wurde, als eine verdeckte Form der Trauerarbeit (vgl. S.240). Am Ende beschützt und betrauert wird hier das, was zuvor eingenommen und angeeignet worden war. Obwohl diese These von Vinzenz Hediger stammt (vgl. „Das Tier auf unserer Seite: Zur Politik des Filmtiers am Beispiel von Serengeti darf nicht sterben.“ In: Heiden, Anne von/Vogl, Joseph [Hg.]: *Politische Zoologie*. Zürich/Berlin: Diaphanes, 2007, S.287-301), gelingt es Fuhrmann sehr eindrucksvoll, die Evidenz seiner Thesen durch weitere Belege zu unterstreichen. Insgesamt ist *Koloniale Tiere?* eine interessante Studie, die aufgrund ihres Materials überzeugt.

Andreas Jacke (Berlin)

**Georgia Gödecke, Andreas Grünewald (Hg.):
Wissenschaftskommunikation in den Geisteswissenschaften:
Grundlagen, Konzepte, Anwendungen**

Bielefeld: wbv 2024, 158 S., ISBN 9783763976003, EUR 59,90 (OA)

„Der Prozess, wissenschaftliche Erkenntnisse, Ideen und Methoden für verschiedene Zielgruppen verständlich und zugänglich zu machen, wird als Wissenschaftskommunikation bezeichnet“ (S.5). Der Sammelband dazu thematisiert spezifisch die Frage, welche Möglichkeiten es gibt, geisteswissenschaftliche (Forschungs-) Inhalte anschaulich, lebendig und verständlich zu kommunizieren (vgl. S.6). Der Band ist im Rahmen des geisteswissenschaftlichen Lehrprojekts „Lost in Translation?“ an der Universität Bremen entstanden. Der Fokus liegt dabei auf der Literaturwissenschaft, die mitunter als wenig greifbares Fach angesehen wird. Des Weiteren hat sich in der Forschung der letzten Jahre eine stärkere praxeologische Perspektive auf die Literaturwissenschaft als Disziplin entwickelt, die hilfreiche Ansätze für den hier verfolgten Argumentationszusammenhang bietet.

Nach einem knappen Vorwort (S.5-9) zu den Besonderheiten von Wissenschaftskommunikation in den Geisteswissenschaften analysieren die Beiträge die Rolle der Geisteswissenschaften im Kontext der internen und externen Wissenschaftskommunikation und legen dabei einen exemplarischen Schwerpunkt auf die Fremdsprachendidaktik und -forschung. Die Beiträge

thematisieren dabei unter anderem Citizen-Science-Projekte, Wissenschaftskommunikation in sozialen Netzwerken und die Nutzung von Videos in der geisteswissenschaftlichen Wissenschaftskommunikation.

Julia Gantenberg und Elisabeth Jurack bieten in ihrem Grundlagenbeitrag eine Einführung in die bislang vernachlässigte geisteswissenschaftliche Wissenschaftskommunikation, wobei sie die Bedeutung von dialogorientierten und partizipativen Ansätzen betonen und die Möglichkeiten aufzeigen, wie Geisteswissenschaftler:innen ihre Ergebnisse für die Öffentlichkeit zugänglich machen können (vgl. S.9-26). Im nächsten Aufsatz beschäftigen sich Sophia Segler und wiederum Gantenberg spezifisch mit Citizen-Science-Projekten am Beispiel der Sozialwissenschaften und deren Herausforderungen (vgl. S.27-44). Die Forscherin und Lehrende am Zentrum für Translationswissenschaft der Universität Wien Barbara Heinisch betont in ihrem Beitrag die enge Verbindung zwischen Fremdsprachendidaktik/-forschung und Translation. Sie untersucht anhand von Citizen Science, wie in solchen Projekten Kommunikation auf Augenhöhe gelingen kann (vgl. S.45-60). Markus Gottschling reflektiert in seinem Beitrag die Transformation von

Twitter zu X (vgl. S.61-79). Aus seiner Sicht als Rhetoriker an der Universität Tübingen befasst er sich mit der Frage, welche Herausforderungen und Chancen mit Geisteswissenschaftskommunikation in sozialen Netzwerken verbunden sein können. Auch die Medien- und Sprachendidaktikerin Elke Höfler von der Universität Graz befasst sich mit der Kommunikationsplattform Twitter (vgl. S.80-95). Wolfgang Hallet, Professor für Didaktik der englischen Sprache, Literatur und Kultur an der Justus-Liebig-Universität Gießen, setzt sich in seinem Beitrag mit Fragen und Herausforderungen der fremdsprachendidaktischen Wissenschaftskommunikation in Professional Development Communities, den sogenannten PDCs, auseinander (vgl. S.97-110). Dazu formuliert und visualisiert er ein Phasenmodell des PDC-Prozesses mit sieben Arbeitsschritten. Die Herausgeber:innen Georgia Gödecke und Andreas Grünewald von der Arbeitsgruppe „Didaktik der romanischen Sprache“ an der Universität Bremen schließlich ergänzen die bis anhin eher theoretisch orientierten Beiträge durch ihr anschauliches Lehrprojekt „Lost in Translation?“, das aufzeigt, wie Lehramtsstudierende der Fächer Französisch und Spanisch bereits im Studium darauf vorbereitet werden können, reflexiv-kommunikative Kompetenzen auf- und auszubauen, und zwar durch die effektive Nutzung verschiedener Medien und Plattformen (vgl. S.111-119). „Ziel ist es, wissenschaftliche Informationen zu verbrei-

ten und mit einem breiten Publikum zu kommunizieren, einschließlich sozialer Medien, Online-Plattformen, traditioneller Medien und persönlicher Interaktion“ (S.110). Anknüpfend an diesen praxisorientierten Beitrag befassen sich Jens Kube und Denise Müller-Dum mit dem Medium der Videos in der Wissenschaftskommunikation, wobei – im Unterschied zu den Naturwissenschaften mit ihren unzähligen konkreten Beispielen – in den Geisteswissenschaften dazu bislang eher wenig Material und Vorbilder bestehen (vgl. S.120-129). Im Rahmen des Projekts „Lost in Translation?“ hatten die Studierenden nun die Gelegenheit, die bestehende Lücke mit fremdsprachendidaktischen Onlinevideos zu füllen. Eine Studentin reflektiert in einem eigenen Beitrag die Videoproduktion aus studentischer Perspektive. Im letzten Beitrag des Sammelbandes analysiert die Paderborner Fremdsprachendidaktikerin Victoria del Valle die formale wissenschaftsinterne Kommunikation in der Spanischdidaktik anhand der Zeitschrift *Hispanorama* des Deutschen Spanischlehrkräfteverbandes (DSV) (vgl. S.146-188). Dabei liegt der Fokus auf den beteiligten Akteur:innen und deren Kommunikationsintentionen.

Zusammenfassend betrachtet illustrieren sowohl die theoretischen als auch die praxisorientierten Beiträge dieses Sammelbandes eine Vielfalt an möglichen Potenzialen für die konkrete Umsetzung von Wissenschaftskommunikation in den Geisteswissenschaften, wobei nicht nur Grundlagen und

Konzepte thematisiert, sondern auch konkrete Anwendungen an Beispielen aufgezeigt werden. In methodischer Hinsicht braucht es somit mehr qualitative beziehungsweise standardisierte Inhaltsanalysen von geisteswissenschaftlichen Texten in den klassischen, aber auch in den sozialen Medien. Als Fazit lässt sich sagen, dass es sich um eine äußerst lehrreiche und gut strukturierte Zusammenschau des Themas

‚Wissenschaftskommunikation in den Geisteswissenschaften‘ aus unterschiedlichen geisteswissenschaftlichen Fächern handelt. Allerdings bemängelt der Rezensent, dass eine abschließende Bilanz der unterschiedlichen Perspektiven sowie deren konkrete Umsetzung in den Geisteswissenschaften im Buch fehlen.

Heinz Bonfadelli (Zürich)

Sammelrezension: Zensur

Nikola Roßbach (Hg.): Zensur: Handbuch für Wissenschaft und Studium

Baden-Baden: Nomos 2024, 611 S., ISBN 9783848785889, EUR 58,-

Harry Lehmann: Ideologiemaschinen: Wie Cancel Culture funktioniert

Heidelberg: Carl-Auer 2024, 147 S., ISBN 9783849705459, EUR 19,-

Die Herausgeberin Nikola Roßbach hat das vorliegende Handbuch der *Zensur* in fünf Abteilungen gegliedert, die von insgesamt 24 Beiträgen gefüllt werden. Vorangestellt ist ihnen eine kurze Einführung Roßbachs, in der sie den „Anspruch“ (S.9) des Bandes darlegt. Er besteht darin, „den Stand der Forschung abzubilden und so ein Standardwerk für Wissenschaft und Studium zu schaffen“ und sich zugleich „in politisch und gesellschaftlich

hochaktuelle[n] Konstellationen [zu] positionieren“ (ebd.). Neue Forschungsergebnisse will der sich an „Forschende und Studierende aus den Philologien, Geschichte und Theologie, Soziologie und Politikwissenschaften, Rechts- und Medienwissenschaft“ (ebd.) richtende Band hingegen nicht präsentieren.

Die erste der jeweils mit einer „ebenso programmatische[n] wie zusammenfassende[n] Präambel“ (ebd.) eröffneten Abteilungen legt sinn-

vollerweise „begrifflich-theoretische Grundlagen“ (S.11) dar und ist damit vielleicht die wichtigste, jedenfalls aber erhellendste Sektion. Zunächst umreißt Roßbach in einem instruktiven Text die Historie zensierender Maßnahmen und erläutert Definitionen des (wissenschaftlichen) Zensurdiskurses. Dabei betont sie, dass es sich bei Zensur um ein ebenso „vielschichtig[es]“ wie „vieldeutig[es] Phänomen“ handelt, das zwar von jeher „ubiquitär“ verbreitet ist, ohne jedoch „durch einen einheitlich-homogenen Begriff abbildbar“ (ebd.) zu sein. Als „Erkenntnis der modernen Zensurforschung“ (S.16) hält Roßbach fest, dass es sich bei Zensur um ein „komplexes funktionales und strukturelles Element kollektiver Ordnungen handelt, das in binären Gegensätzen nur unzureichend beschreibbar ist“ (S.16f.).

Ebenfalls sehr erhellend ist Norbert Bachleitners Beitrag zu „Theorien literarische[r] Zensur und Zugänge[n] zu ihrer Erforschung“ (S.31) sowie Thomas Keiderlings Erläuterungen zur „Funktionsweise und Wirkung von Zensur“ (S.51). Dass, wie Bachleitner erklärt, Zensur „per Definition der Meinungskontrolle“ (S.35) dient, greift allerdings in Bezug auf die Zensur von Pornografie oder auch von Gewaltdarstellungen zu kurz (zur Zensur von Pornografie vgl. S.149). Treffend ist hingegen Keiderlings Anmerkung, dass es Zensur „im Kern um Kontrolle der öffentlichen sowie der medial vermittelten Kommunikation“ geht und somit „ein Großteil der menschlichen

privaten Kommunikation“ (S.51) so gut wie nicht zensiert wird. Auch geht der Autor auf „unerwünschte und paradoxe Effekte“ von Zensur ein, wie etwa „Sichtbarkeit und Werbeeffekt des Zensierten“ (S.71).

In der zweiten Abteilung „Akteure und Handlungsfelder“ wird das Phänomen ‚Zensur‘ in Politik, Religionen, Medien, fiktionaler Literatur und Wirtschaft beleuchtet. Die beiden anschließenden Abteilungen widmen sich dem Thema historisch von den „Zensurphänomenen in der Antike“ bis hin zum „Zeitalter der Digitalisierung“ beziehungsweise geografisch, wobei die Kontinente Afrika (mit Schwerpunkt auf dem subsaharischen Teil), Asien (namentlich China und Indonesien) sowie Australien in jeweils einem Beitrag thematisiert werden, zudem findet sich ein Beitrag zu Mittel- und Südamerika, und ein weiterer Text befasst sich mit Nordamerika. Ebenfalls in zwei Beiträgen wird Europa behandelt. Wolfgang Stephan Kissel schaut auf Ost-, Jörg Requate auf Westeuropa.

Ganz überwiegend befassen sich die Texte des Bandes ebenso informativ wie konzis mit ihrem jeweiligen Thema. Ein merkwürdiges Ungleichgewicht besteht allerdings darin, dass das in der UdSSR erlassene Verbot der Schriften Immanuel Kants im Jahre 1923 Erwähnung findet (vgl. S.503), nicht aber die gegen ihn gerichteten Zensurmaßnahmen in Deutschland. Am 19. Dezember 1788 hatte der kurz zuvor von Friedrich Wilhelm II. eingesetzte Minister für kirchliche Angelegenheiten Johann

Christoph von Wöllner ein Zensuredikt erlassen, das die Publikation aller Schriften untersagte, die von der christlichen Orthodoxie abwichen. Sechs Jahre später, am 1. Oktober 1894 sandte er Kant einen sogenannten Spezialbefehl, in dem er ihm bei fortgesetzter „Herabwürdigung mancher Haupt- und Grundlehren der Heiligen Schrift und des Christentums [...] unfehlbar unangenehme[...] Verfügungen“ (In: Kühn, Manfred: *Kant: Eine Biografie*. München: C.H.Beck, 2024, S.438f.) androhte.

Konzentrierten sich die ersten vier Abteilungen des Buchs auf das erste der beiden von der Herausgeberin genannten Ziele, den Stand der Forschung abzubilden, widmet sich die fünfte Abteilung hingegen ganz dem zweiten Ziel, sich „in politisch und gesellschaftlich hochaktuelle[n] Konstellationen [zu] positionieren“ (S.9). Diese den Band beschließende Abteilung steht unter der Überschrift „Aktuelle Kontroversen und Polemiken“, wobei zumindest einer der drei dort rubrizierten Beiträge selbst kontrovers und polemisch ist. Während sich Lars Distelhof dem Themenbereich „Identitätspolitik und kulturelle Aneignung“ noch recht differenziert widmet, indem er zwar erklärt, die „Zensurvorfälle mit Blick auf Identitätspolitik und kulturelle Aneignung erweisen sich [...] überwiegend als verzerrte Darstellungen aktueller politischer Debatten“, aber immerhin einräumt, dass jedoch auch „zensurnahe Dynamiken erkenntlich [sic] werden“ (S.565), so scheinen die Ausführungen

von Mathias N. Lorenz eher politisch als wissenschaftlich motiviert zu sein. Schon der Titel seines Beitrags „Das ‚Cancel Culture‘-Narrativ“ insinuiert, Cancel Culture gebe es gar nicht, sondern nur ein Narrativ, das dessen Existenz behauptet. Im Aufsatz selbst wird sodann explizit gesagt, dass dem im Titel genannten Narrativ „objektiv betrachtet keine zensorische Praxis zugrunde liegt“ (ebd.), sondern vielmehr „Anpassungsschwierigkeiten“ (S.557) und eine „Trotzhaltung“ (S.559) eines „privilegierten, tendenziell weißen und älteren Ausschnitt[s] der Gesellschaft“ (S.558), der in „moralische Panik“ (S.557 u.ö.) verfallt und einen „Elitendiskurs“ (S.558) führe. „Befeuert“ werde die „Fama“ zudem „in erster Linie durch bürgerlich-konservative bis rechtspopulistische Organe der westlichen Medienlandschaft des 20. Jahrhunderts (Fernsehen, Radio, Massenpresse)“ (S.546). Tatsächlich aber sei der „Vorwurf [...] angeblich bewirkter Ausschlüsse“ schlichtweg „abwegig“ (S.548) und die hierfür angeführten Beispiele durch „Esoterik“ und „Spezifik“ (S.546) geprägt. Überdies tut Lorenz sie als „durchweg anekdotisch“ und „alarmistisch aufgebauscht“ (S.559) ab. Seine Behauptung, dass „über eher sporadische und essayistische Einlassungen hinaus bislang kaum Forschung zum Begriff ‚Cancel Culture‘ [...] bzw. zum Phänomen ‚Cancel-Culture‘-Narrativ existiert“ (S.545), zeugt von einer mangelhaften Rezeption der einschlägigen Forschungsliteratur. Nun mag Harry Lehmanns profunde Untersu-

chung *Ideologiemaschinen* aufgrund der zeitlichen Nähe der Veröffentlichung beider Bücher noch nicht verfügbar gewesen sein, dies gilt jedoch nicht für die zahlreichen dort zitierten Untersuchungen zur Cancel Culture. Lorenz' zentraler und fast einziger Gewährsmann ist jedoch Adrian Daub, aus dessen Buch *Cancel Culture Transfer: Wie eine moralische Panik die Welt erfasst* (Berlin: Suhrkamp, 2022) er auch den Topos der ‚moralischen Panik‘ entnommen hat.

So fallen auch die Befunde in Lehmanns *Ideologiemaschinen* gänzlich anders aus als bei Lorenz: „Wissenschaftsfreiheit, die Lehrfreiheit und Kunstfreiheit“ werden „von Hochschulen, Akademien, Museen, Theatern und Kultureinrichtungen [...] freiwillig preisgegeben“ (S.7). Mehr noch, sie „verwandeln sich in *Ideologiemaschinen*“ (S.8), also in „Maschinen, die nicht länger an ihrer Funktion orientiert sind, sondern anstelle von Kunst, Wissenschaft oder Bildung beginnen, Ideologie zu produzieren“ (S.42). Lehmanns Anspruch ist es, die Ursachen hierfür herauszufinden. Dabei betont er, dass seine „Theorie der Ideologiemaschinen vom Ansatz her politisch neutral“ (S.43) sei. Seine Kritik zielt „weder auf die aktivistischen Bewegungen, noch auf ihre konkreten Werte und Ziele“ (S.27). Vielmehr gehe es „um die Selbstverstärkungseffekte politischer Kommunikation und ihre Kippunkte, an denen Funktionssysteme ihre Funktionstüchtigkeit verlieren“ (ebd.). Der Autor betont zwar,

„dass noch vor mehr als einem guten Jahrzehnt die Cancel Culture von rechts bei weitem die Cancel Culture von links in den USA übertroffen hat“ (S.96) Dass sich sein Buch „primär mit linker Cancel Culture beschäftig[t]“, habe aber einen „einfachen Grund: die rechte Cancel Culture braucht keine Theorie“, da sie „auf einer simplen rhetorischen Festung [beruht]“ (S.98), die „das Argumentieren überflüssig macht“ (S.94), indem sie „Fakten, Argumente und Einwände pauschal [...] ignorier[t], zurück[.]weis[t] oder zu Fake News [...] erklär[t]“ (S.95). Darum habe sie „zumindest bislang, keine Ideologiemaschinen aus[gebildet]“ (S.98).

Auf jeweils wenigen Seiten stellt Lehmann acht „Erklärungsmodelle der Cancel Culture“ (S.53) konzis vor und würdigt sie kritisch. So etwa das philosophische (S.55-61), das soziologische (S.64-67), das ökonomische (S.68-70) und das juristische (S.70-85). Letzteres „besitzt“ dem Autor zufolge „sicherlich die größte Explikationskraft, zumal es viele Aspekte der anderen Theorieansätze selbst noch einmal begründen und perspektivieren kann“ (S.80). Große Plausibilität spricht er jedoch auch dem „rhetorische[n] Modell“ zu, da sich „radikale Ideologie[n]“, um die es diesem Modell geht, „in einer rhetorischen Festung [verbarrikadieren]“ (S.92) (vgl. S.92-98). Zu ihren „hervorstechendsten Merkmalen“ gehöre, dass sie sich *Ad-hominem*-Argumente bedienen, um die „Sprecherposition“ ihnen widersprechender Menschen „zu delegitimieren“ (S.93).

Lehmans eigenes Erklärungsmodell besagt, dass sich „Gruppenpolarisierungsprozesse [...] in einer digitalen Medienwelt exponentiell verstärken“ (S.37) und „viele Institutionen, die in einer analogen Welt geschaffen wurden“, wie etwa Universitäten und Kultureinrichtungen, „in der neuen digitalen Medienwelt dysfunktional [werden], weil sie auf politische Kommunikation extrem empfindlich reagieren“ (S.112). „Digital forcierte Gruppenpolarisierung[en]“ haben daher über kurz oder lang zur Folge, „dass mehr und mehr politische Ziele in die Leitbilder der Institutionen aufgenommen werden, so dass es in Konfliktfällen nahezu unmöglich wird, für deren systemspezifische Eigenwerte zu streiten“ (S.41), im Falle der Universitäten also, Wissen zu generieren.

Als mögliche Lösung schlägt Lehmann etwas vage vor, „Ideologieunterbrecher in die Institutionen einzubauen“ (S.8) und „Ideologisierungprozesse auszubremsen, welche den offenen argumentativen Wettstreit beschränken“ (S.124). Außerdem plädiert er für „eine robuste *free speech culture*“ (S.98).

Während das *Zensur*-Handbuch abgesehen von seiner letzten Abteilung seinen eigenen Ansprüchen gerecht wird, ist Lehmanns Werk uneingeschränkt als ausgewogen, stringent, genau und wissenschaftlich zur Lektüre zu empfehlen. Für weitere Forschungen anschlussfähig sind beide Bände.

Rolf Löchel (Herzogenrath)

Rezension im erweiterten Forschungskontext: Modern Luck

Robert S. C. Gordon: Modern Luck: Narratives of Fortune in the Long Twentieth Century

London: UCL Press 2023 (Comparative Literature and Culture), 173 S., ISBN 9781800083592, GBP 30,- (OA)

Das Konzept des Glückes ist so facettenreich wie seine Darstellungsformen in der Literatur und im Film. Der Nachzeichnung und dem Umriss dieses Themas widmet sich Robert S. C. Gordon in seiner Monografie *Modern Luck*. Das Buch zielt darauf ab, den

Leser:innen ein breites Spektrum an Wissen über den Begriff ‚luck‘ zu liefern und bedient sich dafür einem breitgefächerten, teilweise unerwarteten, aber immer präzise und kohärent ausgesuchten Korpus an Analyseobjekten. Die Auswahl an Untersuchungsgegen-

ständen betrifft weder die Medialität noch die Herkunft der Werke, sondern die Zeit ihrer Produktion, beschränkt – nicht ohne Ausnahmen – auf das 20. Jahrhundert.

Der Band gestaltet sich als perfektes Beispiel einer reichen komparatistischen und ideengeschichtlichen Studie. Ausgehend von zwei einleitenden Kapiteln über Glück und Modernität (Kapitel 1) und die Etymologie des Lemmas (Kapitel 2), besteht das Herz des Buches aus sechs weiteren thematisch unterschiedlichen Abschnitten. Die meisten verfolgen den roten Faden eines Binnenmotivs, das mit den Glücksdarstellungen verbunden ist, wie beispielweise Glück und Zahlen (Kapitel 3) oder Glück und gesellschaftliche Hintergründe (Kapitel 7). Dafür untermauert Gordon seine Hypothesen mit zahlreichen Belegen, die die Argumentation nachvollziehbar und überzeugend machen. Es muss aber diesbezüglich darauf hingewiesen werden, dass die Arbeit eher auf der Ebene der Motivbeschreibung bleibt und nur selten beziehungsweise nur kurz auf die Struktur, Form oder Hermeneutik der Medien eingeht. Aus diesem Grund hat man bei der Lektüre häufig das Gefühl, die Analysen könnten noch vertieft und erweitert werden. Eine große Ausnahme stellen das sechste und das achte Kapitel dar, die sicherlich am vollständigsten und innovativsten sind. Die Verbindung zwischen Glück und dem Überleben (Kapitel 6) – hauptsächlich in Bezug auf den Zweiten Weltkrieg und die Depor-

tationen – ist nicht nur sehr akkurat, sondern repräsentiert sogar eine Neuerung im kritischen Panorama zum ausgewählten Thema.¹ Ähnliches lässt sich auch für das letzte Kapitel behaupten, das die titelgebende Thematik mit den Grenzen der Literatur(wissenschaft) näher bringt; da ist insbesondere von Glück und Paraliteratur – also nichtkanonischer, kritisch kaum beachteter Literatur – und Glück und dem frühen Werk bekannter Autor:innen die Rede. Somit wird schließlich doch auf die konstruktive Funktion des Glücks mancher Medien hingewiesen und ein kurzer Einblick in Bereiche des Fachwissens geworfen, die normalerweise kein großes kritisches Echo finden.

Dem Autor gelingt es, einen mannigfaltigen Überblick über die Glücksdarstellungen zu liefern, die von sehr kanonischen Texten und Filmen wie beispielsweise Luigi Pirandellos *Il fu Mattia Pascal* (1904) oder *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) und *The Matrix* (1999) von den Wachowskis bis hin zu teilweise sogar einer bestimmten *subculture* (vgl. Hebdige 1979) verbundenen Gegenständen – wie Tom Tykwers *Lola rennt* (1998) oder der Reihe *Diary of a Wimpy Kid* von Jeff Kinney (2007-) – reichen. Vertreten werden dabei hauptsächlich Beispiele

1 Dass sich der Autor am besten mit dem Thema der Shoah-Literatur und insbesondere mit Primo Levi auskennt und in jenem Bereich die meisten kritischen Ansätze publiziert, wird anhand seiner Publikationen deutlich (vgl. bspw. Gordon 2024).

der amerikanischen, deutschen, englischen, französischen, italienischen und spanischen Kulturproduktion, aber es fehlt auch nicht an Exkursen außerhalb davon. Die Erläuterungen zu den einzelnen Werken sind gut nachvollziehbar, auch weil nach der Nennung des Titels in den meisten Fällen eine Inhaltswiedergabe erfolgt, was auf der einen Seite sicherlich informativ ist, auf der anderen teilweise etwas schulisch wirkt und einem Fachpublikum mit entsprechendem Vorwissen redundant vorkommen kann. Dabei sei aber die Breite an untersuchten Gattungen und Genres positiv hervorgehoben: In der Tat werden Belege aus Prosa, Lyrik und Drama sowie aus Serien, Musicals, Spielen und unterschiedlichen Arten von Filmen präsentiert. Demzufolge kann behauptet werden, dass der Band genügend Input für weitere, vertiefende Arbeiten zum Thema ‚Glück‘ bereitstellt.

Gordons Perspektive und die Beschränkung auf das 20. Jahrhundert erweisen sich hierbei als gewinnbringend. Studien wie jene von Ross Hamilton (2007), Ulrike Tanzer (2011) sowie Olivia Mitscherlich-Schönherr, Dieter Thomä und Christoph Henning (2011) oder Peter Vogt (2011) definieren das ausgewählte Thema der *fortuna* zwar viel präziser und eindeutiger, bieten aber keinen genauen Einblick in die Epoche der Moderne und erläutern deren Besonderheiten nicht so ausführlich wie Gordon. Tatsächlich ist es nicht Ziel des Bandes, eine genaue, philolo-

gisch sehr akkurate und tiefe Analyse der Werke zu liefern, sondern eher die Konturen eines Makrodiskurses – hiermit also der Bezug auf die Ideengeschichte – zu kennzeichnen. Demnach erfüllen die untersuchten Werke die Funktion von zeit- und ideengeschichtlichen Belegen. Neue, hermeneutisch kritische Einblicke in die Medien scheinen nicht das primäre Vorhaben des Autors zu sein, zumal sich das Buch auch in der Struktur von der restlichen Forschung zum selben Thema stark unterscheidet. So werden beispielsweise in den Arbeiten von Ernst Nef (1970), David F. Bell (1993), Romano Luperini (2007) oder Silvia Zoppi Garampi (2016) ganze Kapitel nur einem Text oder Autor:in gewidmet, so dass man anhand der wenigen, ausführlich erläuterten Werke ein allgemeingültiges Analyse- oder Motivmodell abstrahieren soll. Das passiert dagegen bei Gordon bewusst nicht, da er eher „new paradigms of luck and of modern luck stories“ (S.8) in ihren abwechslungsreichen Facetten konturieren will. Dass das von Luperini gewünschte Zusammenbringen der thematischen Analyse mit der strukturellen Organisation eines Werkes (vgl. Luperini 2007, S.4) bei Gordon vernachlässigt wird, muss aber nicht zwingend ein Manko des Buches darstellen. Viele der Feststellungen des Autors – etwa die Verbindung in der Moderne zwischen Glück und *hazard*, Glück und dem Städtischen oder Glück und modernem Heldentum – sind das fruchtbare Ergebnis seiner

besonderen, für die traditionelle Literatur- und Medienwissenschaft nicht unumstrittenen Herangehensweise.

Trotz aufmerksamer Lektüre bleiben aber manche Fragen offen. Es lässt sich beispielsweise sagen, dass es dem Buch an einer soliden philosophischen Basis fehlt, deren Mangel besonders evident wird, wenn zum Beispiel von *agency* die Rede ist. Obwohl Gordon anfangs behauptet, es gäbe „in fact no agency nor substance to luck“ (S.4) und das Glück als „a phenomenon more akin to an adjectival projection by us onto the world“ (S.12) beschreibt, hat man das Gefühl, diese These ziehe sich nicht ganz kohärent durch das ganze Buch. Besteht nämlich eine enge Bindung zwischen *luck* und *storytelling* (vgl. S.6), wenn Glück ein Vektor oder ein „code for the negotiation between the human and the ‚natural‘“ (S.85) ist, dann muss dem Begriff doch eine Art Agentitalität zugrunde liegen.² Somit bleibt beispielsweise unklar, ob sich die Menschen in der Moderne durch ihr Glück definieren oder ob es das Glück selbst ist, das ihnen ihre Identität verleiht.³ Zur besseren Unterstützung der Leitthesen wäre auch ein einführen-

der Vergleich zwischen der Wahrnehmung und Darstellung des Glücks im 19. und 20. Jahrhundert wünschenswert gewesen. Da es bereits tiefgehende Forschung über *chance* und *luck* vor der Moderne gibt (vgl. Kavanagh 1993; Campe 2002), hätte die Erwähnung solcher Studien und eine Zusammenfassung des ideengeschichtlichen Panoramas die Positionen des Autors nicht nur besser kontextualisiert und nachvollziehbarer gemacht, sondern dessen Originalität hervorgehoben. In der Tat gibt es sicherlich auch Brücken zwischen den unterschiedlichen Epochen, welche allerdings im Buch meistens ausgeblendet werden. Ein Beispiel dafür wäre die Einschreibung der Glücksthematik in Gattungsschemata – etwa wie die des Bildungsromans, der perfekt in das rekurrierende Argument der Verbindung von Glück und Glücklichkeit (vgl. S.10, S.19 u.ö.) gepasst hätte.

Zusammenfassend kann behauptet werden, dass die Klarheit der Argumentationen und der Reichtum an analysierten Werken den Band zu einem guten Instrument für die Lehre oder die Einführung in das Thema der Glücksdarstellungen macht und somit dazu einlädt, weiter dazu zu forschen und neue, interdisziplinäre Ansätze zu entwickeln.

Marco Roghini (Würzburg)

2 Gemeint ist keine *agency* im ontologischen Sinne, sondern eher in der Verwendung Bruno Latours (2005) als Bewegung innerhalb eines Netzwerks, was das Hauptpostulat der ANT ausmacht.

3 Zur Klärung dieses Punktes siehe z.B. Mele (2006) oder – mit eher philosophischem Charakter – Paret (2021); zum selben Thema in Bezug auf die Verbindung zwischen Literatur und Moderne siehe auch Richardson (1997).

Literatur

- Bell, David F.: *Circumstances: Chance in the Literary Text*. Lincoln/London: Nebraska UP, 1993.
- Campe, Rüdiger: *Spiel der Wahrscheinlichkeit: Literatur und Berechnungen zwischen Pascal und Kleist*. Göttingen: Wallstein, 2002.
- Gordon, Robert S. C.: *Primo Levi magico: Meraviglia, mistero, cosmo*. Rom: Carocci, 2024.
- Hamilton, Ross: *Accident: A Philosophical and Literary History*. Chicago/London: Chicago UP, 2007.
- Hebdige, Dick: *Subculture: The Meaning of Style*. London/New York: Routledge, 1979.
- Kavanagh, Thomas M.: *Enlightenment and the Shadows of Chance: The Novel and the Culture of Gambling in Eighteenth-Century France*. Baltimore: John Hopkins UP, 1993.
- Latour, Bruno: *Reassembling the Social: An Introduction to ANT*. New York: Oxford UP, 2005.
- Luperini, Romano: *L'incontro e il caso: Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*. Rom/Bari: Laterza, 2007.
- Mele, Alfred R.: *Free Will and Luck*. New York: Oxford UP, 2006.
- Mitscherlich-Schönherr, Olivia/Thomä, Dieter/Henning, Christoph (Hg.): *Glück: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2011.
- Nef, Ernst: *Der Zufall in der Erzählkunst*. Bern/München: Francke, 1970.
- Paret, Christopher: *Fabrikation der Freiheit: Über die Konstruktion emanzipativer Settings*. Göttingen: Wallenstein, 2021.
- Richardson, Brian: *Unlikely Stories: Causality and the Nature of Modern Narrative*. Cranbury/London: Associated UP, 1997.
- Tanzer, Ulrike: *Fortuna, Idylle, Augenblick: Aspekte des Glücks in der Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- Vogt, Peter: *Kontingenz und Zufall: Eine Ideen- und Begriffsgeschichte*. Berlin: Akademie, 2011.
- Zoppi Garampi, Silvia (Hg.): *Fortuna: Atti del Colloquio internazionale di Letteratura italiana, Napoli 2-3 Maggio 2013*. Rom: Salerno, 2016.

Buch, Presse, Druckmedien

Stephen R. O'Sullivan: *The Comic Book as Research Tool: Creative Visual Research for the Social Sciences*

Berlin/Boston: De Gruyter 2024, 220 S., ISBN 9783110781137, EUR 89,95

In seinem Buch *The Comic as Research Tool: Creative Visual Research for the Social Sciences* plädiert Stephen R. O'Sullivan für den Einsatz des Comics als visuelle Methode in der Vermittlung sozialwissenschaftlicher Forschung. Damit schreibt er sich in den Diskurs zur Notwendigkeit einer zeitgemäßen Wissenschaftskommunikation ein, die zunehmend an Relevanz gewinnt. Exemplarisch konzentriert sich der Dozent für Marketing und Konsumkultur an der Cork University Business School auf die Ethnografie, hierzu hat er bereits 2019 zusammen mit Robert V. Kozinets einen entsprechenden Aufsatz publiziert (vgl. „The Ethno/Graphic Novel: Alternative Shapes of Knowledge and Hyper-Intensity in Consumer Research.“ In: *Consumption Markets & Culture* 23 [6], 2020, S.569-598).

Mit seiner nun vorgelegten ausführlichen Untersuchung, die auch einige Arbeitsbeispiele enthält, richtet er sich an ein interessiertes Publikum aus der Fachwissenschaft, das entsprechend nach weiteren Möglichkeiten sucht,

die bisherigen ‚traditionellen‘ Methoden von Diagrammen, Graphen oder Infografiken zu erweitern. O'Sullivan argumentiert, dass Comics trotz ihrer stereotypischen Einordnung als reine Unterhaltung als wirksame Instrumente für Wissensproduktion und -kommunikation dienen können, da sie komplexe Ideen in einem zugänglichen Format vermitteln. Solche Ausführungen werden sich für alle, die sich auf den Feldern der Bild-, Medien- oder Literaturwissenschaften bewegen, stellenweise etwas überkommen lesen. Die Wahrnehmung der breiten Öffentlichkeit des Comics als auch ein Medium für ernste Themen und für den Erwachsenenektor (inkl. der eventuellen Benennung/Spezifizierung als ‚Graphic Novel‘) hat sich inzwischen verfestigt. Ganz von der Tradition der *funnies* (vgl. Platthaus, Andreas: „Funnies.“ In: Abel, Julia/Klein, Christian [Hg.]: *Comics und Graphic Novels: Eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2016, S.181-194) des Comics kann sich O'Sullivan dann jedoch selbst nicht lösen, wenn er die Notwendig-

keit sieht, „light-hearted puns“ in einen eigens entworfenen Forschungscomic zu inkludieren – „to remain true to the comic book form“ (S.152). Der Appell einer Verschränkung von Wissenschaft und Comic erinnert unweigerlich an das Grundlagenwerk Scott McClouds *Understanding Comics: The Invisible Art* (Northampton: Tundra, 1993) oder die Dissertation *Unflattening* (Cambridge: Harvard UP, 2015) von Nick Sousanis, beide in Comicform. Letztere führt O’Sullivan zwar im Literaturverzeichnis an, wertet sie allerdings überraschenderweise nicht aus.

In den ersten Kapiteln leistet der Autor Grundlagenarbeit, von einem kurzen Überblick über die Geschichte des Mediums bis hin zur Herausarbeitung seiner „unique magic“ (S.81) in Bezug auf die Wirkungsweise. Eine zentrale These O’Sullivans ist im Folgenden die Existenz einer „crisis of creativity“ (S.21), welche er am Modell der „socio-cultural media spiral“ (S.7) erläutert: Die konstatierte aktuelle Überabhängigkeit von digitalen Medien wirkt sich negativ auf das menschliche Denken und die Vorstellungskraft aus. Sein Buch soll direkt hierauf reagieren, indem es kreatives Engagement und alternative Wissensproduktionsformen fördert. Hierzu wird das Konzept der kunstbasierten Forschung betrachtet, um Reflexion und alternative Perspektiven anzuregen – auch dies findet sich bei einem Blick in die Wissenschaftsgeschichte als Methode der Wissenserzeugung

bereits, ging aber im Laufe der Neuzeit aufgrund der zunehmenden Differenzierung und Spezialisierung sowie der Bevorzugung analytischer Methoden als Praxis verloren. Dabei geht es nicht um künstlerische Fähigkeiten, sondern um den Prozess; es geht nicht um das ‚Zeichnen-können‘, sondern darum, beim Skizzieren zu einer Einsicht in den zu erforschenden Gegenstand zu gelangen (wobei O’Sullivan eher die Vermittlung im Blick zu haben scheint). Die sequenzielle Umsetzung im Comic bietet sich dabei an, da hierüber insbesondere soziale Themen reflektiert und emotionale Resonanz erzeugt werden können (vgl. S.34). Zur Unterfütterung hat der Autor hierzu den Comic *10 Business Days* von William Helps zum Thema Covid-19 in sein Buch eingefügt (vgl. S.145). Diesen Forschungscomic konzipierten beide gemeinsam, um die emotionalen und sozialen Dimensionen der Pandemie festzuhalten.

Durch die Kombination von Theorie und praktischen Beispielen sind die Inhalte gut nachvollziehbar. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass O’Sullivans Werk einen sinnvollen Beitrag zur Diskussion über innovative Darstellungsansätze in den Sozialwissenschaften leistet, der an die Idee der Wissensvermittlung durch sequenzielle Kunst heranführt, um dann durch eigene weitere Lektüre und Übungen vertieft zu werden.

Susanne Schwertfeger (Kiel)

Oliver Scheiding, Sabina Fazli (Hg.): Handbuch Zeitschriftenforschung

Bielefeld: transcript 2022, 627 S., ISBN 9783839451137, EUR 49,- (OA)

Die Zeitschriftenforschung hat sich von einer Hilfswissenschaft zu einem eigenständigen, interdisziplinären Bereich entwickelt. Oliver Scheiding und Sabina Fazli haben es sich mit dem *Handbuch Zeitschriftenforschung* zur Aufgabe gemacht, alle dahingehenden Bemühungen systematisch in einer Publikation zu versammeln und sämtliche westliche wissenschaftliche Perspektiven aufzugreifen – was der Publikation erstaunlich gut gelingt. Sie verdeutlicht auch, dass Zeitschriften als „Zeitkapseln“ (S.12 und S.17) spezifische historische und kulturelle Kontexte bewahren. Das unter Beteiligung zahlreicher renommierter Wissenschaftler:innen entstandene Handbuch gliedert sich in vier Hauptteile und thematisiert die historische, kulturelle und wissenschaftliche Bedeutung von Zeitschriften als Spiegelbild und Ausdruck der Gesellschaft.

Die Beiträge im ersten Teil „Gegenstandsbereiche der Zeitschriftenforschung“ erläutern zentrale Konzepte und Ansätze der Zeitschriftenforschung erläutern und legen somit die theoretische Basis. Dieser Abschnitt beleuchtet Zeitschriften als materielle und kulturelle Objekte. Es wird gezeigt, wie sich Themen wie Periodizität, Materialität und Design in Zeitschriften manifestieren und wie

sie sich als ‚kleine Archive‘ verstehen lassen, die multimediale und multimodale Konstellationen bieten. Sieben verschiedene Beiträge untersuchen, wie Zeitschriften gelesen und rezipiert werden und welche emotionalen oder konsumorientierten Aspekte sie ansprechen.

Im zweiten Teil „Fachkulturen und methodische Ansätze“ werden verschiedene disziplinäre Perspektiven und Methoden der Zeitschriftenforschung vorgestellt – aus Literaturwissenschaft, Geschichtsforschung, Kunst- und Kommunikationswissenschaft, Kulturwissenschaft und weiteren Disziplinen. Neben historischen Betrachtungen wird gezeigt, wie sich Zeitschriften als Plattformen für verschiedene soziale und politische Diskurse etablierten und wie kulturelle Normen und Werte der jeweiligen Zeit in sie eingeschrieben sind.

Im dritten Teil „Fallbeispiele des Zeitschriftendiskurses, Gattungen und Methoden“ werden Fallstudien vorgestellt, die spezifische Zeitschriften analysieren: von der *Wendy* bis zu *Playboy* und *Marie Claire*. Es wird deutlich, dass Zeitschriften nicht nur Konsumprodukte sind, sondern gesellschaftliche Rollenbilder, Geschlechterpolitiken und Identitäten prägen. Einblicke in Archive, wie das der *Vogue*, verdeutlichen, wie Zeitschrif-

ten als Dokumentationen von Mode, Kunst und Populärkultur fungieren und demzufolge zu reichhaltigen Forschungsgegenständen für kulturwissenschaftliche und sozialwissenschaftliche Analysen werden.

Abschließend widmet sich der vierte Teil „Zeitschriften: Ein Ausblick“ den medienpraktischen Aspekten, mit ein paar Prognosen für die Zukunft des Mediums. Hier kommen Praktiker:innen zu Wort, die die Herausforderungen und Potenziale im modernen Zeitschriftenmarkt beleuchten und über die Praxis der Zeitschriftenproduktion berichten. Beiträge über Independent Magazine und künftige Herausforderungen für das Medium bieten Ideen darüber, wie sich Zeitschriften in der digitalen und kulturellen Landschaft des 21. Jahrhunderts positionieren könnten.

Das *Handbuch Zeitschriftenforschung* versteht sich als interdisziplinäres Instrumentarium, das sowohl für die Lehre als auch für die Forschung eine Brücke zwischen theoretischer und praktischer Zeitschriftenanalyse schlägt. Es richtet sich an Forschende und Studierende der Medien-, Kultur- und Sozialwissenschaften und liefert theoretische und methodische Grundlagen für die Analyse von Zeitschriften als bedeutende Kulturprodukte. Mit Fokus auf der westlich geprägten Zeitschriftenforschung ermöglicht der Band einen Einblick in die Vielfalt der Zeitschriftenlandschaft von Europa und den USA und zeigt deren analytischen Wert auf. Eine offensichtliche Lücke sind in der Konsequenz fehlende Perspektiven und Gegenstände aus anderen Erdteilen.

Iris Haist (Köln)

Zeitschriften-Review: Expressionismus

Kristin Eichhorn (Hg.): Die kleinen Zeitschriften des Expressionismus

Berlin: Neofelis 2024 (Expressionismus, Bd.19), 103 S., ISBN 9783958084414, EUR 18,-

Das Heft ist aus einem „Aufaktworkshop“ (2022) des Projekts „Die kleinen Zeitschriften des Expressionismus“ (Stuttgart Research Centre for Text Studies / Deutsches Literaturarchiv Marbach) hervorgegangen. Zielsetzung des Projekts ist es, den primär textlich orientierten Zugriff auf expressionistische Zeitschriften um „kunstwissenschaftliche und kulturgeschichtliche“ (S.7) Perspektiven zu erweitern.

Neben einem „Editorial“ enthält das Heft zentral sechs lesenswerte, gleichwohl qualitativ differierende Beiträge. Je zwei davon sind den Sektionen „Kleine Zeitschriften zwischen Kunst und Politik“, „Definitorische Grenzfälle“ und „Diskurszusammenhänge kleiner Zeitschriften“ zugeordnet.

Dem „Editorial“ geht es um jene Kriterien, „nach welchen sich die Aufnahmen in einen [sic!] zu untersuchenden Korpus richten sollten“ (S.9). Herausgestellt wird, dass sich bezüglich kleiner Zeitschriften ein „riesiges Forschungsfeld“ (S.11) eröffne.

Die Sektion „Kleine Zeitschriften zwischen Kunst und Politik“ eröffnet Tillmann Heise mit einem luziden Beitrag über die Wiener

Zeitschrift *Der Zeitgeist*. Sie wird als distinguierender „Katalysator intellektueller Vergemeinschaftung“ und als „diskursgeschichtliches Phänomen“ begriffen sowie als „mediale[r] Zusammenhang“ (S.16) konzeptualisiert. Besondere Aufmerksamkeit wird dem ersten *Zeitgeist*-Heft gewidmet. Die Analyse eines dort abgedruckten Auszugs aus Kurt Friebergers Tragödie *Irdische Dreifaltigkeit* überzeugt. An der Ende 1933 bis Anfang 1935 alle zwei Wochen in Berlin erscheinenden *Kunst der Nation* lasse sich, so Nora Jaeger in ihrem erhellenden Beitrag, das Zugleich aus „Verehrung“ einerseits und „Diffamierung“ (S.28) andererseits studieren, durch das die nationalsozialistische Rezeption des Expressionismus gekennzeichnet sei. Die Zeitschrift habe zunächst versucht, diesen „als ‚nordische‘ und damit als nationale Kunst zu verankern“ (S.29). In der Endphase sei dann für eine konträre inhaltliche Neuausrichtung gesorgt worden.

Die zweite Sektion „Definitorische Grenzfälle“ verzeichnet Beiträge zu „iconotextuellen Sprach- und Körperbildern in der Erstausgabe der Zeitschrift *Der Anbruch*“ (S.41) und zur Zeitschrift *Pan*. Den *Anbruch* – mit

seinem Zugleich von literarischen und grafischen Beiträgen – sieht die ebenso überzeugend wie innovativ argumentierende Laura Feurle in der Nachfolge von *Die Aktion*, *Der Sturm* und *Ver Sacrum*. Die Titelseite der Erstausgabe mit einem zwischen zwei Textblöcke platzierten weiblichen Halbakt Egon Schieles im Zentrum zeuge von den „intrikaten Verflechtungen von Text und Bild“ (S.43). Diese (inter)agierten dergestalt, dass sie „die Aufmerksamkeit steuern und zugleich eine wechselseitige Semantisierung leisten“ (S.53). Toni Bernharts besonderes Interesse gilt dem *Pan* der Jahre 1910 bis 1915. Angesichts von „rund 100 Hefte[n] mit durchschnittlich jeweils 32 Seiten“ (S.59) stellt sich die Frage, ob hier noch von einer „kleinen Zeitschrift“ die Rede sein kann. Da nur einige sich „ausnahmslos auf bildende Kunst“ und „nie auf Literatur“ (S.62) beziehende Beiträge Expressionismus verhandeln, kommen auch Zweifel auf, ob der *Pan* des genannten Zeitraums ein gut gewähltes Beispiel für das Forschungsprojekt ist.

In der abschließenden Sektion „Diskurszusammenhänge kleiner Zeitschriften“ geht es um die „Zeitschriften der Kunsthändler Emil Richter, Hans Goltz und Jsrael Ber Neumann“ (S.69) und um das Sonderheft *Frauendichtung* (1920) der Zeitschrift *Die Sichel*. Durch eine Reihe eingesetzter Maßnahmen – unter anderem Installation eines Schriftleiters, „sachlich-informative“ (S.82) Texte, internationale Ausrich-

tung, auf Erstklassigkeit setzende „Bildpolitik“ (S.79) – sei es den drei Galeristen Richter, Goltz und Neumann mit ihren Zeitschriften *Neue Blätter für Kunst und Dichtung*, *Der Ararat* und *J.B. Neumanns Bilderhefte* gelungen – so Friederike Kitschen in ihrem beeindruckenden Beitrag –, „eine öffentliche Beanstandung ihrer Doppelrolle“ (S.71) als Geschäftsmann und Kunstförderer zu vermeiden und ideelle Bestrebungen zu befördern. Im letzten Beitrag zeigt Linda Göttner, dass und inwiefern sich an dem 16 Gedichte enthaltenden *Sichel*-Sonderheft *Frauendichtung* „exemplarisch [...] Fragen nach der zeitgenössischen Vertortung von Autorinnen in der männlich dominierten Avantgarde-Bewegung diskutieren“ (S.84) lassen. Mehrheitlich werde die „Perspektive eines mehr oder minder umrissenen krisenhaften“, „geschlechtlich nicht eindeutig festgelegten Ichs“ (S.88) eingenommen. Es gebe aber auch Gedichte, die auf ein weibliches Ich beziehungsweise auf ein „weiblich markiertes und unterdrücktes Kollektiv“ (S.90) abzielten.

Fazit: Dem Anspruch, der Expressionismus-Forschung „in ersten Ansätzen“ ein neues, „riesiges Forschungsfeld“ (S.11) zu eröffnen, wird das aktuelle Heft der Zeitschrift *Expressionismus* weitgehend gerecht. Das gilt sowohl in gegenständlicher, sachlicher als auch in methodologischer Hinsicht.

Günter Helmes (Schärding)

Stella Lorenz: Neue journalistische Erzählformen für Nachhaltigkeit: Konzepte, Entwicklungen und Potenziale in Printmagazinen

Baden-Baden: Tectum 2023, 449 S., ISBN 9783828848849, EUR 114,-
(Zugl. Dissertation an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 2022)

Stella Lorenz befasst sich aufgrund ihrer persönlichen praktischen journalistischen Erfahrungen in ihrer umfangreichen Dissertation interdisziplinär aus journalismustheoretischer, literaturökologischer und soziologischer Perspektive mit den Herausforderungen für den klassischen Journalismus, aber auch für einen ‚neuen‘ konstruktiv-lösungsorientierten und partizipativen Journalismus, welche sich aus neuen Erzählformen ergeben, wenn über Nachhaltigkeitsthemen speziell in Printmagazinen kreativ berichtet werden soll. Nach Lorenz können „Ökologische Genres“ als Schreibformen dazu beitragen, Informationen mit literarisch-experimentellen Qualitäten zu verknüpfen, damit die Klimakrise für die Leser:innenschaft konkret greifbar gemacht und so die gesellschaftliche Transformation mitgestaltet werden kann. Die Autorin untersucht und beleuchtet in ihrer Analyse, wie das in Printmagazinen als ‚Laboren‘ für journalistische Experimente geschieht: Anhand ausgewählter Beiträge in 17 sogenannten Landmagazinen und auf der Grundlage von geführten Interviews mit neun Expert:innen aus der Branche zeigt Lorenz auf, wie sich der theoretische Nachhaltigkeitsjournalismus zukunftsgerichtet positio-

nieren kann und welche praktischen Handlungsmöglichkeiten sich für Journalist:innen daraus ergeben.

Ihre differenzierte interdisziplinäre Analyse ist nicht zuletzt wegen der dringlichen Feststellungen des Weltklimarates bezüglich der stattfindenden Klimaerwärmung von Relevanz, schließlich muss dieses globale Problem der Bevölkerung auch auf politischer und wirtschaftlicher Ebene kommuniziert werden.

Ihre Dissertation widmet sich systematisch den bereits bestehenden Konzepten, aber auch neuen Entwicklungen und Potenzialen von Erzählformen im Nachhaltigkeitsjournalismus. Eine große Herausforderung ihrer vorliegenden Studie ist der Autorin zufolge die theoretische Verortung des Nachhaltigkeitsjournalismus im wissenschaftlichen Umfeld. Dementsprechend befasst sich das zweite Kapitel (vgl. S.27-55) ausführlich mit theoretischen Vorüberlegungen zur Nachhaltigkeit. In Kapitel 3 (vgl. S.57-82) stehen sodann die Perspektiven des Journalismus im Zentrum, und zwar mit einem Fokus auf den Konzepten des journalistischen Erzählens und dem Stichwort ‚*storytelling*‘, wobei Kapitel 4 (vgl. S.83-121) sich dann vertieft mit den Perspektiven des

Nachhaltigkeitsjournalismus befasst. Im fünften Kapitel (vgl. S.117-121) zieht die Autorin ein Zwischenfazit des theoretischen Teils und formuliert Untersuchungskriterien und Maßstäbe für den Nachhaltigkeitsjournalismus.

Der zweite Teil ihrer Studie befasst sich vertieft mit empirischen Untersuchungen zu aktuellen Entwicklungen bei neun betrachteten Magazintiteln, wobei im umfangreichen sechsten Kapitel (vgl. S.125-223) nachhaltigkeitsjournalistische Magazinformaten im Wandel dargestellt und analysiert werden. In den beiden nachfolgenden Kapiteln werden zunächst Ergebnisse der neun Expert:inneninterviews aus der Praxis präsentiert (vgl. S.225-284) sowie Fallbeispiele alternativer nachhaltigkeitsjournalistischer Erzählformen vom Märchen bis zur Apostrophe konkret beleuchtet (vgl. S.287-363), gefolgt von einer Zusammenfassung und Beurteilung der Ergebnisse durch die Autorin.

Der abschließende Teil (vgl. S.367-395) ist den Perspektiven und Potenzialen des journalistischen Nachhaltigkeitsjournalismus in Printmagazinen gewidmet. Die analysierten und präsentierten Erkenntnisse zu den neuen journalistischen Erzählformen werden in diesen Kontext eingeord-

net und in sechs Thesen als Leitfaden für die nachhaltigkeitsjournalistische Praxis bilanziert: (1) Nachhaltigkeitsjournalismus als interdisziplinäre Weiterentwicklung, (2) als integratives Konzept, (3) mit transformativem Anliegen, mit dem Anspruch zur (4) Erprobung neuer Formate und Erzählweisen sowie (5) der Notwendigkeit eines neuen beruflichen Selbstbildes und (6) der Realisierung in angemessener Sprache. Schließlich wird im zehnten Kapitel „Diskussion und Ausblick“ festgehalten, wie Nachhaltigkeitsjournalismus in Wissenschaft und Praxis verankert werden kann.

Zusammenfassend betrachtet behandelt Lorenz in ihrer Dissertation ihr Thema der neuen journalistischen Erzählformen für Nachhaltigkeit äußerst umfangreich, differenziert und vertieft, was sich nicht zuletzt in 1.506 Fußnoten zeigt, wobei neben der detaillierten theoretischen Sicht auf den Gegenstand ebenso thematisiert wird, wie Veränderungen im Nachhaltigkeitsjournalismus ausgelöst und mitgestaltet werden könnten. Dabei spielt das Selbstverständnis der Nachhaltigkeitsjournalist:innen eine entscheidende Rolle.

Heinz Bonfadelli (Zürich)

Klaus Meier, Jose Alberto García-Aviles, Andy Kaltenbrunner, Colin Porlezza, Vinzenz Wyss, Renée Lugschitz, Korbinian Klinghardt (Hg.): Innovations in Journalism: Comparative Research in Five European Countries

New York: Routledge 2024, 308 S., ISBN 91032630418, GBP 130,- (OA)

Der umfangreiche Bericht *Innovations in Journalism* bilanziert die wichtigsten aktuellen Innovationen im sich wandelnden Journalismus, analysiert von 24 Kommunikationswissenschaftler:innen aus fünf Ländern Europas: Deutschland, Österreich, Schweiz, Großbritannien und Spanien. Die Publikation basiert auf einem theoretisch fundierten komparativen Forschungsprojekt zu den Voraussetzungen und Beeinflussungen des modernen Journalismus im internationalen Vergleich, wobei insgesamt hundert Fallstudien aus den untersuchten fünf Ländern berücksichtigt wurden. Dabei stellen sich Fragen wie: Was sind die wichtigsten aktuellen Innovationen? Wie können diese Innovationen beschrieben werden? Und welche Auswirkungen haben sie auf die Funktionen des Journalismus in demokratischen Gesellschaften? (vgl. S.1). Die Studie basiert normativ auf dem Verständnis von Medien und Journalismus als essentieller Bedingung von demokratischen Gesellschaften, insofern der Journalismus verantwortlich ist für die Informiertheit der Bürger:innen und deren Ermächtigung, an der Gesellschaft zu partizipieren. Und als Fazit werden Schlussfolgerungen und Empfehlungen formuliert – sowohl auf der

Meso-Ebene der (Medien-) Organisationen wie auf der Makro-Ebene der medienpolitischen Strategien (*policies*), wobei zudem untersucht wurde, inwiefern das Mediensystem selbst die Implementation von journalistischen Innovationen beeinflusst.

Das Ziel des Projekts bestand somit in der Identifikation der einflussreichsten Innovationen im Journalismus der letzten zehn Jahre. In einem ersten Kapitel werden dabei im Sinne eines theoretischen Rahmens Innovationen im Journalismus und deren Voraussetzungen kurz analysiert (vgl. S. 7-18). Die Autoren Klaus Meier und Michael Graßl definieren Innovationen im Journalismus als Kombination eines Problems und der Entwicklung von entsprechenden praktikablen Lösungen, wobei in ihrer Studie die Produktion, Organisation, Distribution und Kommerzialisierung von Nachrichten (*news content*) untersucht wird. Im zweiten, mit „Methodological approach“ überschriebenen Teil werden dann die zugrunde liegenden Forschungsmethoden des sogenannten JoIn-DemoS-Projekts vorgestellt (vgl. S.21-33), wobei 20 halbstrukturierte Interviews mit Journalismus-Expert:innen in jedem der fünf untersuchten Länder durchgeführt

wurden (also 108 bzw. 137, ergänzt durch einen quantitativen Online-Survey mit Antworten von 239 Personen).

Im dritten Teil werden für jedes der beteiligten Länder die spezifischen nationalen Rahmenbedingungen für Innovationen im Journalismus in fünf Kapiteln erläutert (vgl. S.35-98), gefolgt vom umfangreichsten vierten Teil (S.99-248), in welchem die nach der Analyse der Autor:innen 18 relevantesten Innovationen aus einer vergleichenden Perspektive dargestellt und analysiert werden. Jedes dieser Kapitel fokussiert auf eine journalistische Innovation – wie beispielsweise KI und Automatisierung, kollaborativer Investigativjournalismus, Daten-Journalismus, Diversität und Inklusion, Datenanalyse des Nutzerverhaltens, Veränderung von Teams im Newsroom, Paywalls, News und Social Media, Podcasts, Bürgerpartizipation, mobiler Live-Journalismus, digitales Storytelling, Crowdfunding, Fact Checking. Schließlich wird im fünften Teil (S.249-266) auf einer Meta-Ebene analysiert, wie Wirtschaft, technische Entwicklungen und Medienpolitik die Rahmenbedingungen für journalistische Innovationen im Sinne von Veränderung beeinflussen.

Unter der Überschrift „Conclusions and recommendations“ werden schließlich in drei letzten Kapiteln die wichtigsten Befunde von Alicia de Lara Gonzales und Jose A. García- Avilés als *lessons* der Implementation der relevantesten journalistischen Innovati-

onen in den fünf untersuchten Ländern bilanziert und auf Möglichkeiten und Herausforderungen der Implementierung von journalistischen Innovationen im Sinne von „Drivers“, aber auch auf Barrieren beziehungsweise „Obstructions“ (S.273), etwa aufgrund finanzieller Einschränkungen, hingewiesen (vgl. S.269-280). Vinzenz Wyss, Mirco Saner und Korbinian Klinghardt bilanzieren abschließend den *impact* der Top-Innovationen bezüglich journalistischer Qualität und Ressourcen mit entsprechenden 18 Empfehlungen (vgl. S.281-292). Zuletzt vertiefen Graßl und Meier bilanzierend die verschiedenen Bereiche der journalistische Innovationstheorie wie News auf Social Media, KI, Vielfalt und Inklusion, Fakten-Checking und Remote Work wie Home-Office bezüglich ihrer verschiedenen Auswirkungen auf der Mikro-, Meso- und Makro-Ebene (vgl. S.293-308).

Zusammenfassend betrachtet handelt es sich beim Abschlussbericht dieses fundierten und äußerst breit angelegten komparativen Forschungsprojekts um eine klar strukturierte, kohärente und sehr informative Bilanz der vielfältigen aktuellen Innovationen im Journalismus, welche von Interesse nicht nur für Kommunikationswissenschaftler:innen, sondern auch für Praktiker:innen wie für die Studierenden im Journalismus relevant sein dürfte.

Heinz Bonfadelli (Zürich)

Szenische Medien

Shinpei Matsuoka, Haruo Shirane: Embodied Performance: Warriors, Dancers, and the Origins of Noh Theater

New York: Columbia UP 2024, 296 S., ISBN 9780231212267, USD 35,-

Bereits der Titel des Buches – im Original *Utage noshintai: basara kara Zeami e*, wörtlich *Feiernde Körper: Von Exzess zu Zeami* – sorgte bei dessen Erscheinen 1991 für Aufsehen, denn er setzt das feierlich-langsame Noh-Theater in Bezug zur ausschweifenden, körperbetonten Kultur des Mittelalters. Das Buch verortet die Blüte der Aufführungskunst in einer von Kriegswirren und sozialen Umwälzungen geprägten Zeit (im Buch hauptsächlich 13.-15. Jh.), die Mischformen von höfischen und volkstümlichen Gattungen begünstigt. Als Hauptmerkmale der Zeit gelten für Shinpei Matsuoka Performativität und eine betonte Körperlichkeit.

Einen Vorläufer dieser Entwicklung erkennt er in den ekstatischen Tänzen einer Sekte des Amida-Buddhismus, vom Mönch Ippen im 13. Jahrhundert gegründet. Ippen erhebt den Anspruch auf Erlösung im Hier und Jetzt, er ersetzt Buddha-Anrufung und Gebet durch wilde Kreistänze, gesteigert bis zur kollektiven Ekstase – bis die Planken der Gebetshalle bre-

chen (wie eine berühmte Bilderrolle belegt). Der karnivaleske Taumel elektrisiert Massen von Anhängern (Kapitel 1). Das Ausbildungszentrum der Sekte in Kyoto wird bald zur Brutstätte und zum Austragungsort neuer Kunstgattungen (Kettendichtung, Teezeremonie, Blumenstecken, und nicht zuletzt das Noh-Theater, damals *sarugaku* genannt). Es zieht Schirmherren aus der Kriegerelite an, darunter den Militärgouverneur Sasaki Dōyo, der mit bombastischen Inszenierungen und unerhörter Prunkentfaltung den Kunstgeschmack der Militärelite prägt und zur Kultfigur des 14. Jahrhunderts avanciert (Kapitel 1). Der enthemmte Selbstdarsteller Dōyo lenkt den Blick auf weitere Ausdrucksformen von Extravaganz und Exzess: die militanten Kriegerbanden, die im Land ihr Unwesen treiben und mit ihrem Prunk, mit geheimen Initiationsriten und orgiastischen Feiern Aufsehen erregen, die lärmenden Aufführungen von volkstümlichen ‚Feldtänzen‘ (*dengaku*) sowie die unter blühenden Kirschbäumen abgehaltenen Sitzungen

der Kettendichtung, die allgemeine Begeisterung hervorrufen (Kapitel 2). Auf die performativen Aspekte des gemeinsamen Kettendichtens, bei dem hunderte beziehungsweise tausende Strophen in einer fiktiven Gemeinschaft über soziale Grenzen hinweg produziert werden – denn vom Kaiser bis zum Bettler ist niemand ausgeschlossen – geht der Autor noch einmal ausführlich im dritten Kapitel ein.

All diese performativen Praktiken befruchten das Noh, dessen Entstehung (mit Augenmerk auf eine besondere Kategorie von Stücken, den Geisterspielen) vor dem Hintergrund religiöser Riten (bspw. Dämonenexorzismus, Predigten) nachgezeichnet wird (Kapitel 4).

Eine zentrale Rolle in der Entwicklung der Bühnenkunst Noh weist der Autor allerdings dem Knabenkult zu, den er in seinen gesellschaftlichen, religiösen und ästhetischen Facetten ausführlich beleuchtet. Dieser wurzelt einerseits in der in Kriegszeiten verbreiteten Homosexualität, andererseits in den Gepflogenheiten der Tempel, hübsche Knaben (*chigo*) für erotische Dienste auszubilden (in mittelalterlichen Erzählungen verwandelt sich der vergewaltigte Knabe zu Bodhisattva Kannon, der die Sünden der wollüstigen Mönche auf sich nimmt). Darüber hinaus soll die Einsetzung von Kind-Kaisern ebenfalls zur Verfestigung der idealisierten Figur des Knaben beigetragen haben. Matsuoka weist auf Parallelen zwischen dem Protokoll der Kaiser-

inthronisation und geheimen Initiationsriten für Tempelknaben hin. Im ‚schönen Knaben‘, geschminkt und in höfischen Künsten trainiert, erkennt er die Idealfigur des Noh-Spielers, einen Vorläufer der späteren Frauendarsteller im Kabuki (Kapitel 5).

Von dieser These ausgehend rekonstruiert der Autor die Jugendjahre des Noh-Vollenders Zeami (1363?-1443?), wobei er dessen Gewandtheit in Dichtung und Musik, aber auch im höfischen Tretball, seiner frühen Ausbildung als Tempelknabe zuschreibt. Bis dahin nahmen Noh-Forscher an, dass Zeami, der einer Gruppe von Ausgestoßenen entstammte, erst als Günstling des jungen Shoguns von Höflingen in aristokratischen Künsten eingeweiht wurde. Zudem bezieht Matsuoka ästhetische Schlüsselbegriffe aus Zeamis theoretischen Schriften – wie *yügen* (die elegante, tiefgründige Anmut) und *shiore* (delikat schimmernde, ‚feuchte‘ Aura) auf den androgynen Reiz des Knabenkörpers, in dem er Idealfigur des Noh Schauspielers erkennt (Kapitel 6).

Die zwei folgenden Kapitel setzen neue Akzente in der Interpretation der ästhetischen Theorie Zeamis. Der Autor entwirft anhand von Zeamis Schriften, die er mit Erfahrungen moderner Noh-Spieler konfrontiert, eine Poetik des Raums im Noh (Kapitel 7) und untersucht dann die Rolle des Schauspielers als Medium, als Vermittler zwischen Bühne und Publikum (Kapitel 8). Das Buch schließt mit Überlegungen zu Elementen der

Aufführung: Es behandelt die Grundpose (*kamae*) sowie die Gestaltung des Spielraums nach Einführung der überdachten Noh-Bühne. Letzterer Teil ist von der Übersetzerin aus Gründen der Ausgewogenheit aus den Publikationen des Autors ausgewählt und hinzugefügt (Kapitel 9).

Ein Reiz des Buchs sind seine gewagten Thesen, manchmal überspitzt formuliert (z.B. die Einführung von Kaiserinthronisation und der Knabeninitiation in der Tendai-Sekte des Buddhismus), sowie das Nebeneinander von philologisch-historischen Ausführungen einerseits und essayistischen Passagen andererseits (z.B. der Rückgriff auf einen Roman von Mishima Yukio bei der Diskussion über Knabenliebe und Knabenvereh-

rung). Da es sich eigentlich um eine Sammlung diverser Publikationen des Autors handelt, sind Überlappungen und weitläufige Wiederholungen zwischen den Kapiteln in Kauf zu nehmen.

Ein hohes Lob gebührt der Übersetzerin des Bandes. Janet Goff hat in jahrelanger Arbeit die für japanische Insider konzipierten, heterogenen Texte einem breiten englischsprachigen Publikum zugänglich gemacht. Die umsichtig übertragene und elegant formulierte englische Fassung bietet den Leser:innen spannende Einsichten in Geschichte, Kultur und Aufführungskünste Japans. Leider hat die Übersetzerin die Publikation des Buches nicht mehr erlebt.

Stanca Scholz-Cionca (Trier)

Fotografie und Film

Timothy Holland: *The Traces of Jacques Derrida's Cinema*

Oxford: Oxford UP 2024, 270 S., ISBN 9780197694381, GBP 25,99

Dieses Buch unternimmt die schwierige Aufgabe, eine Filmtheorie zu formulieren, die auf Jacques Derridas Philosophie basiert. Hierzulande ist dies, abgesehen von praktischen Anwendungen auf konkrete Regisseure (vgl. Ganter, Matthias: *Wim Wenders und Jacques Derrida: Zur Vereinbarkeit des Filmschaffens von Wim Wenders mit Jacques Derridas dekonstruktiver Literaturtheorie*. Marburg: Tectum, 2003; Jacke, Andreas: *Krisen-Rezeption oder was Sie schon immer über Lars von Trier wissen wollten, aber bisher Jacques Derrida nicht zu fragen wagten*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014), nie gelungen. Der wichtigste internationale Versuch stellt bis heute die Studie von Peter Brunette und David Wills *Screen/Play: Derrida and Film Theory* (Princeton: Princeton UP, 1989) dar (vgl. S.16). Derrida, der viel über die (Be)Deutung des Bildes in der Malerei geschrieben hat, war sehr wohl eine Schlüsselfigur bei der Etablierung der Medientheorie in Deutschland. Das Potenzial seiner Gespenster- und Revenants-Theorie wurde von Friedrich Kittler stark frequentiert, ohne dass dabei die ethische Relevanz übernommen oder gar der durch Martin Heidegger motivierte

philosophische Zeitkern tatsächlich mitgetragen worden wäre. In der deutschen Filmwissenschaft tauchte Derrida dann vor allem auf, wenn man Untote in Filmen medial verankern wollte.

Weil er selbst niemals explizit eine Theorie über das Kino niedergeschrieben hat (vgl. S.12ff.), kann Timothy Hollands Studie oftmals nur „a subterranean genealogy of the medium“ (S.16) in seinem Werk vornehmen. Vor allem bezieht sich der Autor immer wieder auf ein Interview, das Derrida der Zeitschrift *Cahiers du cinéma* 2001 gegeben hatte (vgl. S.3). Hier erklärte er, dass das Kino, welches er in seiner Jugend regelmäßig aufgesucht habe, bei ihm ‚keine Spuren‘ hinterlassen habe. Aus dieser einfachen Aussage liest Holland viel heraus: Derrida glaube nicht, dass sich die Filmerfahrung in einen Text übertragen lasse. Das Überangebot an möglichen Identifikationen und Projektionen erlaubt keinen Transfer. Vielmehr erlebt jede:r Zuschauer:in einen Film gänzlich verschieden – aufgrund individueller Projektionen, die unbewusst und daher für sie oder ihn unkenntlich sind. „For Derrida, this incalculable mise-en-abîme of impres-

sion, emotion, and projection is far too excessive, ephemeral, and dispersive to be stabilized, retained, and thereafter converted into an identifiable set of traces for categorization, recollection, and reconstitution“ (S.4). Es gibt auch kein filmisches Original, welches den verschiedenen Deutungsversuchen vorausginge. Ein Film hinterlässt keine ‚eindeutigen‘ Spuren, die der Filmkritiker nur einzusammeln bräuchte, vielmehr agiert der filmische Ursprung wie ein Gespenst, das bei gleichzeitiger An- und Abwesenheit die Wahrnehmung des Films immer wieder beeinflusst.

Paradigmatisch für Derridas Vorstellung der Spur ist der Dokumentarfilm *Shoah* (1986), der eben nicht auf Archivmaterial zurückgreift, um die KZ-Szenerie in Erinnerung zu rufen, sondern allein den Erinnerungsvorgang der Überlebenden in der damaligen Gegenwart dokumentiert. Er legt damit Zeugnis ab von etwas, das undarstellbar ist und nur in der Erinnerung mithilfe von Gesprächen mit den Zeug:innen evoziert werden kann (vgl. S.209f.). Hier gibt es dieselbe Denkfigur, einer Erfahrung, die sich ihrer Darstellbarkeit völlig entzieht.

Hollands riskiert dann viel, wenn er dann versucht, die düsteren Alptraumfilme von David Lynch für eine Filmanalyse mit Derridas Thesen heranzuziehen. Dazu bedarf es, gleich zu Beginn, einer langen Begründung, die die Kritik bereits vorwegnimmt: „From this perspective, the stakes of deconstruction – its critical depth, the gravity of markers such as democracy and justice, for instance – appear incompatible with the charges

of Lynch’s cynicism, puerile sense of humor, misogyny, postmodern indifference, privilege, and preoccupations with sexual violence“ (S.114). Lynchs *Blue Velvet* (1986) wurde bereits in der schon erwähnten Studie von Brunette und Wills herangezogen. Seine Filme galten lange Zeit als typischer Ausdruck für ein postmodernes Kino. Was Holland in seinem schnellen Durchlauf unter anderem findet, sind formale Übereinstimmungen, die die rätselhafte, labyrinthische Form, die phantasmatische Form der Filme betreffen. Er schreibt über die perverse Struktur, die Lynch ins Zentrum des ‚Zuhause‘ implantiert habe, die sich mit Derridas Erfahrung des Exils überschneiden würde (vgl. S.119 und S.130). Seine Filminterpretationen sind jedoch weniger getragen von Derridas Philosophie. Selbst die Unmoral in den Filmen wird von Holland gerechtfertigt (vgl. S.142), wobei er vergessen zu haben scheint, dass Derrida gegenüber *Cabiers du cinéma* gerade ‚das Verbotene‘ als Inhalt des Kinos gepriesen hat, weil es keinerlei Konsequenzen habe (<http://hydra.humanities.uci.edu/derrida/cinema.html>). Was in der Studie aber vor allem fehlt, ist der gesamte Korpus von Gedanken, die Derrida über die Geschlechterdifferenz und den Feminismus geäußert hat und die Lynchs Kino viel gründlicher als ein sehr konservatives dekonstruieren würden, dessen Phallogentrismus unübersehbar ist. Das nimmt diesem mutigen Unterfangen einiges von seiner Glaubwürdigkeit.

Andreas Jacke (Berlin)

Christine Lang: David Lynchs „Mulholland Drive“ verstehen: Visuelles Erzählen und die Dramaturgie der offenen Form

Bielefeld: transcript 2023 (Film), 285 S., ISBN 9783839466476, EUR 45,- (OA)

(Zugl. Dissertation an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF, 2022)

Zur DVD-Veröffentlichung seines neunten Spielfilms *Mulholland Drive* (2001) im Jahr 2002 fügte David Lynch dieser zehn ‚Clues‘ genannte Lösungshinweise bei (vgl. S.14), welche Hilfe leisten sollten, die im narrativen Text sedimentierten Bedeutungsschichten freizulegen. Ein Gros dieser Hinweise, wie etwa „Notice appearances of the red lampshade“ (S.157), wurden jedoch vielfach als gleichermaßen enigmatisch und verrätselnd wie die Erzählung selbst erachtet und somit als nicht sonderlich hilfreich verworfen. Zeitgleich zerbarsten jene Internetforen des frühen 21. Jahrhunderts, in denen Fans nach ihrer Sichtung des Werks einen detektivischen Austausch entfachten, der sich mit Jason Mittell als „forensic fandom“ (*Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York UP, 2015, S.14) bezeichnen lässt und ebenso das Ziel verfolgte, dem Film hermeneutisch auf den Grund zu gehen. Auf diese beiden Ereignisse verweist Christine Lang direkt in der Einleitung ihrer vorliegenden Dissertation *David Lynchs „Mulholland Drive“ verstehen*, die sich Lynchs filmischem Faszinosum ausführlich in einer Szene-für-Szene-Analyse widmet. Um ein „theoretisches Phänomen“ (S.12)

handele es sich bei dem Werk, habe es doch „eine unüberschaubare Zahl von Kritiken, Podcasts, Videoessays, Seminararbeiten, akademischen Aufsätzen und Konferenzbeiträgen hervorgebracht und etliche Interpretationen erfahren“ (S.11). In diesem Dickicht an Publikationen stand jedoch, so die Autorin, eine „dramaturgische und ästhetische Analyse des Films als künstlerisches Werk [...] noch aus“ (S.249). Diese Lücke zu schließen, sei das Ziel der Arbeit (vgl. ebd.). Weil mit ihr eine ästhetische Gesamtheit in den Blick genommen werden könne, empfehle sich die Dramaturgie als analytische Methode und Erklärmodell (vgl. ebd.). Ihre Grundlagen werden in einem ersten rund 30-seitigen Kapitel sondiert, das so auch gelungen als kurze Einführung in die Historie der dramaturgischen Theoriebildung an sich rezipierbar ist, während es sich bereits maßgeblich auf die filmischen Gegebenheiten von *Mulholland Drive* stützt, Bezüge zur späteren detaillierten Analyse herstellt und so das Interesse zum Weiterlesen weckt. Die Überlegungen bezüglich dramaturgischer Grundlagen münden schließlich im Begriff des ‚Bedeutungsfazits‘, der als roter Faden dienen und stets im Kern von Langs Vorgehen stehen wird.

Es handelt sich hier um ein Konzept, das Volker Klotz' Dramentheorie entnommen (*Geschlossene und offene Form im Drama*. München: Hanser, 1992 [1960]) und von Kerstin Stutterheim für das filmische Erzählen fruchtbar gemacht worden ist (*Handbuch Angewandter Dramaturgie: Vom Geheimnis des filmischen Erzählens*. Frankfurt: Peter Lang, 2015). Das Fundament zur Aktivierung dieses Konzepts weilt in der These, dass *Mulholland Drive* durchaus eine logische Geschichte zugrunde liege, welche aber lediglich ausschnitthaft und über Variationen eines zentralen Themas verhandelt werde (vgl. S.32). Der Film enthalte weniger eine Struktur als vielmehr eine Textur, wobei diese stets auf das im Hintergrund schwelende Bedeutungsfazit verweise, in welchem sich wiederum das zentrale Thema manifestiere (vgl. S.58), das sich Lang in der nachfolgenden Analyse aufmacht, herauszuparieren.

Die Szene-für-Szene-Analyse erfolgt nicht rein chronologisch, sondern entlang der verschiedenen ineinander geflochtenen Handlungsstränge: Nach der Exposition geht es zunächst um den Haupteerzählstrang, der sich um die junge Schauspielaspirantin Betty Elms dreht, die mit Karriereträumen nach Los Angeles zieht und dort auf die gedächtnislose Rita trifft. Danach rückt der zweite, Überschneidungspunkte aufweisende Strang in den Fokus, in welchem der Regisseur Adam Kesher als Opfer einer Intrige inszeniert wird, bevor die

kürzeren Nebenstränge rund um den Intriganten Mr. Roque, den Auftragsmörder Joe sowie den sich in Therapie befindenden Dan thematisiert werden. Der dritte Akt, der sämtlichen Figuren andere Wesenszüge und Bedeutungsbeziehungen zuschreibt als die ersten beiden, kommt dann abschließend chronologisch gereiht in den Analysefokus. Sehr schlüssig entdeckt Lang hierbei in der erzählten Textur zusammenhängende Elemente, ein „aufeinander bezogenes Bedeutungssystem“ und „metaphorische Verklammerungen“ (S.55), wenn sie etwa Kaffee, Zigarette und Telefon als symbolisch aktivierte Requisiten (vgl. u.a. S.170, S.178 und S.184) beschreibt oder die Farbdramaturgie (vgl. S.106ff.) des Films durchleuchtet. Dergestalt gelingt es durchaus auch, Lynchs ‚Clues‘ mit Sinn zu versehen.

Aus der Analyse heraus gerinnt dann das Bedeutungsfazit, das sich im Fortgang der Arbeit immer weiter spezifiziert, ausdifferenziert und das die Autorin – nicht zuletzt unter wiederholter Verwendung des psychoanalytischen Begriffsinstrumentariums Jacques Lacans – auf die Sentenz ‚Das mediatisierte Subjekt ist ein Phantasma‘ engführt (vgl. S.59). Die Fäden dieses Bedeutungsfazits, die sämtliche Szenen durchdringen und sich an einigen Stellen besonders kristallisieren, laufen in einer – nach Klotz – Integrationspunkt genannten Schlüsselszene zusammen: Es ist jenes rätselhafte, nächtliche Ereignis im theatralen Club Silencio, das den Umschaltpunkt vom zweiten

zum dritten Akt befeuert. In dieser Szene werde „der thematische Komplex des Phantasmatischen, seiner medialen Hervorbringung, Präsenz und Wirkung regelrecht vorgeführt, zelebriert und zugleich dekonstruiert“ (S.60).

Das Buch enthält zahlreiche Abbildungen, welche die Argumentation unterstützen. Insbesondere ist die vielschichtige methodische Analysekompetenz hervorzuheben, die defi-

nitiv zur Entschlüsselung des Films beiträgt. Lang löst ihr Vorhaben ein, eine „ästhetische Gesamtheit“ (S.249) zu erörtern. *David Lynchs „Mulholland Drive“ verstehen* kann somit absolut empfohlen werden – vor allem Lynch-Aficionados und Interessierten im Metier der Analyse komplexer Erzählungen.

Timo Güdemann (Mainz)

John Powers: Technology and the Making of Experimental Film Culture

New York: Oxford UP 2023, 280 S., ISBN 9780197683392, GBP 71,-

Nirgendwo sonst spielen die materiellen und technologischen Aspekte von Bewegtbildmedien eine so zentrale Rolle wie im Experimentalfilm. In Spiel- und Dokumentarfilmen dienen Materialien und Technologien dazu, Dinge darzustellen, sie zu repräsentieren, Bilder zu liefern und Geschichten zu erzählen. Im Experimentalfilm hingegen sind sie wesentlich in künstlerische Verfahren und Prozesse der ästhetischen, politischen und sozialen Bedeutungsstiftung eingebunden. Sie treten in Erscheinung. Mit dem Fokus auf der Verwendung, Aneignung und Transformation industrieller Technologien in der handwerklichen Praxis des Experimentalfilms nimmt John Powers' Buch *Technology and the*

Making of Experimental Film Culture einen zentralen Aspekt dieses Zusammenhangs in den Blick. Basierend auf umfassenden Archivrecherchen untersucht er, wie Technologien mit künstlerischer Praxis, Diskursen und Werten experimenteller Filmkultur verwoben sind. Powers stellt dar, wie Filmemacher:innen die ästhetischen, sozialen und politischen Bedeutungsebenen der industriellen Produkte, die sie verwenden, in vielfältiger Weise umdeuten, umkehren und reflektieren. Sein Buch verbindet Technikgeschichte mit der Historiografie des Experimentalfilms an den Schnittstellen von Amateurfilm und professioneller Filmindustrie. Der Fokus liegt auf Experimentalfilm in den USA von

den späten 1950er bis in die späten 1980er Jahre und auf den analogen Technologien des photochemischen Films, welche bis heute die Grundlage für die „identity of the avant-garde“ (S.xxiv) bilden.

Powers konzentriert sich auf vier exemplarische und in der Experimentalfilmszene weit verbreitete Technologien, technologische Verfahren und technologische Produkte – die gleichwohl in der Forschung zumeist nur am Rand behandelt werden. Das erste Kapitel behandelt die Bolex H-16 Kamera, die in der Experimentalfilmszene weit verbreitet war und aufgrund ihrer Fähigkeiten zu Einzelbildschaltung, Zeitlupe und Zeitraffer sowie Mehrfachbelichtung geschätzt wurde. Beworben als Präzisionsinstrument für den Amateurmarkt wie den Gebrauchsfilm, brachten experimentelle Zeitrafferfilme wie Marie Menkens *Go! Go! Go!* (1962-1964) oder Gary Beydlers *Hand Held Day* (1975) oder die somatische Handkamera von Carolee Schneemanns *Fuses* (1964-1967) die Mechanik der Apparatur mit der Körperlichkeit der Filmenden in Verbindung.

Im Kapitel zu Filmmaterialien geht Powers den Diskursen und Praktiken um den Kodak Tri X Schwarzweißfilm und Kodachrome Farbumkehrfilm nach. Er zeigt, wie die grobe Körnung des Tri X genutzt wurde, um Spontaneität ebenso wie atmosphärische, zeichnerische und meditative Qualitäten hervorzuheben. Die gesättigten Farben von Kodachrome,

die im Amateurdiskurs mit bürgerlicher Domestizität assoziiert waren, werden in Filmen von Storm De Hirsch und Nathaniel Dorsky metaphorisch aufgeladen. Bei George und Mike Kuchar sowie Jack Smith hingegen sind sie in zugleich ironische und verklärende Auseinandersetzungen mit Hollywood-Technicolor-Filmen eingebunden.

Diese Verknüpfung unterschiedlicher Aspekte zieht sich auch durch das anschließende Kapitel zur Arbeit im Kopierwerk/Film Lab. Dieses Kapitel demonstriert eindrücklich die Recherche- und Syntheseleistung, die dem Buch zugrunde liegt. Aus einer genauen Analyse von Diskursen zum Kopierwerk als Antagonist individueller experimenteller Arbeitsweise entwickelt Powers einen Blick auf die tatsächliche Vielfalt der Kooperationen. Anhand faszinierender Quellen legt er dar, wie Stan Brakhage und Bruce Baillie mit Labortechniker:innen zusammenarbeiteten, um komplizierte Überlagerungen mehrerer Filmrollen zu erreichen (A-Roll, B-Roll usw.). Die ineinanderfließenden Bildschichten, die dieser Prozess ermöglichte, konnten (bei Brakhage) Aufmerksamkeit für Erinnerungs- und Bewusstseinsprozesse suggerieren oder auch (bei Baillie) „the [...] flow of oceanic consciousness as undifferentiated images seamlessly blended into and out of one another“ (S.99). Handwerkliche Metaphern des Webens von Bildschichten verknüpften sich mit psychologischen,

wahrnehmungsphysiologischen und metaphysischen Metaphern.

Noch einmal aus anderer Perspektive wird die grundlegende Spannung von Industrietechnologie und individueller Arbeitsweise im Kapitel zum Optical Printer betrachtet. Die seit den 1920er Jahren in der Filmindustrie zur Herstellung von Spezialeffekten eingeführten (und bis in die 1980er Jahre genutzten) Optical Printer waren unerschwinglich für Experimentalfilmer:innen. Powers zeigt, wie im Eigenbau entstandene und manchmal in kleinen Serien produzierte Printer in der Experimentalfilmszene Verbreitung fanden. Im Umgang mit dem Gerät (von Filmemacher:innen wie Pat O’Neill, Craig Baldwin, Michelle Citron, Peter Rose, Phil Solomon und Barbara Hammer) wird eine Spannung von abweisender Mechanik und Intimität sichtbar, die sich wiederum in ästhetischen Diskursen niederschlägt.

Powers gelingt es, die Vielfalt technischer Verfahren, ästhetischer Praktiken und diskursiver Metaphern in überaus lesbarer und anschaulicher Weise darzustellen. Sein Buch erweitert und vertieft neuere Tendenzen der *materialist historiography* in der Forschung zum Experimentalfilm, die – basierend auf umfassenden Archivrecherchen – Materialien, Dispositive und paratextuelle Elemente in den Vordergrund rückt. In Studien

wie Gregory Zinmans *Making Images Move: Handmade Cinema and the Other Arts* (Oakland: University of California Press, 2020) und Kim Knowles *Experimental Film and Photochemical Practices* (Cham: Palgrave Macmillan, 2020) geht es immer auch darum, das kritische Potenzial vermeintlich obsoletter analoger Technologie angesichts der dominierenden algorithmischen Kultur auszuloten. Sorgfältig recherchiert und überzeugend argumentiert, leistet *Technology and the Making of Experimental Film Culture* einen wichtigen Beitrag zur historischen Vertiefung dieses Ansatzes. Powers demonstriert eindrücklich, wie das Verständnis nicht nur von einzelnen Filmen, sondern ihres weiteren historischen Kontexts, durch die Verbindung von *close readings* mit Technologiediskursen und dem archivalischen Blick auf historische Arbeitsweisen und künstlerischen Austausch erweitert werden kann. Über den filmhistorischen Fokus hinaus – der Experimentalfilm ebenso erfasst wie Gebrauchs- und Amateurfilm – eröffnet das Buch zugleich eine ebenso übersehene wie faszinierende Perspektive auf Technikgeschichte. Es zeigt, wie bell hooks es formuliert, die Bedeutung der „avant-garde as a necessary matrix of critical possibility“ (In: *Reel to Real: Race, Class and Sex at the Movies*. New York/London: Routledge, 1996, S.135).

Henning Engelke (Linz)

Charlotte Bruns: Raumbilder und ihre Gebrauchsweisen: Zur Organisation des Sehens in der Stereofotografie

Marburg: Büchner 2024, 287 S., ISBN 9783963173257, EUR 40,-
(Zugl. Dissertation an der TU Chemnitz, 2021)

Charlotte Bruns befasst sich in ihrer Forschungsarbeit *Raumbilder und ihre Gebrauchsweisen* mit der spezifischen Bildmedientechnik der Stereofotografie und der damit verbundenen Seherfahrung des Raumbilder-Sehens. Als Raumbilder werden zur stereoskopischen Betrachtung vorgesehene Bilder deklariert. Anschließend an eine gründliche wahrnehmungstheoretische Fundierung der Arbeit – mit bildsemiotischem Fokus – werden unterschiedliche Gebrauchsweisen räumlich erscheinender Fotografien im Einzelnen dargestellt, analysiert und historisch eingeordnet, sodass sich die oben erwähnte Seherfahrung am Ende phänomenologisch erschließt. Geradezu mustergültig versieht die Autorin alle relevanten stereofotografischen Themenschwerpunkte mit illustrativen Bildbeispielen aus der Fotografie- oder Kunstgeschichte. Das stereoskopische Sehen impliziert oftmals eine „quasi-synästhetische Erfahrung“ (S.12), so ein Tenor des Buches.

Zunächst fällt auf, dass bedauerlicherweise auf ein Namen- oder Sachregister verzichtet wird und das Buch mit ausgiebigen Zitaten und Verweisen auf Sekundärliteratur aufwartet. Bruns' Raumbildanalyse erfolgt zunächst „historisch-rekonstruktiv“ (S.114) und auf breiter Datenbasis; sie impliziert sowohl Stereofotos als auch fiktionale

und nichtfiktionale Textquellen unterschiedlicher Couleur. Als Erstes widmet sich Bruns der im 19. Jahrhundert vor allem in Frankreich populären Praxis stereofotografischer Genrebilder. Anhand der 12-teiligen Raumbildserie *Un maison à Paris* (1860) – fotografiert von Charles Paul Furne – zeigt sie auf, wie es gelingt, durch Perspektiv-Verschiebung von Nähe und Distanz das Großstadtleben zu reflektieren.

Als zweiten Themenkomplex untersucht die Autorin Spuren des Surrealen und Transzendenten im Raumbild – und zwar im Hinblick auf seinen Unterhaltungswert. Hier wird der Bezug zur sogenannten Geisterfotografie deutlich, die in den USA ab 1861 belegbar ist. Einen Sonderfall bilden mediale Inszenierungen der Teufelsfigur – Diablerien –, die in parodistischer, persiflierender oder humoristischer Manier, eingebettet in einen theatralen Kontext zur Vielfalt der historischen Stereoskopie beitragen.

Im Anschluss widmet sich Bruns der Stereofotografie zur archäologischen Dokumentation, aufgezeigt am Beispiel der Raumbilder von Augustus Le Plongeon und Alice Dixon Le Plongeon, die in den 1870er Jahren auf Yucatán entstanden. Auch hier wird implizit auf die synästhetische Komponente bei der Tiefenwahrnehmung der Raumbilder verwiesen (vgl. S.180).

Das vierte Fallbeispiel stereoskopischer Darstellung rekurriert auf den privaten Gebrauch der Stereofotografie im Frühwerk von Jacques Henri Lartigue in der Zeit von 1912-1927. Szenische Rahmung, räumliche Staffelung der Objekte und das Einfrieren sich bewegender Motive gehören zusammen mit multiperspektivischer Annäherung, der Bildrepetition und der Wiedergabe von Bewegungssequenzen zu den Mitteln, welche bei Lartigues Raumbildern etwa eine spezifische, „sentimentalistische“ Seherfahrung evozieren: „Diese sentimentalistische Erinnerungsfunktion [...] legt den Fokus des Erinnerns folglich nicht auf das Wiedererkennen bestimmter Personen, sondern vielmehr auf das Streben nach dem Wiedererfahren der dargestellten Situation mitsamt seinen synästhetischen und raumzeitlichen Details“ (S.207),

Den vorletzten Untersuchungsgegenstand bildet die propagandistische Funktion von Raumbildern in der NS-Zeit. Am Beispiel des von Heinrich Hoffmann konzipierten Raumbildalbums zu den Olympischen Spielen 1936 in Berlin werden Ästhetisierungsprozesse diskutiert, welche ganz im Dienst einer totalitären Ideologie stehen: „Nicht die Erinnerung an die Spannung der Wettkämpfe und die Kraft der sportlichen Körper, sondern vielmehr das Erlebnis, Teil einer großen Menschenmasse zu sein, die ein gemeinsames Ziel vereint, wird in den Raumbildern prädiert“ (S.214).

Zum Abschluss thematisiert die Autorin den Sonderfall stereoskopischer

Malerei am Beispiel von Gemälden des Künstlers Oskar Fischinger. *Distant Rectangular Forms* (1951) und *Triangular Planes* (1952) sind nur zwei der Bildquellen, die hier herangezogen werden. Bruns verweist auf die Seherfahrung beim Raumbilder-Sehen ohne Stereoskop und die damit verbundene Transmedialität der Betrachtung von Stereo-Gemälden (S.237).

Stereoskopie als eine aus heutiger Sicht anachronistisch anmutende Medientechnik aus dem 18. und beginnenden 19. Jahrhundert war damals eine künstlerische Innovation. Indem Bruns den immersiven Charakter der Visualisierung eines Doppelbildes durch das Stereoskop hervorhebt, liefert sie die Grundlage für mögliche aktualitätsbezogene Studien. Im Zusammenhang mit der Marktreife von Mixed-Reality-Brillen und der Verfügbarkeit kompakter Virtual-Reality-Objektive scheint die Generierung immersiver Seherlebnisse eine Renaissance zu erleben, sodass das Raumbild-Sehen rekontextualisiert werden kann. Auch die von Bruns analysierten historischen Medienobjekte sind – wie im Fall der Stereofotografien von Lartigue – Gegenstand neuester bildpublizistischer Darstellung: Marion Perceval präsentiert und kommentiert in *L'épreuve de la couleur* (Paris: Atelier EXB, 2024) das frühe stereoskopische Œuvre des Künstlers, das heißt ein umfassendes Bildkonvolut stereoskopischer Autochromes. Hier eröffnen sich weitere Forschungsperspektiven.

Matthias Kuzina (Walsrode)

Luisa Feiersinger: Reflexionen des stereoskopischen Spielfilms: Eine bildhistorische Analyse

Bielefeld: transcript 2023, 346 S., ISBN 3839466032, EUR 49,- (OA)

(Zugl. Dissertation an der Humboldt-Universität zu Berlin, 2021)

Die Kunst- und Medienwissenschaftlerin Luisa Feiersinger widmet sich in ihrer Dissertation einem vielbeworbenen und -kritisierten Phänomen, das vor 15 Jahren bereits zum dritten Mal Einzug in den filmhistorischen Diskurs hielt und vor allem durch James Camerons Box-Office-Erfolg *Avatar* (2009) für mediale Aufmerksamkeit sorgte: dem stereoskopischen Film. Während sich die filmkritische und mitunter auch -wissenschaftliche Beschäftigung mit dem stereoskopischen Film häufig um dessen Erfolg oder Misserfolg sowie um die Frage nach einem Mehrwert der stereoskopischen Ästhetik drehte, untersucht Feiersinger diese Filmtechnologie aus einer historischen oder genauer: bild- beziehungsweise kunsthistorischen Perspektive. Dabei könne der stereoskopische Film jedoch nicht auf die „Ebene der Präsentation der Erzählung in Ton und Bild“ (S.13) begrenzt bleiben, sondern müsse als konstitutiver Teil der Entwicklung des Films im Allgemeinen begriffen werden, der nicht nur mit technologischen Veränderungen und Verschiebungen, sondern auch mit spezifischen Rezeptionssituationen einhergehe. Der kunsthistorische Blick auf Filme, so Feiersinger, sei allerdings grundsätzlich im akademischen Diskurs unterrepräsentiert (vgl. S.17) oder – im Fall

von ‚Kunstfilmen‘ oder Künstler:innen-Biopics – über einen Bezug zur Hochkultur legitimiert (vgl. S.22). Der stereoskopische Film sei jedoch hauptsächlich im kommerziellen Bereich angesiedelt und somit vorwiegend ein technisch-ästhetisches Merkmal von Mainstream-Filmen, aber eigne sich grundsätzlich für bild(historische) Analysen. Für den Film im Allgemeinen und mit Bezug zum erörterten Desiderat gelte zudem, dass es sich hierbei um Bewegtbilder handle: „Die Spezifik des Bewegtbildes, eben dass es sich verändert und eine eigene Dauer besitzt, entzieht es der singulären Abbildung. Das Bewegtbild sperrt sich damit gegen die gängige kunsthistorische Beschreibung“ (S.19). Gerade der stereoskopische Film, dessen Räumlichkeit und Bewegung nur in der Perzeption der Bewegtbilder und „nicht im Material selbst“ (S.20) existiert, sei somit von der in der kunst- und bildhistorischen Forschung betriebenen Einzelbildanalyse sowie der konventionellen Rahmung des Films als dechiffrierbarer Text nicht vollständig erfassbar. Dieser Problemlage, den methodischen Herausforderungen und dem spezifischen Dispositiv dieser Filmtechnologie begegnet Feiersinger mit einem Zugang, der die Anordnungen des stereoskopischen

Bewegtbildes innerhalb einer breiteren Bild- und Filmgeschichte herausarbeitet. Wichtig ist hierbei anzumerken, dass die Autorin den stereoskopischen Film dabei nicht dem klassischen Spielfilm entgegenstellt, sondern deren Interrelation „auf der Ebene der Narration und Formfindungen“ (S.33) betont und aufzeigt. Den Film als Anordnung zu konzipieren, bedeutet konsequenterweise, das bewegte stereoskopische Filmbild nicht nur über dessen technologisch-apparativen Bedingungen, sondern ebenfalls auch dessen Produktionskontexte zu betrachten sowie die spezifische Rezeptionssituation miteinzubeziehen, die das stereoskopische Filmdispositiv ermöglicht. Den stereoskopischen Film fasst Feiersinger somit als „Bildpraxis spezifischer Bildkulturen, die jedoch bislang in der zeitgenössischen Bildgeschichte unterrepräsentiert sind“ (S.21). Begrüßenswert ist hierbei, dass sich Feiersinger nicht, wie in der aufgeführten neoformalistischen Filmtheorie von David Bordwell und Kristin Thomson (vgl. „Narrative as a Formal System.“ In: dies.: *Film-Art: An Introduction*. New York: MacGraw-Hill, 2010, S.186-212), auf eine:n ideale:n Betrachter:in beschränkt, sondern dezidiert auf ihre persönlich-subjektive, aber theoretisch fundierte Seherfahrung rekurriert, in der sich die spezifischen stereoskopischen Sehereignisse entfalten. Eine zentrale These Feiersingers hierfür und für die Analyse der Beispiele ist, dass stereoskopische Filme gehäuft eine reflexive Haltung einnehmen und im

Zuge dessen die Geschichte, Technik und das genuine, durch stereoskopische filmische Mittel hervorgebrachte Wahrnehmungserlebnis thematisieren und somit ihre eigene Bildlichkeit als stereoskopisches Filmbild verhandeln. Um dies aufzuzeigen, analysiert Feiersinger Filme, die aus unterschiedlichen Epochen des stereoskopischen Films stammen und die konsequenterweise von differierenden Produktions- und Rezeptionsanordnungen geprägt sind: die Früh- beziehungsweise Einführungsphase in den 1920er Jahren, die ‚Wiederkehr‘ in den 1950er Jahren sowie die Einführung des digitalen stereoskopischen Films in den 2010er Jahren. Die im Detail analysierten Filme – darunter Martin Scorseses *Hugo Cabret* (2011), André de Toths *House of Wax* (1953), *Kelley's Plasticon Pictures* (1922-1923) von William van Doren Kelley oder Werner Herzogs *Höhle der vergessenen Träume* (2010) – werden als mediale Konstellationen analysiert, die ihre eigene Medialität und Geschichte als stereoskopische Filme herausstellen. Dies zeigt Feiersinger beispielsweise eindrucksvoll und detailliert an Sam Raimis *Oz the Great and Powerful* (2013), der einerseits historische Aufführungspraktiken und optische Bildapparaturen des 18. und 19. Jahrhunderts reflektiert und somit auch (s)eine Mediengeschichte narrativ verarbeitet, aber andererseits auf den Farbfilmereffekt seines Vorgängerfilms von 1939 verweist und somit dem stereoskopischen Bild eine ähnlich reflexive Wirkung einräumt. Begleitet werden

die Analysen nicht nur von detaillierten technologie-, diskurs- und produktionshistorischen Ausführungen, sondern werden ebenso durch historische sowie kontemporäre Filmtheorien kontextualisiert. Feiersingers Buch sticht hervor, indem es unterschiedliche akademische Diskursstränge zum stereoskopischen Film zusammengeführt, exzellente

Detailanalysen und historische Kontextualisierungen liefert sowie dem stereoskopischen Film nicht nur eine prägende Stellung in der Filmgeschichte einräumt, sondern ebenso in „der Bildgeschichte als akademische[r] Disziplin“ (S.22).

Markus Spöhrer (Tübingen)

Jonathan Frembling, Kristen Gaylord (Hg.): Moving Pictures: Karl Struss and the Rise of Hollywood

München: Hirmer 2024, 223 S., ISBN 9783777442839, USD 50,-

Als das Amon Carter Museum of American Art im texanischen Fort Worth vor knapp 30 Jahren eine Ausstellung über Karl Struss (1886-1981) veranstaltete, stand der gefeierte Fotograf der Sezessionsbewegung um Alfred Stieglitz im Vordergrund. Entsprechend brachte auch das zur damaligen Ausstellung erschienene Buch seine Arbeit als Kameramann in Hollywood nur insofern zur Geltung, als sie sich an den poetischen Piktorialismus seiner fotografischen Anfänge anschließen ließ (vgl. McCandless, Barbara/Yochelsen, Bonnie/Kozarsky, Richard: *New York to Hollywood: The Photography of Karl Struss*. Fort Worth: University of New Mexico Press, 1995). Die Ausstellung und das Begleitbuch *Moving Pictures: Karl Struss and the Rise of Hollywood* kehrt diese Perspektive nun um, indem sie die vielseitige Film-

arbeit von Struss in den Mittelpunkt stellt und mit der Entwicklungsgeschichte der kommerziellen amerikanischen Filmproduktion engführt. Die werkbiografischen Verhältnisse werden damit gewissermaßen zurechtgerückt. Struss war zwar auch nach 1919 noch auf Fotoausstellungen im In- und Ausland präsent, der Schwerpunkt seiner Arbeit lag von diesem Zeitpunkt an über ein halbes Jahrhundert hinweg jedoch auf der Tätigkeit als Kameramann für Film und (gegen Ende seiner Karriere) Fernsehen. Gekrönt wurde sie vom Gewinn eines Oscars 1929 für *Sunrise – A Song of Two Humans* (1927, gemeinsam mit Charles Rosher) und vier weiteren Nominierungen (1932 für *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [1931], 1934 für *The Sign of the Cross* [1932] und 1942 für *Aloma of the South Seas* [1941]).

Die Autor:innen des ansprechend gestalteten und vorzüglich bebilderten Bandes schöpfen ihr reichhaltig dargebotenes Material aus dem im Amon Carter Museum aufbewahrten Nachlass, der in den letzten Jahren weitere Zuwächse aus Familienbesitz erfahren hat. Jonathan Frembling blättert in seinem biografischen Abriss zunächst die Geschichte der Einwandererfamilie mit deutschen Wurzeln auf, der Struss in zweiter Generation entstammte. Er beleuchtet die für Struss persönlich keineswegs immer spannungsfreien Veränderungen, die sich im Übergang vom privilegierten Fabrikantensohn zum unabhängigen Fotokünstler ebenso ergaben wie beim gewagten Schritt vom Armeeeingehöri-gen im Ersten Weltkrieg, der aufgrund seiner deutschen Herkunft unter Spionageverdacht stand und 1918 aus der Gesellschaft der Pictorial Photographers of America ausgeschlossen wurde, zum Studiofotografen, Kameraassistenten und schließlich renommierten Kameramann unter anderem für Cecil B. DeMille, Friedrich Wilhelm Murnau, David W. Griffith und Charles Chaplin.

Im Anschluss unterzieht Kristin Gaylord die Phase von 1919 bis 1924 einer gesonderten Betrachtung, in der Struss bei Famous Players-Lasky hauptsächlich als Set-Fotograf angestellt war. Sie streicht dabei nicht nur die lange unterschätzte Bedeutung heraus, die dieser Arbeit für die Vermarktung und öffentliche Wahrnehmung vor allem der DeMille-Produktionen dieser Zeit zukam, sondern bietet über Struss hinaus gültige Einblicke in das Auf-

gabenspektrum und die Arbeitsweise der *still photographers* in den Studios der frühen Jahre Hollywoods.

Der im Untertitel des Buches vorgegebenen Stoßrichtung wird auf mustergültige Weise Luci Marzola mit ihrem Beitrag gerecht, indem sie die mit eigenen Patentanmeldungen verbundene Entwicklung der Kamerahandschrift von Struss in den Kontext des technisch-handwerklichen Wandels stellt, den Hollywood von den 1920er bis in die 1950er Jahre durchgemacht hat: „His transformation from photographer to cinematic stylist and then to studio cameraman tracks the transformation of the motion-picture industry, from an experimental field finding its artistic voice to a factory-like studio system and then to a fractured landscape of independent, genre, and television production“ (S.120).

Abgerundet wird das faktenge-sättigte und in den Bildern von Struss schwelgende Buch von einem Text des 2023 verstorbenen Kameramanns John Bailey, der seine eigene Arbeit (u.a. als *camera operator* unter Néstor Almendros an Terrence Malicks *Days of Heaven* [1978]) dezidiert in die Tradition von Struss stellt, sowie einer ausführlichen, von Karen Barber zusammengestellten Zeittafel, die neben biografischen Ereignissen auch sämtliche Ausstellungen verzeichnet, in denen Fotografien von Struss zu seinen Lebzeiten zu sehen waren. In ihr finden sich auch, etwas versteckt, die Titel der etwa 140 Filme, an denen Struss mitgewirkt hat.

Michael Wedel (Potsdam)

Mary E. Lescher: *The Disney Animation Renaissance: Behind the Glass at the Florida Studio*

Champaign: University of Illinois Press 2023, 266 S.,
ISBN 9780252053825, USD 29,95

Die drei Grundpfeiler ‚Entertainment, Education, Promotion‘ kennzeichnen ein relativ unbekannt gebliebenes Disney-Animationsfilmstudio im beschaulichen Florida, welches von Mary E. Lescher in ihrer Publikation *The Disney Animation Renaissance: Behind the Glass at the Florida Studio* untersucht wird (vgl. S.31). Die Autorin unternimmt mit den Leser:innen eine Exkursion durch den Aufstieg und Niedergang einer anfänglich als Themenparkattraktion konzipierten Einrichtung. Die Einbettung des Studios in den historischen und ökonomischen Kontext des Disney-Imperiums scheint auf den ersten Blick lediglich für ein Nischenpublikum von Interesse zu sein. Eine nähergehende Betrachtung zeigt jedoch, dass sich ein zweiter Blick durchaus lohnt. Die detaillierte Betrachtung des Mikrokosmos erlaubt einen Einblick in die Arbeitsweise eines Disney-Studios, welches von einer Attraktion zur Filmproduktionsstätte avancierte. Im Rahmen ihrer Untersuchung zieht sie Bilanz der insgesamt 26-jährigen Existenz des Studios und der dort produzierten Kurzfilme, wie *The Prince and the Pauper* (1990), sowie Langfilmproduktionen, wie zum Beispiel *Mulan* (1998) und *Lilo & Stitch* (2002). In diesem Zuge vermittelt Lescher eine

persönliche, jedoch auch kritische Betrachtung der Disney-Strategien, Marktlogiken und Produkte.

Im ersten Kapitel lernen die Leser:innen die Konzipierung der Themenparkattraktion aus der Besucher:innenperspektive kennen – genauer gesagt die Ausstellung der *Magic of Disney Animation*-Attraktion. Grundrisse und detaillierte Schilderungen der Studioeinrichtung zeigen auf, wie die Raumabfolgen und vorgegebenen Gehrichtungen logisch aufgebaut waren und wie sie das Besuchserlebnis beeinflussten. Die ‚Studio/Attraktion‘, wie Lescher sie bezeichnet, erhielt erst sukzessiv Aufträge für größere Langfilmproduktionen. Das „technological spectacle“ nach Scott Bukatmans *Matters of Gravity: Special Effects and Supermen in the 20th Century* (Durham: Duke UP, 2003, S.2), erwies sich laut Lescher als gewinnbringende Investition und gleichzeitig ‚voyeuristisches Unterfangen‘ (vgl. S.33). Zum Leidwesen der angestellten Animator:innen wurde der Erfolg auf deren Rücken ausgetragen – stets den Blicken und dem Klopfen der Besucher:innen ausgeliefert, die sie in der „Fishbowl“ (S.38) genau beobachteten und deren menschliche Existenz anzweifelten (S.75f.). Die Vorteile dieser idealisierten Welt

zeigten jedoch, dass die „Disneyfication“ (S.18) auch vor dem Arbeitsleben und der ungenauen Trennung zu privaten Bereichen keinen Halt machte, gewisse Privilegien wurden den Mitarbeiter:innen letzten Endes gewährt. Lescher beschreibt im Folgenden den Beginn der titelgebenden ‚Disney Renaissance‘ von 1989 bis 1999 und informiert detailreich über die Zusammenarbeit der Studios in Kalifornien und Florida. Lescher zeigt auf, dass dabei der Einsatz von CAPS, dem eigens von der Disney Company entwickelten ‚Computer Animation Production System‘, eine herausragende Rolle spielte: Die Vernetzung von Hard- und Software, Workstations und Servern erlaubte es mimetisch den Look von analoger Cel Animation in digitale Animationsprozesse zu übertragen und gleichzeitig den Raum für visuelle Gestaltungsmöglichkeiten zu erweitern (vgl. S.61f.). Dies wird anhand von Fallstudien zu *Mulan*, *Lilo & Stitch* (vgl. S.118-147) und weiteren Filmen behandelt, welche das Florida Studio eigenständig produzierte. Der historische Aufriss wird durch ein Glossar mit essenziellen Begriffen aus der Animationsfilmproduktion und -branche abgerundet (vgl. S.217-229).

Der leicht repetitive Wortlaut vermag den allgemein positiven Eindruck, den dieser Band hinterlässt, nicht zu schwächen. Obgleich Lescher als Teil des Disney-Establishments zu betrachten ist und ihre Aussagen einer vorge-

gebenen Meinung unterliegen, finden sich dennoch kritische Punkte zum Unternehmen sowie zu den Arbeitsbedingungen der Animator:innen wieder. Insgesamt bietet ihr Werk eine solide Grundlage in der Reihe von Autorinnen wie Esther Leslie (*Hollywood Flatlands: Animation, Critical Theory and the Avant-Garde*. London/New York: Verso, 2002), Mindy Johnson (*Ink and Paint: The Women of Walt Disney's Animation*. New York: Disney Editions, 2017), Hannah Frank (*Frame by Frame: A Materialist Aesthetics of Animated Cartoons*. Oakland: University of California Press, 2019) und Vanessa R. Schwartz (*Jet Age Aesthetic: The Glamour of Media in Motion*. New Haven/London: Yale UP, 2020) für weitere Forschungsarbeiten zum Disney-Kanon. Von daher ist diese Publikation aus zwei Gründen von Interesse: Erstens werden nicht primär naheliegende Themen und Aspekte rund um das Disney-Monopol thematisiert, sondern ebenso der Zeitpunkt der Wende von analoger zu digitaler Animation illustriert und damit die historische Relevanz für den Animationsfilm hervorgehoben. Und zweitens erfolgt die Untersuchung aus der Perspektive einer Animatorin, die über Kenntnisse und Umstände des Berufsalltags in dem benannten Filmstudio verfügte und aus eigenem Erleben schildern konnte.

Andrea Polywka (Marburg)

Anna K. Windisch, Claus Tieber, Phil Powrie (Hg.): *When Music Takes Over in Film*

Cham: Palgrave Macmillan 2023, 255 S., ISBN 9783030891541, EUR 39,99 (OA)

Dass der Film eine Synthese vieler Kunstarten darstellt, ist einleuchtend. Da das Visuelle jedoch dem Publikum so eindrucksvoll erscheint, beherrscht es meistens dessen Wahrnehmung, während die Tonebene – der Soundtrack – sich dem Bild unterordnet. Nicht von ungefähr hält sich die Anekdote, dass die beste Filmmusik diejenige sei, die man bei der Rezeption kaum bewusst wahrnehme. Doch was geschieht, wenn sich die Musik in den Vordergrund drängt?

Genau diese Frage haben die Herausgeber:innen des vorliegenden Sammelbandes zum Titel gemacht: „This edited collection is interested in those moments of a film in which the music takes over, in which ‚unheard melodies‘—diegetic song-and-dance, diegetic and non-diegetic songs—become meaningful“ (S.2). Dabei gehen sie von einem *musical moment* aus, der nicht notwendigerweise auf Filmmusicals beschränkt ist, sondern sich in praktisch jedem Film ereignen kann. Dieser Moment bezieht sich auf spezifische Szenen, in denen die Musik eben eine dominante Rolle übernimmt und die narrative Struktur des Films unterbricht oder transformiert. Diese Momente sind durch ihre Fähigkeit gekennzeichnet, starke emotionale Reaktionen hervorzurufen und die

Wahrnehmung von Zeit und Raum im Film zu verändern. Dabei kann ein *musical moment* sowohl disruptiv als auch integrativ sein, indem er die Erzählung kurzzeitig unterbricht, aber gleichzeitig neue Bedeutungen und Werte innerhalb des Films artikuliert.

Die Herausgeber:innen strukturieren ihr Buch für die Beantwortung dieser Frage in vier Teile. Im ersten Teil beschreiben Amy Herzog und Phil Powrie zwei unterschiedliche theoretische Annäherungen an den *musical moment*. Herzog definiert musikalische Momente als Instanzen, in denen die Musik die Hierarchie von Bild und Ton umkehrt und greift dabei auf eine eigene frühere Arbeit zurück. „Musical moments are marked by a tendency to restructure spatiotemporal coordinates, to reconfigure the boundaries and operations of the human body, and to forge new relations between organic and inorganic elements within the frame“ (S.17). Powrie hingegen betont den sogenannten „crystal-song“ (S.35) als konstitutiv für einen musikalischen Moment. „It is marked by intense affect which is of necessity subjective as it depends on constellations of connotation and memories“ (S.50).

Ausgehend von diesen Theorien gibt der zweite Teil den Leser:innen einen historischen Überblick über

musikalische Momente. Zugegeben: Der immense Korpus an (Musik-) Filmen macht es unmöglich, hier einen ausgeglichenen und doch kompakten Überblick über die filmmusikalische Historie zu liefern. Während sich ein Beitrag von Dominique Nasta mit musikalischen Momenten in Stummfilmen von Jacques Feyder, einem belgischen Stummfilmregisseur in den 1920er Jahren, beschäftigt, untersucht Mitherausgeber Claus Tieber die Abstraktion und sexuellen Konnotationen in Musiknummern der österreichischen Stummfilmzeit. Der dritte Beitrag von Laraine Porter wiederum legt seinen Schwerpunkt auf musikalische Momente des frühen britischen Tonfilms um die 1930er Jahre. Zwar behandeln diese Einzelkapitel jeweils ihre Themen adäquat und anschaulich, in der Zusammenschau wirken jedoch die drei Beiträge etwas unausgeglichen.

Der dritte Abschnitt des Bandes ist der umfangreichste und enthält insgesamt vier Einzelstudien, die eine Sicht auf die globale Perspektive von musikalischen Momenten im Film liefern. Die Kapitel möchten Antworten geben, ob beziehungsweise inwiefern sich musikalische Momente in der westlichen Welt etwa von denen im globalen Süden oder im Kino Bollywoods unterscheiden. So untersucht Rajinder Dudrah in seinem Beitrag die Unterschiede von *musical numbers* in Bezug auf das Heimatland Indien und seine Diaspora. Die weiteren Kapitel behandeln jeweils Fallbeispiele aus Asien (Junko Yamazaki),

Afrika (Yifen Beus) und Lateinamerika (Jacqueline Avila).

Den Abschluss bildet mit nur zwei Kapiteln ein recht kurzer Teil. Katja Hettich behandelt in ihrem Beitrag die Frage, wie „Cinematic Romance“ (S.203) mit diegetischen Songs erzeugt werden kann. Bis zu *Gone With the Wind* (1939) zurückschauend, stellt sie die These auf, „songs have been, from early on, an integral part of romantic encounters on screen“ (ebd.). Dabei nimmt Hettich auch Bezug auf Powries Begriff des *crystal-song* und teilt Filmsongs in unterschiedliche Kategorien ein, etwa in Bühnenaufführungen wie in *The Bodyguard* (1992) oder „public confession songs“, in denen der Gesang „less the function of a concert [have] but can be seen as a performative act that the audience witnesses as mere bystanders“ (S.213). Für sie erfüllt der diegetische Song ähnliche Funktionen wie die nicht-diegetische Filmmusik: „[S]ongs help establish the setting of a film, they create atmosphere and serve a variety of narrative and thematic functions“ (S.207). Daran anschließend thematisiert Rhiannon Harries im Schlusskapitel die komisch-distanzierte Umkehrung des Filmsongs am Beispiel von *Toni Erdmann* (2016), in dem Sandra Hüller sich zu einer – etwas fragwürdigen – Performance eines Whitney-Houston-Songs hinreißen lässt.

Abgesehen von den bereits angeführten kleinen Kritikpunkten ist der Band insgesamt in sich stimmig aufgebaut und solide ausgearbeitet.

Die Herausgeber:innen werden ihrem Anspruch gerecht, *song-and-dance scenes* und ihre oftmals unterschätzte Bedeutung für die Filmrezeption in den Blickpunkt zu rücken. Der Band zeigt den Leser:innen nicht nur die Genese dieser *musical moments* auf, sondern auch ihre auf den ersten Blick paradox erscheinende große Bedeu-

tung im frühen Stummfilm-Kino und die unterschiedliche Ausgestaltung in den unterschiedlichen Kinokulturen. Er bereichert damit den Forschungsstand nicht nur zu Filmmusicals, sondern zur Funktion von Musik im Film überhaupt.

Sebastian Stoppe (Leipzig)

Zeitschriften-Review: Film-Konzepte

Daniel Winkler, Sophia Mehrbrey (Hg.): Luis Trenker

München: edition text + kritik 2024 (Film-Konzepte, Bd.73), 100 S., ISBN 9783967079487, EUR 28,-

Das von Daniel Winkler und Sophia Mehrbrey herausgegebene Heft *Luis Trenker* der Reihe „Film-Konzepte“ verfolgt das Bestreben, die vielschichtige Medienkarriere Luis Trenkers, der vorrangig mit dem Bergfilmgenre assoziiert wird, erstmals in seiner Gesamtheit unter die Lupe zu nehmen. Sechs Beiträge erarbeiten über die Grenzen bisheriger, auf die Produktionen der 1930er und 1940er Jahre fokussierte Analysen hinaus eine systematische Darstellung von Trenkers Schaffen. Als Grundlage der musik- und filmwissenschaftlichen Untersuchungen dienen ausgewählte Werke Trenkers, wobei gewisse Parallelen zu dessen Biografie nachvollzogen und kritisch eingeordnet werden.

Die Zielsetzung, Trenker als „zwischen Selbst- und Fremdmarkierung, Markensetzung und Vermarktung, Aneignung und Hybridisierung“ oszillierenden Medienakteur zu erörtern, wird bereits in der Einführung deutlich, die einen Einblick in die prägendsten Etappen auf dem Weg vom Südtiroler Bergführer zur „Ikone oder Marke des Alpenraums“ (S.3) gewährt.

Die Musikwissenschaftlerin Maria Fuchs wagt eine interdisziplinäre Annäherung an Trenkers Werk, indem sie sich filmmusikologisch mit Filmen Trenkers befasst, die parallel in mehreren Sprachen gedreht wurden. In Anbetracht der leichten Variationen, die diese Versionen aufweisen, unter-

sucht Fuchs Funktion und Wirkung des „Soundtracks der Alpen“ (S.27) und differenziert dabei spezifisch nationale Topoi und transkulturelle Gemeinsamkeiten.

Wie Wilfried Wilms anmahnt, müsse mit dem Anspruch auf Vollständigkeit auch Trenkers filmisches Schaffen unter dem Einfluss des nationalsozialistischen Propagandaapparats perspektiviert werden. Zur Veranschaulichung dient ihm das ideologische Narrativ des Kriegsfilms *Der Rebell* (1932). Polemische, mitunter rhetorische Fragen zur politischen Vergangenheit, wie etwa: „Was unternimmt Trenker in der sich zunehmend verschärfenden Situation?“ (S.38), unterstreichen die Notwendigkeit, auch die Schattenseiten dieser schillernden Medienkarriere zu beleuchten.

Als von inneren Widersprüchen geprägt, interpretiert Kamaal Haque die Art und Weise, wie Trenker insbesondere in den 1930er Jahren innerhalb „des ambivalenten Spannungsfelds Bergfilm, Amerikanismus und reaktionärer Moderne“ (S.43) flottiert. In der vergleichenden Analyse zweier Filme, in denen Trenker das Motiv der Emigration aus Südtirol nach Amerika inszeniert, dechiffriert Haque die Hybridität des Genres und das Auswanderungsnarrativ als Spiegel der inneren Dichotomie von Heimat und Fremde.

Wird der Bergfilm zwar häufig mit den 1920er und 1930er Jahren assoziiert, zeigt Filmwissenschaftler Bernhard Groß jedoch, wie Trenker

mit der Fusion verschiedener narrativer und ästhetischer Modi versucht, das Genre auch in der Nachkriegszeit weiterzuführen. Der große Erfolg dieser „Travestien“ (S.67), die sich durch ihre Nähe zum Heimatfilm und eine gewisse Melodramatik auszeichnen, bleibt jedoch aus.

Im bislang von der Forschung weitgehend ausgeklammerten Fernsehformat *Luis Trenker erzählt* (1959-1973) erkennt Mitherausgeberin Mehrbrey Strategien der „Selbstinszenierung als Symbolfigur Südtirols“ (S.71), mit denen Trenker gleichzeitig „die Bedürfnisse der deutschen Nachkriegsgesellschaft“ (S.80) bedient. In ihrer Analyse geht die Autorin nicht nur medienspezifischen, rhetorischen und inhaltlichen Charakteristika der Produktion nach, sondern hinterfragt zudem die Authentizität der publikumswirksamen Selbstdarstellung.

In der TV-Serie *Luftsprünge* (1969-1970), in der ein alternder Trenker in der Hauptrolle zu sehen ist, erkennen Andreas Ehrenreich und Winkler eine Strategie der „Remediatisierung des Bergfilms“ (S.83) und der „eigenen öffentlichen Persona“ (S.94). Zwar attestieren die Autoren dem Genre des Bergfernsehens, das Trenker eine neue Medienpräsenz bescherte, einen transnationalen Charakter – dennoch gelinge es nicht, tradierte Leit motive zu überwinden und über die komplizierte politische Geschichte von Genre und Protagonist hinwegzutäuschen.

Das Heft bietet einen transversalen Querschnitt durch das Schaffen Tren-

kers, dessen interdisziplinäre, systematische Aufarbeitung sich als lohnend gestaltet. Illustrative Analysen erlauben fachlich versierten Leser:innen neue Einblicke in zahlreiche kreative, medienstrategische und ideologische „(Dis-)Kontinuitäten“ (S.13) und Dissonanzen innerhalb Trenkers umfangreichen Werks. Der Band wirft weitere

Fragen auf, die zu weiterführender Exploration einladen, wobei gerade die Stummfilmzeit und die gemeinsamen Jahre mit Arnold Fanck, die hier nur peripher betrachtet wurden, spannende Exkurse und Diskussionsgrundlagen bieten würden.

Theresa Klemm (Heidelberg)

Barbara Hales: Cinematically Transmitted Disease: Eugenics and Film in Weimar and Nazi Germany

New York: Berghahn Books 2024 (Film Europa Series, Bd.28), 141 S., ISBN 9781805394792, USD 120,-

Die kleine Monografie von Barbara Hales *Cinematically Transmitted Disease* wirft ein Licht auf ein noch unterbelichtetes Kapitel der Massenmorde des Deutschen Reichs unter Adolf Hitler, nämlich das Euthanasieprogramm, welchem fast 200.000 geistig und körperlich behinderte Erwachsene und Kinder zum Opfer fielen, sowie ihren Zusammenhang mit dem Filmmedium. Die überwiegende Mehrheit dieser unschuldigen Menschen wurden von ‚normalen‘ Ärzten und Krankenschwestern in ganz Deutschland kaltblütig durch Gas, Giftspritzen oder willkürliche Vernachlässigung ermordet, wobei nur ein verschwindend kleiner Anteil der Täter:innen nach dem Krieg zur Rechenschaft gezogen wurde. Weitere 360.000 Menschen wurden auf

ärztliche Anordnung zwischen 1933 und 1939 im Namen der Erbhygiene zwangssterilisiert. Diese Maßnahmen wurden filmpropagandistisch durch einige wenige Dokumentarfilme und den Spielfilm *Ich klage an* (1941) von Wolfgang Liebeneiner unterstützt, die aber auf Widerstand vor allem bei der katholischen Bevölkerung stießen, so dass die faschistischen Behörden es vorzogen, das tatsächliche Ausmaß der Euthanasie geheim zu halten.

Wie Hales darlegt, ist aber der Euthanasiegedanke nicht erst ein Auswuchs des Dritten Reichs, sondern war schon tief in der Ärzteschaft Weimars verwurzelt, auch wenn die Gesetzgebung erst nach 1933 die ‚Hygienemaßnahmen‘ legitimierten: „Eugenics in the Weimar and Nazi eras possessed

the singular goal of erasing disability from the culture“ (S.6).

Im ersten Kapitel geht es um die durch Kriegserfahrungen bedingten Traumata der Soldaten des Ersten Weltkrieges und deren filmische Bearbeitung, wie Robert Reinerts *Nerven* (1919) und Robert Wienes *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920), wobei die Hypnose eine zentrale Rolle in der Genesung der Kranken spielen sollte, wie im Kurzfilm *Funktionell-motorische Reiz- und Lähmungszustände und deren Heilung durch Suggestion in Hypnose* (1917) dargestellt wurde. Die vorherrschende Meinung der Psychiater:innen zur Zeit der Weimarer Republik war aber, dass die Kriegshysterie auf einer erblichen Schwäche und nicht auf dem perzipierten Gräueltat des Krieges beruhte, so dass Ernst Mann zum Beispiel geschädigten Kriegsveteranen 1929 empfahl, Selbstmord zu begehen, um nicht dem Staat weiterhin zur Last zu fallen (vgl. S.44).

Im zweiten Kapitel befasst sich Hales mit der Syphilisbekämpfung in der Weimarer Republik und die von anti-semitischen, rechten Kreisen propagierte Lüge, die Krankheit sei von Juden und Jüdinnen unter dem gesunden Volk verbreitet worden. In dem Film *Feind im Blut* (1931) geht es um einen Medizinstudenten, der nach dem Besuch bei einer Prostituierten befürchtet, sich mit einer Geschlechtskrankheit angesteckt zu haben. Dass gerade jüdische Ärzte oft den Kampf gegen Geschlechtskrankheiten führten, wird im Film zum Anlass genom-

men, die Juden für die Krankheit verantwortlich zu machen. Hales beendet das Kapitel mit einer Analyse von *Damaged Lives* (1933), ein von Edgar G. Ulmer im amerikanischen Exil gedrehter Spielfilm zur Syphilisbekämpfung. Paul Ehrlich, der das erste Medikament gegen Syphilis entdeckte und antisemitischen Hetzkampagnen ausgesetzt war, hätte weiteres Material in dieser Diskussion geliefert – interessant ist hier vor allem der biografische Exilfilm von William Dieterle *Dr. Ehrlich's Magic Bullet* (1940), der eine starke Anti-Nazi-Botschaft enthält.

In den letzten zwei Kapiteln bespricht Hales die Auslöschung von sogenanntem ‚unwerten Leben‘ durch die Nationalsozialisten während der Aktion T4 (1939-1941) und danach, die ‚wilde Euthanasie‘ der Kriegsjahre. Der vom Staat geleitete Massenmord an Behinderten wird durch die Filme *Das Erbe* (1935), *Opfer der Vergangenheit* (1937), *Dasein ohne Leben* (1942) und *Ich klage an* propagiert. Dabei werden in den drei erstgenannten Dokumentarfilmen immer die schwersten Fälle ins Bild gerückt, um die Subjekte zu dehumanisieren und Ekel bei den Zuschauer:innen zu erregen. Hingegen wird im Spielfilm *Ich klage an* von Liebeneiner die schöne Heidemarie Hatheyer, eine Frau mit Sklerose dargestellt, die auf eigenen Wunsch sterben möchte, womit um die Sympathien des Publikums durch Starpower gebuhlt wird. Aufgrund des Widerstandes der katholischen Kirche gegen Euthanasie ist anzunehmen, dass die Dokumentar-

filme nicht öffentlich gezeigt wurden, sondern nur in geschlossenen Veranstaltungen vor Ärzten und SS, die die Euthanasie in die Praxis umzusetzen hatten.

Hales zeigt aber auch, wie die Filme entgegen ihren propagandistischen Zielen oft den Widerstand der Subjekte preisgaben und unbewusst Sympathien für die Opfer erregten: zum Beispiel in einer herzzerreißenden Sequenz, in der man ein Baby ohne Arme und Beine sieht, das plötzlich lacht, als es angefasst wird – ein Kind, das heute mit Prothesen ein halbwegs normales Leben führen könnte, aber hier umgebracht wird. Andere Sub-

jekte schauen direkt in die Kamera, um ihren stillen Widerstand zu bekunden.

Nach dem Krieg wurden die Euthanasieprogramme der Nazis und ihre menschenverachtenden Verbrechen vor allem von deutschen Ärzten totgeschwiegen. *Ich klage an* dagegen wurde in den 1960er Jahren wieder für geschlossene Vorführungen freigegeben. In diesem Sinne ist *Cinematically Transmitted Disease* ein schockierendes und deswegen wichtiges Buch, das von Mediziner:innen und Filmwissenschaftler:innen gleichermaßen gelesen werden muss.

Jan-Christopher Horak (Pasadena)

Thomas Bräutigam: Gefesselt im dunklen Raum: Filmrezeption in der Nachkriegszeit (1945-1960)

Marburg: Schüren 2024 (Marburger Schriften zur Medienforschung, Bd.96), 190 S., ISBN 9783741004803, EUR 25,-

Ständig und stark frequentiert waren die Kinos in den Nachkriegsjahren bis Anfang der 1960er Jahre; die Ufa-Paläste wurden damals rasch rekonstruiert oder neu gebaut, so dass sie in den Großstädten häufig mehr als 1.000 Besucher:innen fassten. Erst in den fortschreitenden 1960ern lief das Fernsehen dem Kino allmählich den Rang als Unterhaltungsmedium ab. Umso erstaunlicher und beklagenswerter ist es, so der freie Medienwissenschaftler

und Autor Thomas Bräutigam in seiner begrüßenswerten und eingehenden Studie *Gefesselt im dunklen Raum*, dass es zu diesem Massenphänomen kaum empirische Rezeptionsforschung gibt (allenfalls wenige Fallstudien wie Siegfried Kracauer und Emilie Altenloh, die sich aber eher auf die mutmaßliche Filmwirkung fokussierten). Diese Defizite lassen sich nicht mehr vollständig und methodisch befriedigend kompensieren, sondern allenfalls illus-

trativ mittels verfügbarer Filmkritiken der damals umfänglichen Filmpublizistik, der Organe der Filmwirtschaft, Leser:innenzeitschriften und Fanpost sowie der einschlägigen Publikumszeitschriften *Film-Revue* (1947-1963), *Star-Revue* (1953-1961), *Film und Frau* (1949-1969) oder *Film-Journal* (1955-1960/1971-1982) rekonstruieren, die der Autor intensiv und umsichtig auswertet. Eine „ausreichende Basis für eine wissenschaftlich exakte Forschungsarbeit mit klar verifizierbaren Aussagen“ (S.16) sei dieser Notbehelf allerdings nicht, räumt Bräutigam in seiner theoretisch wie methodisch klug argumentierenden „Einleitung“ ein, weshalb er seine Arbeit nur als „Essay“ (S.15) verstanden wissen will, der es ihm zudem erlaubt, interdisziplinär einschlägige Studien heranzuziehen und das Kino der 1950er Jahre als mentalitätsgeschichtlichen Seismografen einzuordnen.

Deshalb ist seine Darstellung auch nicht chronologisch aufgebaut, sondern thematisch (weshalb es immer mal wieder zu Überschneidungen und Reprisen kommt): Einen Überblick über gesellschaftliche Entwicklungen, über das Entsetzen und die Erschütterung über Nationalsozialismus und seine Kriegsverbrechen im Westen nach 1945, zugleich die rasche „Selbstviktimisierung“ (S.16) als doppelte Opfer von Nationalsozialismus und Krieg sowie die offizielle Tabuisierung und Verdrängung durch den angeordneten Sozialismus in der sowjetischen Besatzungszone bietet

das erste Kapitel. Das zweite Kapitel thematisiert die aufgezwungene Amerikanisierung durch *re-education* und Hollywoodfilme, das dritte die bald aufbegehrende Ablehnung der „antideutschen Hetzfilme“ (S.17 und S.73ff.) und den wachsenden Wunsch nach kollektivem Verschweigen. Als ein wichtiges Instrument dafür fungierte die Synchronisation fremdsprachiger Filme, die bis zur Manipulation ging, um das ‚Fremde‘ an das ‚Eigene‘ zu assimilieren – dies illustriert das vierte Kapitel an etlichen Beispielen. Das fünfte Kapitel widmet sich dem Jugendschutz als willkommene Zensur sowie der sich Ende der 1950er Jahre artikulierenden Jugendkultur („Halbstarke“ [S.134]) in Form von Musik und Jugendidolen wie James Dean und Elvis Presley. Für das erwachsene Filmpublikum wurden bald deutsche Unterhaltungsfilm die Favoriten im Kino. Schnell hatte die „beschädigte Nation“ (S.18) die sogenannten ‚Trümmerfilme‘ satt. Revue-, Operetten und Gesangsfilm, vor allem Heimatfilm und wenige melodramatische Film als Problem- oder Zeitfilm prägten die „Hochzeit des deutschen Nachkriegsfilm“ (ebd.). Sie waren Teil einer Harmonie- und Entlastungsoffensive, die die Neurasthenien und Traumatisierungen der Kriegszeit überdeckte und so die sich rasant durchsetzende Moderne mit ‚Wirtschaftswunder‘, Wiederaufbau und Technisierung erträglich gestaltete. Das Kino als „Zitadelle“ und „Kursaal“ mutierte zur „Brücke“ (S.173) für die entstehende

mentale Infrastruktur, resümiert Bräutigam am Ende.

Auch wenn sich Bräutigam mitunter zu weitreichenden zeithistorischen Verallgemeinerungen hinreißen lässt, die vom betrachteten Material allenfalls bruchstückhaft belegt werden können und auch von der einschlägigen Forschung unterschiedlich bewertet wurden, zumal eine homogene Gesamtheit des deutschen Publi-

kums nicht unterstellt werden kann, so ist ihm doch eine eindruckliche, sachlich unbedingt nötige Studie gelungen, die die prägenden Nachkriegsjahre aus der Warte des massenhaft frequentierten Kinos analytisch beleuchtet und deren mentalitätsgeschichtlichen Entdeckungen bis heute nachwirken (bzw. wieder aktuell geworden sind).

Hans-Dieter Kübler (Werther)

Michael Grisko, Günter Helmes (Hg.): „Auferstanden aus Ruinen“: Planen, Bauen und Wohnen in Spiel- und Dokumentarfilmen der DDR

Freiburg: wbg Academic 2024, 210 S., ISBN 9783534641406, EUR 48,-

Bis 1990 sollte das Wohnungsproblem in der DDR gelöst sein, betonen mehrere Beiträge des vorliegenden Bandes „*Auferstanden aus Ruinen*“: *Planen, Bauen und Wohnen in Spiel- und Dokumentarfilmen der DDR*. Die Planung der SED gestand sich dafür knapp 15 Jahre zu. Dass auch andere Probleme – wie etwa die adäquate Rekonstruktion der DDR-Kultur – mitunter noch längere Zeit zu ihrer Lösung benötigten, lässt sich diesem ebenso entnehmen.

Die Herausgeber beginnen ihren Sammelband mit einer fundamentalen Feststellung: „Wohnen betraf und betrifft jeden und war ein in der Verfassung der DDR verankertes Grundrecht“ (S.7). Bauen und Wohnen – auf ihnen liegt das Hauptaugenmerk –

waren explizit Grundthema kultureller Selbstbeschreibung der DDR. So gerieten sie auch zum allgegenwärtigen Thema ihrer Filmkultur, wobei dies bei sonst guter Forschungslage bisher nur am Einzelfall untersucht worden ist. Die thematisch dezidierte Sammlung von Michael Grisko und Günter Helmes tritt an, diese Baulücke zu füllen.

Eine kondensierte Kontextualisierung des Themas samt Skizze seiner in sich differenzierten Entwicklung leitet den Band ein (vgl. S.7-23). Aufschlussreich ist hier insbesondere die Zuspitzung zahlreicher Filme auf das Erkenntnisinteresse.

Der erste Teil des Bandes versammelt Studien zum Dokumentarfilm.

Die ersten Beiträge bleiben leider überwiegend deskriptiv, schematisch und redundant. Die Gegenstände des Amateurfilms (vgl. S.27-39), der Kino-Wochenschauen (vgl. S.40-54) oder der Auslands-Wochenschau *DDR-Magazin* (vgl. S.55-64) sind nichtsdestoweniger bemerkenswert.

Die Hebung und Würdigung einzigartiger Filmtexte, hier der Staatlichen Filmdokumentation, zeichnet auch Anne Barnerts Beitrag aus (vgl. S.65-76). Der vorbildliche Einbezug neuerer kulturwissenschaftlicher Ansätze liefert dabei Erklärungen für die im Material festgestellte Kontrafaktur oft kolportierter Narrative. Ähnlich tendiert Stephan Ehrigs Beitrag (vgl. S.77-88), der am Beispiel der Dokfilme über Halle-Neustadt den „Deutungshintergrund eines sozialistischen Imaginären“ (S.78) einbezieht und eine vorzügliche theoretisch-methodische Grundlage zur Rekonstruktion *sui generis* aufscheinen lässt.

Der zweite Teil widmet sich dem Spielfilm. Am Beispiel von ‚Trümmerfilmen‘ stellt Elizabeth M. Ward die Engführung „Väter und Trümmer“ (S.99) unter simultaner Verhandlung von Männlichkeits-, Kindheits- und Generationenkonzepten heraus (vgl. S.91-104). Annett Werner-Burgmann erweitert diese Lesart auf eine „Semantik der Schauplätze“ (S.105), die aus produktionsästhetischer Perspektive notwendig bedeutungstragend sind (vgl. S.105-121). Günter Rinkert rückt am Beispiel von Komödien gewinnbringend das Verhältnis von kulturellem Wissen, Subversion und Sagbarkeit in den Blick (vgl. S.122-147).

Dezidiert semiotisch nähert sich Dennis Gräf dem filmischen Wohnen und verdeutlicht den Erkenntniswert dieser Lesart (vgl. S.148-167). In beispielhafter kontextsensibler Analyse zeigt er, wie zeitgenössisches Wissen *ad hoc* filmisch modelliert wird und sich als integrale Verhandlung von Wandel und Kontinuität rekonstruieren lässt. Den kulturspezifischen, transitorischen Chronotopos der Baustelle im Film überblickt anschließend Grisko (vgl. S.168-188). Im großen Bogen wird zwar unvermeidlich allgemein bleibt der Beitrag anschlussfähig für eine Ausarbeitung insbesondere der jeweiligen Integration weiterer gesellschaftlicher Diskurse.

Der Band schließt mit einem Beitrag zum Fernsehtheater von Helmes (vgl. S.191-207). Er verdeutlicht neuerlich das Potenzial einer Auseinandersetzung mit populären Texten unter der gewählten Schwerpunktsetzung.

Stellenweise ist dem Band Pfuscher am Bau nachzuweisen, besonders hinsichtlich filmanalytischer Grundlagen – hiervon lässt sich nur Gräf gänzlich freisprechen – und genauerer historischer Einbettung – die „sechszwanzig (!) Jahre[...] des Bestehens der DDR“ (S.187) werden nicht nur den Rezensenten überraschen. Stärkere Bezugnahme auf bestehende filmwissenschaftliche (etwa die Publikationen der DEFA-Stiftung oder Orth, Dominik/Preußner, Heinz-Peter [Hg.]: *Mauerschau – Die DDR als Film: Beiträge zur Historisierung eines verschwundenen Staates*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2020) sowie kulturgeschichtliche Studien (insb. Dietrich, Gerd:

Kulturgeschichte der DDR. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2019) hätten hier leicht Abhilfe schaffen können. Sie seien für ergänzende Lektüre und Weiterarbeit auch über den Film hinaus empfohlen.

Denn davon unbescholten: Es bleibt der große Verdienst des Bandes, den enormen Erkenntniswert des Titelthe-

mas für eine differenzierte Erschließung der Kulturgeschichte der DDR herausgestellt zu haben. Er legt der konstatierten Baulücke ein Fundament, das im besten Sinn des Wortes und frei von allen negativen Konnotationen ausbaufähig ist.

Tim Preuß (Halle/Saale)

Aleksandra Eliseeva: Gender, Literatur und Film: Perspektiven auf die Literaturverfilmungen von Rainer Werner Fassbinder

Bielefeld: transcript 2024, 439 S., ISBN 9783839471753, EUR 50,-
(Zugl. Habilitation an der Universität Trier, 2023)

Rainer Werner Fassbinder ist zweifellos noch immer einer der bekanntesten deutschen Filmschaffenden. Entsprechend oft ist sein cineastisches Œuvre Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen. Aleksandra Eliseeva hat der langen Reihe nun eine weitere angefügt. Ihr Interesse richtet sich auf Fassbinders Verfilmungen deutschsprachiger Literatur. Das filmische Untersuchungskorpus der „sich im Schnittfeld [...] vor allem der Literaturwissenschaft, der Filmwissenschaft und der Gender bzw. Queer Studies [bewegenden]“ (S.23) Forschungsarbeit besteht aus den Spielfilmen *Bolwieser* (1976), *Wildwechsel* (1973), *Pioniere in Ingolstadt* (1971), der in dreizehn Episoden und einem Epilog erfolgten Fernsehverfilmung *Berlin Alexanderplatz* (1980) sowie Fassbinders Werk mit dem barock anmutenden

Titel *Fontane Effi Briest oder Viele, die eine Ahnung haben von ihren Möglichkeiten und ihren Bedürfnissen und trotzdem das herrschende System in ihrem Kopf akzeptieren durch ihre Taten und es somit festigen und durchaus bestätigen* (1974).

Um die literarischen Prätexte mit ihren filmischen Adaptionen vergleichen zu können, zieht Eliseeva den „Genderaspekt“ als „tertium comparationis“ (S.12) heran, denn für Fassbinders Werk sei diese Kategorie „von maßgeblicher Bedeutung“ (S.13).

Das Thema ‚Gender‘ fächert die Autorin wiederum in vier Teilaspekte auf. Interessant ist, dass sie sich jedem von ihnen mit einem anderen methodischen Instrumentarium nähert. Der „Repräsentation von Queerness“ (ebd.) mit Eve Kosofsky Sedgwick's Methode des *queer reading*, der Visualisierung

von „*Doing Gender*“ (S.125) geht sie mit Hilfe von Judith Butlers Theorie der Performativität nach, den „Frauenrollen“ (S.199) mit dem Alteritätskonzept der Women's Studies und den Männlichkeitskonstruktionen unter Bezugnahme auf „Befunde[.] der Men's Studies“ (S.21).

Wie die Autorin zeigen kann, „oszillieren“ Fassbinders männliche Figuren immer wieder „zwischen den Idealen der hegemonialen und der marginalisierten Maskulinität“ (S.276). Mehr noch: Beide bilden „ein wichtiges strukturbildendes Element“ (ebd.). Zugleich werde der „*male gaze* aufgedeckt, parodiert und damit subvertiert“ (S.409).

Fragen der Homosexualität in Fassbinders Filmen subsumiert und untersucht die Autorin unter dem unspezifischeren Begriff der Queerness. Worum es in den Werken geht, ist allerdings konkreter als gleichgeschlechtliche Sexualität zwischen Männern zu fassen. Zwar thematisiert Fassbinder auch weibliche Homosexualität, namentlich in *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (1972), doch gehört dieser Film nicht dem Untersuchungskorpus an. Wenn Eliseevas Befund zutreffen sollte, demzufolge das „Queerness-Konzept“ in Fassbinders *Berlin Alexanderplatz* (und auch in *Effi Briest*) „wenig gemeinsam mit der binären Opposition Hetero- und Homosexualität“ (S.73f.) hat, wäre die von ihr auf die Queer Studies rekurrende Untersuchungsmethode allerdings gerechtfertigt. Restlos überzeugen können ihre diesbezüglichen Ausführungen allerdings nicht, zumal der Begriff ‚Queerness‘ damals unbekannt war und Fassbinders Filme demnach auch nicht

einem an ihm orientierten Konzept folgen konnten.

Sowohl *Berlin Alexanderplatz* wie auch *Effi Briest* werden von der Autorin unter mehreren der genannten Genderaspekte untersucht. So zeigt sie etwa auf, wie in *Effi Briest* das „Zusammenwirkung der verbalen und visuellen Ebene entsteht“ und einen „ironische[n] Effekt“ erzeugt, „der die Mittel von *Doing Gender* und seine Folgen hinterfragt“ (S.126). Eliseevas Analyse der Serie *Berlin Alexanderplatz* konzentriert sich zwar vor allem auf die als „homoerotisch“ interpretierte „Figurenkonstellation Biberkopf – Reinhold“ (S.53), doch zeigt sie anhand der Figur der ‚heiligen Hure‘ Mieke auch, wie es Fassbinder gelingt, „Frauenbilder in historische wie literaturhistorische Kontexte einzubetten“ (S.197).

Zwar konstatiert Eliseeva in den untersuchten Werken eine „Verengung des Repertoires von Frauenrollen“ (S.274) auf die gängigen „Haupttypen weiblicher Rollen: Kindfrau, Prostituierte, Mutter, Ehefrau, Hausfrau, ‚wahnsinnige‘ Frau“ (S.273), doch diene dieser „Trend zur Hyperbolisierung und Zuspitzung“ dazu, „den Protest der Zuschauer:innen gegen das System zu fördern“ (S.274).

Mit ihrem „Erkenntnisziel“, „die Transformation der Gender-Gestaltung in Fassbinders Verfilmungen im Vergleich mit den Vorlagen zu verfolgen“ (S.18), hat Eliseeva wissenschaftliches Neuland betreten, auf das ihr, so ist zu hoffen, weitere Forschende folgen werden.

Rolf Löchel (*Herzogenrath*)

Kevin Vennemann: Helke Sander: Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers

München: edition text + kritik 2024 (Film|Lektüren, Bd.7), 98 S., ISBN 9783967079951, EUR 20,-

Helke Sander ist zweifellos eine der bedeutendsten feministischen Filmschaffenden im deutschsprachigen Raum. Der Titel eines ihrer Filme ist gar zum geflügelten Wort avanciert: *Der Beginn aller Schrecken ist Liebe* (1983). Zugleich sind ihre Werke merkwürdigerweise jedoch weithin unbekannt. Daher ist es umso erfreulicher, dass sich Kevin Vennemann Sanders feministisch/emanzipatorischem Berlin-Film *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers* (1977) widmet. Vennemann kontextualisiert Sanders Werk mit „anderen Filmen von Frauen seit den späten 1960er-Jahren“ (S.10). Vor allem aber analysiert er die Szenen des Films entlang ihrer chronologischen Reihenfolge. Etliche von ihnen unterzieht er einem *close reading*, wobei er große Genauigkeit und einen aufmerksamen Blick unter Beweis stellt. Besonders ausführlich werden die in der Ausstellung „Künstlerinnen international“ aufgenommen Szenen interpretiert, wobei Vennemann sich insbesondere auf die Funktion der siebzehn von ihm „identifizier[t] en“ (S.72) Ausstellungsstücke konzentriert, von denen sich „manche [...] zum Geschehen [äußern]“, während „andere kommentieren oder reflektieren, wie sich die Frauen in ihren Gesprächen fühlen und verhalten“

(S.73). Etliche Filmstills (nicht nur aus den Ausstellungsszenen) plausibilisieren seine Interpretationen und Argumentationen.

Gelegentlich wird eine Szene allerdings auch nur kurz angesprochen. Fast schon übergangen werden die von männlicher Übergriffigkeit bis hin zu sexueller Belästigung reichenden Momente gegen Ende des Films, in den Vennemann nichts weiter als „Annäherungsversuche“ (S.92) erkennen kann. Dies erscheint als eine nicht nachvollziehbare Wahrnehmung, zumal sich die Protagonistin in der folgenden Szene übergibt, worauf Vennemann allerdings gar nicht eingeht.

Was *Redupers* zu einem „feministischen Film“ mache, sei nicht etwa ein „programmatisches Anliegen“ (S.13). Der Autor identifiziert ihn vielmehr als solchen, „weil er das Alltagsleben nicht eines beliebigen Menschen, sondern einer Frau dokumentiert, die mit repressiven Strukturen umgehen können muss, um zu überleben“ (ebd.). Daran ist vieles richtig, nicht aber, dass Sanders Film dieses Leben dokumentiert: Denn er erzählt die erdachte Geschichte einiger Monate aus dem Leben seiner ebenfalls fiktiven Protagonistin Edda Chiemnyjewski. Dass *Redupers* „kein Spielfilm [ist], der atmosphärisch einen Dokumentarfilm

evoziert, sondern Assemblage“ (S.58), steht dem nicht entgegen.

Vennemann identifiziert „mehrere [...] widerständige Akte“ (S.23) Eddas, zu denen er etwa „bewusste[...] Ineffizienz“ (S.27) zählt. Auch weist er darauf hin, dass die Protagonistin in der zweiten Hälfte „häufiger mit Männern in Machtpositionen“ konfrontiert ist und ihre „Objektivierung“ nun im „Zentrum des Films“ (S.67) steht.

Neben Edda und ihren Mitstreiterinnen kommt der Stadt Berlin eine bedeutende Rolle zu. Dies trifft nicht nur wegen der ausgedehnten, fast im Schrittempo absolvierten Kamerafahrten entlang der Mauer oder durch die Straßen Kreuzbergs zu, sondern auch, weil das Objekt des Fotoprojekts der Frauen eben die damals noch zweigeteilte Stadt ist, deren weniger attraktive Seiten sie zeigen. Die Bilder der Feministinnen „sezieren Berlin nicht aus einer weiblichen Perspektive, sondern als Fotos kritischer Individuen, die sich als Frauen identifizieren“ (S.12). Das trifft auch auf den Film selbst zu, der Berlin als „eine Stadt im Umbruch“ und „unvollendetes Werk“ zeigt, was der Autor wiederum als „Folie für Eddas werdendes Leben“ (S.25) interpretiert.

Vennemann hat eine insgesamt gründliche und zumeist überzeugende

Analyse des Films vorgelegt. Dass Orangen in *Redupers* „Feminitätssymbole“ (S.8) seien, wird allerdings nur behauptet, aber nicht wirklich plausibilisiert. Das trifft auch auf seinen Befund zu, dass die Berliner Mauer als „Metapher [...] für ‚sexual difference‘ [dient]“ (S.18). Überdies widerspricht dem Vennemanns Bemerkung, dass der Film eine „schnörkellose[...], metaphorfreie[...] Alltagsanalyse“ (S.63) sei. Sachliche Irrtümer sind hingegen selten. Allerdings richtet sich die feministische Demonstration, von der Edda Aufnahmen macht, nicht „gegen den § 218“ (S.12), sondern gegen Vergewaltigungen. Zu monieren ist auch, dass der Autor zwar peinlich genau angibt, welche Takte aus Beethovens *Neunter Sinfonie* während welcher Szene einer Autofahrt gespielt werden (vgl. S.46-51); umgekehrt fehlen aber Zeitangaben, von welcher Minute an eine Szene des Films zu sehen ist. Ebenso absent sind ein Literaturverzeichnis und eine Filmografie.

Dennoch könnte Vennemanns Analyse von *Redupers* dazu beitragen, dass Sanders filmisches Schaffen wieder stärker erforscht oder überhaupt auch nur rezipiert wird. Es wäre zu wünschen.

Rolf Löchel (*Herzogenrath*)

Stephanie Bender: *Ethics for the Future: Perspectives from 21st Century Fiction*

Bielefeld: transcript 2023 (Culture & Theory, Bd.288), 315 S., ISBN 9783839468203, EUR 49,-

(Zugl. Dissertation an der Universität Freiburg, 2022)

Stephanie Benders *Ethics for the Future: Perspectives from 21st Century Fiction* bietet eine tiefgründige, kritische Untersuchung der ethischen Herausforderungen des 21. Jahrhunderts, basierend auf zeitgenössischen Filmen und Romanen. Die Kulturwissenschaftlerin argumentiert, dass die ästhetische Simulation und emotionale Einbindung von Fiktion neue Wege eröffnet, um potenzielle Zukunftsszenarien kennenzulernen und zu beurteilen. Im Zuge dessen analysiert Bender unter anderem Werke wie Don DeLillos *Zero K* (2017), Margaret Atwoods *MaddAddam*-Trilogie (2002-2013), Kim Stanley Robinsons *New York 2140* (2017) und *Blade Runner 2049* (2017) von Dennis Villeneuve aus einem kritischen, posthumanistischen Blickwinkel heraus. Dabei fokussiert sie auf drei Themen: ökologische Krisen, Digitalisierung und Biotechnologie. Konkret untersucht Bender, welche mögliche Zukunft wünschenswert sein könnte und anhand welcher ethischen Maßstäbe wir das bewerten können. Sie schlägt dafür eine Neudefinition der Ethik als eine emotionale und rationale Metareflexion über die Folgen des menschlichen Weltmachens vor – um festzustellen, ob diese Welten gute und wünschenswerte Zukünfte hervorbrin-

gen können oder ob diese Zukünfte eher düster und unerwünscht sind.

Bender leistet mit ihrer Dissertation einen relevanten Beitrag zur Frage nach einer nachhaltigen Zukunft, wie diese imaginiert und möglich gemacht werden kann. Sie kritisiert, dass die humanistische Ethik des Anthropozentrismus die verflochtenen, nicht-menschlichen Dimensionen der modernen Welt vernachlässigt. Stattdessen schlägt sie eine Ethik des kritischen Posthumanismus vor, die den Einfluss technologischer und ökologischer Faktoren auf unser ethisches Handeln berücksichtigt. Diese Ethik soll eine emotionale und rationale Metareflexion – also ein Nachdenken darüber, ‚wie‘ wir nachdenken – fördern, mit der die Folgen menschlicher Handlung für zukünftige Generationen und das globale Ökosystem besser beurteilt werden können.

In Benders Ansatz ist Fiktion eine Methode zur Simulation möglicher Zukünfte. Beispiele wie *Zero K* und *Blade Runner 2049* zeigen auf, dass es die Populärkultur ermöglicht, komplexe moralische Szenarien zu erleben und unsere ethischen Grundsätze auf die Probe zu stellen.

Besonders hervorzuheben ist Benders interdisziplinärer Ansatz, der

Ethik, Ästhetik und Posthumanismus verknüpft. Ihr Fokus auf Fiktion als Reflexionsmedium ist originell und regt Leser:innen dazu an, über die ethischen Dimensionen alltäglicher Entscheidungen und deren zukünftige Folgen nachzudenken.

Es wäre jedoch spannend gewesen, wenn insbesondere die visuelle Rhetorik der filmischen Werke sowie deren Bedeutung für aktuelle politische Debatten expliziter herausgearbeitet worden wären. Angesichts der hochbrisanten Thematik der vorliegenden Untersuchung, sehe ich dies als verpasste Chance. Eine Miteinbeziehung von zum Beispiel Demos' Thesen zur Bedeutung von Aktivismus für Kunst und die visuelle Kultur, zur Rolle des Klimawandels als Gerechtigkeitsfrage sowie zur Bedeutung indigener Wissenssysteme und Perspektiven im Kontext politischer Ökologie hätten interessante Fragen eröffnet (vgl. „Contemporary Art and the Politics of Ecology.“ In: *Third Text* 27 [1], 2013, S.1-9). Zum Beispiel: Könnten die von Bender untersuchten Filme und Romane die Öffentlichkeit für ökologische Themen sensibilisieren und politische Veränderungen anre-

gen, obwohl sie sich nicht explizit als Aktivismus verstehen? Und wie würde sich die Analyse verändern, wenn man indigene Perspektiven stärker berücksichtigen würde, wie Demos es fordert? Würde dies zu neuen ethischen Einschätzungen der Zukunftsszenarien führen? Die Verbindung von Benders Analyse mit Demos' Argumenten würde die ethische Bewertung von Zukunftsszenarien in Filmen und Romanen in einen größeren gesellschaftlichen und politischen Kontext stellen. Eventuell würde deutlich werden, dass die Bewältigung der ökologischen Krise nicht nur eine Frage individueller Moral ist, sondern auch kollektiven Handelns und politischer Veränderungen bedarf.

Dennoch, *Ethics for the Future* ist eine anspruchsvolle, aber lohnenswerte Lektüre, die aktuelle ethische Fragestellungen um eine innovative Perspektive bereichert. Sie eignet sich für akademisch Interessierte, die bereit sind, traditionelle Ethikvorstellungen infrage zu stellen und über eine posthumanistische Zukunftsethik nachzudenken.

Judith Rehmann (Basel)

Sammelrezension: Human-Animal-Studies und Filmwissenschaft

Friederike Zenker: Das Tier im Bild: Verbindungen von Tierethik und Ästhetik

Bielefeld: transcript 2023 (Human-Animal Studies, Bd.31), 276 S., ISBN 9783837666182, EUR 45,- (OA)

(Zugl. Dissertation an der Universität Basel, 2020)

Sarah O'Brien: Bits and Pieces: Screening Animal Life and Death

Ann Arbor: University Press of Michigan 2023, 210 S., ISBN 9780472076253, EUR 39,56 (OA)

Von der Wahrnehmung zur Analyse zum Handeln: Die Human-Animal-Studies haben seit ihrer Herausbildung stetig an akademischer Präsenz gewonnen – in den Augen einiger ihrer Vertreter:innen allerdings um den Preis der ‚Domestizierung‘ und ‚Kastration‘ (vgl. Best, Steve: „The Rise of Critical Animal Studies: Putting Theory into Action and Animal Liberation into Higher Education.“ In: *Journal for Critical Animal Studies* 7 [1], 2009, S.9–52). Als Reaktion auf sowohl die dringlicher werdenden Themen der institutionellen Gewalt gegen Tiere in kapitalistischen Strukturen sowie angesichts einer globalen sozialen und ökologischen Krise haben sich seit den 2000ern die Critical Animal Studies geformt. Sie verstehen sich somit nicht nur als Forschungsrichtung, sondern auch als politisches und ethisches Projekt, das auf soziale Transformation abzielt. Diese Forschungsperspektive bedient sich dabei konsequenterweise auch einer appellativen Sprache, die

das Missverhältnis in der Mensch-Tier-Beziehung nicht nur beschreibt, sondern explizit hinterfragt und kritisiert.

Die beiden vorliegenden Publikationen – Friederike Zenkers *Das Tier im Bild* und Sarah O'Briens *Bits and Pieces* – zeichnen sich ebenfalls durch eine klare moralische Haltung und Sprache aus und setzen sich intensiv mit der Frage auseinander, wie Mensch-Tier-Beziehungen kritische soziale Fragen reflektieren und wie deren radikale Neuinterpretation zu einer gerechteren Gesellschaft beitragen kann.

Dreh- und Angelpunkt von Zenkers am eikones – Zentrum für die Theorie und Geschichte der Universität Basel entstandene Dissertation ist das Postulat einer „tierlichen Singularität“ (S.12). Diesen Begriff hat die Autorin bereits 2020 in ihrem Aufsatz „Bilder der Fürsorge“ überzeugend eingeführt (vgl. Ullrich, Jessica/Rieger, Stefan [Hg.]: *Tiere und/als Medien*. Berlin: Neofelis, 2020, S.148–157).

In der geisteswissenschaftlichen Verwendung wird mit dem Begriff ‚Singularität‘ die Einzigartigkeit eines Individuums beschrieben, das sich durch besondere Eigenschaften von allen anderen unterscheidet. Jedes Lebewesen ist somit eine unverwechselbare, eigenständige Existenz. Explizite Anwendung fand dieser Terminus jedoch bislang nur auf den Menschen. Die Idee des Tieres als individuelles Subjekt (das ja bereits im ‚Tier‘ nur als Kollektivsingular repräsentiert wird) wurde früh von Theoretiker:innen wie Donna Haraway und John Berger thematisiert. Die Human-Animal-Studies und ihre Vordenker:innen legten dabei zwar speziezistische Denkmuster offen und das Verständnis vom Tier als homogene Masse oder Ressource – dies jedoch innerhalb des *agency*-Diskurses, nicht im Sinne ihrer Singularität. Die Potenziale und letztendlich Notwendigkeit einer entsprechenden Erweiterung legt Zenker nun in ihrer klar strukturierten und umfassenden Untersuchung dar.

Nach der Erläuterung des Konzeptes der tierlichen Singularität und seiner Komponenten „Unauswechselbarkeit, Subjektivität, Situiertheit und Relationalität“ (S.15) im ersten Kapitel, erklärt die Autorin im zweiten zuerst die ethischen Dimensionen des aktuellen Umgangs mit Tieren. Dabei spricht sie sich gegen prinzipienbasierte Ansätze aus, wie sie zum Beispiel von Peter Singer (*Animal Liberation*. New York: Ecco, 2002) und Tom Regan (*The Case for Animal Rights*. Berkeley:

University of California Press, 1983) vertreten werden. Stattdessen plädiert Zenker für partikularistische und relationale Herangehensweisen, die unter anderem bestehende Beziehungen zu Tieren in den Vordergrund stellen. Sie ermöglichen eine differenziertere und kontextsensitive Betrachtung der ethischen Herausforderungen im Umgang mit Tieren.

Nach den sich anschließenden Ausführungen zur Tierästhetik werden diese Punkte zusammengeführt und in ein Verhältnis zur Empathie gesetzt. Und genau hier zeigt sich die Bedeutung der tierlichen Singularität, wenn das bisherige Sehen/Abilden sich in eine „fürsorgliche Wahrnehmung“ (S.125) wandelt.

Die letzten beiden Kapitel widmen sich eben diesem Phänomen der bildlichen Darstellung in Film und Foto. Dieser mediale Fokus erklärt sich unter anderem über das Zeigen konkreter, real existierender Tiere, wo andere Gattungen möglicherweise interpretative Darstellungen bieten. Insofern dienen diese Medien der Sichtbarkeit von Tieren als Individuen, was Zenker mit dem Begriff „transparente Tierbilder“ (S.137), in Präzisierung des Theorems von Kendall Walton (vgl. S.153ff.), benennt. Die Autorin analysiert beispielhaft die PETA-Kampagne *I'm Me, Not Meat* (2017-) und deren Auswirkungen auf die Wahrnehmung von Tieren. Die Plakate zeigen detaillierte Einzelportraits, die zeitlich-räumliche Distanz überwinden, was in einer emotional-

empathischen Nähe resultieren kann, welche wiederum ethische Überlegungen fördert. Wie auch in den vorhergehenden Abschnitten werden Theorien und Beispiele hier kritisch diskutiert: Sowohl Schockbilder als auch Bilder der Fürsorge können positiv wie negativ instrumentalisiert werden (vgl. S.215) – ob durch die Zuspitzung auf das erneut entindividualisierte Opfer oder die Verdeckung systematischer und struktureller Ausbeutung durch eine Romantisierung.

Das Tier im Bild richtet sich an ein breites Publikum, das sich für die ethischen, ästhetischen und politischen Dimensionen der Mensch-Tier-Beziehungen interessiert. Theoretische Grundlagen werden verständlich eingeführt und zahlreiche interdisziplinäre Anknüpfungspunkte geboten. Durch die subtile Dringlichkeit der Argumente erhält der Text einen unterschwelligsten Impuls zur Reflexion und eröffnet neben der akademischen Relevanz auch ein „Potenzial in der Praxis“, dessen Umsetzung die Autorin am Ende ihrer Studie als „offene Frage“ (S.240) an die Lesenden konsequent zurückspielt.

Schockbilder von Tieren spielen in O'Briens Buch *Bits and Pieces* eine zentrale Rolle. Bereits in ihrer 2012 an der Universität Toronto vorgelegten Dissertation *Unnerving Images: Cinematic Representations of Animal Slaughter and the Ethics of Shock* beschäftigte sich O'Brien mit der Darstellung des Lebens, vor allem aber des (gewaltvollen) Sterbens von Tieren im Film.

2023 hat die Autorin die ursprünglichen Thesen nun aktualisiert und erheblich erweitert publiziert.

Im neuen Text zeigt sie das komplexe Geflecht von Medien und kulturellen Praktiken, bei deren Analyse O'Brien nun noch stärker auf Analogien zwischen der Visualisierung von Tieren und marginalisierten Personengruppen, insbesondere der schwarzen Bevölkerung in den USA, eingeht. Denn die Sinnerzeugung der einfach verfügbaren und für den visuellen Konsum aufgearbeiteten Repräsentation des Lebens und Sterbens von Tieren verzerrt „the mattering of human life and death“ (S.4).

Diesen Zusammenhang entwickelt die Verfasserin exemplarisch aus den viralen Videos der Covid-19-Pandemie, in denen Wildtiere die städtischen Räume zurückerobern. Amanda Hess kategorisierte diese bereits 2020 als „Coronavirus Nature Genre“ (In: *New York Times*, 17.04.2020) und sah ebenfalls hier nicht nur ein Zusammenspiel zwischen menschlichem Rückzug und der Regeneration der Natur, sondern genauso ein Hervortreten sozioökonomischer Ungleichheiten innerhalb der (menschlichen) Gesellschaft, die durch die Pandemie verschärft wurden.

Im ersten Kapitel untersucht O'Brien eingehend die historische Entwicklung des Schlachtfilms und des Schlachthaus-Tourismus als Ausgangspunkt des Verhältnisses der Gesellschaft zur Schlachtindustrie. Die wachsende Trennung von Schlachtung und Stadtleben führte zu einer

zunehmenden Unsichtbarkeit der entsprechenden Praktiken im Alltag, was sich in der Folge auch in der filmischen Darstellung niederschlug. Mediale Techniken lassen dort zusätzlich eine Distanz zwischen den Zuschauenden und dem Dargestellten entstehen.

Um beim Publikum aber ein Bewusstsein für die ethischen und praktischen Probleme der Fleischproduktion zu schaffen, überwinden speziell Dokumentarfilme diese Distanz durch die Strategie des *exposure as shock* (vgl. S.45), der sich das zweite Kapitel widmet. O'Brien kritisiert hier Jacques Derridas Standpunkt scharf: Zwar konstatiert dieser eine gemeinschaftliche „organisierte[...] Verdrängung“ (S.47) des Wissens um die Zustände der Tierindustrie, lehnt aber gleichzeitig die Präsentation expliziter Gewaltbilder ab. Die Autorin stellt hingegen fest, dass diese notwendig seien, um dieses ‚Gleichgewicht zwischen Wissen und Nicht-Wissen‘ (vgl. S.62) ins Wanken zu bringen. Sie interpretiert seine Zurückhaltung als rhetorischen Kniff, der die Komplizenschaft der Menschen in der systematischen Folter von Tieren aufdeckt.

Im dritten und vierten Kapitel führt die Autorin die Taxidermie als weiteren Aspekt der tierlichen Präsenz ein. Sie kann als materieller Ausdruck der Sehnsucht nach dem Exotischen und Unbekannten gelesen werden: Ausgestopfte Tiere öffnen visuelle und emotionale Zugänge zu fremden

Welten und sind wie deren Bilder jederzeit verfügbar. Auch im eigenen Heim ermöglichen sie so einen erneut distanzierten Konsum für *arm-chair traveler* (vgl. S.82). Ausgestopfte Tiere stehen damit als Symbole für die gewaltsame Aneignung und Objektivierung von Leben unter dem Deckmantel der Bewunderung. Über diese Argumentation gelingt es O'Brien überzeugend, ihre Verwendung in beispielhaften Analysen der Serie *Atlanta* (2016–2022) oder auch dem Film *Get Out* (2017) als Mittel der Darstellung sowie Hinterfragung stereotypisierter schwarzer Identität, explizit schwarzer Männlichkeit, zu analysieren.

Mit dem gewählten interdisziplinären Ansatz, der Filmwissenschaft, historische Kontexte und die Untersuchung alltäglicher Sprache integriert, öffnen sich zahlreiche Möglichkeiten, diese Überlegungen auch in anderen Gattungen aufzugreifen. Allerdings ist für die Lektüre stellenweise ein gewisses Maß an Vorwissen in Film- und Medientheorie hilfreich. Die Autorin betrachtet tierische Belange nicht isoliert, sondern nutzt sie, um auf tief verwurzelte rassistische Strukturen der menschlichen und tierischen Beziehungen in der Gesellschaft aufmerksam zu machen – gerade im häuslichen Raum als Ort der Visualisierung und wider dem allzu bequemen ‚Gleichgewicht‘.

Susanne Schwertfeger (Kiel)

Rezension im erweiterten Forschungskontext: *A Dramaturgy of Nostalgia*

Johanna Tydecks: A Dramaturgy of Nostalgia: Film Adaptions of Picturebooks

Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2024 (SEKL Studien zur Europäischen Kinder- und Jugendliteratur, Bd.14), 323 S., ISBN 9783825396022, EUR 44,-

(Zugl. Dissertation an der Eberhard Karls-Universität Tübingen, 2023)

Mit *A Dramaturgy of Nostalgia: Film Adaptions of Picturebooks* legt Johanna Tydecks eine interessante und aufschlussreiche Arbeit vor, deren interdisziplinärer Zugriff auf das Thema ‚filmische Bilderbuchadaptionen‘ ein komplexer ist: Narratologie sowie Adaptionstheorien und filmdramaturgische Konzepte werden ebenso berücksichtigt wie das Konzept ‚Nostalgie‘. Verknüpft wird dies alles mit den Aspekten Emotion und Einfühlungsvermögen. Die Lektüre zeigt, dass zudem kontinuierlich Bögen zum Feld der Memory Studies geschlagen werden. Es gelingt der Autorin im Laufe ihrer Arbeit, der Komplexität ihres Vorhabens im Großen und Ganzen gerecht zu werden. Das zeigt sich nicht nur im Gesamtaufbau der Studie, sondern auch in den gelungenen Versuchen, die im Analyseteil untersuchten Bilderbücher und deren filmische Adaptionen zu systematisieren und zu kategorisieren.

Das erste von insgesamt fünf Kapiteln führt zunächst in die Thematik ein. Hier macht Tydecks ihre Leser:innen vertraut mit Bilderbüchern und entwirft, unter Rückgriff auf die zahlreichen theoretischen Ansätze, die

Forschungsfragen, die im Zentrum ihrer Arbeit stehen: „a) How do the adaptations refer to the verbal and visual narration of the picturebooks? [...] b) What are the characteristics of the narration of the adaptations? c) What is the link between adaptation and nostalgia in the investigated adaptations? d) What emotional impact do the films evoke compared to the adapted picturebooks? e) (How) do target groups differ between picturebooks and their film adaptations?“ (S.14), bevor sie den Stand der Forschung zu Bilderbüchern und dem von ihr gewählten Thema darlegt. Hier berücksichtigt Tydecks die einschlägige Forschungsliteratur zu Bilderbüchern (u.a. Doderer/Müller 1974; Nodelman 1989; Hickethier 1993; Thiele 2000; Nikolajeva/Scott 2001; Thiele 2003a; 2003b; Kümmerling-Meibauer 2010; 2018), aber auch zur Filmanalyse (u.a. Eder 2000; Hagener 2006; Hutcheon 2006), zu narratologischen Konzepten (u.a. Genette 1998; 2001) und zur Gedächtniskultur (u.a. Erll 2017).

Darauf folgt die Darstellung des Ziels ihrer Arbeit, wobei sie hier ihre Forschungsfragen erneut formuliert

und auch neue Fragen – etwa nach der Verbindung zwischen den Geschichten und der mentalen Verfassung der Rezipierenden (vgl. S.23) – ergänzt. Schließlich notiert sie: „This analysis of media narration is thus enhanced by aspects of cognitive narratology and media reception. On the basis of the currently emerging research on nostalgia and empathy, these two aspects of text reception shall be further examined. Starting with films that are very closely based on the original book, various methods are examined for how the characters, plot and narration of the book are presented. Especially the link between nostalgia and self-reflection in picturebook and film narration will be illuminated, with reference to a range of award-winning children’s films and picturebooks in Western culture“ (S.23).

Das zweite Kapitel dient entsprechend zunächst der Darstellung des theoretischen Bezugsrahmens der Arbeit, der sich hauptsächlich aus Markus Kuhns filmnarratologischen Überlegungen (2011) speist und um Überlegungen von unter anderem Gérard Genette (1998; 2001) und Linda Hutcheon (2006) ergänzt wird. Näher ausgeführt werden auch Vorüberlegungen zu Medienadaptionen und zur Transmedialität, die Tydecks – auch aus historischer Entwicklungsperspektive – nutzbar für ihre Analyse macht. Weitere Unterkapitel führen in die Bereiche „Nostalgia“, „Emotional Response and Empathy“ sowie „Film Dramaturgy“ ein, bevor die Verfasserin

schließlich den Aufbau ihrer Arbeit und die Auswahl der zu analysierenden Werke erläutert.

Die Filme, die Tydecks herangezogen hat, hat sie insgesamt fünf Kategorien zugeordnet, wobei die Analysen immer dem gleichen Schema folgen: Die verschiedenen Filme und Bilderbücher werden hinsichtlich ihrer narrativen Gemeinsamkeiten und Unterschiede analysiert, wobei insbesondere die Darstellung der Figuren als kontinuierlicher gemeinsamer Nenner im Mittelpunkt steht. Um die medienspezifischen Merkmale des jeweiligen Werks herauszustellen, wird für jedes Beispiel zunächst das Bilderbuch und dann der Film unter Berücksichtigung der aktuellen Forschung untersucht. Dabei ist es sinnvoll, auch konkrete Sequenzen der Verfilmung jeweils analytisch mit der entsprechenden Passage im Buch abzugleichen, um aufzuzeigen, welche filmischen Mittel gewählt wurden und wie Motive, Figuren, Handlung, Komposition, Farben und Form des Bilderbuchs im Film aufgegriffen werden oder ob es noch weitere intertextuelle Bezüge gibt. Ergo findet die Analyse sowohl auf der Makroebene (Handlung [z.B. neue oder gestrichene Episoden, Rückblenden, Themen und Sujets], Schauplatz, Haupt- und Nebenfiguren) als auch auf der Mikroebene (Formen, Farben, Komposition) statt. Weitere relevante Aspekte betreffen die Erzählinstanz, erzählte Zeit vs. Erzählzeit, Typografie, Einsatz von Musik und Sounddesign (vgl.

S.44). Die Analysen im dritten Kapitel beginnen mit Filmen, deren „plot and visual expression can be assigned to concrete picturebook pages“ (ebd.). Das darauffolgende Unterkapitel analysiert Filme, die sich auf Bilderbücher beziehen, die in Serie erschienen sind, während das nächste Unterkapitel Filmen gewidmet ist, die „retain the plot of the picturebook but complement it episodically“ (S.45). Das vierte Unterkapitel „deals with adaptations, which are long films with new extensions but also modifications of the adapted picturebook plot“ (ebd.). Das fünfte Unterkapitel beschließt die Analysen „with an exemplary investigation of two films, whose connection to the book is achieved by the orientation towards their main characters“ (ebd.). Die Filme, die Tydecks im Rahmen ihrer Untersuchungen berücksichtigt, weisen dementsprechend eine große Spannweite auf: Der Film *Shrek* (2001) wird ebenso einer Analyse unterzogen wie die Adaptionen von *Pettson och Findus* (1999-2022) und die filmischen Umsetzungen von Dr. Seuss' Bilderbuch *The Lorax* (2012), Maurice Sendaks *Where the Wild Things Are* (2009) oder auch Chris Van Allsburgs *Jumanji* (1995) und *Zathura* (2005).

Tydecks Analyse zeigt in der Summe eine große Bandbreite an filmischen Adaptionenmöglichkeiten von Bilderbüchern auf, die zugleich noch viel Raum für weitere Forschung lässt, wie die Autorin der Studie selbst in ihrem Fazit notiert. Dies gilt umso mehr, da die Analyse

von Bilderbüchern/filmischen Bilderbuchadaptionen oft in Analysen von Kinderbüchern/filmischen Kinderbuchadaptionen integriert wurde (z.B. Meeusen 2020): „The present study intended to identify the range of picturebook adaptations, their most important differences and common levels. An initial attempt has been made to investigate typological and dramaturgical characteristics of picturebook adaptations. This approach led to other issues that could not be addressed to the same degree, such as Gender, Space, Sound, Transnational Encounter, Diversity, Non-Western Cultures, Merchandising, and Transmedia“ (S.284).

Die Reichhaltigkeit der Analysen, die Tydecks bietet, und die Fülle des Materials, das sie heranzieht, zeigen somit durchaus das Potenzial für weitere Analysen filmischer Bilderbuchadaptionen auf. Zugleich fällt aber auch auf, dass aufgrund dieser Reichhaltigkeit und umfangreichen Analysen der Aspekt der Nostalgie in dieser Materialfülle etwas untergeht, zumal Tydecks auch noch als zentrales Ziel der Arbeit notiert: „The present study [is] intended to identify the range of picturebook adaptations, their most important differences and common levels“ (S.284). Auch wenn sie in ihrem Fazit aufzeigt, wie sich Nostalgie in filmischen Bilderbuchadaptionen manifestieren kann („Visual signs of the past as a frame of reference, specifically in the films, are various elements of media nostalgia [old books,

radio, board games, television, past events and settings], as well as allusions to the aesthetics of a book, an old photo album, turning pages, recreated collage style, etc. In many cases, these visual signs are additionally accompanied by an extra- or intradiegetic retrospective narrator who both emphasizes and reflects on his nostalgic feelings, therefore nostalgia here seems self-reflexive and intentional“ [S.277]), reichert sie den Begriff auch mit neuen Fragen an: „The aspect of nostalgia and ideology is focused on the implicit dramaturgy on the horizontal level of film narration: What are the inscribed or hidden levels, where are the connections in the virtual-design elements of the adaptations and how do they influence the impact on the audience? Can the hypothesis be confirmed, that adaptations of picturebooks generally integrate different elements of nostalgia, and can therefore a new perspective in relation to film adaptations of picturebooks be opened?“ (S.276).

Vor diesem Hintergrund und dem enormen Potenzial, das diese Arbeit positiverweise eröffnet, fallen leider sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene Aspekte auf, die einer gründlicheren Korrektur hätten unterzogen werden müssen und die diverse Fragen aufwerfen. Die Arbeit wird direkt zu Beginn der Einleitung als Studie präsentiert, die die Adaption von Bilderbüchern untersucht. In der Einleitung verweist Tydecks jedoch unter anderem auf den Film *Paddington* (2014), der auf Michael Bonds

Kinderbuchreihe (1958-2017) um den gleichnamigen Bären basiert. Vor dem Hintergrund der geplanten Studie, deren Ziel es laut Autorin sein sollte, filmische Bilderbuchadaptionen zu untersuchen, ist der Hinweis auf eine Kinderbuchadaption irreführend und führt – zumindest in der Einleitung – kurzfristig zu Irritationen und mitunter zur Infragestellung des Korpus.

Inhaltlich fällt die Inkongruenz zwischen Inhaltsverzeichnis und Kapitelstrukturierung innerhalb der Arbeit auf der einen Seite und den Ausführungen in der Einleitung auf der anderen Seite auf: Während die Reihenfolge der im Inhaltsverzeichnis angekündigten Analysen mit der tatsächlichen Reihenfolge im dritten Kapitel übereinstimmt, weist die Einleitung mitunter deutliche Diskrepanzen auf und verortet zum Beispiel die Analyse des Films *The Three Robbers* (2007) fälschlicherweise ins vierte Kapitel. In ihren weiteren Ausführungen in der Einleitung bezieht sich Tydecks unter anderem auf Kuhns Werk (2011), dessen Erscheinungsdatum sie hier im Text mit 2013 angibt, während sie in der Bibliografie als Erscheinungsjahr 2011 notiert. Die Bibliografie ist es auch, die ebenfalls formal unter dem Gesichtspunkt des Layouts einer gründlichen Korrektur hätte unterzogen werden müssen: Zum Beispiel sind einzelne hängende Einzüge zu groß oder gar nicht vorhanden, die beiden im Jahr 2005 erschienenen Quellen von Susanne Marschall (2005a; 2005b) wurden nicht unterschieden; die

Namen von Autor:innen sind mitunter falsch geschrieben und nicht konsistent alphabetisch sortiert. Hinzu kommen einzelne sprachliche und grammatikalische Ungenauigkeiten des Englischen im Verlauf der ganzen Arbeit. Das ist für sich genommen unproblematisch, allerdings fallen vereinzelt inkorrekte Satzkonstruktionen und unkonventionelle Formulierungen sowie Wiederholungen einzelner Wörter und Phrasen auf, die zu Unklarheiten führen. Dieser Eindruck von Unklarheit wird verstärkt durch weitere formale Aspekte (z.B. fehlen bei einzelnen genannten Titeln entweder die Kursivierungen

bzw. die Kapitälchen, so dass nicht klar wird, ob die Autorin gerade auf das Bilderbuch oder den Film Bezug nimmt; vgl. bspw. S.87f.).

Diese Versäumnisse und Fehler sind insbesondere bedauerlich, da die Arbeit insgesamt auf inhaltlicher Ebene das enorme Potenzial aufzeigt, das Bilderbücher und ihre filmischen beziehungsweise medialen Adaptationen für die Forschung bieten. Dieser positive Eindruck wird durch diese formalen Schwächen leider ein wenig getrübt.

Sabine Planka (Herne/Bielefeld)

Literatur

- Doderer, Klaus/Müller, Helmut: *Das Bilderbuch*. Weinheim: Beltz, 1974.
- Eder, Jens: *Dramaturgie des populären Films: Drehbuchpraxis und Filmtheorie*. Hamburg: LIT, 2000.
- Erl, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler, 2017.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Paderborn: Wilhelm Fink, 1998 [1972].
- Genette, Gérard: *Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Berlin: Suhrkamp, 2001 [1987].
- Hagener, Malte: „Programming Attractions: Avant-Garde. Exhibition Practice in the 1920s and 1930s.“ In: Strouven, Wanda (Hg.): *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2006, S.265-280.
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1993.
- Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina: „Remembering the Past in Words and Pictures: How Autobiographical Stories Become Picturebooks.“ In: Colomer, Teresa/dies./Silva-Díaz, Cecilia (Hg.): *New Directions in Picturebook Research*. New York: Routledge, 2010, S.205-215.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina: „Introduction: Picturebook Research as an

- International and Interdisciplinary Field.“ In: dies. (Hg.): *The Routledge Companion to Picturebooks*. New York: Routledge, 2018, S.1-8.
- Kuhn, Markus: *Filmnarratologie: Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin: De Gruyter, 2011.
- Marschall, Susanne: *Farbe im Kino*. Marburg: Schüren, 2005a.
- Marschall, Susanne: „Schabbach: Die Heimat des Edgar Reitz.“ In: Liptay, Fabienne/dies./Solbach, Andreas (Hg.): *Heimat: Suchbild und Suchbewegung*. Remscheid: Gardez!, 2005b, S.43-62.
- Meeusen, Meghann: *Children's Books on the Big Screen*. Jackson: University Press of Mississippi, 2020.
- Nikolajeva, Maria/Scott, Carole: *How Picturebooks Work*. New York: Garland, 2001.
- Nodelman, Perry: *Words About Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens: University of Georgia Press, 1989.
- Thiele, Jens: *Das Bilderbuch: Ästhetik, Theorie, Analyse, Didaktik, Rezeption*. Oldenburg: Isensee, 2000.
- Thiele, Jens: „Aspekte der bildnerischen Sozialisation.“ In: ders./Steinitz-Kallenbach, Jörg (Hg.): *Handbuch der Kinderliteratur: Grundwissen für Ausbildung und Praxis*. Freiburg: Herder, 2003a, S.37-52.
- Thiele, Jens: „Das Bilderbuch.“ In: ders./Steinitz-Kallenbach, Jörg (Hg.): *Handbuch der Kinderliteratur: Grundwissen für Ausbildung und Praxis*. Freiburg: Herder, 2003b, S.70-98.

Hörfunk und Fernsehen

Dagmar Hoffmann, Florian Krauß, Moritz Stock (Hg.): Fernsehen und Klassenfragen

Wiesbaden: Springer VS 2024, 301 S., ISBN 9783658452247, EUR 84,99

Zählten Klassenfragen gerade zur Anfangszeit der Television Studies mitunter zu den wichtigen Forschungsanliegen, sind sie zwischenzeitlich wieder aus dem Blickfeld der Disziplin verschwunden. Zu Unrecht, wie die Herausgeber:innen Dagmar Hoffmann, Florian Krauß und Moritz Stock mit ihrem Sammelband *Fernsehen und Klassenfragen* eindrucksvoll unter Beweis stellen. Kaum ein anderes Thema, dies wird bereits nach wenigen Seiten Lektüre klar, lässt sich derart vielfältig in die Fernswissenschaft einbetten: Von der Untersuchung einzelner Fernsehtexte bis zu deren Produktions- und Rezeptionskontexten offerieren Klassenfragen wichtige Impulse. Die breite Anschlussfähigkeit des Klassenbegriffs färbt dabei spürbar auf die Gestaltung des Bandes ab. Wie das Herausgeber:innen-Trio selbst bemerkt, zeichnen sich die 13 Beiträge durch sehr unterschiedliche Problemstellungen aus, denen sie sich obendrein durch differente Methoden und Theoriebezüge annähern (vgl. S.3). Jedem Beitrag liegt somit ein eigener Zugang

zum vereinenden Schlagwort der ‚Klasse‘ zugrunde. Angesichts der vielen Anschlussmöglichkeiten wirkt es umso beeindruckender, mit welcher Leichtigkeit es den Herausgeber:innen gelingt, ihre Publikation in vier distinkte, lesefreundliche Abschnitte zu systematisieren. Vor dem Hintergrund aktueller Schwerpunkte der Fernswissenschaft stechen vor allem die ersten Segmente erfrischend hervor. So widmet sich der erste Teil – entgegen der diskursbestimmenden Fokussierung US-amerikanischer Serien – Klassenfragen im deutschen Unterhaltungsfernsehen. Den Anfang markiert Christian Hißnauer, der sich schlaglichtartig mit der Entdeckung von Klassenfragen in westdeutschen Fernsehspielen und Dokumentationen der 1960er und 1970er Jahre auseinandersetzt. Ebenfalls deutsche Produktionen analysierend, dabei aber in eine ganz unterschiedliche Kerbe schlagend, widmen sich Joris Steg und Lea-Sophie Natter Formaten des ‚Unterschichten-TV‘. Hierunter verstehen die Autor:innen kontrovers diskutierte Sozialreportagen, die in

der Kritik stehen, „die Schicksale [...] armer, arbeitsloser oder auch kranker Menschen auszunutzen und die Realität dabei stark überspitzt [...] abzubilden“ (S.74). In ihrer lesenswerten Bestandsaufnahme vermögen es Steg und Natter, Programme wie *Armes Deutschland – Stempeln oder abrackern?* (2015-) analytisch zu entzaubern: Dergestalt trage das Unterschichten-TV zur „Unsichtbarmachung und Unkritisierbarkeit der systemischen Ursachen sozialer Ungleichheit“ (S.84) bei.

Auch das zweite Segment weiß mit seiner Fokussierung auf das Kinder- und Jugendfernsehen ungewohnte und daher umso produktivere Akzente zu setzen: Beispielhaft untersucht Monika Weiß Formate des KiKa dahingehend, welches Publikum sie ansprechen und ob sie (ungewollt) zur Festigung von Klassenunterschieden beitragen. Juliane Wegner vergleicht hingegen das in Deutschland ausgestrahlte Kinderfernsehen mit Angeboten internationaler Streaminganbieter und geht so der Frage nach, ob letztere eine größere Diversität in ihren Inhalten aufweisen. Forschungsprogrammatisch ‚tradiert‘ – aber nicht minder interessant – gestaltet sich der dritte Teil, der an den altbewährten Diskurs des Quality TV andockt. Die Autor:innen lassen dabei unterschiedliche Denkrichtungen erkennen. Während Jan Weckwerth Qualitätsserien das Potenzial attestiert, Fragen des Sozialen tiefgehender zu behandeln als ältere Formate, zählt es zum Ansinnen von Lothar Mikos, ebene Vormachtstellung infrage

zu stellen. Durch den spürbaren Elitarismus einzelner Serien drohe die Fernsehforschung in eine „Distinktionsfalle“ (S.207) zu geraten. Hat die von Mikos artikulierte Kritik bereits seit einiger Zeit Einzug in die akademische Debatte gehalten, kann hier der Appell an Serienforscher:innen, „über den eigenen Horizont hinauszublicken“ (S.208), durch den vollzogenen Schulterchluss zum Konzept der Klasse eindrucksvoll an argumentativer Schlagkraft gewinnen. Abgerundet wird der Band durch die letzten drei Beiträge, die sich mit rezeptionstheoretischen Fragestellungen auseinandersetzen. Beispielhaft verhandelt Jana Zündel Klassenfragen auf Streamingplattformen, indem sie ökonomische Barrieren und demografisches Targeting bei Netflix unter die Lupe nimmt.

Mit seiner thematischen Breite ist *Fernsehen und Klassenfragen* gleich in mehrerlei Hinsicht ein beeindruckender Spagat geglückt: So ist es dem Werk nicht nur gelungen, textanalytische und rezeptionstheoretische Beiträge, Studien fiktiver und non-fiktiver Serien, sondern auch altbewährte und künftige Perspektiven der Fernsehforschung gewinnbringend zueinander zu führen. Was sich bereits in der Einleitung abzeichnete, schlägt sich somit auch in der Gesamtschau nieder: Die Autor:innen haben es geschafft, Klassenfragen wieder zukunftsweisend auf der medienwissenschaftlichen Agenda zu platzieren.

Eric Dewald (Saarbrücken)

Grace E. Lavery: *Closures: Heterosexuality and the American Sitcom*

Durham: Duke UP 2024, 110 S., ISBN 9781478059134, USD 23,95

Mit *Closures: Heterosexuality and the American Sitcom* liefert Grace Lavery ein gut zugängliches und verständliches Buch, das sich mit einem äußerst komplexen Thema befasst. Laverys in vier Teile gegliedertes Buch verfolgt das Ziel, zu zeigen, wie die Sitcom in den Vereinigten Staaten sowohl als Spiegel der Gesellschaft fungiert als auch unter dem Einfluss einer patriarchalischen, weißen, heterosexuellen Cisgender-Gesellschaft aus dem globalen Norden steht. Denn durch den enormen internationalen Einfluss des US-Fernsehens ‚kontaminieren‘ die USA andere Länder, die diese Modelle der Fernsehproduktion reproduzieren und das vermeintliche Ideal der heteronormativen weißen (Klein-)Familie verfestigen. Deswegen gilt das zentrale Augenmerk von *Closures* dem Nachdruck, mit dem US-Sitcoms die Idealisierung von Familie propagieren. Die Besessenheit von einem glücklichen Familienmodell, das sich unter anderem durch soziale Bräuche und ein starkes Zugehörigkeitsgefühl auszeichnet, zeigt Lavery entlang äußerst unterschiedlicher Beispiele von Sitcoms, die aus verschiedenen Epochen stammen oder auch durch unterschiedliche Sender und Produktionsstile gekennzeichnet sind.

Von klassischen Sitcoms wie *I Love Lucy* (1951-1957) und *The Brady Bunch*

(1969-1974) bis hin zu aktuelleren und auch unkonventionelleren Serien wie *Modern Family* (2009-) und *The Office* (2005-2013) verrät die Autorin, wie Heterosexualität in diesem Zusammenhang wieder und wieder als „an exertion of power“ (S.XI) fungiert. Lavery nimmt daher in ihrem Buch auch eine grundlegende Definition der Sitcom vor, um hiervon ausgehend in den Fallstudien nachzuprüfen, welche Serien das Primat obligatorischer Heterosexualität aufrechterhalten und welche dieses unterwandern (und wie). Doch letztlich ist der Ertrag von Laverys Studie, dass es kaum eine Rolle spielt, ob die Dynamik der Erzählung das Modell der patriarchalen Familienkonstruktion zu kritisieren sucht, werden doch gleichzeitig deren Prinzipien und Strukturen an anderer Stelle immer auch aufs Neue reproduziert.

Die Art und Weise, wie Lavery ihre Argumentation beendet, stimmt nachdenklich, ist stark und vielleicht auch notwendig: Indem sie das normative Imaginäre der Sitcoms mit gewalttätigen Handlungen von ultra-konservativen Bevölkerungsgruppen in den USA gegenüber Mitgliedern der LGBTQIA*-Community in Verbindung bringt, nimmt sie Medienproduktionen wie Sitcoms nachdrücklich in ihre gesellschaftliche Verantwortung. *Closures* akzentuiert die Dicho-

tomie zwischen Konservatismus und Fortschritt, die sich durchaus als Markenzeichen eines Landes identifizieren lässt, das zwar immer die Idee der Innovation verkündet, aber dann als Agent handelt, der den Status quo aufrechterhält. In diesem Sinne ist die

Sitcom tatsächlich ein reichhaltiges Produkt, um die Widersprüchlichkeit der US-amerikanischen Gesellschaft besser zu verstehen und über ihren globalen Einfluss zu reflektieren.

Enoe Lopes Pontes (Babía)

Florian Krauß: Qualitätsserien aus Deutschland: Produktionspraktiken, Erzählweisen und Transformationen des Fernsehens

Wiesbaden: Springer 2023 (Produktionskulturen der Medien, Bd.2), 258 S., ISBN 9783658415129, EUR 74,99

Galt das sogenannte Qualitätsfernsehen (QTV) lange Zeit als willkommenes ‚Sprungbrett‘ der Fernseh(erien)forschung, wurde die Euphorie früherer Jahre unlängst von einem spürbaren Pessimismus abgelöst. Der (ab-)wertende Qualitätsbegriff, so der Tenor stetig zunehmender Kritiken, propagiere eine Hierarchie visueller Formen und verstelle den Blick für die Vielfalt des Mediums. Seit längerem ist gar die Forderung zu vernehmen, das Schlagwort gänzlich aus dem akademischen Wortschatz zu streichen. Dass eine solche Tilgung künftige Diskurse um wertvolle Potenziale berauben würde, beweist die Arbeit von Florian Krauß, die sich mit *Qualitätsserien aus Deutschland* befasst. Die Einwände bestehender Debatten aufgreifend, lässt der Autor bereits in der Einleitung einen durchdachten Umgang mit dem Untersu-

chungsgegenstand erkennen, auch weil er kritisierte Eigenarten des QTV ins Leere laufen lässt: Weder wird das Motiv der Qualität auf einen universellen Merkmalskatalog fixiert, noch wird es als bloße Legitimationsstrategie eingesetzt. Stattdessen ist es das Bestreben des Autors, deutsche Qualitätsserien als diskursive Konstrukte zu betrachten, die von Praktiker:innen der Serienbranche verhandelt, erprobt und reflektiert werden (vgl. S.195). Mit diesem Vorgehen weiß der Autor gleich auf zwei drängende Lücken gegenwärtiger Forschung einzuzahlen. Entgegen des US-Zentrismus vieler Abhandlungen stellt Krauß, zum einen bewusst den deutschen Fernsehmarkt in den Mittelpunkt. Nicht nur aufgrund seiner Größenordnung (vgl. S.VII), sondern auch aus wissenschaftshistorischer Sicht tut dessen systematische Untersuchung bit-

ter not – schließlich, so Krauß weiter, stammt die letzte Bestandsaufnahme der deutschen Fernsehlandschaft aus einer „Zeit, in der Streaminganbieter und die mit ihnen zusammenhängenden Serienangebote und Rezeptionsweisen noch nicht existierten“ (S. 213). Mit der Perspektive der Media Industry Studies siedelt Krauß seine Arbeit zum anderen in einem Feld an, das gerade im Kontext des QTV unterrepräsentiert ist. Im Zentrum steht für Krauß somit die Frage, wie die Qualitätsserie seit dem Jahr 2015 bis zur Gegenwart von Fernsehschaffenden in Deutschland ausgehandelt wurde. Anders als für typische Abhandlungen des QTV zu erwarten, wird sich der Serie somit nicht über den Erzähltext, sondern über den Branchendiskurs angenähert. Dieser Zugang erweist sich insofern als spannend, als dass die Qualitätsserie hierdurch auf ihre geschichtlichen Wurzeln als *terminus technicus* der Serienindustrie rückgeführt wird. Ein gesondertes Augenmerk gilt hierbei dem Prozess der Drehbuchentwicklung, welchen Krauß als „zentrale[n] Kontext des hiesigen Branchendiskurses zur Qualitätsserie“ (S.XIII) identifiziert.

Neben einem gut sondierten Fundus an Literatur setzt Krauß auf Beobachtungen aus Workshops mit Autor:innen und Produzent:innen sowie auf rund 40 Expert:inneninterviews. Beindruckend ist dabei, welche große Bandbreite der deutschen Fernsehlandschaft über die Befragungen abgedeckt werden konnte: von Prestigeprojekten wie

Babylon Berlin (2017-) bis zu Low-Budget- und Nachwuchsproduktionen wie *Eichwald, MaB* (2015/2019). Auf diese Weise gelingt es dem Autor eindringlich, möglichst viele Facetten des Diskurses zur deutschen Qualitätsserie abzubilden.

In seiner Handhabung erweist sich der Text als ungemein lektürefreundlich: Unterteilt in sieben wohlproportionierte Unterkapitel bietet die Studie Impulse zu Fragen der Ökonomie, Ästhetik und Kreativität. So setzt sich Krauß beispielsweise im vierten Kapitel mit der Finanzierung von Qualitätsserien auseinander; nur wenige Seiten später befragt er die Transnationalisierung der deutschen Serienlandschaft. Dienen die ersten Kapitel noch der Übersicht, sind es gerade die späteren Abschnitte, beispielsweise die Ausführungen zu den Produktionskulturen im siebten Kapitel, welche dank praxisnaher Einblicke nachhaltig in Erinnerung bleiben. Lassen sich die einschlägigen Kapitel auch vereinzelt gewinnbringend rezipieren, geben sie in ihrer Gesamtheit ein umso stimmigeres Bild ab.

Begibt sich Krauß mit seiner Arbeit – angesichts der eingangs beschriebenen Kritik am Qualitätsbegriff – auf umstrittenes Terrain, so stellt er sich dieser Herausforderung mit nennenswerter Sorgfalt und Reflexionsvermögen. Die konzise Aufarbeitung bestehender Diskurse gelingt dabei ebenso überzeugend wie die angeführten Argumente für das terminologische ‚Festhalten‘ am

Begriff der Qualitätsserie (vgl. S.1-12). Vielleicht zählt es sogar zu den größten Leistungen des Werkes, seiner Leser:innenschaft die Vorteile einer Neuperspektivierung des Quality-Diskurses vor Augen zu führen. Mit *Qualitätsserien aus Deutschland* ist dem Autor somit nicht nur eine

beeindruckende Bestandsaufnahme der Produktionspraktiken deutscher Fernsehschaffender gelungen, sondern ebenso ein Plädoyer, warum es sich doch lohnen könnte, vorerst am totgeglaubten Begriff des QTV festzuhalten.

Eric Dewald (Saarbrücken)

Hardy Gundlach: Wettbewerb im digital transformierten Fernsehen: Eine Conjoint-Untersuchung der strategischen Potenziale etablierter Medienkonzerne und von Newcomern im Video-on-Demand-Markt

Baden-Baden: Nomos 2023, 118 S., ISBN 9783756013111, EUR 29,-

Der digitale Umwälzungsprozess der Fernseh- und Videobranche hat Anfang der 2020er Jahre ein erstes Konsolidierungsstadium erreicht. Streaming-Portale, Mediatheken und Online-Video-on-Demand-Angebote deutscher und internationaler Anbieter funktionieren auf der technischen Ebene weitgehend reibungslos; außerdem ist der prinzipielle Beweis erbracht, dass wirtschaftliches Potenzial in den Streaming-Anbietern steckt. Zugleich ist die aktuelle Situation von intensivem Wettbewerb geprägt; jetzt entscheidet sich, welche Anbieter langfristig auf dem Markt Erfolg haben werden.

Um so dringender ist die Nachfrage nach strategischem Input mit prognostischen Qualitäten. Der ‚klassische‘ Ansatz besteht darin, bestimmte

Angebote und Angebotskonfigurationen in der Praxis auszuprobieren, also etwa bestimmte Inhalte (z.B. Blockbuster-Spielfilme, Sport) mit bestimmten Wertschöpfungsmodellen (z.B. werbefinanziert, Basis- oder Premium-Abonnement, Einzelverkauf) zu koppeln. Es ist demnach erst im Nachhinein ersichtlich, welche Variante funktioniert hat. Irrtümer sind teuer und können sogar die Existenz einer Plattform gefährden.

Als Alternative schlägt Hardy Gundlach in seiner Studie *Wettbewerb im digital transformierten Fernsehen* die auswahlbasierte Conjoint-Analyse (*Choice-based Conjoint Analysis*, CBC) vor. Dabei handelt es sich um eine Marktsimulation, bei der potenziellen Konsument:innen eine Reihe

von vorkonfigurierten Auswahlentscheidungen vorgelegt werden. Stark vereinfacht dargestellt, könnten Fragen etwa lauten: Sind Sie bereit, Werbeunterbrechungen in Sportübertragungen hinzunehmen, wenn dafür das Monatsabo weniger als zehn Euro kostet? Sind Ihnen Hollywood-Spielfilme so wichtig, dass Sie dafür zwanzig Euro im Monat zahlen würden, oder verzichten Sie lieber zugunsten eines niedrigeren Preises?

Heraus kommt eine Prioritätenliste aus Sicht der Konsument:innen, die Schlussfolgerungen erlaubt: Wie hoch ist die Zahlungsbereitschaft von ausgesprochenen Fußball- oder Formel-1-Fans im Vergleich mit gelegentlichen Seher:innen dieser Sportarten? Werden Eigenproduktionen eines Anbieters mehr gesehen, wenn sie mit Hollywood-Spielfilmen oder Sportereignissen gebündelt werden? Konkurriert YouTube mit Netflix, oder bedienen beide Plattformen völlig unterschiedliche Bedürfnisse? Wie wichtig ist die technische Qualität? Anbieter können daraus in der Tat strategische Richtungsentscheidungen ableiten und Fehler vermeiden.

Gundlach geht es in seinem Buch freilich weniger darum, den Unternehmen auf dem Videomarkt konkrete Handreichungen zu geben, sondern vielmehr um eine wissenschaftliche Tauglichkeitsprüfung der CBC-Methode für deren praktische Anwendung. Er führte seine Beispiel-

analyse 2021 durch – im Hinblick auf die dynamischen Bedingungen der Branche liegt dies eine halbe Ewigkeit zurück, sodass die Ergebnisse inzwischen ohnehin hinterfragt oder aktualisiert werden müssten. Der Autor ordnet sie sorgfältig ein. Er berücksichtigt aktuelle Marktdaten, technologische Rahmenbedingungen und Management-Theorien, darüber hinaus hat er sich mittels Expert:innen-Interviews zusätzliche Perspektiven verschafft; vor allem aber weist er klar auf die möglichen methodologischen Fallstricke und Unsicherheiten bei der Interpretation der Ergebnisse hin – Stichwort: „garbage in, garbage out“ (S.49). Welche Resultate herauskommen, hängt unter anderem davon ab, wie die Auswahlentscheidungen formuliert und konfiguriert sind, aber auch von der Zusammensetzung der Befragten. Den Einblick in seine eigene Befragung bleibt Gundlach den Leser:innen seines Buches leider schuldig.

Als Fazit bleibt, wie bei den meisten empirischen Markt-, Meinungs- und Medienwirkungsstudien, dass die CBC ein mächtiges Instrument ist, sofern es in den Händen von qualifizierten Expert:innen bleibt. Eine naive Nutzung kann dagegen zu Fehlschlüssen führen und Management-Entscheidungen unter Umständen sogar in die falsche Richtung lenken.

Eric Karstens (Krefeld)

Digitale Medien

Thomas Nolte: Stockfotografie

Berlin: Wagenbach 2024 (Digitale Bildkulturen), 73 S.,
ISBN 9783803137418, EUR 12,-

Thomas Noltes instruktive, wie knappe Darstellung der Stockfotografie weist über ihren engeren Gegenstand hinaus auf ein zentrales Problem digitaler Bildkultur überhaupt hin beziehungsweise deren kunst- und medienwissenschaftliche Analyse. Erscheint dieses eigenwillige ‚Genre‘ vordergründig als ein typisches Verfallsprodukt überkommener Bildtraditionen, als eine Deprivation der mimetischen und stilistischen Qualitäten des Mediums der Fotografie in seiner 150-jährigen Geschichte, so sensibilisiert dies doch gerade für den Normalfall des Bildes und vor allem des Bildgebrauchs in der neuzeitlichen Kultur. Dies ist der eigentliche Gewinn der Lektüre.

Nachdem der Autor in einem kurzen Abriss historischer Verwendungen reproduzierbarer Bildvorlagen, insbesondere der Gebrauchsgrafik des 18. und 19. Jahrhunderts, die Vorgeschichte dieses zeitgenössischen Mediengebrauchs andeutet (vgl. S.11-14), referiert er die eigentümliche Bildästhetik desselben. Die Stockfotografie kennzeichnet oft extremer Glamour und ‚Geputztheit‘, eine Idealisierung der Oberfläche, die sie eher mit dem Renaissanceidealis-

mus verbindet als mit dem Paradigma fotografischer Realitätsnähe. Entscheidend ist aber – und hier findet sich der vielleicht zentralste und originellste Gedanke des Essays – die prinzipiell rhetorische Struktur der Stockfotografie, die nicht allein durch ihre Generierung aus den Schlagwort-Katalogen der Bildarchive resultiert, sondern auch aus den Traditionen der überlieferten Bildrhetorik. Entgegen klassischer fototheoretischer Zugangsweisen sowohl mimetischer als auch amimetischer Ästhetik, wie sie sich insbesondere in Hinsicht auf das automatische und technisch autorlose Produktionsverfahren der Fotografie seit Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte, beschreibt Nolte das Medium nicht als ein ‚präsentisches‘, sondern hinsichtlich seines funktionalen Gebrauchs als ein ‚rhetorisches‘: „In den Beständen der Stockfotografie trifft man auf einen reichhaltigen Vorrat an Affektdarstellungen, die an den Regeln der alten Affektrhetorik orientiert scheinen. So zeichnen sich die Fotografien etwa durch übertriebene Mimik und Gestik aus: Ist jemand wütend, reißt er in einem stummen Schrei den Mund auf

und spreizt die vor Ärger verkrampften Finger in die Luft – oft wird die Wut zusätzlich noch durch den Einsatz von Darstellungskonventionen unterstrichen, die an Comics erinnern: Den Personen tritt Rauch aus den Ohren. Trauer wird über die klassische Melancholie-Geste verbildlicht, bei der die Hand den von trüben Gedanken beschwerten Kopf stützt, während der Blick in die Ferne schweift. Freude wird hingegen mit einem weit aufgerissenen, lachenden Mund und gerne unter Verwendung einer Siegerpose ausgedrückt“ (S.27). Nicht das Besondere, sondern das Regelhafte kennzeichnet diese Form der Fotografie jenseits herkömmlicher Fotoästhetiken. „Die Konventionalität und Übertriebenheit der eingesetzten Mimik und Gestik machen deutlich, dass es weniger darum geht, Affekte realistisch abzubilden. Vielmehr geht es um Eindeutigkeit – denn Stockfotos wollen verstanden werden“ (ebd.).

Dabei ist die Form vor allem durch ihre semantische Offenheit, also potenzielle Verwendungsvielfalt für verschiedene Funktionen bestimmt. So eindeutig die finale Lesbarkeit sein muss, so vielfältig ist die (auch ökonomische) Verwertbarkeit. Offenheit und vielfältige Verwertungsmöglichkeiten in unterschiedlichen Kontexten sind zweifellos das zentrale Moment, welches die ökonomische Verwertungslogik der einschlägigen erst analogen und nun digitalen Fotoarchive kennzeichnet. Es ist eine neuere Form klassischer Bildrhetorik mit ihren konventionell basierten Mustern der Darstellung. Dabei spannt sich der Bogen von der schlichten Metapher hin zu

vielfältigen Affektdarstellungen. Nolte akzentuiert dabei in Rückgriff auf William J. Mitchell (vgl. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge: MIT Press, 1994) überzeugend den performativen Charakter der Bilder: „Die [...] ephemeren Bilder der Stockfotografie machen mit ihrer ausgestellten Theatralität den Status digitaler Bilder sichtbar. Sie sind keine Unikate mehr. Stattdessen werden sie nun von den Bildbedürfnissen ihrer Kundinnen auf die Bühne gerufen, um dort immer wieder von neuem die gleichen Szenen aufzuführen“ (S.29).

Versteht Nolte Stockfotografie im engeren Sinne als eine Art ‚Zwischenspiel der Geschichte‘, so spannt er doch den Bogen zwischen überliefertem Bildgebrauch und der neuzeitlichen Kultur der Gegenwart. Das autonome präsente Bild mit seiner Selbstbezüglichkeit, wie es seit Mitte des 19. Jahrhunderts gleichermaßen im modernen Realismus wie im Idealismus einer reinen Formästhetik, also den Oppositionen der modernistischen Ästhetik zwischen Naturalismus und Abstraktion, entstand, gilt nun als ein Sonderfall einer pragmatischen Bildkultur, deren klare kommunikative Funktionalität in der Stockfotografie nur besonders rein zu Tage tritt. Insofern überrascht es nicht, dass diese verhältnismäßig junge Gattung aktuell wohl nicht in ihren Funktionen, allerdings in ihrer konkreten materiellen Gestalt durch die sogenannte künstliche Intelligenz, also durch ein statistisches Verfahren, überformt und ersetzt wird (vgl. S.55-62).

Norbert M. Schmitz (Kiel/Wuppertal)

Forum Virtuelle Museen: Virtuelle Museen – ein Plädoyer: Rund um die Uhr. Rund um die Welt

Berlin: Deutscher Kunstverlag 2024, 108 S., ISBN 9783422802339, EUR 12,- (OA)

Virtuelle Museen bietet in 17 Rubriken Beiträge, die umfassend Definitionen, Eignungskriterien und Aufgaben virtueller Museen beleuchten und Zielgruppen, Mehrwerte, Geschäftsmodelle analysieren sowie technische Voraussetzungen aufzeigen. Weitere Themen betreffen rechtliche Aspekte, betriebliche Organisation und Management. Die Beiträger:innen sind ausgewiesene Spezialist:innen auf den Gebieten und widmen sich zumeist mehreren Themen, sodass deren Vernetzung deutlich wird.

Der zentralen Begriffsdefinition des virtuellen Museums widmen sich Isabelle Becker und Theresa Stärk und diskutieren verschiedene Ansätze. Sie betonen die Bedeutung virtueller Museen als hybride Erweiterungen traditioneller Museen und als eigenständige digitale Ausstellungsräume. Stärk fokussiert sich außerdem auf die Kulturvermittlung im virtuellen Raum und betont die Notwendigkeit, Wissen publikumsorientiert zu transferieren. Sie hebt die Bedeutung von interaktiven Vermittlungsformaten hervor, um die aktive Teilhabe der Besucher:innen zu fördern. Becker beleuchtet Virtual Reality als Format in virtuellen Museen und sieht darin ein vielversprechendes Tool für die Kunst- und Wissensvermittlung.

Reinhard Gröne plädiert für die Etablierung virtueller Museen und

skizziert Businesspläne für die Gründung sowie die Vorteile, die diese im Vergleich zu traditionellen Museen bieten. Beispielsweise sieht er virtuelle Museen als Chance, ein breites Publikum anzusprechen und die Museumslandschaft zu bereichern, zum Beispiel mit „Pop-up-Museen“ (S.98). Nachdem er zusammen mit Julia Römhild zuvor die Ziel- und Interessengruppen virtueller Museen erkundete, betont Gröne außerdem die Wichtigkeit von Kommunikation und Marketing, um die Sichtbarkeit virtueller Museen zu erhöhen und neue Besucher:innen zu gewinnen, wobei alle Möglichkeiten des klassischen Marketings auch in der digitalen Welt genutzt werden könnten und sollten.

Bei Römhild geht es zudem um die Veränderung der traditionellen Museumsaufgaben durch die Digitalisierung und welche Chancen sich daraus für virtuelle Museen ergeben. Sie zeigt auf, wie diese Museen die Forschung vereinfachen und neue Möglichkeiten für die Sammlung und Präsentation von Objekten bieten. Auch die Rolle von künstlicher Intelligenz als Werkzeug, das die Museumsarbeit in Zukunft maßgeblich beeinflussen wird, betont Römhild. Sie analysiert das Wertversprechen virtueller Museen und argumentiert, diese böten durch ihre Zugänglichkeit und Interaktivität einen einzigartigen Nutzen für

Besucher:innen und hätten so einen Wettbewerbsvorteil gegenüber analogen Museen.

Mit Blick auf die Nachhaltigkeit virtueller Museen aus betriebsökologischer Sicht, zeigen Rebecca Heinzemann und Laura Zebisch, wie ihr ökologischer Fußabdruck gemessen und reduziert werden kann. Über die verschiedenen digitalen Angebote von Museen gibt Anja Kircher-Kannemann einen kategorisierenden Überblick. Sie betont die Bedeutung der Sammlung als Basis für jedes Museum – ob virtuell oder analog – und beschreibt die Herausforderungen und Chancen der Sammlungspflege und -weiterentwicklung im digitalen Raum. Hinsichtlich der Archivierung digitaler Sammlungen betont Kircher-Kannemann die Notwendigkeit, internationale Standards einzuhalten, um die Nachhaltigkeit der Daten zu sichern. Sie zeigt die Möglichkeiten des Ausstellens und Präsentierens in virtuellen Museen durch neue Gestaltungsformen auf und plädiert für innovative Ansätze wie Co-Kuratierung und den Einsatz von künstlicher Intelligenz (vgl. S.69).

Bernd Günter nennt mit Römhild konkrete Beispiele für Themen und Problemstellungen, die sich besonders gut für die virtuelle Umsetzung eignen, und welche Eigenschaften virtuelle Museen von analogen unterscheiden. Günter befasst sich außerdem mit dem Geschäftsmodell ‚virtuelles Museum‘ (vgl. S.50) und skizziert die Bausteine und Entwicklungsmöglichkeiten. Er zeigt auf, dass virtuelle Museen sowohl ökonomisch als auch nicht-kommerziell betrieben werden können und gibt mit

Grüne eine Übersicht über Erlösmodelle.

Um die technischen Voraussetzungen für virtuelle Museen geht es bei Holger Simon, der deutlich macht, wie die räumliche Präsentation von Objekten und die soziale Interaktion der Besucher:innen technologisch mit 3D, AR und VR umgesetzt werden können. Rechtliche Aspekte haben auch bei virtuellen Museen eine hohe Relevanz, insbesondere Urheberrecht und Bildrecht, wie Yasmin Mahmoudi zeigt. Sie geht auf die rechtliche Bewertung von KI-Kunst und NFTs ein und klärt, welche Herausforderungen und Chancen sich daraus für virtuelle Museen ergeben (vgl. S.93f.).

Zusammenfassend eint die Autor:innen ein hohes Engagement für die Nutzung virtueller Museen. Sie sehen in virtuellen Museen eine bereichernde Ergänzung der Museumslandschaft und eine Möglichkeit, neue Zielgruppen zu erreichen und das kulturelle Interesse zu fördern – jedoch nicht als Ersatz für traditionelle Museen. Die Texte sind informativ, gut strukturiert und mit zahlreichen Beispielen illustriert. Sie bieten eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Thema und offenbaren das große Potenzial dieser neuen Form der kulturellen Teilhabe.

Dieses Buch ist insbesondere für Personen aus der Museumswelt geeignet – und für alle, die sich mit der Zukunft von Museen auseinandersetzen möchten und einen Überblick über wichtige Diskussionspunkte suchen.

Sigrun Lehnert (Hamburg)

Aurelia Brandenburg, Peter Färberböck, Anna Klara Falke, Nico Nolden, Eugen Pfister, Tobias Winnerling, Felix Zimmermann (Hg.): Verspielte Vergangenheit: Texte aus sieben Jahren AKGWDS

Glückstadt: Hülsbusch 2023, 363 S., ISBN 9783864881787, EUR 29,80

Der Arbeitskreis Geschichtswissenschaften und digitale Spiele (AKGWDS), der sich seit Anfang des Jahres in Arbeitskreis Geisteswissenschaften und digitale Spiele umbenannt hat, feiert nächstes Jahr bereits sein zehnjähriges Bestehen und gibt mit diesem Sammelband einen breiten Einblick in die diskursive Arbeit an der Schnittstelle Geisteswissenschaft/digitale Spiele aus den ersten sieben Jahren seit Gründung, getreu dem Motto: „Digitale Spiele sind [...] als eine Form sinnbildender performativer Geschichtspraktiken zu betrachten“ (S.31).

Mit knapp 30 Beiträgen auf fast 400 Seiten ist das Buch entsprechend umfangreich – allerdings sind die Inhalte nicht neu, sondern „an unterschiedlichen Stellen bereits online veröffentlicht und [...] für die Veröffentlichung im Print formal vereinheitlicht worden“ (S.20). Dies erscheint nur auf den ersten Blick redundant, wenn man bedenkt, dass ähnliche Projekte und Arbeitskreise, die ihre (wissenschaftlichen) Ergebnisse ausschließlich online publizieren, bereits Probleme mit einer gesicherten Langzeitverfügbarkeit hatten – und im Laufe der Zeit plötzlich offline waren. Vor dem Hintergrund der Sicherung

wissenschaftlicher Arbeit macht die Zweitveröffentlichung – wenn nun leider kostenpflichtig – durchaus Sinn. Im Buch wird die Begründung für diese Print-Veröffentlichung zudem zu einem kritischen Seitenhieb auf den wissenschaftlichen *status quo* beider Themenfelder: „Ähnlich wie die Beschäftigung mit digitalen Spielen stellt auch das elektronische Publizieren Historiker*innen immer noch vor Herausforderungen, weil die Geschichte, ganz besonders die deutschsprachige, nach wie vor stolz darauf ist, eine Buchwissenschaft zu sein und bleiben zu wollen“ (S.17).

Strukturell wurde auf eindeutige Kapitel verzichtet, die einzelnen Beiträge sind aber dennoch thematisch passend geordnet. Neben Einzelbeiträgen finden sich dabei auch Kompilationen aus digital geführten Diskussionen des Arbeitskreises zu einzelnen Themen. Diese und weitere Textformen (u.a. wissenschaftliche Beiträge, Kurzesays, Lehrbeispiele, der Entwicklungsprozess eines Spiels, Testberichte etc.) sorgen dann im Gesamtbild für ein stilistisches Potpourri: So folgt auf ein fast vierzigseitiges Thesenpapier zum geschichtswissenschaftlichen Umgang mit digitalen Spielen eine dreiseitige,

aber präzise Abhandlung zur Authentizitätsdebatte im digitalen Spiel. Zuweilen erinnert die häufige Nutzung der Ich-Form und einiger salopperer Formulierungen („Mein Thunderbird hat es mir erzählt, und ich weiß, dass er nie lügt“ [S.141]) an die digitale Herkunft des Materials. Dadurch erhöht sich aber auch die Lesbarkeit für Personen, die fachfremd sind oder sich nur für einzelne Facetten interessieren.

Inhaltlich sorgt die Verquickung der beiden Felder Geschichtswissenschaft und Game Studies für spannende Perspektiven – die thematische Bandbreite deckt die größeren Diskurse und Debatten der vergangenen Jahre ab, die über digitale Spiele mit historischem Hintergrund geführt wurden: so zum Beispiel zur Frage nach Authentizität („Wie es wirklich war“ – Wider die Authentizitätsdebatte im digitalen Spiel“ von Eugen Pfister), zu Rollenbildern im historischen Kontext („Knurrende Wikinger, weiße Sachsen und frühmittelalterliche

Männlichkeit“ von Aurelia Brandenburg), simulierten Weltkriegsszenarien im unterhaltenden Gaming-Kontext („Wider die Selbstzensur – Das dritte Reich, nationalsozialistische Verbrechen und der Holocaust im digitalen Spiel“ von Felix Zimmermann) oder dem sinnvollen Einsatz von Spielen in der Pädagogik („Digitale Spiele im Geschichtsunterricht – Ein Praxisbeispiel zum Sturm auf die Bastille“ von Daniel Milch), um nur einige zu nennen. Dabei sind die Beiträge in der Regel durchdacht und erkenntnisreich – ein weiterer Vorteil eines Arbeitskreises, in dem sich Thesen und Ideen im Vorfeld diskursiv verteidigen und wissenschaftlich absichern lassen.

So ist das Buch ein unterhaltsamer und wertvoller Beitrag für diese interdisziplinäre Schnittstelle, was durch die Bandbreite der wissenschaftlichen Spezialisierungen auch in andere Bereiche übergreift.

Bernhard Runzheimer (Marburg)

Samuel Breidenbach: Reflexion und Subversion: Selbstbeobachtung der Gesellschaft in Twitter und den Massenmedien

Wiesbaden: Springer 2022, 367 S., ISBN 3658363754, EUR 64,99

Vorliegende medientheoretische Analyse von Twitter (mittlerweile X) folgt der Doppelstruktur von Selbstbeobachtung und Subversion. Auf Grundlage von Niklas Luhmanns konstruktivistischem Medienbegriff versteht Samuel Breidenbach Twitter als ein Medium der Selbstbeobachtung von Gesellschaft und Massenmedien, welches zwischen Reflexion und Subversion changiert und im konstruktiven Prozess Schemata der Wahrnehmung von Welt anbietet, die ebenso in subversive Ordnungen überführt werden können.

Bestechend an dieser Publikation ist die Einbindung der Datenanalyse in medientheoretische Kontexte, wie es das erste Kapitel demonstriert. Hier bietet der Verfasser eine Visualisierung der durch (Anschluss-)Kommunikationen entstandenen Netzwerke im Rahmen der Kommunikationen um den Mord an Walter Lübcke im Juni 2019 (vgl. S.92-119). Die nochmals im Anhang belegte Analyse der Daten verdeutlicht die Möglichkeit eines „validen und fundierten Zugangs zu Inhalten, Strukturen und Dynamiken“ (S.111) auf Twitter.

Erfreulicherweise überführt die Studie die Datenanalyse in eine medientheoretische Betrachtung von Twitter, die sich eng an den Überle-

gungen von Luhmann und Elena Esposito orientiert. Beide konzipieren Massenmedien als „Sofortintegrationen von individuellem und sozialem Gedächtnis“ (S.243), wobei insbesondere Twitter im Gegensatz zur Ära des Buchdrucks kein archivarisches, sondern ein prozedurales Gedächtnis besitzt: Information wird nicht über eine bestehende Katalogisierung, sondern eine individuelle Suchanfrage bei Bedarf erlangt (vgl. ebd.).

Ganz im systemtheoretischen Kontext versteht Breidenbach Twitter als Teil des Systems ‚Massenmedien‘, das zur (Selbst)Beobachtung sozialer und medialer Systeme ausgewiesen ist, wobei insbesondere die Funktion der Re-Tweets die Selbstbeobachtung in den Vordergrund schiebt (vgl. S.117ff.). Daran anschließend diskutiert Breidenbach Twitter als Medium der Konstitution von Identität (vgl. S.133-164) – ein durchaus einleuchtender Schritt, der die mediale Verbindung zu traditionellen Medien wie zum Beispiel der Literatur herstellt und so die Kontinuität medialer Funktionen hervorhebt. Im Gegensatz zu traditionellen Medien stellt Twitter jedoch eine größere Bandbreite und Komplexität für die Konstitution von Selbst zur Verfügung. Individualität, in dieser Lesart, lässt sich demnach über den Gebrauch

der Plattform konstruieren. Die in den Analysen immer wieder angebrachte Dynamik wie auch die Technologie der Plattform erlauben „explizit gestaltbare Individualisierungsformen“ (S.149), die sich durch die Nutzung eines Accounts kontrollieren lassen.

Gleichzeitig funktioniert Twitter auch als „Massenmedium und Öffentlichkeitsraum“ (S.199) der gesellschaftlichen Selbstbeobachtung – aufgrund seiner vielfältigen und flexiblen Struktur durchaus komplexer als viele traditionelle Massenmedien sowie aufgrund seiner Offenheit auch im Vergleich mit anderen sozialen Plattformen. Vor allem für die Forschung stellt Twitter große Datenmengen über die APIs zur Verfügung – das ist leider seit der Übernahme durch Elon Musk nicht mehr der Fall – und beförderte damit in der Vergangenheit eine intensive Forschung mit geschärftem Weitblick. Twitter-Daten wurden seit Gründung der US-amerikanischen Library of Congress zur Verfügung gestellt, um künftige Generationen mit Forschungsdaten auszustatten.

Aus der Offenheit und Komplexität der Plattform ergibt sich fast zwangsläufig die Möglichkeit zum Protest gegen soziale und politische Normen. Aufgeführt sind Studien unter anderem zu den Protesten im Rahmen der Ereignisse des arabischen Frühlings und der ägyptischen Frauenbewegung.

Weitergeführt beziehen sich diese Überlegungen auf Protesttechniken, die als „Subversion“ (S.267) gelten – in einer vielfältigen Ausweitung des Begriffs, der auch ästhetische Praktiken einbezieht. Unter Rückgriff auf den Subversionsbegriff Judith Butlers eröffnet Breidenbach die Perspektive einer dekonstruktiven Praxis auf Twitter (vgl. S.271).

Nach Lektüre der beeindruckend vielfältigen und theoretisch ausdifferenzierten Publikation erscheint Twitter als ein zeitgemäßes und dynamisches Massenmedium, auf das nicht verzichtet werden kann. Ebenso führt die Publikation vor Augen, wie gekonnt Data-Mining und theoretische Reflexion fruchtbar korreliert werden können. Zudem führt die Studie vor Augen, wie wichtig ein Zugang zu den Kommunikationsdaten im Rahmen einer API-Schnittstelle ist. Seit dem Verkauf an Elon Musk ist dieser Zugang zu den Daten nicht mehr vorhanden. Damit ist X zu einem geschlossenen System geworden, das sich der bitter notwendigen Forschung entzieht.

Und *last but not least*, die erfreuliche und unpräventöse Verwendung der weiblichen Form als Standard beschreibt die Subversion starrer akademischer Standards.

Angela Krewani (Marburg)

Nick Couldry, Andreas Hepp: Die mediale Konstruktion der Wirklichkeit: Eine Theorie der Mediatisierung und Datafizierung

Wiesbaden: Springer VS 2023, 319 S., ISBN 9783658377137, EUR 34,99

Weil die Autoren Nick Couldry und Andreas Hepp ihre Arbeit an der englischsprachigen Publikation *The Mediated Construction of Reality* (Cambridge: Wiley, 2016) schon 2016 beendet hatten, haben sie für die 2023 erschienene deutsche Übersetzung ein aktualisiertes Vorwort verfasst. Ihre komplexe theoretische Arbeit zur medialen Konstruktion der Wirklichkeit platziert sich an der Schnittstelle zwischen dem deutschen und englischen Diskurs über die Veränderung der Welt durch die tiefgreifende Medialisierung, speziell durch die Verbreitung digitaler Medien und Plattformen im sozialen und wirtschaftlichen Leben, wobei ihre Ausgangsfragestellung „fest in der deutschen Phänomenologie und Sozialtheorie“ (S.VII) verortet ist.

Der erste Teil (S.21-102) befasst sich mit dem theoretischen Hintergrund der sozialen Welt als kommunikative Konstruktion und der Funktion der Medien in diesem Prozess, wobei spezifisch auf die Geschichte der Mediatisierungsschübe und das heutige Leben mit Medien eingegangen wird. Sie widmen sich hierbei „dem zutiefst vernetzten Charakter heutiger infrastruktureller und organisatorischer Prozesse“ (S.76), wobei vertieft die Begriffe ‚Netzwerk‘ und ‚Assemblage‘ thematisiert werden. Netzwerk wird dabei als strukturelle Metapher zur Beschreibung

der Beziehungen von menschlichen Akteur:innen innerhalb einer bestimmten sozialen Entität (z.B. Familien) verstanden. Dabei wird das Konzept hinterfragt und problematisiert, insofern es die soziale Welt allein auf individualisierte Akteurskonstellationen reduziere (vgl. S.79). Ergänzend wird spezifisch auf die Figurationen des Lebens mit Medien und deren Transformation eingegangen. Mit dem Begriff ‚Figuration‘ kritisierte der Soziologe Norbert Elias schon 1970 eine verdinglichte Ausdrucksweise über die soziale Welt, wobei Individuum und Gesellschaft nicht als antagonistische Figuren, sondern als Verflechtungen verstanden werden sollten. Nach Couldry und Hepp spielen hierbei drei Dimensionen eine entscheidende Rolle: spezifischer Relevanzrahmen, Konstellationen von Akteuren und spezifische (Kommunikations-)Praktiken. Allen drei Dimensionen ist gemeinsam, dass sie auf Bedeutungszusammenhängen beruhen (vgl. S.89). Und im Zeitalter der vorliegenden tiefgreifenden Mediatisierung gehen bestimmte Figurationstypen mit charakteristischen Ensembles von Medientechnologien einher.

Der zweite Teil (S.105-182) befasst sich vertieft mit drei Dimensionen der sozialen Welt: (1) dem Raum beziehungsweise den Medien und der sich verändernden Räumlichkeit der sozia-

len Welt, (2) der Zeit beziehungsweise den Medien und der Zeitlichkeit der Welt und (3) den Daten beziehungsweise den Menschen in einer sozialen Welt mit Daten und deren Konsequenzen in Form der Metrisierung des sozialen Lebens. Immer wenn Menschen Zeit mit Onlinemedien verbringen, spielen Aspekte wie Monitoring und Datafizierung eine zentrale Rolle.

Im dritten, mit „Agency in der sozialen Welt“ (S.183-270) überschriebenen Teil werden drei Aspekte bearbeitet: das Selbst und dessen digitale Spuren, die tiefgreifende Mediatisierung von Grup-

pen als Kollektivitäten und die Ordnung mit der Frage: Welche Art von Ordnung hat das heutige Leben?

Zusammenfassend handelt es sich bei der Publikation von Couldry und Hepp um eine äußerst vertiefte und sehr komplexe ausschließlich theoretische Analyse der medialen Konstruktion der Welt in der heutigen digitalisierten Gesellschaft, wobei praktisch kein Bezug zur qualitativen empirischen Kommunikations- und Medienwissenschaft hergestellt wird.

Heinz Bonfadelli (Zürich)

**Michael Litschka, Claudia Paganini, Lars Rademacher (Hg.):
Digitalisierte Massenkommunikation und Verantwortung:
Politik, Ökonomik und Ethik von Plattformen**

Baden-Baden: Nomos 2024 (Kommunikations- und Medienethik, Bd.22),
212 S., ISBN 9783748942801, EUR 54,-

Offenbar implodieren oder wackeln gegenwärtig die Grundbegriffe der Kommunikationsforschung: Massenkommunikation war seit Gerhard Maletzkes berühmter Definition die Phase der gesellschaftlichen Kommunikation, in der wenige Sender – Verleger:innen und Journalist:innen – einseitig viele Empfänger:innen, sogenannte disperse Publika, unterrichten, belehren und unterhalten (vgl. *Psychologie der Massenkommunikation*.

Hamburg: Verlag Hans Bredow Institut, 1963). Diese Phase ist mit dem Aufkommen des Internets vorbei, denn nun sind alle Sender und Empfänger zugleich, und sogenannte Intermediäre wie die Plattformen vermitteln zwischen ihnen. Natürlich haben sich auch die traditionellen Medien in der Produktion und Verteilung digitalisiert, aber sie bleiben gemeinhin bei dem klassischen Modell. Wenn nun diese Vermittlungsmodi der Plattformen die

Herausgebenden der Dokumentation einer Tagung der DGPK-Fachgruppe „Kommunikations- und Medienethik“ an der FH St. Pölten am 16. und 17. Februar 2023 als „digitalisierte Massenkommunikation“ bezeichnen, dann verwischen sie einige terminologische Grundlagen, ohne dafür in ihrer Einleitung Begründungen zu liefern. Aber mehr noch: Sie schreiben den Plattformen unbedacht eine kommunikative Funktion und publizistische ‚Verantwortung‘ zu, die diese gar nicht haben und auch nicht haben wollen, wie die vielen juristischen und politischen Auseinandersetzungen ausweisen. Aber die terminologische Verwirrung geht noch weiter: Die zehn wissenschaftlichen Beiträge sind in drei Abschnitte eingeteilt: Im ersten soll es um die „demokratische Bedeutung von Plattformen“ gehen, aber kein Beitrag befasst sich mit dem Thema explizit. Im zweiten Abschnitt sollen „Fragen der Plattform-Governance“ behandelt werden, aber kein Beitrag thematisiert die Governance als wichtiges, vielschichtiges Problem, vielmehr verfolgen sie eher ethische und praktische Fragen im Detail. Schließlich widmet sich der dritte Abschnitt den „ethischen Herausforderungen der digitalen Kommunikation“, die auch schon im zweiten Abschnitt mehrfach behandelt werden und nicht ausschließlich hier.

Nach dem knappen Vorwort der Herausgebenden folgt gewissermaßen ein externer oder übergeordneter Essay von Luciano Floridi, der in Yale und Bologna Kultur- und Kommunikati-

onssoziologie lehrt. Er bezweifelt, dass Technik prinzipiell neutral sei, weshalb ethische Anforderungen gemeinhin nur auf die Anwendungen gerichtet sind und nicht auf den Gesamtprozess der Entwicklung, Produktion, Implementation und die Folgen von Technik. Zusammen mit Floridi sehen die Herausgebenden die zentrale Aufgabe künftiger ethischer Reflexion, die gesamte (digitale) Technik zu bedenken, und sie begreifen dieses Postulat gewissermaßen als Gesamtüberschrift für die Tagung.

Der erste Teil zur demokratischen Bedeutung von Plattformen wird mit der Grundlegung einer „Ethik des Radikalen Digitalen Humanismus“ des Paderborner Medienökonom Christian Fuchs eingeleitet. Hat Fuchs bislang vorwiegend Medientheorie und -ökonomie auf der Grundlage von Karl Marx‘ politischer Ökonomie vertreten, postuliert er nun einen „radikalen Humanismus“, „der die Reflexion über die Probleme des digitalen Kapitalismus, der digitalen Entfremdung und der digitalen Herrschaft in den Mittelpunkt stellt“ (S.40). Konkret fordert er ein „öffentlich-rechtliches Internet“, das „nicht gewinnorientiert betrieben“ und „werbefrei“ ist, und dass die Internetwirtschaft nicht von Monopolen beherrscht wird, sondern „eine Wirtschaftsdemokratie [ist], die auf arbeiter- und nutzergeführten Infrastrukturen und Plattformgenossenschaften, digitalen Gemeingütern und demokratischer Governance aufbaut“ (S.39).

Ungleich niederschwelliger und kleinräumiger geht der nächste Beitrag vor. Anhand von Schweizer Beispielen untersuchen Johanna Burger, Matthias Künzler und Ulla Autenrieth die kommunikative Bedeutung des Lokaljournalismus für eine informierte und engagierte lokale Bürger:innenschaft und beklagt mittels zusätzlich herangezogener internationaler Daten und Fallstudien einen vielerorts zu beobachtenden Niedergang in Form von „Nachrichtenwüsten“ (S.43). Aus demokratietheoretischer Sicht wird am Ende gefordert, die notwendige Infrastruktur für Lokalmedien bereitzustellen.

Wie transparent die algorithmische Nachrichtenauswahl im Vergleich zur redaktionellen ist, fragt der letzte Beitrag in diesem Abschnitt. Denn jene arbeitet mit Empfehlungssystemen, personalisierten Newsfeeds und Präferenzmetriken der Nutzer:innen. Unter Rückgriff auf die klassische Gatekeeping-Theorie wird ein erweiterter Ansatz vorgeschlagen, der dem Publikum größere Handlungsmöglichkeiten einräumen und die bereits beschlossenen Regulierungen der Plattformen auf europäischer und nationaler Ebene unterstützen soll.

Der zweite Abschnitt „Plattform-Governance“ beginnt mit einem Beitrag, der die rasante Entwicklung der Faktenchecker – bereits 2022 waren es 424 an der Zahl in über 100 Ländern – zum Anlass nimmt, sechs österreichische und deutsche Faktenchecker auf ihre Unabhängigkeit, Qualitäts-

standards und Transparenz hin zu analysieren.

Der nächste Beitrag befasst sich mit Choice-Modellen der sogenannten Open-Data-Governance, die zwischen individueller Selbstorganisation einzelner Unternehmen, kollektiver industrieller Selbstregulierung auf Branchenebene und staatlicher Regulierung changieren. Mit ihnen wird über wirtschaftliche Vorteile, Marktkonzentration oder Nachfragedefizite entschieden. Das zu diesen Fragen durchgeführte Projekt, das auch Interviews von Beteiligten einbezieht, ergibt, dass die Interessen zwischen den bekannten Internetgiganten und kleineren Onlineplattformen gänzlich unterschiedlich sind und dass es keine „One-size-fits-all-Lösungen“ (S.117) geben kann.

In zwei weiteren Beiträgen wird nach dem Gelingen von ‚digitalem Wohlbefinden‘ auf Plattformen und in Messengerdiensten gefragt sowie überlegt, welche Alternativen es zu systematischem Löschen (vgl. S.141) im Umgang mit Hassbotschaften im Netz gibt.

Der Abschnitt der „ethischen Herausforderungen“ enthält drei Beiträge. Ein zumindest bedingt „soveränes, selbstbestimmt im Netz agierendes“ Subjekt setzt der erste knappe Beitrag von Susanna Endres voraus, um eine „Mediennutzungsethik in Zeiten digitaler Plattformen“ (S.157) zu begründen. Dazu werden sowohl „erweiterte Partizipationsmöglichkeiten“ als auch „Beschränkungen

innerhalb der technischen Strukturen“ der Social-Media-Plattformen für die User:innen aufgezeigt. Den Computer als „(neo)behavioristische Maschine“ (S.179) entdeckt der frühere Bremer Medienwissenschaftler Friedrich Krotz im nächsten Beitrag. Der Computer könne nur Daten beziehungsweise Zahlen verarbeiten und mittels Programmen (freilich immer komplexere) Muster generieren, wodurch sich Menschen täuschen und ihn vermeintlich anthropomorphisieren. Bei Krotz heißt es: Der behavioristische Computer „behandelt“ den Menschen auch als „behavioristische Maschine [...], weil er dessen Handeln nicht verstehen kann, ihn aber als gleichartig betrachten muss“ (S.179). Unversehens hat Krotz den Computer damit zum handelnden Akteur erklärt, was seiner gesamten Argumentation widerspricht. Denn der so „verkümmerte“

Mensch hat „keine Möglichkeiten für die grundlegenden Verfahren einer ethischen Reflexion“ (S.186). Wird hiermit abermals das klassische, überholte kausalistische Paradigma von der ungeheuren Wirkkraft der Medien und der Ohnmacht der Menschen aufgerufen, muten entsprechend alle folgenden Forderungen an das aktive, Widerstand mobilisierende Individuum recht unglaubwürdig an.

Wie so oft bei solchen Tagungsbänden hinterlassen sie eine zwiespältige Bilanz, die je nach Interessen für die einzelnen Themen unterschiedlich ausfällt. Bedauerlich ist, dass man selten etwas über die Resonanz der Beiträge während der Tagung erfährt, so dass sich ihr Stellenwert zum Tagungsthema schwerlich authentisch beurteilen lässt.

Hans-Dieter Kübler (Werther)

Medien und Bildung

Annika Wilmers, Michaela Achenbach, Carolin Keller (Hg.): Bildung im digitalen Wandel: Die Bedeutung digitaler Medien für soziales Lernen und Teilhabe

Münster/New York: Waxmann 2023 (Digitalisierung in der Bildung, Bd.4),
202 S., EUR 29,90 (OA)

Über kaum ein anderes pädagogisches Thema wird gegenwärtig mehr geforscht und publiziert als über die multiplen und elementaren Zusammenhänge von Bildung und Digitalisierung, zumal mächtige Interessen aus Wirtschaft und Politik, aber auch aus der pädagogischen ‚Basis‘ dies forcieren – und kaum eines ist in der Forschung wie in der Bevölkerung mehr umstritten, vor allem seit den problematischen Erfahrungen während des Lockdowns in der Coronaphase und seinen unzulänglichen Kompensationen durch Online-Lernangebote. Die Befürworter:innen der Digitalisierung preisen vor allem deren Chancen, die sie in der allgegenwärtigen Verfügbarkeit und ständigen Zugänglichkeit digitaler Netze und Programme, in ihren Optionen der Differenzierung, Flexibilisierung und Individualisierung des Lernens, in der Anschaulichkeit, Rekursivität und Operationalität der Lernprozessen oder – pauschal gesprochen – in der Zeitgemäßheit, Professionalität und Verwendbarkeit der digitalen Bildung

nicht zuletzt für die beruflichen und wirtschaftlichen Optionen sehen. Die Gegner:innen hingegen fürchten für die Kinder und Jugendlichen weitere Unkonzentriertheit, Ablenkung, wenn nicht Verwirrung oder gar kognitive und moralische Verwahrlosung durch die digitalen Medien, die sich längst nicht mehr in einerseits kommerzielle, fragwürdige, womöglich schädliche und andererseits unbedenkliche, bildungsrelevante Varianten unterscheiden lassen, besonders Kinder und Jugendliche durch Werbung, Star- und Influencerkulte, tendenziell hermetische Messenger- und Plattform-Filterblasen abhängig machen und sie zusehends von der alltäglichen Realität verabschieden lassen. Kurz: Ausgestaltung und Stärkung digitaler Medienkompetenzen fordern die einen, Achtsamkeit und Schutz vor allem der (jüngeren) Kinder und allenfalls behutsamen, primär unterstützenden Einsatz digitaler Tools und Programme die anderen.

Ein wichtiger Player, Initiator und nicht zuletzt Finanzier ist ohne Frage

das bundesdeutsche Bundesministerium für Forschung und Bildung, das mit dem Label „Digitale Bildung. Lernen, Forschen, Wissen“ ein großes, komplexes Paket an Projekten und Maßnahmen („Digitale Bildungsoffensive“) zum „Ausbau digitaler Infrastrukturen“, zur „Entwicklung digitaler Lernwerkzeuge“, zur „Qualifizierung pädagogischer Fachkräfte“ sowie zur „Konzeption digital vermittelter Inhalte und Methoden“ aufgelegt hat, nun vorantreibt und unterstützt (www.bildung-forschung.digital/digitale-zukunft/de/bildung/initiative-digitale-bildung/initiative-digitale-bildung_node.html). Zu ihm gehört auch ein umfangreiches Review- oder Rechercheprojekt in vier Bänden, das den Stand, die Diskussion und die Perspektiven der einschlägigen Forschung aufarbeitet und dokumentiert, um das „aktuelle Forschungswissen“ zur „Bildung in der digital geprägten Welt zu synthetisieren und zu strukturieren“ (S.11) – und zwar in den folgenden Handlungs- und Themenfeldern: für das pädagogische Personal und deren Aus- und Fortbildung (Wilmers, Annika/Anda, Carolin/Keller, Carolin/Rittberger, Marc [Hg.]: *Bildung im digitalen Wandel: Die Bedeutung für das pädagogische Personal und für die Aus- und Fortbildung*. Münster/New York: Waxmann, 2020), für die Organisationsentwicklung in den Bildungseinrichtungen und systemische Fragen (Wilmers, Annika/Achenbach, Michaela/Keller, Carolin [Hg.]: *Bildung im digitalen Wandel: Organisationsentwicklung in den Bildungseinrichtungen*. Münster/New York: Waxmann, 2021),

für das Lehren und Lernen mit digitalen Medien (Wilmers, Annika/Achenbach, Michaela/Keller, Carolin [Hg.]: *Bildung im digitalen Wandel: Lehren und Lernen mit digitalen Medien*. Münster/New York: Waxmann, 2022), schließlich für die Bedeutung digitaler Medien für das soziale Lernen und die Teilhabe als gesellschaftliche Perspektive auf das Lernen im vierten Band, der im Fokus dieser Rezension steht. Mit dieser Themenauswahl und diesem Vorgehen sei sicherlich kein „vollständiges Bild zur Bildung im digitalen Wandel“ erreicht, wird in der Einleitung dieses Buchs eingeräumt, zumal nicht in dem „schnelllebigen und sich stetig weiterentwickelnden Feld der Digitalisierung“, aber immerhin sei ein „Rahmen mit sich ergänzenden Blickwinkeln abgesteckt“ (S.22).

Als besondere pädagogische Anliegen greift der vierte Band das soziale Lernen und die vielfältige Teilhabe in diversen Handlungsfeldern auf. Beide sind nicht ausschließlich als explizite, formelle Bildungsziele und auch nicht nur in offiziellen, formalen Bildungseinrichtungen zu erreichen. Vielmehr adressieren ihre Breite und Offenheit viele gesellschaftliche Bereiche, soziale Zusammenhänge und unkalkulierbare Lernprozesse; und sie können zugleich Chancen wie Risiken für digitale Medien sein. Denn die Mediennutzungs- und -wirkungsforschung weist ihnen einen hohen, ständig wachsenden Stellenwert gerade im Leben von Kindern und Jugendlichen zu. Umgekehrt können die digitalen Medien für informelle, nicht-formale Bildungsziele

bei ihrem pädagogisch verantworteten Umgang und mit gezielten pädagogischen Programmen vielfältige, sogar mit personalisierten Adressierungen versehene Bildungsoptionen unabhängig von Raum und Zeit bieten. Allerdings weisen sowohl die Förderung von als auch die Befähigung zu sozialem Lernen und vielseitiger Teilhabe in der Gesellschaft, in Organisationen, Gemeinschaften oder Peer Groups, aber auch in der Ausbildung, Studium und in der Arbeitswelt für Kinder und Jugendliche, Erwachsene und Ältere erhebliche Schwachstellen und Nachholbedarf auf. Insbesondere für sogenannte ‚Randgruppen‘ – wie ärmere Schichten, Migrant:innen, Behinderte und sonst vielfach Benachteiligte – potenzieren sie sich, ungeachtet der Nutzung, Anwendung und Einflussnahme digitaler Medien, wie viele Gutachten, offizielle Dokumente und empirische Studien belegen. Dadurch beeinträchtigen solche Defizite die soziale Integration und die individuelle Persönlichkeitsentwicklung. Diese heterogenen Dimensionen diskutieren die Herausgeberinnen in ihrer weit gefassten Einleitung, ohne den Anspruch zu erheben, wie sie betonen, sie alle vollständig zu erfassen (vgl. S.11). Auch ihre jeweilige Begriffsklärung rekapitulieren sie anhand der inzwischen immensen einschlägigen Literatur (vgl. S.11ff.). Danach legen sie für den jeweiligen Bildungsbereich fünf thematische Fokussierungen fest: (1) für Kinder und Jugendliche den häuslichen Umgang mit digitalen Medien und die dort stattfindende Medienerziehung im Kontext informeller und bildungs-

bezogener Nutzungsweisen, (2) für den Sektor Schule die Förderung der Informationskompetenz von Schüler:innen am Beispiel der Suche und Evaluation von Informationen, (3) für die digitale Bildung von Lehrkräften Fragen der praktischen Anwendung und des reflektierten Einsatzes diverser digitaler Tools und Arrangements, (4) für den Sektor der beruflichen Bildung die spezielle, aber wichtige Rolle der Digitalisierung in der Ausbildung junger Menschen mit anerkannter Behinderung oder Beeinträchtigung, und (5) für die Erwachsenenbildung liegt der Schwerpunkt auf der behutsamen Heranführung gering qualifizierter und literalisierter Älterer an Grundfunktionen digitaler Bildung. Für jedes Segment wurden nach einem transparenten, gestuften Selektionsverfahren 19 bis 35 Titel ausgewählt und auf die spezielle Fragestellung hin ausgewertet. Zieht man daraus ein übergreifendes Fazit, so kommt dem sozialen wie individuellen Kontext gerade des sozialen Lernens und der Teilhabe eine wichtige Bedeutung zu, ebenso wie dem Erfolg und der Bildungswirksamkeit des Einsatzes digitaler Medien mittels gezielter, bedarfsgerechter und personenbezogener Gestaltung des sogenannten *blended learning*, also des kombinierten analogen und digitalen Lernens. Angesichts der Schnellebigkeit der Befunde ist zu fragen, ob das Format des zwangsläufig zeitverzögerten Drucks noch angebracht ist – umso zeitgemäßer ist die digitale Veröffentlichung im Open Access.

Hans-Dieter Kübler (Werther)

**Denis Newiak, Janine Romppel, Alexander Martin (Hg.):
Digitale Bildung jetzt! Innovative Konzepte zur Digitalisierung
von Lernen und Lehre**

Wiesbaden: Springer VS 2023, 134 S., ISBN 9783658408442, EUR 74,99

Der Titel des Sammelbandes ist imperativer als die Einleitung der Herausgebenden und die Argumentation der acht Beiträge. Denn jene betonen gleich eingangs, dass es „kontextspezifischer und evidenzbasierter Perspektiven auf Chancen und Grenzen von digital-gestützten und vollständig digitalen Lehr- und Lernformaten“ bedürfe, wobei „vielzählige Parameter“ (S.V) zu beurteilen seien. Dazu verweisen sie – wie etliche davor – auf die durchaus zwiespältigen Erfahrungen während der Lockdown-Phase in der Corona-Pandemie und den amtlich verordneten Zwang zum digitalen Distanzlernen. Was digitale Bildung ist oder sein soll, lassen sie allerdings an dieser Stelle ungeklärt beziehungsweise soll sich dies aus den einzelnen Beiträgen themaspezifisch ergeben.

Die Beiträge sind bunt gemischt und befassen sich mit Lehr-Lern-Konzepten „für eine moderne Wissensvermittlung an Schulen, Hochschulen und Einrichtungen der Erwachsenenbildung“ (S.VI), die mit dem Einsatz digitaler Medien verknüpft sind. Gemeinhin sind die Ziele der digitalen Bildung aber weiter gefasst, da die digitalen Medien in ihrer einflussreicheren nicht-pädagogischen Verwendung auch soziale und emotionale Komponenten adressieren (müssen).

Der erste Beitrag befasst sich mit der Lehre an der Hochschule. Zwei Semester digitaler Lehre als empirische Basis bewirken kaum Veränderungen, vielmehr werden Defizite und kritische Punkte (z.B. mangelnde soziale Eingebundenheit, zu geringe Förderung der Medienkompetenz) markiert. Insgesamt bedarf es eines umfassenden Konzeptes der Digitalisierung der Hochschule und der breiten Gestaltung einer digitalen Lehr-Lern-Kultur, die gleichwohl eine generelle didaktische Grundkonzeption der Hochschullehre voraussetzt.

Der nächste Beitrag versucht den Wahrheitsanspruch des Bildungsbegriffs (erneut) zu begründen, indem er Bildung und Digitalität kontextuell zusammenführt. Er kritisiert, dass digitale Bildung unter dem Zwang absoluter Dringlichkeit (offenbar) keiner Legitimation mehr bedürfe und versucht mittels Theodor W. Adorns Konzept der Halbbildung den Bildungsbegriff wieder zu idealisieren, zuletzt auch mit der Einordnung in ein (religiöses) Dilemma.

Unter ökologischer Perspektive betrachtet der dritte Beitrag digital gestützte Lernumgebungen hochschuldidaktischer Weiterbildung. Bei Videokonferenzen wird die Aufmerksamkeitsregulation der Teilnehmenden

erhoben und aus den Befunden gefolgert, dass die Komplexität der handlungsanregenden wie der handlungshindernden Umweltvariablen weiterer digitaler Konzeptualisierung bedarf.

Der vierte Beitrag fokussiert die Binnendifferenzierung in der sprachlichen Grundbildung als ein zentraler Baustein für die Gestaltung von Lehr-Lern-Materialien. Am Beispiel der Suchmaschine KANSAS wird demonstriert, wie Lehrkräfte bei der Recherche nach passenden Materialien suchen (können) und welche Forschungsdesiderate sich generell ergeben.

Abermals ein grundsätzliches Anliegen verfolgt der fünfte Beitrag, nämlich die Entwicklung und Vermittlung einer „reflektierten, kritischen Digitalkompetenz“ (S.75), die über die Medienkompetenz hinausreicht und in der Aus- und Fortbildung von Lehrkräften verankern werden müsse. Der sechste Beitrag rekurriert auf Interviews mit Lehrkräften und Schulleiter:innen in sogenannten internationalen Best-Practice-Schulen, die gerade bei Digitalisierungsmaßnahmen Pioniere sind beziehungsweise sein sollen. Diese Interviews ergeben, dass Veränderungen jeweils auf unterschiedlichen systemischen Ebenen stattfinden, mit den gesamten institutionellen Prozessen kombiniert sind und auch jeweils rückgekoppelt werden müssen, um ambitionierte und reflektierte Lehr-Lern-Prozesse des *blended learning* anzustoßen.

Der vorletzte Beitrag richtet sich wieder auf die Hochschullehre, in der die Produktion und Nutzung von Videos bereits einen wichtigen Stellenwert haben. Am Beispiel der Corona-Pandemie wird eruiert, wie Videos wissenschaftlich fundiert, aber auch didaktisch sinnvoll produziert sowie effektiv genutzt werden können, um die Qualität der Hochschullehre zu steigern.

Schließlich fokussiert sich der letzte Beitrag auf Abiturient:innen im letzten Jahrgang während der Corona-Pandemie. Im Sommer 2021 wurden nicht-repräsentativ über 7.500 Absolvent:innen nach ihrem Belastungserleben in digital vermittelten Lehr-Lern-Settings befragt. Die selbst eingeschätzten Befunde ergaben sowohl eine geschlechtsspezifische Differenz – Mädchen empfanden die Belastungen gravierender als Jungen – als auch eine hinsichtlich der erworbenen Medienkompetenz. Diese Qualifikation machte sich auch bei den Lehrkräften bemerkbar: „Medienkompetente Lehrkräfte nahmen die Befragten im digital vermittelten Distanzunterricht als unterstützender und für ihren Lernerfolg hilfreicher wahr“ (S.130). Gewiss sind damit erst wenige Parameter aufgegriffen, weshalb die beiden Autoren Tim Rogge und Andreas Seifert weitere einschlägige empirische Studien fordern, um Hinweise zur lernförderlichen Gestaltung digital vermittelter Lehr-Lern-Settings geben können.

Ohne Frage können diese acht Beiträge allenfalls Aspekte und Konditionen der gewiss gründlicher und

umfassender zu konzipierenden ‚digitalen Bildung‘ liefern. Womöglich lassen sich ihre Ziele, Inhalte und Methoden nicht ausschließlich induktiv gewinnen, sondern bedürfen – mit Rückgriff auf die reiche, tiefgreifende Tradition der Pädagogik – auch deduktiver Entwürfe, denn Bildung – also Modelle oder auch Ideale der Entwicklung und gezielten Förderung des Individuums in diversen technischen, sozialen, künstlerischen und wissenschaftlichen Szenarien – bleibt auch

die digitale Bildung allemal. Sie lässt sich sicherlich nicht nur unter technischem, zweckrationalem und eng qualifikatorischem Zwang begründen und legitimieren. Vielmehr müssen darüber angemessene und kompetente Diskussionen geführt werden. Deshalb kann die Losung nicht wie der Titel lauten, sondern allenfalls *Digitale Bildung – so bald wie möglich, so gründlich und verantwortlich wie möglich.*

Hans-Dieter Kübler (Werther)

Heinrich Ammerer: Comics im Geschichtsunterricht: Grundlagen, Methoden, Aufgabenformate

Frankfurt: Wochenschau 2024, 77 S., ISBN 9783734416255, EUR 25,-

Christoph Hamann: Medienikonen im Geschichtsunterricht: Fotoquellen als Symbole verstehen

Frankfurt: Wochenschau 2023, 93 S., ISBN 9783756615469, EUR 12,90

Oliver Held: ChatGPT im Geschichtsunterricht

Frankfurt: Wochenschau 2024, 60 S., ISBN 9783734416033, EUR 25,99

In einer zunehmend digitalisierten und visuell geprägten Welt steht der Geschichtsunterricht vor der Herausforderung, moderne Medien und Technologien sinnvoll zu integrieren, um historische Kompetenzen bei Schüler:innen zu fördern und deren kritisches Urteilsvermögen zu schulen. Die Werke *ChatGPT im Geschichtsunterricht* von Oliver Held, *Comics im Geschichtsunterricht* von Heinrich Ammerer und *Medienikonen im Geschichtsunterricht* von Christoph Hamann bieten hierfür drei Ansätze, die jeweils unterschiedliche Medienformate und ihre Potenziale für die historische Bildung beleuchten. Dabei lässt sich zeigen, wie die drei Autoren durch ihre methodischen und theoretischen Zugänge das Potenzial digitaler und visueller Medien im Geschichtsunterricht nutzen und Schüler:innen eine reflektierte Auseinandersetzung mit Geschichte ermöglichen.

Alle drei Publikationen richten sich an Lehrkräfte.

Helds *ChatGPT im Geschichtsunterricht* bietet eine differenzierte Einführung in das Thema und „zielt darauf ab, Lehrkräfte dabei zu unterstützen, die Nutzung von KI im Unterricht wissenschaftlich, gewinnbringend und verantwortungsvoll zu gestalten“ (S.4), so Held in einem einleitenden Basisaufsatz. Denn es müsse „eine zentrale Aufgabe des schulischen Unterrichts sein, die Lernenden zu einem kompetenten, d.h. medienkritischen und reflektierten Umgang mit KI unter Beachtung der Datenschutzgrundlagen zu befähigen“ (ebd.).

Das Buch deckt ein breites Spektrum an Anwendungen ab. Es bietet Hilfestellung für die Erstellung von Unterrichtsmaterial, die Unterrichtsplanung und den direkten Einsatz im Unterricht durch Kopiervorlagen (auch als Download zwecks individueller Bearbeitung). Aus Schüler:innensicht

geht es um Methoden-, Urteils-, Handlungs-, Sach- und Medienkompetenz. Held erläutert methodisch-didaktische Zugänge, gibt Konstruktionshinweise und erklärt den Einsatz von Prompts. Inhaltlich ist das Buch eng an aktueller KI-Forschung orientiert (vgl. Bienia, Rafael: „REIHENREZENSION KI-Kritik.“ In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews* 41 [3], 2024, S.485-489). Die Frage nach der Authentizität und den Grenzen KI-generierter Inhalte ist dabei zentral. Da ChatGPT Informationen autonom generiert und ohne Quellenangaben arbeitet, wirft es Fragen zur Wahrnehmung von Autorität und zur Glaubwürdigkeit der Inhalte auf. Die Art und Weise, wie Schüler:innen diese Inhalte konsumieren und bewerten, soll ebenso Gegenstand des Unterrichts sein.

Ammerer beleuchtet in *Comics im Geschichtsunterricht: Grundlagen, Methoden, Aufgabenformate* die didaktischen Möglichkeiten von Comics und Graphic Novels im Geschichtsunterricht. Er erklärt, wie Comics nicht nur als populäres Medium in der Alltagskultur verankert sind, sondern auch als wertvolle Ressource für den Geschichtsunterricht dienen können. Für dieses Unterfangen versammelt Ammerer, der den Begriff ‚Comic‘ als Übergriff versteht, neun Unterrichtsbeispiele, „die Lehrkräften der Sekundarstufe den Einstieg in die Arbeit mit Comics erleichtern sollen“ (S.8). Die Auswahl der Comics – *Astérix* (1959-), *Conquistador* (2012-2015), *Putain*

de guerre! (2008), *Les Enfants de la Résistance* (2015-), *Die Stärkeren: Ein Bericht von Hermann Langbein* (2017), *Anne Frank's Diary: The Graphic Adaptation* (2017, als sog. *graphic diary*), *The Communist Manifesto* (2018), *Wannsee* (2018) und *Paying the Land* (2020) von Joe Sacco – wird mit der Relevanz für den Geschichtsunterricht als Geschichtscomic oder Quellencomic (vgl. S.4), mit der „Vielzahl an Anwendungsmöglichkeiten“ (S.5) begründet, um etwa Interesse zu wecken oder abstrakte und schwierige Themen zu veranschaulichen. Die Werke werden jeweils in ihrer deutschsprachigen Ausgabe besprochen. Ziel sollte es sein, mithilfe von kritischen Comics auch den „kritischen Blick“ (ebd.) der Schüler:innen zu schärfen. Die Auswahl zeigt ebenso eine gewisse Vielfalt an möglichen Comic-Genres, die historische Themen behandeln. Dazu zählen etwa Comic-Geschichtsgrotesken, Comic-Geschichtsparodien, Comic-Epochalepen, Comic-Nacherzählungen, Comic-Biografien, Comic-Autobiografien oder Comic-Reportagen (vgl. S.4f.). Aus einer medienwissenschaftlichen Perspektive überzeugt das Buch durch die Betrachtung von Comics als ‚sequenzielle Kunst‘, die durch die Kombination von Text und Bild ein narratives Potenzial entfaltet, das andere Medienformen nicht in gleicher Weise bieten können. Bemerkenswert ist außerdem, dass das Buch auf die ohnehin häufig besprochenen Werke *Maus. A Survivor's Tale* (1986) und *Persepolis* (2000-2003)

verzichtet und stattdessen eine Auswahl weniger etablierter Comics trifft, wodurch neue und abwechslungsreiche Impulse für den Einsatz im Geschichtsunterricht gesetzt werden. Kritisch anzumerken ist hingegen, dass die Auswahl der besprochenen Graphic Novels ausschließlich Werke männlicher Autoren und Illustratoren umfasst, wodurch weibliche Perspektiven und Beiträge zur Comic-Kultur im Geschichtsunterricht nicht berücksichtigt werden.

Zu guter Letzt untersucht Hamann in *Medienikonen im Geschichtsunterricht* die Rolle ikonischer Fotografien im Geschichtsunterricht und wie sie historische Ereignisse ‚verdichten‘ und in der Gegenwart zur geschichtskulturellen Kommunikation beitragen. Das Buch bietet weniger konkretes Unterrichtsmaterial, dafür aber einen fundierten Theorieteil. Es behandelt, wie Fotografien zu Medienikonen werden, die „sowohl

Index, als auch Ikon und Symbol sind“ (S.10) (‚Ikonisierung‘), welche Eigenschaften ikonische Bilder aufweisen (vgl. S.15-25), welche Funktionen sie haben (z.B. Symbolkraft und Moral) und welche Herausforderungen die „Vieldeutigkeit des Bildes“ (S.12) oder etwa das „Reframing“ (S.43-48) bergen. Theoriegeleitete Unterrichtsideen zur historischen, kulturellen und ethischen Bildung schließen an den Theorieteil an.

Die Bücher *ChatGPT im Geschichtsunterricht*, *Comics im Geschichtsunterricht* und *Medienikonen im Geschichtsunterricht* bieten innovative Perspektiven auf den Einsatz moderner Medien und Tools im Geschichtsunterricht mit Unterschieden in ihren Ansätzen und Schwerpunkten in medienwissenschaftlicher sowie fachdidaktischer Hinsicht.

Christian Benesch (Wien)

Mediengeschichten: *Panorama*

Alexander Kluge: Der Konjunktiv der Bilder: Meine virtuelle Kamera (K.I.)

Leipzig: Spector Books 2024, 479 S., ISBN 9783959058377, EUR 26,-

Dieses kleine Büchlein ist voller eigenwilliger, witziger Gedanken und stellt zunächst eine seltsame filmphilosophische Meditation dar, die einen Bild- und Inspirationsraum eröffnet, der vornehmlich die Leser:innen dazu animieren soll, die aktuellen Möglichkeiten, die sich aus der künstlichen Intelligenz innerhalb der Bildgestaltung ergeben, neu zu erfassen und anzuwenden. Alexander Kluge verdeutlicht den so gewonnenen Spielraum dann anhand vielerlei Themen.

Er beginnt mit dem Foto einer Libelle, deren Augen aus 30.000 Einzelaugen bestehen (vgl. S.6). Demgegenüber sei die menschliche Wahrnehmungsfähigkeit reduziert, sie könne jedoch mithilfe technischer Geräte gesteigert werden. Aufgrund ihrer gesteigerten Beobachtungsfähigkeit war bereits die Filmkamera eine „intelligente Maschine“ (S.15), die uns laut Walter Benjamins berühmter Formel jenes Optisch-Unbewusste zeigen konnte, welches wir zuvor nicht gesehen hatten (vgl. S.16).

So ähnlich wie Benjamin damals den Film als das wichtigste Medium

der politischen Revolte verortet wissen wollte, so möchte auch Kluge ihn begreifen (vgl. S.395) und dabei die KI als Instrument linken politischen Agierens für sich nutzen. Sein unvergleichlicher Stil, der oftmals sehr offene Verbindungen durch Analogien und Assoziationen herstellt, scheint teilweise sogar kongruent mit den Mitteln der KI. Dabei versteht Kluge sie als „eine virtuelle Kamera zur Reproduktion von Wirklichkeit“ (S.34), deren Fähigkeiten die einer Filmkamera schlicht übersteigen. Er entwirft sogar eine vorläufige Gebrauchsanweisung zur Nutzung der KI, bei der die gezielte Selektion der Datenmenge im Vordergrund steht (vgl. S.51ff.). Es geht ihm aber um Aussagen, die im Konjunktiv stehen – um poetische Räume, die die Einbildungskraft zeigen, die mittels KI eine visuelle Gestalt erhalten haben. Nutzt man das Tool als Bildsuchmaschine können ganze Berge von Bildern, die unter einem aktuellen Bild liegen, ausgegraben werden (vgl. S.35). Die KI funktioniert hier so ähnlich wie die Sprache von *Finnegans Wake* (1939),

dem Roman von James Joyce, bei dem der Autor die gesamten babylonischen Wurzeln der Dubliner Sprache habe aufzeigen wollen (vgl. S.45).

Der mittlerweile 92-jährige Filmmacher Kluge möchte aber nicht nur die innovativen Möglichkeiten der weitläufig problematisierten KI verhandeln, er will sie auch zeigen. Die konkrete technische Grundlage für dieses Buch liefert das Programm Stable Diffusion, welches in der Lage ist, auf der Basis eines Textes ein Bild herzustellen. Die so angefertigten Bilder werden im Büchlein zahlreich vorgeführt und füllen einen Großteil der Seiten. Außerdem stehen für die detailliertere Betrachtung zahlreiche Filmbeispiele bereit, die man auf der jeweiligen Buchseite mittels eines Scans per Handy abrufen kann. Sie zeigen Bildarrangements und Bildfolgen, die mit jeweils dazu passender sphärischer Musik unterlegt sind, wie zum Beispiel Verwandlungen einiger Porträts von Walter Benjamin (vgl. S.179). Aber nicht nur Benjamins Antlitz, sondern auch die von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer werden so elektronisch aktualisiert. Adorno präsentiert uns Kluge als Hörmensch (vgl. S.133) und leitet damit eine längere Abhandlung über Odysseus und die Sirenen ein.

Die Lektüre erweist sich insgesamt als eine sprunghafte, abwechs-

lungsreiche Akrobatik. Kluge äußert sich stets fragmentarisch, oftmals in kurzen Sätzen, seltener in längeren Texten, die oftmals einen absurden Charakter haben. Er liebt dabei die Montage, wenn er zum Beispiel Skizzen von Sergei Eisenstein zu Richard Wagners *Walküren* und Giuseppe Verdis *Aida* zusammenfügt mit futuristischen Darstellungen von Drohnen (vgl. S.297). Gezeigt wird vor allem, dass die Zusammenhänge zwischen modernster Technologie und Macht – und mehr noch Kriegspolitik – gar nicht so neu sind. Kluge setzt dabei nicht nur Argumentationen aus der *Dialektik der Aufklärung* (1944) (vgl. S.153ff.) fort, er stellt dem dort formulierten Erkenntnisbild des an den Mast gefesselten Odysseus auch das poetische Bild der jungen Frau von Troja gegenüber (vgl. S.243). Er berichtet über den 30-jährigen Krieg (vgl. S.309ff.) und zieht den Bogen vom Krieg in Troja bis heute und nennt das Ganze einmal im Vokabular der Frankfurter Schule einen 4.000 Jahre alten „Verblendungszusammenhang“ (S.242). Zwischen Kulturwissenschaft, Medienanalyse, witziger Unterhaltung und politischem Statement angesiedelt, liefert dieses originelle Büchlein eine Reihe innovativer Denkschübe.

Andreas Jacke (Berlin)

Günter Agde (Hg.): **Kunerts Kino: Alle Texte Günter Kunerts für und über Filme**

Gransee: Edition Schwarzdruck 2023, 348 S., ISBN 9783966110327, EUR 35,-

Es beginnt 1953 und endet 2013: die knapp 60 Jahre dauernde Auseinandersetzung des 1929 in Berlin geborenen und knapp 90 Jahre später in Karlsborstel gestorbenen Lyrikers und Schriftstellers Günter Kunert mit Kino, Film und Fernsehen – in Ost- und Westdeutschland.

Der Filmhistoriker und intime Kenner der DDR-Mediengeschichte Günter Agde hat eine Auswahl ganz unterschiedlicher Texte (vom Brief über die Kritik bis hin zu Exposés und Kurzdrehbüchern), zusammen mit einem umfangreichen und einordnenden Nachwort, nun in dem Band *Kunerts Kino* vorgelegt.

Agde ordnet die teils bereits veröffentlichten, teils aus Archivfunden stammenden Texte chronologisch, ediert sie ohne einführenden Kommentar – die Fundstellen sind im Anhang vermerkt – und stellt die übergreifenden Linien und Kontexte im anschließenden Nachwort her. Es ist eine editorische Entscheidung, die bei den Texten eher auf ein Lesebuch, denn auf eine streng wissenschaftliche Einordnung und Kommentierung setzt. Diese am Text orientierte Entscheidung erklärt auch die vom Rezensenten zunächst vermisste Transparenz hinsichtlich der Begründung der Leerstellen, die – mit Blick auf den Abdruck ‚ganzer‘ Drehbücher schon umfangsbedingt – auftretenden müssen und erklärbar sind.

Es ist eine Textauswahl, die auf die vielgestaltigen Realisierungen in Form von Kurz-, Spiel- und Animationsfilmen verweisen kann, ohne sie direkt vorzuführen. Schon die 15-seitige Filmografie, die 63 Produktionen von 1953 bis 2001 auflistet, darunter verschiedene Kurzfilme und ab 1960 zahlreiche Langfilme für Film und Fernsehen, ist eine beeindruckende Visitenkarte des Medienautoren Günter Kunert. Diese Produktionen entstanden teils im gängigen Kanon (z.B. bei den Kriminalfilmen), teils in experimenteller Form (etwa bei *Fetzers Flucht* [1962], einer *Fernsehfilm-Oper*, so der Untertitel) und waren teils verboten (z.B. *Monolog für einen Taxifahrer* [1964]). Seine Arbeiten und nicht zuletzt seine im Osten verbotenen – im Westen jedoch als Text veröffentlichten – Fernseharbeiten ließen ihn auch in das Visier der Staatssicherheit rücken. Im Jahr 1976 unterschrieb Kunert den Aufruf gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns und ging 1979 nach Westdeutschland, wo er unter anderem weiter für das Fernsehen arbeitete.

Beeindruckend ist schon die Vielfalt der Texte, die der Berliner Medienhistoriker Agde aus Veröffentlichungen und Archiven zusammengetragen hat. Diese spiegeln nicht nur eine über die Jahre kontinuierliche, sondern auch eine ästhetisch-produktive Auseinandersetzung und unge-

wöhnliche Breite eines modernen, in zahlreichen medialen Umwelten agierenden Autors wider: Drehbücher für unterschiedliche Formate des DDR-Films, realisierte und nicht realisierte Filmentwürfe (in unterschiedlichen Entwurfsstadien), Schreiben an die und von der DEFA oder Reflexionen über einen Kinobesuch (*Das Kino Rondell* [1972]), die als moderner Kommentar zu Kurt Tucholskys Text „ Erotische Films“ (In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews* 6 [2], 1989 [1920], S.274-275) gelesen werden können und mit seinem ebenfalls abgedruckten Text „Kurze Beschreibung eines Moments der Ewigkeiten einer Pornofilmmaschine – Einwurf eine Mark“ (1978) korrespondieren. Dass er darüber hinaus auch für den Rundfunk arbeitete, erwähnt Agde, blendet diese Arbeiten aber themenbedingt aus. Auch als Filmkritiker versuchte sich Kunert, etwa zu *Zabriskie Point* (1970) oder *Simón del desierto* (1965) von Luis Buñuel.

Aber Kunerts Aktivitäten gingen noch darüber hinaus. Neben den *Stacheltier*-Filmen – einem satirischen DDR-Kurzfilm-Format, das gesellschaftliche Kritik mit Ausblick auf sozialistische Besserung üben durfte – schrieb Kunert auch ein Jahr lang für die populäre, auflagenstarke Filmillustrierte *Filmspiegel*. Er setzte eigene, rätselhafte Prosastücke (*Alltägliche Geschichte einer Berliner Straße* [1969] und *Zentralbahnhof* [1972]) in Animationsfilme um. Außerdem zeichnete er, realisierte Kinderfilme (*König Midas* [1962]), wandte sich dem biografischen

Film und dem Krimi zu. Er ist zudem ein Schriftsteller, der Autoren wie etwa Heinrich Mann sichtbar werden ließ – so etwa in den Verfilmungen *Endstation Harembur* (1992) und *Die Armen* (1973). Als „neues mediales Feld“, so Agde, entdeckte er das „Fernsehfeuilleton“ (S.327) – ein 30-minütiges mit Musik unterlegtes Format, das subjektive Betrachtungen, Reisebeobachtungen und Zustandsreflexionen auf lockere und unterhaltsame Weise verband und in denen sich Kunert vor allem seiner Heimatstadt Berlin und deren Umgebung zuwandte.

Die von Agde edierten Texte erweitern das Bild des Schriftstellers Kunert zu einem lebenslang bildorientierten Erzähler. Man mag mit Blick auf die schiere Menge fast nicht glauben, dass Kunert, so Agde, die Gedichte als sein „Hauptwerk“ (S.313) sah. Bei der Lektüre entsteht der angesichts der verstreuten Archivalie völlig utopische Wunsch, das realisierte Gesamtwerk wenigstens in Teilen erneut zu sichten. Dass der herausgebende Medien- und Filmhistoriker auf eine Einordnung des kunert'schen Gesamtwerks etwa im Vergleich mit weiteren weitgehend zeitgleich arbeitenden Autor:innen verzichtet, ist nachvollziehbar, bleibt aber ein Desiderat. Nicht zuletzt deswegen ist das Buch ein wichtiger Baustein für eine noch zu schreibende Mediengeschichte der Literatur beziehungsweise eine Literaturgeschichte der Medien nach 1945 in Ost und West, deren Niederschrift noch auf sich warten lässt.

Michael Grisko (Erfurt)

Autorinnen und Autoren

Christian Benesch, Dr., Lehrer; Studium der Germanistik in Wien; Dissertation zum Thema *Erzählweisen der Romandramatisierung: Narratologische Aspekte des Gattungswechsels* (Wien/Münster: LIT, 2023); Forschungsschwerpunkte: transgenerische Narratologie, Erzähl- und Dramentheorie.

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.

Heiko Christians, Prof. Dr., Professor für Medienkulturgeschichte am Institut für Künste und Medien im Studiengang Europäische Medienwissenschaft an der Universität Potsdam; Studium der Germanistik, Philosophie, Pädagogik und Niederlandistik in Köln; neueste Publikation: *Abschied vom Abenteuer: Ernst Jüngers Jahrhundertlektüren*. Berlin: Schwabe, 2023.

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.

Henning Engelke, Prof. Dr., seit 2024 Professor für Kunstgeschichte am Institut für Bildende Kunst und Kulturwissenschaften der Kunstuniversität Linz; von 2018 bis 2023 DFG-Heisenberg-Projekt „Transdisziplinäre Netzwerke des Medienwissens“ an der Philipps-Universität Marburg; Studium der Kunstgeschichte, Ethnologie und Soziologie an der Georg-August-Universität Göttingen; Forschungsschwerpunkte: Experimentalfilm, Film- und Videoaktivismus, Dokumentar- und Wissenschaftsfilm, visuelle Anthropologie sowie Schnittstellen von Kunst-, Medien- und Wissenschaftsgeschichte.

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).

Timo Güdemann, M.A., Studium der Filmwissenschaft, Mediendramaturgie sowie Englischen Literatur- und Kulturwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz; geplantes Dissertationsprojekt zur existenziell-surrealistischen Ästhetik einer narrativen Komplexität im Werk von Quentin Dupieux; Forschungsschwerpunkte: (Komplexe und kognitive) Narratologie, Film- und Medientheorie, Mediendramaturgie, Rezeptionsästhetik, Emotions- und Affektevokation, Montage-theorie, Fantastik und Surrealismus.

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.

Felix Hasebrink, Dr., derzeit wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunst und visuelle Kultur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg (Professur für Theorie und Geschichte gegenwärtiger Medien); Studium der Medienwissenschaft und Komparatistik in Bochum, Madrid und Lausanne; Dissertation: *Die Filmkultur des Making-of: Dokumentarische Produktionsästhetik im 21. Jahrhundert* (Bielefeld: transcript, 2024); Forschungsschwerpunkte: Dokumentationen filmischer Produktionsvorgänge, audiovisuelle Medien, Reste und Müll, Medienästhetik und -theorie der Animation, Infrastrukturen des Films.

Günter Helmes, Dr. phil. habil., Univ.-Prof. a.D. für Neuere deutsche Literatur-

wissenschaft, Medienwissenschaft und deren Didaktik (Flensburg); Publikationen (Auswahl): *Lebensbilder auf Zellularoid: 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.

Jan-Christopher Horak, Dr. phil., Lehrbeauftragter Film Studies, Chapman University; ehemaliger Leiter mehrerer internationaler Filmarchive und Professor der UCLA (in Ruhestand); Promotion an der Universität Münster; Veröffentlichungen zum Exil-Film, Saul Bass, L.A. Rebellion, Film-Avantgarde; Ehrenpreis des Kinemathekenverbundes.

Andreas Jacke, Dr. phil., freiberuflicher Filmwissenschaftler; Autor von zehn Monografien über Marilyn Monroe, Stanley Kubrick, Roman Polanski, David Bowie, James Bond, Sherlock Holmes, einer Filmtheorie mit Walter Benjamin, einem Dialog zwischen Lars von Trier und Jaques Derrida und einer aktuellen Publikation über vier feministische Filmregisseurinnen (*Écriture féminine im internationalen Film: Margarethe von Trotta, Claire Denis, Chantal Akerman und Sofia Coppola*). Gießen: Psychosozial-Verlag, 2022); zahlreiche Vorträge an psychoanalytischen Instituten und Filmhochschulen; arbeitet zurzeit an der Publikation seines ersten Romans *#MeToo 1888*, einem

feministischen Sherlock-Holmes-Krimi über Friedrich Nietzsche.

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).

Theresa Klemm, Studentin und wissenschaftliche Hilfskraft am Romanischen Seminar der Universität Heidelberg und am Leibniz-Institut für deutsche Sprache in Mannheim; B.A. der Übersetzungswissenschaft (Französisch/Englisch) in Heidelberg; derzeit Master im Fach Transkulturelle Studien: Literatur und Sprachkontakte im frankophonen Raum; Interessengebiete: Romanistik, Genderlinguistik, Kultur- und Medienwissenschaften, Pragmatik.

Angela Krewani, Prof. Dr., Professur für Geschichte, Theorie und Ästhetik digitaler Medien an der Philipps-Universität Marburg; studierte Anglistik, Anglo-Amerikanische Geschichte und Politologie in Köln; Promotion 1992 an der Universität Siegen mit einer Arbeit zu *Moderne und Weiblichkeit: Amerikanische Schriftstellerinnen in Paris* (Heidelberg: Winter, 1993); Habilitation 1999 mit der Schrift *Hybride Formen: New British Cinema - Television Drama - Hypermedia* (Trier: WVT, 2001); Forschungsschwerpunkte: digitaler Film, mobile Interfaces, Medienarchive, Medientheorie, Hollywood, kanadischer Film.

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.

Matthias Kuzina, Dr. phil., M.A., Amerikanist und freier Autor; Veröffentlichungen zu medien- und filmwissenschaftlichen Themen.

Sigrun Lehnert, Dr. habil., freie Medienwissenschaftlerin in Hamburg; Studium Medienmanagement (M.A.) in Hannover; 2013 Promotion an der Universität Hamburg im Fach Medienwissenschaft; 2023 Habilitation für das Fachgebiet Medien- und Kommunikationswissenschaft an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg; Forschungsschwerpunkte: audio-visuelle Vermittlungsstrategien, Kino-Wochenschauen, Dokumentarfilm und Fernsehdokumentarismus, Filmsound, Filmerbe und digitale Archivierung. Weitere Informationen auf: www.wochenschau-forschung.de.

Rolf Löchel, freier Autor; schreibt seit 1999 für das Rezensionforum literaturkritik.de; weitere Veröffentlichungen in wissenschaftlichen Sammelbänden, Lexika, Jahrbüchern und anderen Periodika unter anderem zu Geschlecht und Emotionen bei Immanuel Kant, Mutter-Tochter-Beziehungen in Werken expressionistischer Schriftstellerinnen, Geschichte der Frauenbewegung, 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.

- Sabine Planka**, Dr. phil., Literaturwissenschaftlerin mit Forschungsschwerpunkt im Bereich Literatur und Medien für Kinder und Jugendliche vom 19.-21. Jahrhundert; derzeit wissenschaftliche Bibliothekarin an der Martin-Opitz-Bibliothek in Herne im Bereich PR, Veranstaltungs- und Projektmanagement; außerdem Lehrbeauftragte an der Universität Bielefeld im Bereich Kinder- und Jugendliteratur/-medien und -didaktik.
- Andrea Polywka**, M.A., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg und bei NFDI4Culture (Konsortium für Forschungsdaten materieller und immaterieller Kulturgüter, Aufgabenbereich Cultural Research Data Academy [Aus- und Weiterbildung im Bereich Data und Code Literacy]); Studium der Kunstgeschichte, Musik-, Medien- und Filmwissenschaft in Marburg, Frankfurt am Main, Paris und Montréal; Promotionsprojekt zu hybriden Bewegungsbildern im gegenwärtigen Mainstreamkino; Forschungsschwerpunkte: Animationsfilmästhetik, -technologien, Hybridität und Körperbilder.
- Tim Preuß**, M.A., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Germanistischen Institut der MLU Halle-Wittenberg, Abt. Neuere Literaturwissenschaft; Studium der Germanistik, Philosophie und Kulturpoetik der Literatur und Medien in Dresden und Münster; Dissertationsprojekt zum Thema *Sozialistischer Realismus: Genese und Wirkung einer politischen Ästhetik* (AT); Forschungsschwerpunkte: Literatur, Film und Kultur der DDR, linke Literatur- und Kulturgeschichte, deutschsprachiger Realismus.
- Kira Reichel**, B.A., Studentin des Masterstudiengangs Filmwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin; vorheriges Studium der Kunstwissenschaft, Filmwissenschaft, Kunstpädagogik und Kulturwissenschaft an der Universität Bremen; Abschlussarbeit zum Thema *Experimentellen Erinnerungsfilm que(e)rlesen: Su Friedrichs Hide and Seek als queeres Archiv*; Forschungsinteressen: Queer Cinema, Feministische Theorie, Experimental- und Essayfilm, Kunst- und Filmvermittlung.
- 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.
- Judith Rehmman**, M.A., Medienkünstlerin und Produzentin in Basel; davor stellvertretende Leitung des EduMedia-Teams der ETH Zürich; Studium der Filmwissenschaft, Angewandte Deutsche Literatur, Geschichte und Philosophie in Zürich; Forschungsschwerpunkte: audiovisuelle Medien im Kontext von Bildung und Wissenschaft bis hin zu Kunst und Kultur.
- Marco Rognini**, M.A., wiss. Mitarbeiter am Lehrstuhl der neueren deutschen Literatur- und Ideengeschichte der Universität Würzburg; Studium der Germanistik und Komparatistik; Promotionsvorhaben im Bereich der Kontingenzdarstellungen im 19. Jahrhundert und Mitarbeit an der kritischen Edition des Werks Friedrich Rückerts; Forschungsinteressen: Kontingenzdarstellungen, Definition und Entwicklung literarischer Gattungen.
- Hanna Maria Rompf**, M.A., Doktorandin am Lehrstuhl für Germanistik am Mary Immaculate College Limerick; Studium der Germanistik und der Mittleren und Neueren Geschichte an der Justus Liebig Universität Gießen; Dissertationsprojekt zu textuellen und medialen Inszenierungsstrategien von Autoren

deutsch-jüdischer Gegenwartsliteratur; Forschungsschwerpunkte: Gegenwartsliteratur, Inszenierung, Paratexte.

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.

Norbert M. Schmitz, Dr. phil., ist Professor für Ästhetik an der Muthesius-Kunsthochschule in Kiel und Kunst- und Medienwissenschaftler; Lehrtätigkeiten an Universitäten und Kunsthochschulen in Wuppertal, Bochum, Linz, Salzburg und Zürich; Arbeit zu Fragen der Intermedialität von bildender Kunst und Film, Ikonologie der alten und neuen Medien, Diskursgeschichte des Kunstsystems und Methodik der modernen Bildwissenschaft; Veröffentlichung u.a.: *Der kinematographische Vasari: Zur Ästhetik des filmischen Künstlerportraits* (Hg., Wien: Verlag für moderne Kunst, 2019).

Stanca Scholz-Cionca, Prof. Dr., bis 2012 Lehrstuhlinhaberin für Kunst Japans an der Universität Trier; Studium der Japanologie, Sinologie und Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München; Forschungsschwerpunkte: Transkulturalität, Theaterkulturen Ostasiens, japanisches Theater – klassisch und modern.

Susanne Schwertfeger, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin im Institut für Kunstgeschichte an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel; Dissertation zum *Trompe-l'oeil* in der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts; Arbeit am Habilitationsprojekt zu den Illustrationen der Gothic Novel; Hrsg. *CLOSURE: e-Journal für Comieforschung*; Forschungsschwerpunkte: Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts, Malerei des niederländischen Barock, Fotografie, Text-Bild Relationen, Ästhetik des Comics,

Kunst im öffentlichen Raum in Schleswig-Holstein.

Anna Karina Sennfelder, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienkulturwissenschaft der Universität Freiburg; Studium der Germanistik, Romanistik und Philosophie in Freiburg; Dissertation zum Thema *Rückzugsorte des Erzählens: Muße als Modus autobiographischer Selbstreflexion* (Tübingen: Mohr Siebeck, 2018); Forschungsschwerpunkte: Medialisierungen von Mutterschaft, Ästhetik und subversives Potenzial von Ökokrieger:innen, narrative Normierung und Selbstinszenierung in Reisedokumentationen.

Markus Spöhrer, Dr., Postdoktorand im DFG-Projekt „Der interaktive Blick: Zu Status und Ethik von Überwachungsbildern in digitalen Spielen“ an der Universität Tübingen am Institut für Ethik in den Wissenschaften (IZEW); neueste Buchpublikation: *Disability and Video Games Practices of En-/Disabling Modes of Digital Gaming* (Hg. zus. mit Beate Ochsner. London: Palgrave Macmillan, 2023); Forschungsinteressen: Überwachungsbilder, -narrative und -diskurse in digitalen Spielen, Disability und Games, Science and Technology Studies (STS).

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), *Film in Concert: Film Scores and their Relation to Classical Concert Music* (Glückstadt: Werner Hülsbusch, 2014).

Michael Wedel, Dr. phil., Professor für Mediengeschichte an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF und Co-Sprecher der Kolleg-Forschungsgruppe „Cinepoetics – Poetologien audiovisueller Bilder“ an der Freien Universität Berlin;

zuletzt erschienen *Ort und Zeit: Filmische Heterotopien von Hochbaum bis Tykwer* (Berlin/Boston: De Gruyter, 2020) und *Friedrich Wilhelm Murnau* (Hg. zus. mit Julian Hanich, München: edition text + kritik, 2023).