

**MEDIEN***wissenschaft*  
Rezensionen | Reviews

herausgegeben von  
Angela Krewani · Karl Riha  
Jens Ruchatz · Yvonne Zimmermann

in Verbindung mit  
Andreas Dörner · Thomas Elsaesser<sup>†</sup> · Jürgen Felix  
Andrzej Gwóźdź · Knut Hickethier  
Jan-Christopher Horak · Anton Kaes · Friedrich Knilli<sup>†</sup>  
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](mailto: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,

Rezensionen haben vielfältige Funktionen: Sie führen den Diskurs um ein bestimmtes Thema weiter, vernetzen Autor:innen und Leser:innen, empfehlen bestimmte Produkte oder raten von ihnen ab. Uns sind der persönliche Austausch und die Diskussion unter Wissenschaftler:innen wichtig, und wir sind überzeugt, dass die Rezensionen hier ganz grundlegend ihren Anteil an der lebendigen Fachkultur der Medienwissenschaft haben. Doch machen wir uns nichts vor: Längst diskutieren auch künstliche Intelligenzen mit und Chatbots produzieren Rezensionen, clustern Informationen, fassen komplexe Inhalte zusammen und sprechen Empfehlungen aus.

Geht es im Perspektiven-Beitrag von Johannes Pause und Stefan Börnchen auch nicht unmittelbar um ChatGPT & Co., lässt sich ihr Text zu Empfehlungsalgorithmen doch durchaus in diese Richtung weiterdenken. So müssen wir uns sicherlich immer wieder fragen: Welche Interessen verfolgen Plattformbetreiber? Welche ökonomischen und politischen Implikationen ergeben sich aus dem ‚Mitreden der Maschinen‘? Und welche Konsequenzen gilt es zu bedenken für Kultur, Gesellschaft und Wissenschaft?

Gerne informieren wir Sie hiermit auch über eine Neuerung: Für das Format der Rezension im erweiterten Forschungskontext sehen wir ab sofort auch ein editorial review vor, um unserem Anspruch an gute wissenschaftliche Arbeit und Qualitätssicherung noch besser nachzukommen.

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

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

## Inhalt

### Perspektiven

- Empfehlungsalgorithmen beobachten  
*Stefan Börnchen & Johannes Pause*..... 368

### Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

#### Im Blickpunkt

- Ronald Röttel: Verpackungen der Literatur: Typografische und materielle  
 Oberflächen literarischer Texte seit 1960  
*Hanna Maria Rompf*..... 386

#### Medien / Kultur

- Bettina Papenburg, Kathrin Dreckmann (Hg.): Queer Pop: Aesthetic  
 Interventions in Contemporary Culture  
*Andreas Jacke* ..... 390
- Oliver Klaassen, Andrea Seier (Hg.): QUEERULIEREN: Störmomente  
 in Kunst, Medien und Wissenschaft  
*Atlanta Ina Beyer* ..... 392
- Teresa Hiergeist, Stefanie Schäfer (Hg.): Ladies in Arms: Women, Guns,  
 and Feminisms in Contemporary Popular Culture  
*Enoe Lopes Pontes*..... 394
- Anne Eßer (Hg.): In Texten wildern: Slash oder die Erotisierung fiktiver  
 Stoffe durch Fangemeinden  
*Petra Schrackmann* ..... 396
- Annette Hill, Peter K. Lunt (Hg.): The Routledge Companion to Media  
 Audiences  
*Anne Ganzert*..... 398
- Andrea Miconi: Europeans and the Media: Between Global and Local  
*Heinz Bonfadelli* ..... 400

#### Zwei Einschätzungen: Menschen und Medien

- Christian Pentzold, Peter Gentzel, Wolfgang Reißmann: Was machen  
 Menschen und Medien? Grundzüge einer praxistheoretischen Perspektive  
 für Kommunikationswissenschaft und Medienforschung  
*Kevin Pauliks & Heinz Bonfadelli*..... 402

*Bereichsrezension: Erinnerungskultur*

Götz Lachwitz: Verhandeln statt Zeigen: Der dokumentarische Film und die Erinnerung an Holocaust und Nationalsozialismus

Magdalena Saryusz-Wolska: Microhistories of Memory: Remediating the Holocaust by Bullets in Postwar West Germany

Christine Meyer, Anna Gvelesiani (Hg.): Postmemory und die Transformation der deutschen Erinnerungskultur

Victoria Kumar, Gerald Lamprecht, Lukas Nievoll, Grit Oelschlegel, Sebastian Stoff (Hg.): Erinnerungskultur und Holocaust Education im digitalen Wandel: Georeferenzierte Dokumentations-, Erinnerungs- und Vermittlungsprojekte

*Niklas Kammermeier* ..... 406

**Buch, Presse, Druckmedien**

Katharina Hülsmann: Japanische Fan-Comics: Transkulturelle Potenziale und lokale Gemeinschaft

*Iris Haist* ..... 412

Jonathan Najarian (Hg.): Comics and Modernism: History, Form, and Culture

*Barbara Margarethe Eggert* ..... 414

Annika Keute: Die Zeitung als Forschungsobjekt: Fachgeschichtliche Entwicklungslinien und aktuelle Perspektiven. Ein Forschungsbericht

*Hans-Dieter Kübler* ..... 417

Hans-Ulrich Wagner: Im Dienst der Nachricht: Die Geschichte der dpa

*Hektor Haarkötter* ..... 419

Katharina Schmidt: Der Wundermann Ludwig Erhard: Mythos, Selbstdarstellung und Öffentlichkeitsarbeit

*Christian Schicha* ..... 421

Marc Keller: Sterbehilfe als Liebestod: Existenzielles Leiden in Literatur und Film der Gegenwart

*Günter Helmes* ..... 423

**Szenische Medien**

Francesco Ciabattoni: Dante's Performance: Music, Dance, Drama in the „Commedia“

*Luca Tonin* ..... 425

## Fotografie und Film

Anett Werner-Burgmann (Hg.): Hoffmannesk: Auf den Spuren E.T.A. Hoffmanns im Film <i>Rafael Bienia</i> .....	427
Frank Thomas Meyer: Das Gesicht im Film: subtile Botschaften: Von der Kulturgeschichte bis zur Instrumentalisierung in Industriefilmen des „Dritten Reichs“ <i>Kristina Höch</i> .....	429
Hans-Michael Bock, Jan Distelmeyer, Jörg Schöning, Erika Wottrich (Hg.): Die Kamera im Fokus: Von der gekurbelten zur digitalen Filmkunst in der deutschen Kinematografie <i>Sigrun Lehnert</i> .....	431
Jan-Christopher Horak, Andréas-Benjamin Seyfert (Hg.): Enchanted by Cinema: Wilhelm Thiele Between Vienna, Berlin, and Hollywood <i>Stephan Ahrens</i> .....	433
Niels Penke: Der dänische Film <i>Barbara von der Lühe</i> .....	436
Jörg Helbig: Der britische Film <i>Günter Helmes</i> .....	438
Vania Barraza, María Helena Rueda (Hg.): Female Agency in Films Made by Latin American Women <i>Enoe Lopes Pontes</i> .....	440
Djuna Lichtenberger: Gefahr in Literatur und Film: Vorstellungskraft, Möglichkeiten und Verletzbarkeit <i>Johannes Dominik Hardt</i> .....	442
Cora Rok (Hg.): Authentizität nach Pasolini <i>Norbert M. Schmitz</i> .....	444
Des O’Rawe: Documentary Film and Radical Psychiatry <i>Janin Tscheschel</i> .....	447
Hans-Dieter Kübler: Bildjournalismus und Pressefotografie: Geschichte, mediale Formate, Analysen. Eine Einführung <i>Heinz Bonfadelli</i> .....	449
Helene Roth: Urban Eyes: Deutschsprachige Fotograf*innen im New Yorker Exil in den 1930er und 1940er Jahren <i>Matthias Kuzina</i> .....	451

## Hörfunk und Fernsehen

- Evangeline Aguas: Queer Interruptions: Temporality in Femslash Fandom  
*Nina Heise* ..... 453
- Leonardo Quaresima: Babylon Berlin: Weimar heute: Ein Kaleidoskop  
*Kristina Höch* ..... 455
- Joel Hawkes, Alexander Christie, Tom Nienhuis (Hg.): American Science  
 Fiction Television and Space: Productions and (Re)configurations  
 (1987-2021)  
*Rolf Löchel* ..... 457
- Katja Kanzler, Sebastian Stoppe (Hg.): Star Trek: Gestern – Heute – Morgen:  
 (Selbst-)Historisierung und Zukunftsvisionen  
*Kai Matuszkiewicz* ..... 459

### *Bereichsrezension: Star Trek*

- Djomyi Baker: To Boldly Go: Marketing the Myth of Star Trek
- Shaun C. Brown, Amanda MacInnis Hackney (Hg.): Theology and Star Trek
- Sherry Ginn, Michael G. Cornelius (Hg.): To Boldly Stay: Essays on Star  
 Trek: Deep Space Nine  
*Sebastian Stoppe* ..... 461

### *Sammelrezension: Grundlegendes zum Hörspiel*

- Günter Peters: Hundert Jahre Hörspiel: Geschichte und Geschichten
- Matthias C. Hänselmann: Hörspielanalyse: Eine Einführung  
*Günter Rinke* ..... 466

## Digitale Medien

- Julia Ecker: Von Audioguide bis Virtual Reality  
*Sigrun Lebnert* ..... 470
- Johanna L. Degen: Swipe, like, love: Intimität und Beziehung im digitalen  
 Zeitalter  
*Jürgen Riethmüller* ..... 472
- Jürgen Riethmüller: Was tun mit einem „stochastischen Papagei“, der  
 malen, dichten und komponieren kann? Generative KI und die Künste:  
 Eine kulturtheoretische Perspektive  
*Sascha Resch* ..... 474

Melanie Andresen, Nils Reiter (Hg.): Computational Drama Analysis: Reflecting on Methods and Interpretations <i>Sascha Resch</i> .....	476
Kevin Pauliks: Meme Marketing in Social Media: Ein medienpraxeografischer Vergleich von Memes und Werbung <i>Christine Piepiorka</i> .....	478
Tanja Carstensen, Simon Schapp, Sebastian Sevignani (Hg.): Theorien des digitalen Kapitalismus: Arbeit und Ökonomie, Politik und Subjekt <i>Stefan Udelhofen</i> .....	480
Lorenz Lorenz-Meyer: Digitaler Journalismus <i>Hans-Dieter Kübler</i> .....	482
David B. Nieborg, Maxwell Foxman: Mainstreaming and Game Journalism <i>Andreas Rauscher</i> .....	484
Arno Görgen, Tobias Unterhuber (Hg.): Politiken des (digitalen) Spiels: Transdisziplinäre Perspektiven <i>Timo Rouget</i> .....	487
Martin Hennig, Hans Krahl (Hg.): Spielzeichen IV: Genres – Systematiken, Kontexte, Entwicklungen <i>Tim Raupach</i> .....	489
<i>Bereichsrezension: Spielend hören</i>	
Addrich Mauch: „Vrummmmmmmmm FVISH!“ Soundscapes as Part of Constant Conversations in Action-Adventure Video Game Heterotopias	
Björn Redecker: Klangwelten digitaler Spiele: Zur Bedeutung von Sound und Musik für Game Design und Forschung	
Christopher Wulf: Ludoaudiovisuelle Harmonie: Die komplexe Verbindung von Musik und Computerspiel <i>Sebastian R. Richter</i> .....	491

## Medien und Bildung

Björn Allmendinger, Petra F. Köster (Hg.): Digital Game-Based Learning in der Bildungspraxis: Möglichkeiten, Herausforderungen und Perspektiven <i>Tanja Jeschke</i> .....	497
Christin Tellisch, Alexander C. Lang: Pädagogische Beziehung und Digitalisierung: Zur Gestaltung von Lehrer-Schüler-Beziehungen in digital unterstützten Bildungsprozessen <i>Tobias Zugehör</i> .....	499

Marco Dräger, Sabine Horn: Erklärvideos im Geschichtsunterricht <i>Marcus Schotte</i> .....	501
Christine Dietz: Jugend im Netz - Teilhabe und Vertrauen: Eine Analyse politischer Online-Partizipation Jugendlicher <i>Rafael Bienia</i> .....	504

## Mediengeschichten

### *Panorama*

Veronika Reichl: Das Gefühl zu denken: Erzählungen <i>Jürgen Riethmüller</i> .....	506
Doris Senn: Frauenkino Xenia – Zürich <i>Rolf Löchel</i> .....	507

### *Sammelrezension: Kino-Kultur*

Katrin Schneider: Cinema Provinziale: Lichtspieltheater auf dem Land Morticia Zschiesche: Kino macht mobil: Das Comeback der Wanderkinos / Komm und Sieh – Der Krieg in uns. Essays zur Zukunft des Kinos <i>Florian Krautkrämer</i> .....	509
---	-----

### *Persönlichkeiten*

Hans-Erich Busch: Unmögliches machen wir sofort, Wunder dauern etwas länger: Filmgeschichten eines Produktionsleiters <i>Martin Jehle</i> .....	513
Armin Fuhrer: Sextropolis: Anita Berber und das wilde Berlin der Zwanzigerjahre <i>Rolf Löchel</i> .....	515

### *Übersetzung*

Till Bamberg: Die Magie des Visuellen: Die Entstehung von Illusionen im Film. Interviews mit Filmkünstlern zu Special & Visual Effects <i>Martin Jehle</i> .....	517
--	-----

### *Wiedergelesen*

Jean-Luc Nancy: The Intruder <i>Andreas Jacke</i> .....	520
--	-----

<b>Autorinnen und Autoren</b> .....	<b>522</b>
-------------------------------------	------------

## Perspektiven

Stefan Börnchen & Johannes Pause

### Empfehlungsalgorithmen beobachten

Recommender-Systeme sind algorithmische Systeme, die bereits existierende Medieninhalte vorsortieren und individuell anpassen. Obwohl sie zumeist im Hintergrund operieren, handelt es sich bei ihnen gleichwohl nicht – wie oft angenommen – um gänzlich klandestine Instrumente, mit denen die Nutzer:innen heimlich ausspioniert und gesteuert werden. Vielmehr beobachten Nutzer:innen das Verhalten von Algorithmen, weisen ihnen Absichten und Funktionsweisen zu und passen ihr eigenes Verhalten entsprechend an. Der Beitrag plädiert dafür, solchen Beobachtungen zweiter Ordnung in der Diskussion über die politischen Auswirkungen von Recommender-Systemen und ihren Einfluss auf Subjektbildung und Identität mehr Gewicht zu verleihen.

#### Transparenzforderung versus Beobachtung zweiter Ordnung

Im August 2018 gestand der Meta-Konzern in einer Pressemeldung eine Teilschuld am Genozid an den Rohingya ein. Der Hass, der im

Sommer 2017 in Myanmar zu zahllosen Toten und mehr als 800.000 geflüchteten Menschen geführt hatte, war, so die Mitteilung des Konzerns, wesentlich von Facebook-Vorschlagsalgorithmen verbreitet worden. In Facebook-Gruppen entstand eine soziale Dynamik, die zur Verbreitung von Falschinformationen und Verschwörungstheorien und schließlich zum Aufruf zur Gewalt führte. Auch aufgrund der Sprachbarriere, die zwischen Entscheidungsträger:innen in den USA und Akteur:innen in Myanmar bestand, war Facebook nicht in der Lage, diese Dynamik rechtzeitig zu erkennen – obgleich Nutzer:innen in Myanmar auf die bevorstehende Katastrophe aufmerksam machten (vgl. McPherson 2018). Im Jahr 2021 verklagten offizielle Vertreter:innen der Opfer den Meta-Konzern: Gefordert wird ein Schadenersatz von 150 Milliarden Dollar; die Verhandlungen dauern bis heute an (vgl. Simons 2024).

Der Fall ist beispielhaft für die Art der Vorwürfe, die seit einigen Jahren gegenüber Empfehlungsalgorithmen vorgebracht werden. Durch sogenannte Recommender-Systeme wur-

den den Kritiker:innen zufolge unter anderem jene Verschwörungstheorien verbreitet, die 2021 zum Sturm auf das Kapitol führten (vgl. Fisher 2023), werden die Fragmentarisierung (vgl. Napoli 2014) und politische Polarisierung in der Gesellschaft verschärft (vgl. Cinus/Minici/Monti/Bonchi 2022), Rassismus, Sexismus und sogar Kindesmissbrauch (vgl. Eordogh 2018) unterstützt, wird Desinformation etwa zum Klimawandel (vgl. Dündar/Ranaivoson 2022) verbreitet. Ein Vorwurf lautet, dass Social-Media-Plattformen diese Dynamiken nicht bekämpfen würden, da ihr Gewinn auf einer Maximierung der Nutzungs- und damit Werbezeit basiere: Die „systematische Kapitalisierung freier Meinungsäußerung“ führe dazu, dass der „Vertrieb von Informationen aller Art strikt von belastbaren Rückbezügen auf Kategorien wie Haftung, Verantwortung oder Rechtfertigung separiert“ (Vogl 2022, S.148f.) werde. Tatsächlich schützt der Communications Decency Act aus dem Jahr 1996 Plattformbetreiber in den USA vor Klagen, die sich auf die Inhalte beziehen, die auf den Plattformen geteilt werden (vgl. Zuboff 2019, S.110). Der ehemalige US-Präsident Joe Biden verurteilte Empfehlungsalgorithmen vor diesem Hintergrund scharf: „They’re killing people“ (Egan 2021).

Im Fokus der akademischen Kritik an Empfehlungsalgorithmen stehen zumeist die behavioristischen Grundlagen der Technologie, die als Beispiele von „dark patterns“ (Ye 2025)

gelesen werden. Recommender-Systeme seien in der Lage, unbemerkt menschliches Verhalten zu steuern und Prozesse der Meinungs- oder Subjektbildung (vgl. Lury/Day 2019) ökonomischen Kalkülen zu unterwerfen. Der Politologe Peter Pomerantsev (2019) spricht behavioristischen Technologien gar die geradezu magische Macht zu, Wünsche zu erkennen, von denen ihre Nutzer:innen selbst gar nichts wissen. Neben kritischen Stimmen, die aus den behavioristisch orientierten Design Studies selbst kommen (z.B. Eyal/Hoover 2014), hat prominent vor allem die Soziologin Shoshana Zuboff eine schleichende Übernahme der „human inwardness“ durch die großen Unternehmen des Silicon Valleys konstatiert, die zynischerweise als „personalization“ (Zuboff 2019, S.515) gefeiert werde. Das behaviorismuskritische Paradigma wird auf diese Weise in eine breitere kapitalismuskritische Perspektive eingefügt. Flankiert werden solche Analysen durch kulturkritische Perspektiven, welche die Recommender-Systemen zugrundeliegenden Homogenitäts- und Kontinuitätsannahmen, den damit einhergehenden Verlust von Vielfalt und Entfaltungsmöglichkeiten sowie die Perpetuierung von Ungleichheit in den Blick nehmen (vgl. Chun 2016; de Jong/Prey 2022).

Die Behauptung, Recommender-Systeme ermöglichten eine subkutane Steuerung von Subjekten, hat die medienepistemologische Frage aufgeworfen, ob Personalisierung eine

Vielzahl autarker ‚Filterblasen‘ (vgl. Pariser 2011) und damit eine Zersplitterung von gesellschaftlicher Wissensbasis und Gemeinsinn herbeiführt oder ob eher psychologische und affektive Prozesse für die gesellschaftliche Polarisierung verantwortlich sind (vgl. Kumkar 2022). Für letzteres sprechen die Erkenntnisse der psychologischen wie medienwissenschaftlichen Emotionsforschung, die unter Schlagworten wie ‚affective computing‘ oder ‚emotional contagion‘ (Bojic 2024) die algorithmische Ausbeutbarkeit und Steuerbarkeit von Emotionen hervorhebt. In der politischen Theoriebildung werden epistemische Zersplitterung und emotionale Polarisierung zumeist als ineinandergreifende Mechanismen der Zerstörung von Deliberation und Demokratie beschrieben (vgl. Habermas 2021). Die politische Ausnutzung von Polarisierungsdynamiken in sozialen Netzwerken durch populistische Akteur:innen wird auch wiederholt in der Politik selbst zum Thema, wobei auf die destruktiven Effekte dieser neuen ‚Infrastrukturen der Öffentlichkeit‘ (vgl. Dijck/Poell/Waal 2018) mit Forderungen nach einer Regulierung der digitalen Angebote sowie nach der Entwicklung digitaler Kompetenzen auf Seiten der User:innen reagiert wird.

Dieser umfassenden Anklage stehen empirische Studien vor allem aus den Kommunikationswissenschaften und der Journalistik sowie diverse Gutachten und Whitepaper gegenüber, die viele der vorgebrachten Argumente als

urbane Mythen zurückweisen. So seien etwa Filterblasen zwar für die Videoplattform YouTube durchaus nachweisbar (vgl. Litschka 2021), für eine breitenwirksame politische Radikalisierung und Polarisierung könnten sie jedoch kaum verantwortlich gemacht werden (vgl. u.a. Arguedas/Robertson/Fletcher/Nielsen 2022; Oertel/Dametto/Kluge/Todt 2022), da die „Exposure Diversity“ (Helberger/Karppinen/d’Acunto 2016), also die Konfrontation mit Inhalten, die nicht den eigenen Ansichten entsprechen, durch Empfehlungsalgorithmen in der Regel erhöht, nicht reduziert werde. Empfehlungsalgorithmen führten nicht zu einer Verengung der Meinungskorridore und zu zersplitterten Teilöffentlichkeiten, sondern zu einer größeren Vielfalt der angebotenen Inhalte und einer größeren gegenseitigen Beobachtung zwischen unterschiedlichen Meinungsgruppen (vgl. Fletcher/Nielsen 2018). Politisch radikalisierte Nutzer:innen von sozialen Medien änderten ihr Weltbild zudem nicht, wenn sie auf die Nutzung dieser Medien verzichteten (vgl. Allcott/Braghieri/Eichmeyer/Gentzkow 2020), was darauf schließen lasse, dass die sozialen Medien für diese Radikalität nicht ursächlich verantwortlich seien – im Gegensatz etwa zu propagandistisch missbrauchten, enorm breitenwirksamen klassischen massenmedialen Sendern wie Fox News (vgl. van der Linden 2023, S.61).

Der vorliegende Beitrag versteht sich als ein orientierender Rundgang

durch diese Debatte. Er sucht zentrale Argumente zu identifizieren und den ihnen zugrunde gelegten Medienbegriff zu reflektieren. Kritiker:innen wie Verteidiger:innen von Empfehlungsalgorithmen tendieren in der Debatte oftmals zur Reproduktion eines Narrativs von „Ursache-Wirkungs-Beziehungen“, das „den Algorithmus“ (Gillespie 2017, S.75) zum Ausgangspunkt gesellschaftlicher Dynamiken erhebt. Wie jedoch der Mensch, so ist auch seine Gesellschaft nicht durch die Medienevolution determiniert. Eine Gesellschaft ist vielmehr ein kulturhistorisch situierter, aber kontingenter Entwurf des Zusammenlebens, der sich bestimmter Medienlogiken bedient, ohne durch diese in seiner Gestalt festgelegt zu sein. Auch persuasive Medien operieren dabei nicht in störungsfreier Unsichtbarkeit, sondern werden regelmäßig zu Gegenständen der Beobachtung. Dies gilt im Falle von Recommender-Systemen sowohl für die Produktion von Empfehlungen, in die menschliche Akteure stets eingebunden bleiben – wie aus ANT-Perspektive gezeigt wurde (vgl. Poehhacker 2024) –, als auch für deren Rezeption, die – wie verschiedene medienanthropologisch orientierte Studien argumentiert haben (vgl. Bucher 2019; Kant 2020) – stetig von Beobachtungen zweiter Ordnung begleitet werden. Diese Beobachtungen zweiter Ordnung, so das Argument dieses Beitrags, sind selbst produktive

Bestandteile einer medienpoetologisch zu denkenden Kultur, finden in der laufenden Debatte zu Recommender-Systemen jedoch zu wenig Beachtung.

### **Funktionsweisen von Empfehlungsalgorithmen**

Recommender-Systeme sind algorithmische Systeme, die bereits existierende Medieninhalte vorsortieren. Auf der Grundlage von aus Daten generierten Mustern unterbreiten Empfehlungsalgorithmen Vorschläge, die auf das individuelle Profil der Nutzer:innen ausgerichtet sind. Solche personalisierten Angebote kommen typischerweise in sozialen Netzwerken sowie auf Medienportalen und in Online-Shops zum Einsatz. Auch die automatische Vervollständigung von Suchbegriffen, etwa in Internet-Suchmaschinen, wird durch Empfehlungsalgorithmen geregelt. Wo es um ‚Inhalte‘ wie etwa Nachrichten geht, vermitteln die Empfehlungsalgorithmen der großen, sich selbst als bloße ‚Intermediäre‘ beschreibenden Digitalplattformen zwischen ‚Dritten‘, also etwa zwischen redaktionellen Medien und Privatpersonen, indem sie die Auswahl der Angebote durch automatisierte Verfahren strukturieren. Ihre Klassifikation als ‚bloße‘ Intermediäre – im Unterschied zu eigenständigen Publishern – ist dabei Teil der Debatte, wird hier doch die Vorstellung eines ‚neutralen‘ Mediums nahegelegt, das

auf die Inhalte der Kommunikation nicht einwirke.

Im Gegensatz zu klassischen Medienkonzernen stellen Plattformen, die als bloße Intermediäre zu fungieren beanspruchen, in der Regel selbst keine Medieninhalte her. Vielmehr stellen sie ein Publikationsumfeld zur Verfügung und bieten Interaktionsmöglichkeiten an, wie etwa Kommentarfunktionen. In die Berechnungen passender Angebote oder Beiträge können etwa die Suchhistorie von User:innen, ihre Verweildauer bei bestimmten Inhalten, der Umgang mit früheren Vorschlägen, die Rückkehrgeschwindigkeit, eigene Veröffentlichungen, Likes, Gruppenzugehörigkeiten, aber auch persönliche Merkmale wie Alter, Geschlecht, Stand- oder Wohnort einfließen (vgl. Kant 2020, S.5). Je nach Plattform werden diese Daten auch für ‚befreundete‘ Nutzer:innen erhoben, wodurch Vorschläge generiert werden, die auf die sozialen Kontakte einer User:in abgestimmt sind. Von besonderer Bedeutung ist zudem die algorithmische Gruppierung von User:innen, die auf die Identifikation ähnlicher Verhaltensmuster zielt.

Neben statischen Daten fließt vor allem das Nutzer:innenverhalten in die Generierung der Vorschläge ein. Dieses muss daher möglichst einfach modelliert werden, sodass es regelmäßig ausgeführt wird und zu interpretierbaren Verhaltensmustern führt. Das Motto lautet: „Doing must be easier than thinking“ (Eyal/Hoover 2014, S.59). Die sich daraus

ergebende Personalisierung des Angebots ist die genuine Leistung von Empfehlungsalgorithmen und zugleich das medienhistorisch Neue an ihnen: Während klassische Medien allen dasselbe präsentierten, sehen Facebook, TikTok, Instagram und YouTube für jede:n User:in anders aus. Generell treffen Empfehlungsalgorithmen zwar keine Entscheidungen für Menschen, suchen aber nach Wegen, ihre Entscheidungen zu prognostizieren und infolge der Herstellung günstiger Bedingungen auch herbeizuführen. Dieser Zusammenhang von Prognose und Manipulation steht im Zentrum der ökonomischen Versprechen, die sich mit Empfehlungsalgorithmen verbinden. In der behavioristischen Forschung ist er unter dem Begriff ‚captology‘ („Computers as Persuasive Technologies“) etabliert (vgl. Seaver 2019), mit dem sich das Paradigma der „persuasive technologies“ (Fogg 2002) verbindet (vgl. Beck 2025).

Die Formatierung des Entscheidungsraums erfolgt auch durch Mechanismen der Präsentation von Empfehlungen, wie zum Beispiel das Filtern, eine Vorauswahl von Inhalten nach bestimmten Kriterien, das Priorisieren, das in der Regel in einer Form des Rankings sichtbar wird, das Klassifizieren durch Tags, Genrezuordnungen oder Nutzungskategorien sowie das Assoziieren, also das Hervorheben von Ähnlichkeitsbeziehungen (vgl. Oertel/Dametto/Kluge/Todt 2022, S.42f.). Die meisten Online-Plattformen,

die Empfehlungsalgorithmen einsetzen, verbinden unterschiedliche Formen der Ergebnispräsentation miteinander, wodurch Fragen von Kontext und Design an Relevanz gewinnen, also etwa danach, wie automatisch generierte Empfehlungen zu redaktionell kuratierten Angeboten in Relation stehen. Zu unterscheiden ist auch, ob ein Mechanismus der Inhaltspräsentation dominant ist (wie etwa die Timeline bei Facebook) oder unterschiedliche Listen, Suchfelder und Präsentationsmechanismen angezeigt werden, ob deutlich gemacht wird, nach welchen Kriterien selektiert wird oder nicht, ob diese Kriterien durch die User:innen selbst beeinflusst werden können oder ob Mechanismen bestehen, die die politische Instrumentalisierung von Empfehlungsalgorithmen kenntlich machen.

### Akteure der Polarisierung

Die Kritik an Empfehlungsalgorithmen schwankt zwischen einem medialen Determinismus, der die Radikalisierung des politischen Diskurses auf dessen Teilautomatisierung zurückführt, und konkreten Schuldzuweisungen, denen zufolge die Algorithmen großer Netzwerke von interessierten Parteien gezielt für propagandistische Zwecke eingesetzt werden. So wird in letzter Zeit insbesondere Elon Musk verdächtigt, das Netzwerk X gerade nicht – wie behauptet – von politischen Regulierungen zu befreien, son-

dern in seinem Sinne neu zu regulieren (vgl. Conger/Krolik/Nerkar/Freedman 2024). In Deutschland fällt die AfD durch ihre strategische Nutzung von TikTok auf. Auch beim einleitend beschriebenen Fall der Facebook-Nutzung in Myanmar stehen nicht allein die Algorithmen selbst in der Verantwortung: Die Facebook-Gruppen, in denen die Radikalisierung stattfand, wurden nachweislich von staatlichen und militärischen Akteuren beeinflusst (vgl. Whitten-Woodring/Kleinberg/Thawngmung/Thitsar 2020). Plattformen, die auf Empfehlungsalgorithmen basieren, sind also weniger eigenständige Akteure, sondern vielmehr – und so sehen es auch ihre informierten Kritiker:innen – Umwelten, die gute „Voraussetzungen für großflächige Desinformations- und Manipulationskampagnen“ (Oertel/Dametto/Kluge/Todt 2022, S.101) bieten.

Diese Umwelten ermöglichen es insbesondere kleinen Interessengruppen, „informational cascades“ (Case-major/Rocheleau 2019) auszulösen und so unverhältnismäßig viel Resonanz zu gewinnen (vgl. Narayanan/Barash/Kelly/Kollanyu/Neudert/Howard 2018). Eine solche Resonanz zeugt dann allerdings nicht notwendigerweise von einer tatsächlichen Verstärkung der ideologischen Polarisierung, also von einem Auseinanderdriften von Meinungen und Weltbildern. Denn insgesamt ist kaum nachweisbar, dass Empfehlungsalgorithmen allein eine solche Pola-

risierung hervorbringen können; vielmehr wirken sie dort, wo Polarisierungsprozesse ohnehin im Gange sind, als eine Art Brandbeschleuniger (vgl. Iyengar/Lelkes/Levendusky/Malhotra/Westwood 2019), indem sie ‚affektive‘ Polarisierung erzeugen, also ein mit politischen Positionen verbundenes emotionales Engagement (vgl. Arguedas/Robertson/Fletcher/Nielsen 2022, S.23). Damit zusammenhängend zeigen sich auch Auswirkungen auf die in der Debatte ‚wahrgenommene‘ Polarisierung der Gesellschaft: Affektive und wahrgenommene Polarisierung sind einigen Studien zufolge tatsächlich messbar angestiegen, während sich das für die ‚ideologische‘ Polarisierung nicht nachweisen lässt (vgl. Arceneaux/Johnson 2014).

Die Differenzierung zwischen ‚tatsächlicher‘ und ‚wahrgenommener‘ Polarisierung mag angreifbar sein, macht jedoch auf ein Element aufmerksam, das in vielen Studien, die sich mit gesellschaftlicher Polarisierung beschäftigen, bislang fehlt: Zu politischen Dynamiken gehört stets auch eine Beobachtungsebene, die sich auf die Medien der Debatte selbst bezieht. Die Debatte wird, in anderen Worten, immer schon von einem Metadiskurs begleitet, an dem die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit politischer Polarisierung nicht einfach teilnehmen, sondern den sie außerdem mitbeobachten sollte. Geht etwa die gestiegene Wahrnehmung von Polarisierung mit dem in Studien belegten Effekt einher, dass sich

Nutzer:innen „mit ihrer Meinung signifikant stärker der Mehrheit zugehörig“ fühlen, „wenn Facebook als Informationsquelle sehr oder eher wichtig war“ (Stark/Magin/Jürgens 2017, S.150), dann scheinen Empfehlungsalgorithmen also weniger zu Filterblasen und abgegrenzten Meinungsmilieus als vielmehr zu einer gegenseitigen Fehlwahrnehmung beizutragen. So führt die unterschwellige Bestätigung, die Empfehlungsalgorithmen liefern, zu Unklarheiten bezüglich der Fragen, wo sich die ‚Mitte‘ des Meinungsspektrums eigentlich befindet und welche Medien diese ‚Mitte‘ repräsentieren. Auch Menschen mit radikalen oder abwegigen Ansichten können sich auf diese Weise einbilden, für die Mehrheit ‚des Volkes‘ zu sprechen. Dieser Effekt kann dann wiederum dazu beitragen, weitere Anhänger:innen für die eigene Position zu gewinnen, sodass sich die ‚Mitte‘ in der Folge tatsächlich verschiebt. Anders gesagt: Die Beobachtung des vermeintlich neutralen eigenen medialen Kanals kann sich spürbar auf den politischen Diskurs auswirken.

Die Konkurrenz zwischen klassischen journalistischen Qualitätsmedien und der neuen, anscheinend unmoderierten digitalen Öffentlichkeit wird im politischen Diskurs im Sinne des populistischen Gegensatzes von Elite und Volk wiederholt. Das antidemokratische Ressentiment findet dabei in „Vermittlungssphobien“ (Vogl 2022, S.183) einen besonderen Ausdruck: Dem Algorithmus wird

gegenüber der Redaktion mehr Neutralität zugetraut. So lassen neue, algorithmisch gesteuerte Öffentlichkeitsmedien Wahrnehmungsschleifen entstehen, die die gesellschaftliche Bedeutung von Medien zur zentralen Frage der politischen Diskussion werden lassen. Dabei werden verschiedene Medien und Plattformen nicht nur im Sinne von Öffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit gegeneinander ausgespielt, auch wird den unterschiedlichen algorithmischen oder redaktionellen Kuratierungsformen dieser Medien jeweils unterschiedlich viel Vertrauen entgegengebracht. Gesellschaftliche Phänomene wie ‚Fake News‘ sind dann gerade nicht Folge von Quellenblindheit und algorithmisch bedingten Filterblasen – vielmehr entbrennt der ideologische Konflikt gerade hinsichtlich der Frage, welchen Quellen grundsätzlich zu trauen sei.

### Opazität und Vertrauen

Aus diesem Grund erweisen sich in digitalen Öffentlichkeiten die meisten Versuche, Mythen durch Fakten zu widerlegen, als erfolglos. Die umfassende Forschung zur Desinformation in sozialen Medien liefert zahlreiche Belege dafür, dass der aufklärerische Gestus einer *facts-versus-myths*-Strategie, der etwa ‚Faktenchecker‘ kennzeichnet, in der polarisierten digitalen Öffentlichkeit nicht verfangt (tendenziell anders argumentiert allerdings van der Linden, der zeigt, dass „cor-

rections do help reduce misinformation but they do not fully eliminate it“ [van der Linden 2023, S.68]). Strategien des Counter-Messagings, das gegen extremistische Inhalte eingesetzt wird, können sich durch Empfehlungsalgorithmen sogar kontraproduktiv auswirken (vgl. Schmitt/Rieger/Rutkowski/Ernst 2018). Diese Resilienz gegenüber jeder Form der Aufklärung wird dabei mit einer Reihe altbekannter individualpsychologischer Abwehrmechanismen erklärt. Als *confirmation bias* wird etwa die Neigung bezeichnet, neue Informationen so auszuwählen oder zu interpretieren, dass sie schon bestehende Ansichten bestätigen. Das führe dann zu einem *disconfirmation bias*: Wenn Menschen mit Informationen konfrontiert werden, die ihren Überzeugungen widersprechen, suchen sie Gegenargumente (vgl. Wittenberg/Berinsky 2020, S.170). Häufig wird dieses Phänomen auch *social reinforcement* oder *motivated reasoning* genannt. Fehlinformationen durch Disclaimer oder argumentative Widerlegung zu berichtigen, führe demzufolge zu einer unabsichtlichen Stärkung falscher Überzeugungen (vgl. Persily/Tucker 2020, S.5). Diese psychologischen Mechanismen sind insbesondere in Strukturen am Werk, die üblicherweise als ‚Echokammern‘ bezeichnet werden.

Von ‚Echokammern‘ spricht auch der Philosoph C. Thi Nguyen (2018), fasst allerdings die Begriffe ‚Filterblase‘ und ‚Echokammer‘ theoretisch schärfer als andere Forscher:innen.

So begreift er Filterblasen in erster Linie als technisches Problem, wogegen sein Begriff der Echokammer auf das Zusammenspiel von Technologie und sozialen Mechanismen abzielt. Während Filterblasen epistemische Ghettos sind, in denen bestimmte Meinungen oder Perspektiven schlichtweg fehlen, sind Echokammern informelle soziale Strukturen, innerhalb derer alternative Perspektiven gerade nicht ignoriert, sondern aktiv diskreditiert werden. Zu diesem Zweck müssen sie aber wahrgenommen werden. Generell gilt daher, dass die Verengung von Weltbildern nicht notwendigerweise mit einer Verengung des Medien- oder Nachrichtenkonsums korreliert. Im Gegenteil kann *exposure diversity* den Echokammer-Effekt sogar verstärken (vgl. Arceneaux/Johnson 2014).

Die Echokammer beeinflusst, welche Quellen und Institutionen als glaubwürdig angesehen werden: Individuen innerhalb einer Echokammer sind nicht per se irrational, sie sind vielmehr systematisch parteiisch. Während Filterblasen durch relative Instabilität charakterisiert sind, sind Echokammern weitaus widerstandsfähiger und ähneln in ihrer Komplexität lebenden Organismen. Nguyen zieht aus dieser Analyse Schlussfolgerungen, wie sich Desinformation bekämpfen lasse, ohne sie ungewollt durch *backfire*-Effekte zu verstärken. Sein zentraler Begriff ist dabei der des Vertrauens: Echokammern ließen sich Nguyen zufolge nur dadurch sprengen, dass verlorenes

Vertrauen in Positionen wiederhergestellt werde, die nicht dem jeweils dominanten Narrativ entsprächen. Am effektivsten ließen sich Fehlinformationen durch Quellen korrigieren, denen die Zielgruppe vertraue, weil sie ihr Weltbild im Großen und Ganzen bestätigten: Es bedürfe „particular encounters“ mit „trusted outsiders“ (Nguyen 2018).

Größeres oder geringeres Vertrauen besteht allerdings, wie schon gesagt, gegenüber den menschlichen Teilnehmer:innen der politischen Kommunikation ebenso wie bezüglich unterschiedlicher medialer Kanäle. Die Beschreibung polarisierender Dynamiken in der digitalen Öffentlichkeit kann daher nicht einfach als Resultat des klandestinen Wirkens unsichtbarer algorithmischer Strukturen beschrieben werden, wie dies oftmals geschieht, wenn von der „black box society“ (Pasquale 2015) oder gar der „Industrie der Opazität“ (Maschewski/Nosthoff 2023, S.5) die Rede ist. Vielmehr führt die Digitalisierung der Öffentlichkeit zu einer gesteigerten Wahrnehmung und zu einem politisierten Vergleich unterschiedlicher Medien sowie zu Annahmen und Spekulationen über ihre Wirkweisen und (verborgenen) Motivationen. Medien der Öffentlichkeit erzeugen ein mediales Imaginäres, das selbst zum Spielfeld des politischen Konfliktes wird.

Die meisten Vorschläge, die sich in der Forschung bisher zur politischen Entschärfung von Empfeh-

lungsalgorithmen finden, werden dieser Problematik nicht gerecht. So wird gefordert, Empfehlungsalgorithmen einer stärkeren Regulierung zu unterstellen, die für Vielfalt, Fairness und Diversität im Angebot Sorge (etwa Elahi/Jannach/Skjærven/Knudsen/Sjøvaag/Tolonen/Holmstad 2022), die außerdem die eigenen Selektionskriterien erkläre und die es den Nutzer:innen im besten Fall sogar möglich mache, einzelne Faktoren, die der Empfehlungsalgorithmus berücksichtigt, eigenständig zu gewichten. Auch die den Algorithmen zugrundeliegenden Datensets sollten veröffentlicht werden, was eine bessere Erforschung und Kommentierung ihrer gesellschaftlichen Auswirkungen möglich mache (vgl. Leerssen 2020). Unterstellt wird hier, der gesellschaftliche Einfluss von Empfehlungsalgorithmen sei in erster Linie ein Problem mangelnder Transparenz. Tatsächlich sind jedoch eben jene Institutionen, die für Regulierung, Transparenz und Forschung zuständig sein könnten, längst selbst zum Gegenstand der Aushandlung und Verteilung von Vertrauensreserven geworden.

### Das algorithmische Imaginäre

Die Plattform-Öffentlichkeit erzeugt, so lässt sich schlussfolgern, weniger gegeneinander abgeschlossene Filterblasen und Echokammern als vielmehr einen Zwang zur Zuschreibung von Positionalität. Jede Kommunikation wirft die Frage auf, welche

Absichten andere User:innen und Algorithmen ‚tatsächlich‘ verfolgen, welches ‚true self‘ (in den Worten Mark Zuckerbergs zit. nach Bernard 2017, S.44) sich hinter Tweets und Posts, menschlichen Nutzer:innen, Meinungskartellen, Facebook-Gruppen, Konzernen und Regulierungsorganen verbergen. Nicht mehr Anonymität, sondern Profilierung dominiert das durch Empfehlungsalgorithmen gesteuerte Internet: Wir legen überall Profile an, die wir miteinander vernetzen, und stellen so anwendungsunabhängig unsere Daten zur Verfügung, damit andere unser Verhalten analysieren, kategorisieren und strategisch ausnutzen können. ‚Autorisierte‘ Profile sind zu einer eigenen Währung der Glaubwürdigkeit geworden, die davon zeugt, dass vordergründig Geäußertes sich mit den ‚tatsächlichen‘ Absichten der dahinterstehenden Person deckt. Eine ‚neutrale‘ Position außerhalb dieser Profilierungsdynamik ist nicht mehr vorgesehen.

Für Profilierung und Personalisierung kommen auch Mechanismen zum Einsatz, die hinter dem Rücken der Nutzer:innen operieren. Diese Mechanismen können durch Zufälle, etwa gänzlich unpassende Vorschläge, zur Sichtbarkeit gelangen. Da die Existenz klandestiner Algorithmen somit tendenziell fast allen Nutzer:innen bewusst ist, die konkreten Funktionsweisen dieser Algorithmen aber teilweise opak bleiben, entwickelt sich Taina Bucher (2019) zufolge notwendigerweise früher oder

später ein ‚algorithmisches Imaginäres‘, das den Algorithmus als positionierten Akteur fasst. Dieses Imaginäre wiederum, das ist die Pointe, wirkt auf den Umgang mit dem Empfehlungsalgorithmus zurück – etwa in Form von Versuchen, den Algorithmus so zu ‚tweaken‘, dass er bessere Vorschläge erzeugt, eigenen Beiträgen zu größerer Sichtbarkeit verhilft oder das antizipierte Abdriften in eine unerwünschte Filterblase verhindert. Auf diese Weise entstehen einerseits Mensch-Algorithmus-Hybride, in denen die Verantwortung für Entscheidungen nicht mehr klar zuweisbar ist. Andererseits geraten Algorithmus und User:in auch immer wieder in Konflikt miteinander und werden zu Kontrahent:innen in einem Beobachtungsspiel, in welchem dem Gegenüber Absichten zugeschrieben und umgekehrt Zuschreibungen an die eigene Person antizipiert und auf ihre Wirkungen geprüft werden.

Solche imaginären Prozesse sind für ein Verständnis digitaler Öffentlichkeit insofern wesentlich, als sie zugleich einen Grenzwert für die Algorithmen selbst markieren. Die Nutzung von *serendipity* – also der simulierten Zufälligkeit etwa von Suchergebnissen und anderen Angeboten – dient so zum Beispiel weniger als Korrektiv für Filterblasen und Echokammern als vielmehr einer Reduktion des „creep factors“ (Faggella 2016) von Angeboten, die ansonsten als zu maßgeschneidert auffallen könnten. Die Personalisierung der Öffentlichkeit durch Empfehlungsalgorithmen

bedarf also einer moderierenden Kommunikation zwischen Algorithmus und User:in – und das umso mehr, als die Aushandlung der Bedeutung von Empfehlungen, Bewertungen, Likes und anderer Klassifikatoren selbst Teil der digitalen Öffentlichkeit ist (vgl. Paßmann 2018, S.74f.). Anders gesagt: Ein Erwartungsmanagement, das stets nicht nur das Nutzer:innenverhalten in den Blick nimmt, sondern auch die Nutzer:innenbeobachtung dieses Verhaltens, ist sicherlich wirkungsvoller, als es etwa die Transparenznachweise sind, mit denen öffentlich-rechtliche Medien operieren.

Die Notwendigkeit des Managements von Erwartungen und Erwartungserwartungen ist einer der Gründe dafür, dass Empfehlungsalgorithmen in der Regel einem stetigen Weiterentwicklungsprozess unterliegen (vgl. Muhle/Wehner 2016; Poehhacker 2024). Auf diese Weiterentwicklung wirken vielfältige Akteur:innen und ihre wechselnden Erwartungen ein, was die Fortentwicklung zu einem politischen Balanceakt werden lässt: Unterschiedliche Interessengruppen, Abteilungen eines Konzerns oder Redaktionen eines Medienunternehmens, aber auch User:innen-Feedback und neue gesetzliche Bestimmungen müssen in konkrete Programmierungen übersetzt werden (vgl. Poehhacker/Burkhardt/Geipel/Passoth 2017). Algorithmische Systeme können dabei auch durch andere algorithmische Systeme – etwa Bots – manipuliert werden, was

für die Anbieter der Empfehlungsalgorithmen ein Problem darstellen kann: Kuratierung und menschliche Beobachtung von Empfehlungsalgorithmen und ihren Folgen erweisen sich dann als eine nicht nur politische, sondern auch ökonomische Herausforderung.

Eine der Techniken, die speziell dem Management von Erwartungserwartungen dient, ist das „Uplift Modeling“ (Proença/Kornilova/Albert/Goldenberg 2023). Hierbei werden zwei Prognosen miteinander verbunden: die des Bedarfs und die der Reaktion auf eine Intervention. Im Falle der Wahlkampfkampagne Barack Obamas im Jahr 2012 wurde zum Beispiel nicht nur algorithmisch bestimmt, wer mutmaßlich Wechselwähler:in und mithin lohnende:r Adressat:in einer politischen Kampagne sein könnte, sondern auch, wer auf solch eine Intervention vermutlich eher ablehnend reagieren würde. Die so berechnete Erwartungserwartung generiert logisch einen infiniten Regress: Wer weiß, dass der Algorithmus die eigenen Vorlieben berechnet, verhält sich anders als jemand, der dies nicht weiß. Wer weiß, dass der Algorithmus weiß, dass jetzt dieses geänderte Verhalten zu berechnen ist, ändert sein Verhalten möglicherweise erneut. Anders gesagt: Jede Beobachtung, die hinter unsere Persona zu blicken versucht, kreierte, sobald sie auffällt und damit selbst beobachtet wird, unmittelbar eine neue Beobachter:innenposition, die selbst

nicht Teil der aktuellen Beobachtung ist.

Das Konzept des algorithmischen Imaginären macht in diesem Sinne darauf aufmerksam, dass auch im Zeitalter einer umfassenden Verdattung menschlichen Verhaltens nicht automatisch von einer Programmierung oder Formatierung des menschlichen Subjekts durch Algorithmen gesprochen werden kann. Menschliches Verhalten wirkt vielmehr stets auf diese Algorithmen zurück und zwingt sie zur Anpassung ihres eigenen ‚Verhaltens‘. Nutzer:innen erfahren somit eine rekursive Inklusion, in der algorithmisches System und Individuen sich dynamisch gegenseitig verändern (vgl. Lury/Day 2019). Das digitale Selbst ist eingelassen in eine „grammar of action“ (Agre 1994, S.102), in der es Entscheidungen trifft, die nicht nur auf festgeschriebene Affordanzmechanismen (vgl. Norman 2013) reagieren, sondern in der es diese auch beobachten kann. Deshalb können Subjekte auch weiterhin selbst eine Veränderung der sozialen Grammatik bedingen.

### Ausblick

Für die Diskussion über den gesellschaftlichen Einfluss von Empfehlungsalgorithmen ist wesentlich, dass besser verstanden werden muss, wie sich die Beobachtung medialer Ökologie in das Verhältnis von Medium und Subjekt einschreibt. Aus diesem Grund ist theoretischen Perspektiven, die solche Beobachtungsdimensionen enthal-

ten, der Vorzug vor solchen einzuräumen, die rein technische Mechanismen fokussieren. Wer Echokammern bekämpfen möchte, darf die Wahrnehmungsschleifen, die algorithmische Öffentlichkeiten erzeugen, gerade nicht zu verhindern suchen. Recommender-Systeme können nicht einfach nur auf Depolarisierung programmiert werden; sie müssen sichtbar, spürbar und als kuratierende Systeme, die weit davon entfernt sind, Gegenspieler einer ‚gesteuerten‘ Elitenöffentlichkeit zu sein, Gegenstand der Beobachtung werden – nicht im Sinne einer größeren ‚Transparenz‘ technischer Verfahren, sondern im Hinblick auf die politischen Kalküle und Entscheidungen, die ihrer Weiterentwicklung zugrunde liegen. Eine solche Beobachtung wiederum kann selbst im Rahmen von Echokammern geschehen, die somit weiteren Beobachtungen zweiter Ordnung und damit einer Pluralisierung von Öffentlichkeiten dienen können (vgl. Poehhacker 2024, S.145).

Gerade vor diesem Hintergrund erscheint weiterhin problematisch, dass sich in einer durch Empfehlungsalgorithmen kuratierten Öffentlichkeit die eine Seite der Beobachtung jeder Verantwortung zu entziehen versucht. Ein Recommender-System

ist tatsächlich „not an independent technical actor but a socio-technical collective“, das eben zum Zweck der eigenen Immunisierung agiert „*as if it were a black box*“ (Poehhacker 2024, S.50). Dieses ‚als ob‘ bietet einen wirksamen Schutz gegen alle politischen Konsequenzen: Denn auch wenn Empfehlungsalgorithmen als Infrastrukturen der Öffentlichkeit wahrgenommen werden, bleiben sie doch, solange sie im algorithmischen Imaginären verbleiben, jeder ernsthaften Deliberation entzogen (vgl. Srnicek 2016). Daher gilt es, Mythen der Transparenz wie der Intransparenz als strategische Versuche zu entlarven, das algorithmische Imaginäre selbst zu programmieren. Nur einer Kritik, die die Verantwortung für solche Manipulationen zweiter Ordnung einbezieht, kann es gelingen, „unaccountable power“ (Susskind 2022, S.3) einzuschränken und die Entwicklung digitaler Öffentlichkeit einem demokratischen Aushandlungsprozess zugänglich zu machen. Auch juristische Auseinandersetzungen wie diejenige zwischen den Rohingya und Facebook können dazu beitragen, die Selbstdarstellungsstrategien großer Plattformbetreiber in diesem Sinne zu thematisieren.

## Literatur

- Agre, Philip E.: „Surveillance and Capture: Two Models of Privacy.“ In: *The Information Society* 10 (2), 1994, S.101-127.
- Allcott, Hunt/Braghieri, Luca/Eichmeyer, Sarah/Gentzkow, Matthew: „The Welfare Effects of Social Media.“ In: *American Economic Review* 110 (3), 2020, S.629-676.
- Arceneaux, Kevin/Johnson, Martin: *Changing Minds or Changing Channels? Partisan News in an Age of Choice*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- Arguedas, Amy Ross/Robertson, Craig/Fletcher, Richard/Nielsen, Rasmus: *Echo Chambers, Filter Bubbles, and Polarisation: A Literature Review*. Oxford: Reuters Institute for the Study of Journalism, 2022.
- Beck, Martin: „Living Rent-Free in Your Head: Affektive Kopplungen, Verhaltensdesign und das Nichtbewusste in der Plattformökonomie.“ In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 32 (1), 2025, S.24-44.
- Bernard, Andreas: *Komplizen des Erkennungsdienstes: Das Selbst in der digitalen Kultur*. Frankfurt am Main: Fischer, 2017.
- Bojic, Ljubisa: „AI Alignment: Assessing the Global Impact of Recommender Systems.“ In: *Futures* 160, 2024. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.futures.2024.103383>
- Bucher, Taina: „The Algorithmic Imaginary: Exploring the Ordinary Affects of Facebook Algorithms.“ In: Beer, David (Hg.): *The Social Power of Algorithms*. London: Routledge, 2019, S.30-44.
- Casemajor, Nathalie/Rocheleau, Sylvain: „Figuring Digital Cascades: Issue Framing in Digital Media.“ In: *Journal of Digital Social Research* 3 (1), 2021, S.60-87.
- Cinus, Federico/Minici, Marco/Monti, Corrado/Bonchi, Francesco: „The Effect of People Recommenders on Echo Chambers and Polarization.“ In: *Proceedings of the International AAAI Conference on Web and Social Media* 16 (1), 2022, S.90-101.
- Chun, Wendy: *Updating to Remain the Same: Habitual New Media*. Cambridge: MIT Press, 2016.
- Conger, Kate/Krolik, Aaron/Nerkar, Santul/Freedman, Dylan: „How Elon Musk's Own Account Dominates X.“ In: *New York Times*, 3. November 2024.
- Dijck, José van/Poell, Thomas/Waal, Martijn de (Hg.): *The Platform Society: Public Values in a Connective World*. Oxford: Oxford UP, 2018.
- Dündar, Pınar/Ranaivoson, Heritiana: „Science by YouTube: An Analysis of YouTube's Recommendations on the Climate Change Issue.“ In: *Observatorio* 16 (3), 2022, S.53-76.

- Egan, Lauren: „They're Killing People': Biden Blames Facebook, Other Social Media for Allowing Covid Misinformation“ (2021). <https://www.nbcnews.com/politics/white-house/they-re-killing-people-biden-blames-facebook-other-social-media-n1274232> (07.07.2025).
- Elahi, Mehdi/Jannach, Dietmar/Skjærven, Lars/Knudsen, Erik/Sjøvaag, Helle/Tolonen, Kristian/Holmstad, Øyvind: „Towards Responsible Media Recommendation.“ In: *AI and Ethics*, 2022, S.1-12.
- Eordogh, Fruzsina: „YouTube's Related Video Algorithm Helpful to Predators“ (2018). <https://www.forbes.com/sites/fruzsinaeordogh/2019/02/18/youtubes-related-video-algorithm-helpful-to-predators/> (07.07.2025).
- Eyal, Nir/Hoover, Ryan: *Hooked: How to Build Habit-Forming Products*. New York: Portfolio/Penguin, 2014.
- Faggella, Daniel: „Your Feed is All You: The Nuanced Art of Personalization at Facebook“ (2016). <https://www.vice.com/en/article/facebook-newsfeed-personalization-hussein-mehanna/> (07.07.2025).
- Fisher, Max: *The Chaos Machine: The Inside Story of How Social Media Rewired Our Minds and Our World*. London: Quercus, 2023.
- Fletcher, Richard/Nielsen, Rasmus K.: „Are People Incidentally Exposed to News on Social Media? A Comparative Analysis.“ In: *New Media & Society* 20 (7), 2018, S.2450-2468.
- Fogg, B.J.: „Persuasive Technology: Using Computers to Change What We Think and Do.“ In: *Ubiquity*, Dezember 2002, S.89-120.
- Gillespie, Tarleton: „#trendingstrending: Wenn Algorithmen zu Kultur werden.“ In: Seyfert, Robert/Roberge, Jonathan (Hg.): *Algorithmenkulturen: Über die rechnerische Konstruktion der Wirklichkeit*. Bielefeld: transcript, 2017, S.75-106.
- Habermas, Jürgen: „Überlegungen und Hypothesen zu einem erneuten Strukturwandel der politischen Öffentlichkeit.“ In: *Leviathan: Berliner Zeitschrift für Sozialwissenschaft* 37, 2021, S.470-500.
- Helberger, Natali/Karppinen, Kari/d'Acunto, Lucia: „Exposure Diversity as a Design Principle for Recommender Systems.“ In: *Information, Communication & Society* 21 (2), 2016, S.191-207.
- Iyengar, Shanto/Lelkes, Yphtach/Levendusky, Matthew/Malhotra, Neil/Westwood, Sean J.: „The Origins and Consequences of Affective Polarization in the United States.“ In: *Annual Review of Political Science* 22 (1), 2019, S.129-146.
- Jong, Marit de/Prey, Robert: „The Behavioral Code: Recommender Systems and the Technical Code of Behaviorism.“ In: Cressman, Darryl (Hg.): *The Necessity of Critique: Andrew Feenberg and the Philosophy of Technology*. Cham: Palgrave Macmillan, 2022, S.143-159.

Kant, Tanya: *Making It Personal: Algorithmic Personalization, Identity, and Everyday Life*. New York: Oxford UP, 2020.

Kumkar, Nils C.: *Alternative Fakten: Zur Praxis der kommunikativen Erkenntnisverweigerung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2022.

Leerssen, Paddy: „The Soap Box as a Black Box: Regulating Transparency in Social Media Recommender Systems.“ In: *European Journal of Law and Technology* 11 (2), 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3544009>

Linden, Sander van der: *Foolproof: Why We Fall for Misinformation and How to Build Immunity*. London: 4th Estate, 2023.

Litschka, Michael: „Algorithmenbasierte Empfehlungssysteme und die Entstehung von Filterblasen in der Plattformökonomie: Ein Experiment auf YouTube.“ In: Schicha, Christian/Stapf, Ingrid/Sell, Saskia (Hg.): *Medien und Wahrheit: Medienethische Perspektiven auf Desinformation, Lügen und „Fake News“*. Baden-Baden: Nomos, 2021, S.377-388.

Lury, Celia/Day, Sophie: „Algorithmic Personalization as a Mode of Individuation.“ In: *Theory, Culture & Society* 36 (2), 2019, S.17-37.

Maschewski, Felix/Nosthoff, Anna-Verena: „Die (Un-)Sichtbarkeitsregime sozialer Medien: Anmerkungen zum plattformökonomischen Infrastrukturwandel der Öffentlichkeit“ (2023). <https://philarchive.org/archive/NOSDUS> (14.07.2025).

McPherson, Poppy: „Facebook Says It Was ‚Too Slow‘ to Fight Hate Speech in Myanmar.“ (2018). <https://www.reuters.com/article/world/facebook-says-it-was-too-slow-to-fight-hate-speech-in-myanmar-idUSKBN1L1066/> (07.07.2025).

Moraes, Felipe/Proença, Hugo Manuel/Kornilova, Anastasiia/Albert, Javier/Goldenberg, Dmitri: „Uplift Modeling: From Causal Inference to Personalization.“ In: *Proceedings of the 32nd ACM International Conference on Information and Knowledge Management. New York: Association for Computing Machinery*, 2023, S.5212-5215.

Muhle, Florian/Wehner, Josef: „Algorithmus und Entscheidung: Anspruch und Empirie personalisierter Medienangebote im Internet.“ In: Conradi, Tobias/Hoof, Florian/Nohr, Rolf F. (Hg.): *Medien der Entscheidung*. Münster: LIT, 2016, S.111-130.

Napoli, Philip M.: „Automated Media: An Institutional Theory Perspective on Algorithmic Media Production and Consumption.“ In: *Communication Theory* 24 (3), 2014, S.340-360.

Narayanan, Vidya/Barash, Vlad/Kelly, John/Kollanyu, Bence/Neudert, Lisa-Maria/Howard, Philip N.: „Polarization, Partisanship and Junk News Consump-

- tion over Social Media in the US 2018.“ In: *arXiv:1803.01845*, 2018. DOI: <https://doi.org/10.48550/arXiv.1803.01845>
- Nguyen, C. Thi: „Escape the Echo Chamber“ (2018). <https://aeon.co/essays/whys-as-hard-to-escape-an-echo-chamber-as-it-is-to-flee-a-cult> (07.07.2025).
- Norman, Don: *The Design of Everyday Things*. Revised and Expanded Edition. New York: Basic Books, 2013.
- Oertel, Britta/Dametto, Diego/Kluge, Jakob/Todt, Jan: *Algorithmen in Digitalen Medien und ihr Einfluss auf die Meinungsbildung: Endbericht zum TA-Projekt*. Berlin: Büro für Technikfolgen-Abschätzung beim Deutschen Bundestag, 2022.
- Pariser, Eli: *The Filter Bubble: How the New Personalized Web Is Changing What We Read and How We Think*. New York: Penguin, 2014.
- Pasquale, Frank: *The Black Box Society: The Secret Algorithms That Control Money and Information*. Cambridge: Harvard UP, 2015.
- Paßmann, Johannes: *Die soziale Logik des Likes: Eine Twitter-Ethnografie*. Frankfurt am Main/New York: Campus, 2018.
- Persily, Nathaniel/Tucker, Joshua A.: „Introduction.“ In: dies. (Hg.): *Social Media and Democracy: The State of the Field and Prospects for Reform*. Cambridge: Cambridge UP, 2020, S.1-9.
- Poehchacker, Nikolaus: *Democratic Algorithms: Ethnography of a Public Recommender System*. Lüneburg: meson, 2024.
- Poehchacker, Nikolaus/Burkhardt, Marcus/Geipel, Andrea/Passoth, Jan-Hendrik: „Interventionen in die Produktion algorithmischer Öffentlichkeiten: Recommender-Systeme als Herausforderung für öffentlich-rechtliche Sendeanstalten.“ In: *Kommunikation@gesellschaft* 18 (2), 2017, S.1-25.
- Pomerantsev, Peter: *This Is Not Propaganda: Adventures in the War Against Reality*. London: Faber & Faber, 2019.
- Schmitt, Josephine B./Rieger, Diana/Rutkowski, Olivia/Ernst, Julian: „Counter-Messages as Prevention or Promotion of Extremism? The Potential Role of YouTube: Recommendation Algorithms.“ In: *Journal of Communication* 68 (4), 2018, S.780-808.
- Seaver, Nick: „Captivating Algorithms: Recommender Systems as Traps.“ In: *Journal of Material Culture* 24 (4), 2019, S.421-436.
- Simons, Matt: „Meta Faces Appeal of \$150 Billion Hate Speech Lawsuit Over Role in Myanmar Genocide“ (2024). <https://api.courthousenews.com/meta-faces-appeal-of-150-billion-hate-speech-lawsuit-over-role-in-myanmar-genocide/> (07.07.2025).

Srnicek, Nick: *Platform Capitalism*. Cambridge/Malden: Polity, 2016.

Stark, Birgit/Magin, Melanie/Jürgens, Pascal: *Ganz meine Meinung? Informationsintermediäre und Meinungsbildung – Eine Mehrmethodenstudie am Beispiel Facebook*. Düsseldorf: Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen (LfM), 2017.

Susskind, Jamie: *The Digital Republic: On Freedom and Democracy in the 21st Century*. New York: Pegasus, 2022.

Vogl, Joseph: *Kapital und Ressentiment: Eine kurze Theorie der Gegenwart*. München: C.H. Beck, 2022.

Whitten-Woodring, Jenifer/Kleinberg, Mona S./Thawngmung, Ardeth/Thitsar, Myat The: „Poison If You Don’t Know How to Use It: Facebook, Democracy, and Human Rights in Myanmar.“ In: *The International Journal of Press/Politics* 25 (3), 2020, S.407-425.

Wittenberg, Chloe/Berinsky, Adam J.: „Misinformation and Its Correction.“ In: Persily, Nathaniel/Tucker, Joshua A. (Hg.): *Social Media and Democracy: The State of the Field and Prospects for Reform*. Cambridge: Cambridge UP, 2020, S.163-198.

Ye, Xin: „Dark Patterns and Addictive Designs.“ In: *Weizenbaum Journal of the Digital Society* 5 (3), 2005. DOI: <https://doi.org/10.34669/wi.wjds/5.3.2>

Zuboff, Shoshana: *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. New York: PublicAffairs, 2019.

# Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

## Im Blickpunkt

### **Ronald Röttel: Verpackungen der Literatur: Typografische und materielle Oberflächen literarischer Texte seit 1960**

Bielefeld: transcript 2024 (Literatur – Medien – Ästhetik, Bd.8), 312 S., ISBN 9783837671391, EUR 52,-

(Zugl. Dissertation an der Universität zu Köln, 2022)

Wie bei kaum einem anderen kulturellen Artefakt wird im Fall des Buches die Tatsache, dass es sich auch um ein Produkt handelt, mit einem gewissen Unbehagen betrachtet. Vor allem die ‚Verpackungen‘ der Literatur scheinen dabei das Überhandnehmen von ökonomischen über künstlerische Interessen zu bezeugen und waren daher wiederholt Anlass für kulturpessimistische Klagen – von Theodor W. Adorno über Hans Magnus Enzensberger und Max Frisch bis zu Gérard Genette. Gerade diesen Oberflächen, wo der Hiatus von Kunst und Kommerz besonders sichtbar austariert wird, widmet sich Ronald Röttel in seiner Monografie *Verpackungen der Literatur: Typografische und materielle Oberflächen literarischer Texte seit 1960* und legt hierfür seinen Fokus auf Layout und Typografie im Zusammenhang

mit dem Phänomen des Pop. Röttel geht es dabei nicht darum, „Dichtung und Warenzeichen“ (vgl. Wegmann, Thomas: *Dichtung und Warenzeichen: Reklame im literarischen Feld 1850–2000*. Göttingen: Wallstein, 2011) als kontradiktorische Pole zu verstehen, die notgedrungen miteinander in Einklang gebracht werden müssten. Vielmehr zeigt seine medienhistorische Untersuchung typografische Oberflächen als einen Schauplatz diskursiver Aushandlung und künstlerischer Innovation.

Es läge nahe, für eine solche Studie die Popliterat:innen der 2000er Jahre in den Blick zu nehmen, bezogen diese doch werbende Oberflächen gezielt in medienübergreifende Autorschaftsinzenierungen ein (man denke etwa an den Prospekt von Peek & Cloppenburg mit Christian Kracht und Benjamin von Stuckrad-Barre 1999).

Diese werden zwar gestreift, jedoch wählt Röttel die 1960er und 1980er Jahre als zeitliche Schwerpunkte und gliedernden Rahmen seiner Untersuchung. Während dieser Phasen erfuh die ‚Verpackung von Literatur‘ eine doppelte Aufwertung: In Konkurrenz zu anderen Medien und durch den Einfluss von Popmusik und Pop Art gewann sie zum einen für die Literaturproduktion an Bedeutung. Zum anderen und parallel dazu wurde das Verhältnis von inhaltlicher Tiefe und typografischer Oberfläche intensiv diskutiert, sowohl von verlegerischer und wissenschaftlicher als auch von auktorialer Seite (neben den eingangs erwähnten u.a. Ralf-Rainer Rygulla, Rolf Dieter Brinkmann, Rainald Goetz oder Diedrich Diederichsen). Röttel zeichnet theoretisch und analytisch fundiert nach, wie sich beide Diskurslinien entwickelten und mitunter auch kreuzten. So sprach beispielsweise Roland Barthes im Kontext der Typografie von einer Erweiterung des klassischen Autorschaftskonzeptes zum „Textperformator“ (S.49), dessen Handlungsspielraum sich auf die Materialität von Texten ausdehne – entgegen seiner berühmten Schrift „Der Tod des Autors“ (In: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martínez, Matías/Winko, Simone [Hg.]: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, 2000, S.185-193). Diese wurde 1967 interessanterweise zuerst in englischer Übersetzung im hochexperimentellen *Aspen*-Magazin publiziert. Die Texte von Adorno erschienen wie auch die Veröffentli-

chungen von Barthes in der Taschenbuchreihe edition Suhrkamp und gingen damit selbst in jener ‚Kulturindustrie‘ auf, die Adorno kritisierte.

In seinen Analysen konzentriert sich Röttel auf jene Zeitschriften-Formate, Verlage und Autor:innen, die die Hierarchien von typografischer Oberfläche und inhaltlicher Tiefe, von Kunst und Kommerz, von Werk und Beiwerk besonders produktiv ausloteten. Dazu gehören unter anderem Buchreihen wie edition Suhrkamp oder rororo, weiterhin Verlage wie März oder KiWi, Punk-Fanzines sowie Popmusik- beziehungsweise ‚Zeitgeist‘-Zeitschriften (allen voran *Spex*, *Elaste*, *Tempo*) und deren Adaptionen in Buchform. Indirekt zeigt sich dabei, dass Genette mit seiner demonstrativen Missachtung verlegerischer Paratexte – die er in seiner wegweisenden Studie *Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches* (Frankfurt am Main: Campus, 1989) damit begründete, dass Autor:innen „vor den aufwertenden Hyperbeln, die das Geschäft verlangt, offiziell die Augen“ (*Paratexte*, S.331) verschlossen – einem Irrtum unterlag. Denn anhand zahlreicher Beispiele weist Röttel nach, wie virulent die Frage der Oberflächenästhetik für die Literat:innen der Pop-Szene war, wie sie diese ironisch reflektierten und mitunter als Teil ihres (Gesamt-)Werks begriffen. Durch Röttels medienhistorischen Blick auf Layout und Typografie erfahren die ‚Verpackungen der Literatur‘ eine Aufwer-

tung vom zweckgerichteten Beiwerk zu einem eigenständigen Medium, das selbst Bedeutung erzeugt.

Rolf Dieter Brinkmann etwa maß diesen sowohl beim Schreibakt als auch werkpolitisch eine so hohe Bedeutung bei, dass eine Neuerung des Bucheinbandes bei März ihn zu einem Verlagswechsel veranlasste. Denn bei KiWi genoss er die Freiheit, die Umschläge seiner Bücher selbst gestalten zu können. Wie das Beispiel Brinkmann andeutet, erfolgte die multimediale Erweiterung von Autorschaft auf die Hüllen von Literatur zudem oftmals in engem Austausch mit Verleger:innen, Herausgeber:innen und Grafiker:innen. Es ist ein Gewinn von Röttels Studie, dass er den üblichen auktorialen Fokus aufbricht und diese Akteure angemessen würdigt (zu nennen sind hier neben Fleckhaus v.a. Jörg Schröders Arbeiten für Kiepenheuer & Witsch und Melzer). Dabei bildeten beispielsweise Willy Fleckhaus' Layouts für die Zeitschrift *Twen* und für Suhrkamp, die psychedelischen Hippie-Typografien der 1960er Jahre oder absichtlich dilettantische Gestaltungspraktiken von Punkzines in den späten 1970er Jahren wichtige Bezugspunkte für die Pop-Ästhetik von Zeitschriften der 1980er Jahre. Für die bekannten Namen dieses Genres (Rainald Goetz, Thomas Meinecke, Christian Kracht) bildeten Publikationsorgane wie *Spex*, *Tempo*, *Elaste* und *Wiener* den Startpunkt ihrer sich anschließenden Karrieren als Buchautoren, mitsamt der

dazugehörigen Layout-Ästhetik. Beide Perioden befruchteten wiederum die spätere Pop-Phase um Kracht und Stuckrad-Barre, wie im letzten Kapitel gezeigt wird. Popliteratur erweist sich somit als Netz von paratextuellen Verweisen und ist ein eindrückliches Beispiel dafür, wie Pop- beziehungsweise Fankultur nicht nur über verschiedene mediale Formate hinweg verbreitet wird, sondern sich über ihre Medienaffinität zuallererst konstruiert und definiert. Autor:innen sind in diesem Sinne weder als Produzent:innen von rein textimmanenter Bedeutung zu verstehen, noch als bloße Projektionsfiguren eines personalisierten Literaturbetriebs. Sie sind – der Begriff des ‚Textperformators‘ legt es nahe – vielmehr Akteure in einem medialen Dispositiv, das ästhetische, verlegerische, gestalterische und ökonomische Parameter verbindet. In dieser Hinsicht ist Röttels Studie eine substantielle Ergänzung zum Feld der Autorschaftstheorie, indem aufgezeigt wird, dass Autorschaftskonzepte nicht ohne die medialen und betrieblichen Praktiken ihrer Zeit zu denken sind.

Die Untersuchung von Medienpraktiken im vordigitalen Zeitalter bietet darüber hinaus interessante Anknüpfungspunkte für die medienwissenschaftliche Analyse gegenwärtiger Phänomene: Wie verhält sich die Beziehung von Kunst und Kommerz etwa im Hinblick auf Cover-Reveals bei Instagram, Buchpräsentationen bei BookTok oder die aufwändig designten Farbschnitte aktueller Young-Adult-

Bücher? Dass solche Ästhetiken keineswegs neu sind, zeigt ein Blick auf die von Fleckhaus entworfene edition suhrkamp: Nebeneinandergestellt bilden die Buchrücken das Farbspektrum des Regenbogens ab. Die Reihe sprengte damit bereits in den 1960er Jahren die Grenze zwischen literarischer sowie bildender Kunst und Konsumästhetik – lange bevor ‚Regenbogenregale‘ in heimischen Wohnzimmern zum viralen Trend in den sozialen Medien wurden.

Das alles erzählt Röttel anekdotenhaft und unterhaltsam. Er gewährt damit Blicke durch das Schlüsselloch in den Raum der verlegerisch-aktorialen Diskussionen, ohne die nötige analytische Tiefenschärfe zu vernachlässigen. Röttels Studie bietet ertragreiches Material für literatursoziologische Untersuchungen, etwa im Anschluss an Pierre Bourdieus Überlegungen zum literarischen Feld

(vgl. *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001). Interessant ist sie auch für medienwissenschaftliche Fragestellungen – etwa aus der Designforschung oder der Mediengeschichte. Die interdisziplinäre Methodik, die eine umfangreiche Materialanalyse mit theoretischer Tiefenschärfe und auflockernden Anekdoten verbindet, eröffnet außerdem interessante Ansatzpunkte für die medienwissenschaftliche Lehre – geeignetes Anschauungsmaterial findet sich hier allemal! Insgesamt zeigt Röttel, dass typografische Oberflächen nicht nur Hüllen, sondern auch integraler Bestandteil von Kunst sein können, der Ort nämlich, „an dem Kunst wirksam ist, da sie dort die Wahrnehmung verändern kann“ (S.266).

*Hanna Maria Rompf (Limerick)*

## Medien/Kultur

### **Bettina Papenburg, Kathrin Dreckmann (Hg.): Queer Pop: Aesthetic Interventions in Contemporary Culture**

Boston/Berlin: De Gruyter 2024 (Queer Futures, Bd.1), 200 S., ISBN 9783111014159, EUR 89,95 (OA)

Bei *Queer Pop* kreist alles um den Eros – im Zeichen der Revolte gegen die Repression von gesellschaftlich unterdrückten Formen der Sexualität. Zum gesellschaftlichen Verständnis der Populärkultur kann, wie Bettina Papenburg und Kathrin Dreckmann im Vorwort zu ihrer Anthologie schreiben, das Kapitel über die Kulturindustrie aus Max Horkheimer und Theodor W. Adornos Dialektik der Aufklärung (1944) herangezogen werden (vgl. S.7f.). Es lässt sich ein Unterschied identifizieren zwischen heutiger bewusster Rezeption von einer durch Queersein geprägten Kultur und früheren Zeiten, wo dieser Einfluss zwar vorhanden, aber eben nicht unbedingt bewusst war (vgl. S.10). Daniel Baranowski kann beispielsweise anhand der Entwicklung der frühen Pet Shop Boys konkret ausführen, wie in den 1980er Jahren versteckt mit homosexuellen Motiven gearbeitet wurde und welche Veränderung sich im Laufe der Zeit ergaben.

Franziska Haug beschreibt in ihrem Beitrag die Produktionsästhetiken von Gender in der Popmusikindustrie. Die

Herstellung eines begehrenswerten Körpers sei ein Arbeitsprozess (vgl. S.41). Für Haug gibt es diese Körper nur durch die Produktion: „If a gender is a form, then it is a constantly producing, moving, something that is necessarily remade with every pop cultural staging and performance“ (S.43). Weil diese Produktion dynamisch ist, gibt es keine festgelegte, biologisch determinierte körperliche Identität. Zweifellos arbeiten gerade die Popkünstler:innen mit deutlich inszenierten Identitäten, die auf kommerzielle Interessen hin getrimmt sind. Wieweit Queerness dabei eine Rolle spielt, ist aber doch sehr unterschiedlich und lässt sich kaum verallgemeinern.

Sarah Rüß behandelt in „We Want the Right Kind of Gay: Homonormative Representation of Lesbian Characters on Television“ die Normativitätsansprüche von zwei US-TV-Serien über lesbische Frauen – *The Fosters* (2013-2018) und *The L Word* (2004-2009). In der zweiten Serie werden vor allem weiße, erfolgreiche Frauen gezeigt. Ein zentrales Paar darin funktioniert analog zur idealen

amerikanischen Familie: „Bette and Tina are staged as a dream couple who, throughout the series, always get back together, even after a multitude of separations. The social status of the women is clearly marked as successful, charismatic, and rich“ (S.91). Rüß definiert diese Vereinnahmung als Homonormativität, die Scham erzeugt, wenn man sie nicht leben könne: „Representations of idealized lifestyles in media productions not only reproduce the common idea of cohabitation, they also organize feelings and affects that can range from the pleasant to the shameful“ (S.96). Hier scheinen Motive aus dem Klassenkampf wesentlicher zu sein als Gendermotive, geht es doch letztendlich darum, dass man sich diesen Lifestyle eben auch leisten können muss. Dann attackiert Rüß scharf die Institution der Ehe, die in *The L Word* von den lesbischen Frauen tatsächlich als Beziehungsideal favorisiert wird (vgl. S.98). Als zweites Beispiel für das Proklamieren von Normativität in den gewählten Beispielen erklärt Rüß dann, dass in beiden TV-Serien keine einzige Butch auftrete, es also keine einzige sehr maskuline lesbische Frau darin gäbe. Auch das hat durchaus mit dem Lifestyle zu tun, in dem der rohe männliche Ausdruck, auch wenn er

von einer Frau verkörpert wird, keine Geltung beanspruchen kann. Dafür ist sein Sublimationsniveau viel zu niedrig. Rüß' Argument lautet aber: „Butches not only reveal the existence of gender norms by violating them, they also create a new space for identity outside the mainstream“ (ebd.).

Der leicht megalomane Voratz, mit dem *Queer Pop* überschrieben ist, lautet: „A queer history of pop is still to be written. The contributions assembled in this part attempt at such a critical rewriting“ (S.14). Die Themen in dieser Studie sind auch ausgesprochen spannend, ihre theoretische Aufarbeitung insgesamt aber leider eher fragwürdig. Negativ fallen Pauschalisierungen oder Ungenauigkeiten ins Gewicht. So werden bereits im Vorwort beispielsweise Prince und David Bowie als homosexuelle Künstler bezeichnet (vgl. S.11). Bowie hat auch nicht versteckt mit seiner Homosexualität gearbeitet, wie die beiden Herausgeberinnen behaupten (vgl. S.10), sondern er erklärte durchaus sehr provokativ vor dem Hintergrund kommerzieller Aufmerksamkeit 1972 in einem öffentlichen Interview „I'm gay“, obwohl das so gar nicht stimmte.

*Andreas Jacke (Berlin)*

**Oliver Klaassen, Andrea Seier (Hg.): QUEERULIEREN:  
Störmomente in Kunst, Medien und Wissenschaft**

Berlin: Neofelis 2023, 335 S., ISBN 9783958084285, EUR 26,-

Der vorliegende Band entstand aus einer Online-Tagung. Anlass war der runde Geburtstag von Barbara Paul, deren langjährige Arbeit an den Schnittstellen von Kunstwissenschaft, Gender und Queer Studies gewürdigt wird. Im Fokus steht das ‚Queerulieren‘ – gedacht als progressive Politiken der Störung, die in Kunst, Medien und Wissenschaft in hegemoniale Geschlechterordnungen intervenieren. Im titelgebenden Begriff verbinden sich Logiken des Querulanten und von *queer*. Die Verbform verweist auf ‚ein Tun‘. Das zweite ‚e‘ markiert auch eine sprachliche Entscheidung der Herausgeber:innen, sich explizit von Querdenker:innen abzugrenzen.

In einer Text-Bild-Collage entfalten eingangs 16 Autor:innen mögliche Bedeutungen, Formen und Schauplätze des Queerulierens. In den Blick geraten etwa das Spekulieren als Schwarze queere *world-making*-Praxis, affektpolitische Potenziale stillen karnevalischen Lachens in queer-feministischer Performancekunst sowie hartnäckig nörgelnde Praxen, die in Institutionen des Kunst- und Wissenschaftsbetriebs auf notwendige Veränderungen drängen.

Die Beiträge des Bandes fächern den Begriff des Queerulierens komplex und vielgestaltig auf. Mit einem Interesse an dekolonialisierenden Potenzialen wendet sich Lüder Tietz

den Arbeiten von Two-Spirits zu – Künstler:innen und Aktivist:innen, die sich in nordamerikanisch-indigenen und LSBTIQ\*-Kontexten verorten.

Ulrike Bergermann und Andrea Seier bestimmen Potenziale queer(end)-feministischer Affektpolitiken im Film. Sie erkunden ästhetische Inszenierungen weiblicher Wut in Arbeiten von Karin Michalski, Alex Gerbaulet sowie im Kinohit *Systemsprenger* (2019). Alexander Henschel diskutiert machtkritische, ethisch-politische Potenziale einer queerend perspektivierten Kunstvermittlung.

Geschlechterwissen als ‚doppelte Störung‘ untersuchen Andrea Sick und Claudia Reiche: zum einen in aktuellen Prozessen gesellschaftlicher Polarisierung, in denen rechte Bewegungen auch um das Feinbild ‚Gender‘ erstarken, zum anderen innerhalb des Wissenschaftsbetriebs. Gleich mehrere Beiträge erkunden diesen Bereich: etwa die kleinteilige, auf Systemveränderung zielende Arbeit derer, die dort oft selbst als ‚störend‘ wahrgenommen werden, weil sie Räume für queere, feministische Lebensentwürfe, Perspektiven oder Methoden ausdehnen wollen.

Im Fokus des Beitrags von Sylvia Pritsch und Katharina Hoffmann steht die (Weiter-)Entwicklung heteronormativitätskritischer Forschung an der Carl von Ossietzky Universität Olden-

burg – der Wirkungsstätte von Barbara Paul. Rahel Puffert und Cornelia Bartsch ringen zwischen Kunst- und Musikwissenschaft um eine gemeinsame Sprache. Unter anderem auto-ethnografische Elemente werden zu experimentellen Verknüpfungstechniken, mittels derer sie disziplinäre Logiken durchqueren. Auch die Produktionsbedingungen von Geschlechterwissen in zunehmend neoliberal geprägten Universitäten werden kritisch befragt. Wie umgehen mit Anforderungen nach Exzellenz oder der Wertbarkeit von Wissen? (Wie) Kann eine interdisziplinäre, kollaborative Geschlechterforschung – für die der Band exemplarisch steht – in disziplinäre Ordnungen intervenieren, wenn solche Wissenspraktiken selbst immer weiter in den akademischen Machtapparat eingestrickt werden?

Der Band besticht durch eine Fülle kreativer, auch kollaborativer Formate, etwa ein Zine mit Horoskopfen, Cocktail-Rezepten und Zeichnungen, eine Text-Bild-Strecke oder die Dokumentation eines Tagungs-Workshops zu Repräsentationen weiblich\*-vergeschlechtlichter Genitalien. In „queerulierenden Duetten“ unterziehen je zwei

Autor:innen künstlerische Arbeiten von Hanna Höch und Cindy Sherman, mit denen sich Paul wissenschaftlich beschäftigt hat, queeren(den) Re-Lektüren und durchkreuzen so kanonisierte Lesarten.

Diese experimentierfreudige Formenvielfalt sowie der erfrischende Humor, der mehrere Beiträge durchzieht, ‚stören‘ gewissermaßen selbst die übliche (An-)Ordnung eines Tagungsbandes. Der Lesegenuss wird dadurch gesteigert.

Durch kreative Formen des Generns und den Gebrauch innovativer Begriffe, die beim Lesen ein ‚Stolpern‘ erzeugen (können), binden sich nicht zuletzt auch die Herausgeber:innen selbst in die Praxis produktiven Störens ein. In umfassender Weise leistet der Band so eine aktuelle Bestandsaufnahme zum „Mehr(wert) Queer“, den Barbara Paul und ihre Mitstreiter:innen seit langem kritisch erörtern (vgl. dies./ Schaffer, Johanna [Hg.]: *Mehr(wert) queer – Queer Added (Value): Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken – Visual Culture, Art, and Gender Politics*. Bielefeld: transcript, 2009).

*Atlanta Ina Beyer (Berlin/Kleve)*

**Teresa Hiergeist, Stefanie Schäfer (Hg.): Ladies in Arms: Women, Guns, and Feminisms in Contemporary Popular Culture**

Bielefeld: transcript 2024, 320 S., ISBN 9783837669558, EUR 40,- (OA)

Teresa Hiergeist und Stefanie Schäfers Anthologie *Ladies in Arms* befasst sich mit Vorstellungen bewaffneter Frauen in der Gesellschaft und der Populärkultur. Es geht hierbei nicht nur um die Medienberichterstattung zu Frauen, die eine Waffe in Händen halten, sondern auch um unterschiedliche Konzepte in der Produktion von Medienprodukten wie Büchern, Filmen und Serien, in denen reale und fiktive weibliche Charaktere thematisiert werden, die Waffen tragen.

Ausgangspunkt des Buchs ist die These, dass es unabhängig von Land oder Kultur falsch sei oder zumindest ungewöhnlich anmutet, wenn auf einem Produkt eine Frau mit einer Waffe abgebildet ist und dass es für das Publikum schwer zu verkraften sei, wenn eine Frau eine Waffe abfeuert. So beruht die Art und Weise, wie Medien und Kunst bewaffnete weibliche Figuren darstellen, auf der Vorstellung, dass sie zwar ermächtigt und stark genug sein können, um eine Waffe zu tragen und zu wissen, wie man sie benutzt, aber wiederum werden sie nicht genug ermächtigt, um sie letztlich auch abzufeuern.

Das Buch ist in vier Themenabschnitte gegliedert: „History Reloaded? Reinventing Military and Paramilitary Shooters“, „Violent Societies: Civic Gun Cultures, Gender, and Politics“, „Fire-

arm Fictions: Media, Genre, and the Making of the Armed Heroine“ und „Shooting to Kill (Patriarchy): Feminist Gunwomen“.

Im ersten Abschnitt zur Darstellung von Frauen im Militär entsteht durch die geschickte Wahl der Reihenfolge der Themen eine Art Erzählung. Die einzelnen Kapitel arbeiten die Unterschiede heraus zwischen dem Bild der ermächtigten Frau, die das Wissen und die Fähigkeiten hat, sich selbst zu verteidigen – besonders in Situationen mit extremer Gewalt, beispielsweise unter einer Diktatur oder durch Sklaverei – und dem Moment, an dem diese Ermächtigung ethische und moralische Grenzen überschreitet und Bewaffnung zu „dependency, not an enabler“ (S.95) werde. Denn – wie von Martin Holtz in seinem Kapitel „The Limits of Empowerment: The Woman Soldier in Kayla Williams’s Memoir *Love My Rifle More Than You* (2005)“ beschrieben – in einem korrupten und manipulativen System wie dem US-Militär muss abgewogen werden, was weibliche Kraft ist und was nur leere Worte der Täuschung sind, die zur Objektifizierung weiblicher Körper führen.

Ein zentraler Aspekt von *Ladies in Arms* liegt darin, nach einer möglichen Intention der Medienprodukte zu fragen und daran anschließend zu hinterfragen, mit welchen Absichten

und Konsequenzen bewaffnete Frauen zum Diskussionsgegenstand gemacht werden. Die zweite Sektion des Buches stellt die Widersprüchlichkeit dieser Art der Repräsentation besonders klar dar. Während weibliche Ausdrucksfreiheit und Unabhängigkeit fundamentale Rechte sind, besteht durchaus die Gefahr, dass, wenn diese als Deckmantel für Gewaltdarstellungen genutzt werden, feministische Diskurse für die Rechtfertigung von Aggression und Gewalt ausgenutzt werden. Dergestalt ist die Frage nach der Rechtfertigung gewalttätiger Frauen ein übergreifendes Thema der einzelnen Kapitel. Ein weiterer interessanter Aspekt dieses Themenblocks ist das Herausarbeiten von Unterschieden in der Darstellung einer bewaffneten Person – je nachdem, ob es sich um einen Mann oder eine Frau handelt.

Während sich der zweite Abschnitt mit Widersprüchen auseinandersetzt, konzentriert sich die dritte Sektion auf fiktionale Formate und deren bewaffnete Heldinnen. Als Beispiele dienen unter anderem Liebesromane (Johanna Kluger), das Bollywood-Kino (Hridaya Ajaonkar), Luc Bessons Filme (Jörg Türschmann), Gina Prince-Bythewoods Superheldenfilm *The Old Guard* (2020, Mareike Spychala) und die Krimiserie *Tatort* (1970-, Stefanie Schäfer). In den Aufsätzen wird unter anderem auf die Fetischisierung der bewaffneten weiblichen Figur Bezug genommen und darauf, wie die Bedienung von Waffen durch Frauen ein zentrales Moment für den *male gaze*

darstellen kann. Dem sei hinzuzufügen, dass das vorliegende Buch nicht fatalistisch ist und durchaus auch Beispiele für feministische Repräsentationen benennt. Ein Beispiel hierfür ist das Kapitel „Not Citizen-Soldiers but Vigilantes“ von Spychala zu *The Old Guard*, in welchem sich die Autorin mit dem gleichnamigen Comic und dessen Netflix-Adaption auseinandersetzt. Spychala betont, dass beide Medienprodukte sehr eurozentrisch geprägt wären, die Darstellung von Frauen und ihren Handlungen allerdings nicht sexualisierend sei. Zusätzlich treffen die Figuren ihre Entscheidungen auch nicht, um männlichen Figuren zu gefallen. Spychala präsentiert diese – weibliche und eurozentrische – Perspektive als zukunftsfähig mit der Aussicht, dass die Repräsentation von Frauen in geplanten Fortsetzungen (ein zweiter Teil ist unlängst erschienen) noch ‚stärker‘ werden könnte.

Eine Waffe kann eine Erweiterung des weiblichen Körpers sein, ein Kontrapunkt zu toxischer Männlichkeit oder ein Mittel, das der weiblichen Bevölkerung in Zeiten von Krieg und Schmerz Kraft verleiht. *Ladies in Arms* stellt einen wertvollen Beitrag zur Diskussion rund um den Feminismus und die Repräsentation von Frauen in den Medien dar. Es ist ein selbstbewusstes und trotzdem bedachtes Werk, welches versucht, verschiedene Perspektiven zu diesem schwierigen und komplexen Thema zu bieten.

*Enoe Lopes Pontes (Babia)*

## Anne Eßer (Hg.): In Texten wildern: Slash oder die Erotisierung fiktiver Stoffe durch Fangemeinden

Berlin: Salzgeber 2025, 272 S., ISBN 9783863003906, EUR 20,-

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem äußerst vielfältigen Phänomen Fanfiction – also dem Kreieren transformativer Werke zu bestimmten Medientexten und popkulturellen Artefakten durch Fans – nimmt die sogenannte Slash-Fanfiction seit Jahrzehnten eine prominente Stelle ein. Das Herausspüren des homoerotischen Potenzials kultureller Produkte und das ‚Queeren‘ von Figuren und Erzählsträngen in intertextuell komplexen, fangenerierten Werken übt auch auf Forschende immer noch großen Reiz aus. Dass es trotz zahlreicher wissenschaftlicher Publikationen seit den 1980er Jahren weiterer Beschäftigung mit dem Thema bedarf, zeigt der vorliegende Sammelband, der gleichermaßen als Einstieg ins Thema wie auch als Weiterführung der Diskussion zu dienen vermag.

Jeder Beitrag führt dabei an ausgewählte Aspekte der Slash-Fanfiction heran und unterzieht jeweils nach einem Überblick über bestehende Forschungsliteratur – etwa zu Fanfictionforschung, queerem Gegenlesen, Männlichkeitsvorstellungen oder Überlegungen zu Konsens – einen ausgewählten Slash-Text einem *close reading*. Die Aufsätze, die sich schwerpunktmäßig mit Fanfiction zu TV-Serien, aber auch mit Filmen und Büchern befassen, machen dabei

„Unterschiede, Brüche und Traditionslinien“ (S.10) im Slash-Genre sichtbar.

Als Einstieg bietet Kristina Busse einen Überblick über die Definition und Geschichte des Slash, stellt das Phänomen aber auch in den Kontext sich wandelnder Rezeptions- und Produktionsformen. „In ähnlicher Weise wie queere Identitäten und Beziehungen immer mehr zum Mainstream werden, normalisiert sich auch ihre Darstellung in der Fanfiction“ (S.30). Vielleicht sind wir bereits in einer Post-Slash-Phase, die sich eher allgemein hin zu spezifischen romantischen oder sexuellen Beziehungen unabhängig von Gender oder Sexualität verschiebt.

Während Jacqueline Meintzinger und Thessa Jensen mit Fokus auf den *Tatort Münster* (2002-) das Anderssein von Homosexualität und die damit verbundene Homoerotik aufzeigen, befassen sich Melanie Babenhauserheide und Kalle Krämer mit Grenzüberschreitungen anhand des beliebten *Harry-Potter*-Pairings Drarry (Draco/Harry). Am Beispiel des vulkanischen Pon Farr aus *Star Trek* (1966-1996) diskutieren Busse und Alexis Lothian sexuelle Gewalt und setzen sich „mit der Dynamik der sexuellen Gerechtigkeit in Bezug auf geschlechtsspezifische Machtssysteme“ (S.87) auseinander.

Zwei Beiträge befassen sich mit Verwandtschaftskonstellationen: Nina Heise widmet sich Familienkonzepten, Heteronormativität sowie gefundenen respektive gewählten Familien bei *Harry Potter*. Denise Labahn diskutiert anhand der Salvatore-Vampirbrüder aus *Vampire Diaries* (2009-2017) queeres *empowerment*, Inzest und alternative Verwandtschaftsformen.

Kelsey Entrikin analysiert eine Omegaverse-Fanfiction zur K-Pop-Band BTS und arbeitet die darin ausgedrückten Sexual- und Geschlechterkonzepte sowie sozialen Machtstrukturen heraus. Dass es sich beim Verfassen von Fanfiction in gleichem Masse um einen kreativen wie auch analytischen Prozess handelt, zeigt Vera Cuntz-Leng auf, indem sie die komplexen intertextuellen Bezüge zwischen Kanon und Fanwerk anhand einer Fix-it-Fanfiction zur Serie *Good Omens* (2019-) herausfiltert.

Der Beitrag von David M. Halperin ist ein ins Deutsche übersetzter Vortrag aus dem Jahr 1991, der nun erstmals veröffentlicht wird. Er zeigt eine „Verbindungsline vom Mythos der Männerfreundschaft mit den Strukturen männlicher Vorherrschaft und somit der Unterdrückung sowohl

von Frauen wie auch Schwulen“ (S.238) auf, wobei er den Bogen vom Gilgamesch-Epos zu Adam und Eva bis zu Kirk/Spock-Slash-Fanfiction schlägt. Anne Eßers Abschlussbeitrag schließlich präsentiert eine ganze Fanfiction mit einer (vermeintlich) nicht-einvernehmlichen sexuellen Begegnung zwischen Aragorn und Boromir, anhand derer verschiedene Punkte der vorangehenden Beiträge weiterdiskutiert werden.

Dank der theoretisch soliden Grundlage und dem *close reading* bietet der Sammelband einen fundierten, vielseitigen und gut zugänglichen Ein- und Überblick ins Phänomen der Slash-Fanfiction. Die sich verändernden medialen Mechanismen sowie der Wandel im Umgang mit Fanfiction seit dem zunehmenden Mainstreaming von Fankulturen hätten vielleicht etwas mehr Aufmerksamkeit verdient, dies wird aber in einigen Beiträgen zumindest angedacht. Auch weil alle Beiträge die Fanautor:innen stets als kreative Produzent:innen ernst nehmen, bietet das Buch spannende Einsichten und damit den Ausgangspunkt für weitere Forschung zum Thema.

Petra Schrackmann (Zürich)

## **Annette Hill, Peter K. Lunt (Hg.): The Routledge Companion to Media Audiences**

London/New York: Routledge 2024 (Routledge Media and Cultural Studies Companions), 581 S., ISBN 9781003268543, GBP 164,-

*The Routledge Companion to Media Audiences*, jüngst herausgegeben von Annette Hill und Peter Lunt, versammelt ganze 40 Beiträge von internationalen Wissenschaftler:innen. Dabei wird jedes Kapitel verstanden als „an opportunity to creatively and critically write about media audiences in relation to their varied research“ (S.xvii).

Der Band platziert sich bewusst in den Kontext neuer medialer Gesamtgefüge und aktualisiert bekannte Ansätze der Audience Studies um zeitgenössische Parameter wie mobile, ubiquitäre und soziale Medien. Das Buch ist in sieben thematische Abschnitte unterteilt, die sich mit theoretischen Ansätzen, Publikumsimaginationen, Rezeptionsmodi, Engagement und Erfahrungen, Affekt und Identitäten, räumlichen Kontexten sowie methodischen Ansätzen zur Erforschung von *media audiences* befassen.

Der Abschnitt „Audience Theories and Approaches“ betont die Relevanz eines Cultural-Studies-Ansatzes (David Morley) in zeitgenössischen Medienkulturen. Trotz technologischer Veränderungen bleibt zum Beispiel die Verbindung zwischen Produktionsbedingungen und sozialen Positionen bestehen. Die Texte hinterfragen westlich geprägte Paradigmen (Yuan Gong) und betonen die Bedeutung nicht-

westlicher Publikumstheorien, anhand von Beispielen aus Lateinamerika, Asien und dem Nahen Osten (Rodrigo Muñoz-González und Ignacio Siles; Naomi Sakr). Zudem plädieren sie für interdisziplinäre Zugänge, etwa über die Semiotik (Fernando Andacht).

„Audience Imaginaries“ thematisiert die Fragmentierung von Medienpublika durch Digitalisierung. Publikumsvorstellungen und Messmethoden verändern sich – bei Produzierenden, Forschenden und Rezipierenden. Dabei stehen industrielle und akademische Zugänge oft in Spannung (Ike Picone). Beiträge zu algorithmischer Verzerrung und emotionaler Beteiligung (Iva Nenadić und Petra Kovačević; Jacob Nelson) zeigen, dass Publikumsforschung mehr ist als Datenerhebung. Auch Gamer (Amanda Cote und Mahli-Ann Butt) und Anti-Fans (Stéfany Boisvert und Dominique Gagnon) werden adressiert.

Der Abschnitt „Audience Modes“ beleuchtet kreative Formen der Rezeption. Renira Rampazzo Gambarato analysiert „Anti-storytelling“ (S.210) im Aktivismus, Rafal Zaborowski behandelt Fanons zu japanischen ‚Idols‘, Susana Tosca extreme immersive Praktiken. Spezifische Themen sind Genderbending durch Mode in TV-Serien, digitale Langeweile, parasoziale Inter-

aktion und performative Identität in sozialen Medien.

„Audience Engagement and Experiences“ kontrastiert klassische Messverfahren (John Corner) mit Perspektiven aus der Fan- und Aktivismusforschung. Craig Hight und Kate Nash zeigen die Rolle von Dokumentationen für demokratische Werte. Sue Turnbull analysiert politische Rhetorik im Namen imaginierter Publika. Elizabeth Evans fordert ein Update des Konzepts der „Transmedia Audiences“ (S.322). Anastasia Kavada untersucht digitale Strategien sozialer Bewegungen – im Spannungsfeld von Autonomie, Verwundbarkeit und medialer Struktur.

Der Abschnitt „Audiences, Affect and Identities“ beleuchtet die performative Sichtbarkeit von Geschlecht und Klasse in Fanpraktiken (Ann Gray; Helen Wood), und Francesca Sobande analysiert gezielte Ansprache oder Ausschluss von PoC-Publika. Yiu Fai Chow und Sander De Ridder zeigen in ihren Beiträgen jeweils, wie affektive Dimensionen im digitalen Kapitalismus die Handlungsmacht von Rezipient:innen beeinflussen.

Der vorletzte Abschnitt thematisiert Raum und Ort als medienvermittelte Erfahrung (Emily Keightley). Beispiele sind Obdachlosigkeit in mediatisierten Umwelten (Maren Hartmann und Vera Klocke), feministischer Aktivismus in digitalen Räumen (María Concepción Castillo-González und Mariana Gabarrot), das Medienengagement neurodivergenter Publika (Anna Reading) und *slow affect* im chinesischen

Reality-TV (Annette Hill und Yunyi Liao). Lunt ergänzt dies mit einer phänomenologischen Analyse von Medienereignissen.

Der letzte Abschnitt reflektiert methodologische Herausforderungen. Beiträge zu transnationalen Medienkulturen (Sofia Johansson und Stina Bengtsson; Jeehyun Jenny Lee und Anna Lee Swan), indigener Publikumsforschung, Produzent:innen-Dynamiken in den Philippinen (Cheryll Ruth Soriano und Earvin Charles Cabalquinto), autoethnografischen Methoden (Lynn Schofield Clark, Carlos Jimenez und Johnny Ramirez) und kindlicher Internetnutzung (Esra E. Bilgiç) zeigen neue Wege für die Medienpublikumsforschung.

Viele der Beiträge bieten einsichtsreiche Engführungen zeitgenössischer Beispiele und Themen, während andere notwendige Aktualisierungen der etablierten theoretischen Grundlagen der Audience Studies vornehmen. Dabei bleibt das Zielpublikum des Bandes ebenso vielfältig lesbar wie so viele der anzitierten Publika. *The Routledge Companion to Media Audiences* ist in Spezifität und Breite eine umfassende Ressource für Studierende und Forschende im Bereich der Medienpublikumsforschung, der Fan Studies und aller verwandten Gebiete.

*Anne Ganzert (Marburg)*

*Eine ausführlichere englischsprachige Version dieser Rezension erschien in Fandom | Cultures | Research 2 (1), 2025, S.82–85. DOI: <http://dx.doi.org/10.25969/mediarep/23959>*

## **Andrea Miconi: Europeans and the Media: Between Global and Local**

London: Routledge 2024, 212 S., ISBN 9781003468936, GBP 130,- (OA)

Andrea Miconi, Professorin für Mediensoziologie an der Privatuniversität für Sprachen und Kommunikation IULM in Mailand, analysiert in ihrer Publikation den Zusammenhang zwischen dem Prozess der Europäisierung – dem Entstehen einer gemeinsamen Kultur – und der Rolle, welche die Medien in den verschiedenen Regionen von Europa spielen. Unter Bezugnahme auf ein vergleichendes Modell ist die Analyse um Rahmenbedingungen herum strukturiert, die sich auf das Handeln der Medien bei der Gestaltung nationaler Identitäten beziehen, zur Weltsystemtheorie, die auf der Hierarchisierung geografischer Räume beruht, und zu den regionalen Mustern, die mittels wissenschaftlicher Studien identifiziert wurden.

Miconis Arbeit basiert auf den Befunden des Projekts European Media Platforms: Assessing Positive and Negative Externalities for European Culture (EUMEPLAT). Sie stützt sich auf Daten, die auf zahlreichen Märkten und bezüglich einer Vielzahl von Medienformaten gesammelt wurden, um das geografische Muster zu erkennen, das sich aus der Vermischung verschiedener Technologien und kultureller Inhalte ergibt – und zwar auf nationaler, regionaler, europäischer und globaler Ebene.

Das erste Kapitel „The National Embedding of Digital Media“ (S.5-56) befasst sich mit der je nationalen Einbettung digitaler Medien, indem es sich auf die kulturelle Kontinuität zwischen verschiedenen technologischen Regelwerken (*regimes*) konzentriert. Es werden Daten des Reuters Institute for the Study of Journalism zur News-Nutzung ‚klassischer‘ Medien (TV, Presse, Radio, Web) und den sozialen Kanälen wie YouTube und TikTok mit den meisten Followern in den einzelnen Ländern Europas präsentiert, die eine Dominanz lokalnationaler Beeinflussung via traditioneller Medien offenbaren, aber auch der globalen Online-Plattformen. Ihre These in einer langfristigen Perspektive ist, dass die Stabilität der Struktur – gerahmt in Begriffen von imaginerter Gemeinschaft und banalem Nationalismus – dieses zeitgenössische Medienmuster viel besser erklären könnte als die viel diskutierten Strömungen wie Balkanisierung, Polarisierung und Deglobalisierung.

Das zweite Kapitel „Divided Europe: The Regional Patterns“ (S.57-108) befasst sich komparativ mit der Regionalisierung Europas in Bezug auf die Mediensysteme nach dem idealtypischen Modell von Daniel C. Hallin und Paolo Mancini (vgl. *Comparing Media Systems: Three Models of Media and*

*Politics*. Cambridge: Cambridge UP, 2004). Empirisch wird auf die unterschiedliche Stellung des Fernsehens und seiner Angebote in den verschiedenen Ländern verwiesen: „The Central model is characterized by a public service-oriented broadcasting, rigid ownership regulation, and low funding of the press“ (S.68). Zusätzlich werden aus der Perspektive der Mediennutzung verschiedene Studien mit Daten zitiert, etwa zur länderspezifischen Diffusion von Internet und Social Media (vgl. S.78), aber auch zum Vertrauen in die Medien auf der Basis des EuroBarometer Surveys (vgl. S.83) oder in Bezug auf die ökonomische Spaltung der Medienmärkte (z.B. bzgl. Video-on-Demand-Angebot [vgl. S.89]).

Das dritte Kapitel „Hypotheses on European Media“ (S.109-151) präsentiert schließlich Hypothesen zu den europäischen Medien beziehungsweise Medienmärkten mit unterschiedlichen empirischen Befunden etwa zu Akteuren und ihren thematischen Posts auf Facebook, Twitter und YouTube (vgl. S.138), leider ohne eine klare Struktur und ohne ein bilanzierendes Fazit.

Überschrieben mit „Europe in the World System“ (S.152-200) befasst sich das vierte Kapitel schließlich mit den länderspezifischen Mediensyste-

men Europas aus einer Ost-Zentral-West-Perspektive unter Bezug auf die normativen Dimensionen der durchgeführten Medienstudien, wobei bilanziert wird: „If taken together, all these studies showcase that there is no clear convergence tendency between the media regimes from the Eastern and Western regions“ (S.158). Und bezogen auf die Digitalisierung der Medien spricht Miconi von einem Plattform-Imperialismus (vgl. S.168), insofern Online-Plattformen wie Video-on-Demand-Services mehrheitlich im Besitz US-amerikanischer Firmen sind und mehrheitlich Hollywoodfilme anbieten (vgl. S.171).

Die nuancierte und äußerst detailreiche Studie, welche auf sehr umfangreich zitierter Literatur und vielen komparativen europäischen Daten basiert, richtet sich an Studierende und Wissenschaftler:innen aus dem Bereich der Kommunikationswissenschaft, der Europastudien und der vergleichenden Medienwissenschaft. Vielleicht kritisch anzumerken ist, dass jeweils bilanzierende Zusammenfassungen zu den einzelnen Kapiteln fehlen; ebenso hätte ein Gesamtfazit die informationsreiche Studie von Miconi gewinnbringend abrunden können.

*Heinz Bonfadelli (Zürich)*

*Zwei Einschätzungen: Menschen und Medien*

**Christian Pentzold, Peter Gentzel, Wolfgang Reißmann:  
Was machen Menschen und Medien? Grundzüge einer  
praxistheoretischen Perspektive für  
Kommunikationswissenschaft und Medienforschung**

Wiesbaden: Springer 2024, 119 S., ISBN 9783658439972, EUR 27,99

Das Lehrbuch *Was machen Menschen und Medien?* von Christian Pentzold, Peter Gentzel und Wolfgang Reißmann gibt einen umfassenden Überblick über die Praxeologie in der Medien- und Kommunikationswissenschaft. Dazu führen die Autoren in den Begriff der „sozialen Praktiken als Letztbegründung des Sozialen“ (S.51) ein und münzen ihn auf Medien. Die Autoren kritisieren, dass es „Mode zu sein [scheint], von Medienpraktiken, *media practices*, medienbezogenen Praktiken zu sprechen, ohne dass der theoretische Unterbau immer ersichtlich wäre“ (S.9). Dieses Desiderat möchte das Lehrbuch füllen, indem es die Medien- und Kommunikationswissenschaft praxistheoretisch sensibilisiert. Vorweggenommen sei an dieser Stelle, dass die Autoren nicht zwischen Medienwissenschaft und Kommunikationswissenschaft differenzieren. Das Lehrbuch ist institutionell bedingt größtenteils aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive verfasst, bezieht aber auch dezidiert medienwissenschaftliche Standpunkte in die Argumentation ein, zum Beispiel die „Akteur-Medien-Theorie“ (S.38).

Nach einem Vorwort und der Einleitung verorten die Autoren im zwei-

ten Kapitel zunächst Praxistheorien im Forschungsfeld. Zur Sprache kommen hierbei insbesondere die Cultural Studies, die sowohl auf die Medien- als auch auf die Kommunikationswissenschaft großen Einfluss gehabt haben. Gemeinsam haben alle medienpraxeologischen Ansätze „die Beschäftigung mit dem *Wie*, also dem konkreten situativen Verfertigen von Medienpraktiken“ (S.11). Darauf aufbauend stellen die Autoren im dritten Kapitel etwas allgemeiner die Grundzüge von Praxistheorien vor. „Praktiken sind zeitlich und räumlich sequenzierte, sozial typisierte sowie körperlich und dinglich verankerte Aktivitätsmuster“ (S.18). Praxistheorien beziehen sich dieser Definition nach auf ein ziemlich breites sozialtheoretisches Feld, das manchmal sogar erst nachträglich als solches konstruiert wird, beispielsweise dann, wenn bereits etablierte Sozialtheorien den Praxistheorien zugerechnet werden. Im Grunde handelt es sich bei Praxistheorien um eine bestimmte Art und Weise, auf das Soziale und im vorliegenden Fall das Mediale zu blicken, nämlich anhand von Praktiken, über die sich der soziale Umgang mit Medien beobachten lässt. In Bezug auf Medien geht es in

Praxistheorien im Unterschied zu den meisten Medientheorien darum, „dass dieses Machen, das allgemeine Herstellen, Reproduzieren und Verändern von Sozialität und symbolischen Formen, praxistheoretisch relational konzipiert ist und nicht vorab Menschen oder Medien zugeschrieben werden kann – und empirisch entsprechend konkret erforscht werden muss“ (S.30). Erkenntnisse darüber, was Medien mit Menschen und Menschen mit Medien machen, lassen sich demzufolge nur durch die Beobachtung von Medienpraxis gewinnen.

Das vierte Kapitel stellt sich aus praxistheoretischer Perspektive die Frage, was Medien sind. Medien werden im Folgenden als Institutionen, Organisationen, Technologien, Infrastrukturen und Diskurse vorgestellt. Medienwissenschaftlich liefert das Kapitel wenig neue Erkenntnisse, zumal der jeweilige Medienbegriff vage bleibt. Beispielsweise lassen die Autoren (absichtlich?) offen, was genau Infrastrukturen sind oder was das Besondere an Medienorganisationen ist (vgl. S.44-47). Praxistheoretisch stärker hervorzuheben wäre gewesen, dass sich über die Praktiken entscheidet, was ein Medium ausmacht.

Das fünfte Kapitel ist das Herzstück des Lehrbuchs, insofern hier die empirischen Methoden der Medienpraxeologie vorgestellt werden. Äußerst hilfreich ist ein Schaubild, das praxisnahe und praxisferne Metho-

den auflistet und gegenüberstellt (vgl. S.60). Wenig verwunderlich wird die „Ethnografie als Königsweg der Praxisforschung“ (S.78) auserkoren. Verwunderlich ist aber wiederum, dass die Interviewpraxis in der Ethnografie so wenig hinterfragt wird. Die Autoren geben zwar die gängige Kritik am Interview wieder (vgl. S.61f.) und verorten das Interview in ihrem Schaubild als „eher praxisfern“ (S.60), gehen aber nicht darauf ein, dass die Ethnografie nicht ohne das Interview auskommt. Problematisch an Interviews ist, dass sie in der Regel unreflektiert „auf der Ebene rationalisierter Akteur:innen-Berichte über Praxis verbleiben“ (S.62) und damit gerade im Gegensatz zu „rekonstruktiven Verfahren“ (S.61) von prozessgenerierter Praxis stehen.

In dieser Hinsicht ist es etwas schade, dass das Lehrbuch nicht versucht, medienwissenschaftliche Methoden für die Praxisforschung starkzumachen. So geben die Autoren trotz ihres „undogmatischen Zugriff[s] auf verschiedene Methoden“ (S.63) kund, dass die „Analyse äußerer Formgestalten und medialer Architekturen allein [...] keine Praxisforschung“ (S.75) sein könne, wohingegen sich praxistheoretisch argumentieren lässt, dass es darauf ankommt, wie und mit welchem Erkenntnisinteresse die Formen und Inhalte von Medien untersucht werden.

*Kevin Pauliks (Marburg)*

Das Buch *Was machen Menschen und Medien?* ist die erste Einführung in Praxistheorien aus kommunikations- und medienwissenschaftlicher Sicht im deutschsprachigen Raum. Seine sechs Kapitel verorten Praxistheorien in der Kommunikations- und Medienforschung und geben einen Überblick über praxistheoretische Traditionen, Theorien und Methoden. Der Band lädt ein, sich tiefer mit Medienpraktiken zu beschäftigen, was in der Kommunikations- und Medienwissenschaft bis jetzt noch eher selten der Fall ist. Nach den Autoren Christian Pentzold, Peter Gentzel und Wolfgang Reißmann sind Praxistheorien keine weitere Theorie mittlerer Reichweite, sondern Grundlagentheorie, verbunden mit einer empirischen Forschungshaltung. Dabei soll das Potenzial erwachsen, Brücken zwischen unterschiedlichen Forschungsfeldern zu bauen und den disziplinären Diskurs sowohl nach innen wie nach außen zu stärken (vgl. S.VI).

Im zweiten Kapitel (S.3-15) wird der laut den Autoren vielgenutzte, aber noch unterbestimmte Begriff der (Medien-)Praktiken näher erläutert und fachgeschichtlich verortet, etwa psychologisch im Uses-and-Gratifications-Approach oder kultursoziologisch, insofern Menschen als Rezipient:innen nicht einfach passiv bedient werden, sondern aktiv Medien in ihre alltäglichen Kontexte integrieren. Dabei wird auch der Frage nachgegangen: „Welche Argumente sprechen für eine vergleichende Zusammenschau und theoretische

Grundlegung, und was ist von ihr zu erwarten?“ (S.11).

Das dritte Kapitel „Practice first! Grundsätze praxistheoretischen Denkens“ (S.17-33) befasst sich mit einer ersten Begriffsbestimmung von Praktiken und deren erkenntnis- und sozialtheoretischer Positionierung sowie ihrem Mehrwert für die kommunikationswissenschaftliche Analyse, wobei in Kapitel 4 (S.35-49) genauer auf den Gegenstand ‚Medien‘ in praxistheoretischer Perspektive eingegangen wird und auf die wichtigsten kommunikationswissenschaftlichen Ansätze, die explizit auf Praxistheorien rekurrieren. Hingewiesen wird etwa auf Nick Couldry, Udo Göttlich und Johannes Raabe. Unterschieden wird dabei zwischen Medien als Institutionen, aber auch Technologien und Infrastrukturen sowie Medien als Organisationen und schließlich als Diskurse.

Das fünfte Kapitel (S.51-86) will Orientierung für die empirische Medien- und Kommunikationsforschung vermitteln, wobei in einem ersten Schritt betont wird, dass Forschung selbst als Praxiszusammenhang aufzufassen und zu reflektieren sei. Darauf aufbauend wird in einem zweiten Schritt (S.55-60) ein Idealbild praxistheoretischer Forschung skizziert. Das dritte Unterkapitel (S.60-64) befasst sich mit dem Spektrum praxisnaher beziehungsweise praxisferner Methoden, welche in einer Abbildung dargestellt werden (vgl. S.60). Schließlich geht es dann auch noch um Herausforderungen und Möglichkeiten

der Erfassung von digitalen Praktiken (vgl. S.72-78).

Das abschließende knappe Kapitel 6 „Agency, KI und Datafizierung: Praxistheorien – jetzt erst recht!“ (S.87-91) postuliert, dass Praxistheorien kein exklusives Anwendungsfeld hätten und darum auch auf neue Gegenstände der Kommunikationswissenschaft wie KI oder Datafizierung angewendet werden können und sollen.

Insgesamt gibt die sehr detaillierte, aber eher abstrakte und verdichtete Analyse von Pentzold, Gentzel und Reißmann eine erstmalige Einführung und einen Überblick zur praxis-

theoretischen Perspektive in der Kommunikationswissenschaft und Medienforschung und verortet die Praxistheorien in deren Ideengeschichte. Leider fehlt ein abschließendes Fazit zum Stellenwert, zur Anwendung und zum Erkenntnisgewinn von Praxistheorien in der Kommunikations- und Medienwissenschaft. Aber das Buch ist sicher eine Einladung zur tieferen Beschäftigung mit dem Themenfeld Medienpraktiken in der Kommunikationswissenschaft und Medienforschung.

*Heinz Bonfadelli (Zürich)*

*Bereichsrezension: Erinnerungskultur*

**Götz Lachwitz: Verhandeln statt Zeigen: Der dokumentarische Film und die Erinnerung an Holocaust und Nationalsozialismus**

Hamburg: Avinus 2024 (AVINUS Mediologie, Bd.6), 411 S., ISBN 9783869381053, EUR 56,-

(Zugl. Dissertation an der Universität Hamburg, 2019)

**Magdalena Saryusz-Wolska: Microhistories of Memory: Remediating the Holocaust by Bullets in Postwar West Germany**

New York: Berghahn 2024 (Worlds of Memory, Bd.13), 244 S., ISBN 9781805391791, USD 145,-

**Christine Meyer, Anna Gvelesiani (Hg.): Postmemory und die Transformation der deutschen Erinnerungskultur**

Boston/Berlin: De Gruyter 2024 (Medien und kulturelle Erinnerung, Bd.11), 287 S., ISBN 9783110783780, EUR 99,95

**Victoria Kumar, Gerald Lamprecht, Lukas Nievoll, Grit Oelschlegel, Sebastian Stoff (Hg.): Erinnerungskultur und Holocaust Education im digitalen Wandel: Georeferenzierte Dokumentations-, Erinnerungs- und Vermittlungsprojekte**

Bielefeld: transcript 2024 (Public History – Angewandte Geschichte, Bd.19), 294 S., ISBN 9783839464151, EUR 50,- (OA)

Die MEMO-Studie der EVZ-Stiftung von 2025 liefert beunruhigende Zahlen: Erstmals fordert eine Mehrheit der Befragten in Deutschland einen ‚Schlussstrich‘ unter die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit. Die Autor:innen sprechen von einem „Kippunkt“ in der deutschen Erinnerungskultur. Die vier hier besprochenen, sämtlich empfehlenswerten Publikationen bieten keine unmittelbare Lösung für diese

besorgniserregende Entwicklung, eröffnen aber wichtige Einblicke in historische Tiefenschichten und aktuelle Dynamiken deutscher Erinnerungskultur. Gemeinsam ist ihnen ein transdisziplinärer und multiperspektivischer Zugang: Erinnern wird als ein dynamisches Wechselverhältnis von Medienpraktiken, Medientechnologien, erinnerungspolitischen Konjunkturen und gesellschaftlichen Diskursen analysiert.

Die Monografie *Verhandeln statt zeigen: Der dokumentarische Film und die Erinnerung an Holocaust und Nationalsozialismus* von Götz Lachwitz widmet sich dem Einfluss dokumentarischer Filme auf die (deutsche) Erinnerung an Holocaust und Nationalsozialismus. Dabei gelingt es dem Autor, das große Themenfeld produktiv zu begrenzen: Im Mittelpunkt stehen Filme, die im Zusammenhang mit juristischen Aufarbeitungen von NS-Verbrechen entstanden sind. Die Untersuchungen werden von der grundlegenden Beobachtung einer strukturellen Gemeinsamkeit von dokumentarischem Film und Gericht geleitet – beide können als Verfahren der Wahrheitssuche und der historischen (Re-)Konstruktion gesehen werden. Lachwitz ordnet seine Untersuchungsgegenstände dabei zwei erinnerungskulturellen Phasen in Deutschland zu: einer vornehmlich durch Beschweigen geprägten Frühphase (1945-1962) sowie einer späteren, „erinnerungsreflexiven“ Phase (1999-2020).

Das Buch ist sowohl eine theoretische Fundgrube – insbesondere die einführenden Kapitel zu Erinnerungstheorien (Halbwachs, Nora, Assmann) und zu den Spezifika medialer und filmischer Erinnerungspraktiken überzeugen – als auch ein medienhistorischer Archivbeitrag. Neben einer Neubetrachtung bereits gut untersuchter Medienereignisse, wie dem Eichmannprozess, oder von kanonisierten, künstlerischen Filmprojekten (Farockis *Aufschub* [2007] oder Kar-

makars *Das Himmler-Projekt* [2000]), sind die *close readings* von frühen, bisher kaum beachteten Fernsehformaten der BRD besonders hervorzuheben. Die filmischen Übersetzungsversuche der Prozesse gegen Walter Huppenkothen und Otto Thorbeck (vgl. S.157ff.) sowie gegen Gustav Sorge und Wilhelm Schubert (vgl. S.172ff.) aus den 1950er Jahren zeigen, wie in dieser Früh- und Findungsphase deutscher Erinnerungskultur ästhetische Entscheidungen, politische Kontexte und mediale Bedingungen ineinanderwirken. Ein besonderer Forschungsbeitrag liegt in der Rekonstruktion des Wandels medienrechtlicher Rahmenbedingungen – etwa der Entwicklung vom damals noch üblichen Filmen im Gerichtssaal hin zum Verbot von Bildaufnahmen ab 1960. Lachwitz' Arbeit ist wegen der durchweg verständlichen Sprache und des umfangreichen Einführungsteils für Studierende und Neueinsteiger:innen in das Themenfeld geeignet, aufgrund des gut recherchierten Materials aber auch für Fachwissenschaftler:innen in Medien- und Geschichtswissenschaften lesenswert.

Mit *Microhistories of Memory* legt Magdalena Saryusz-Wolska eine methodisch fundierte wie in vielerlei Hinsicht außergewöhnliche Fallstudie vor, die die (Medien-)Geschichte deutscher Erinnerungskultur(en) produktiv verkompliziert. Gegenstand sind die Erinnerungen des deutschen Wehrmachtssoldaten Hans Scholz an eine Massenerschießung von Jüdinnen und Juden im belarus-

sischen Orsha im November 1941. In einem relativ kurzen Zeitraum der deutschen Nachkriegsgeschichte (ca. 1955-1960) tauchten Scholz' Erinnerungen in unterschiedlichen medialen ‚Aggregatzuständen‘ auf, wurden für damalige Verhältnisse ungewöhnlich breit rezipiert, gerieten dann jedoch schnell wieder in Vergessenheit. Die (historisch ungenaue) Szene der Massenerschießungen taucht zunächst autobiografisch in Scholz' Roman *Am grünen Strand der Spree* (1955) auf, ein Jahr später in einer Hörspieladaption und 1960 schließlich in einer Fernsehserie. Saryusz-Wolska erzählt diese Medienwechsel als erinnerungskulturelle Bewegungen, als Zirkulation zwischen unterschiedlichen Medien, Diskursen und Rezeptionskontexten. Ihr mikrohistorischer Zugriff – orientiert an Giovanni Levi (vgl. „On Microhistory.“ In: Burke, Peter [Hg.]: *New Perspectives on Historical Writing*. University Park: Penn State UP, 2012, S.93-113) – erlaubt es, Akteur:innen, Kontexte, Netzwerke und Materialitäten im Detail zu rekonstruieren und dabei auf der Komplexität und Pluralität der entstehenden Erinnerungskulturen zu bestehen. Dass Saryusz-Wolska ein umfassendes Archiv aus Manuskripten, Briefwechseln, Presseberichten und Publikumsreaktionen zur Verfügung stand, trägt maßgeblich zur Dichte ihrer Analyse bei.

Die Monografie gliedert sich in drei Hauptkapitel: Das erste beleuchtet die (männlichen) Akteure hinter den Produktionen und rekonstruiert

Entscheidungsprozesse, politische Einflussnahmen und ästhetische Konventionen. Das zweite Kapitel widmet sich Affektökonomien und Authentizitätseffekten der medialen Repräsentationen in den verschiedenen medialen ‚Aggregatzuständen‘. Im dritten Kapitel rücken Medientechnologien selbst als erinnerungskulturelle Akteure in den Fokus. Besonders erhellend ist die Untersuchung damaliger Fernsehapparate, deren geringe Bildauflösung Missverständnisse in der Zuschreibung von Täterschaft erzeugten. Saryusz-Wolskas außergewöhnliche Studie überzeugt methodisch und argumentativ und ist für fortgeschrittene Leser:innen mit Interesse an der frühen Medien- und Erinnerungsgeschichte der Bundesrepublik Deutschland und des Nationalsozialismus besonders zu empfehlen.

Zeigte *Microhistories of Memory* zuvor exemplarisch, dass die vielbeschworene Pluralität erinnerungskultureller Stimmen, Akteure und Netzwerke keine neue Erscheinung ist, sondern bereits den ersten Jahrzehnten der Nachkriegszeit wirksam war, rückt die Lektüre des Sammelbandes *Postmemory und die Transformation der deutschen Erinnerungskultur* den Fokus in die Gegenwart. Die Beiträge der Anthologie gingen aus einer Online-Tagung hervor und widmen sich den gegenwärtigen, produktiven wie problematischen Verschiebungen, Diversifikationen und Öffnungen von Erinnerungsdiskursen, die in den letzten Jahren unter dem von Marianne Hirsch geprägten Begriff ‚postmemory‘ theoretisiert und zum

Gegenstand erinnerungskultureller Konflikte (Stichwort: Historikerstreit 2.0) wurden (vgl. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia UP, 2012). Postmemory bezeichnet eine Form der Erinnerung bei Nachgeborenen, die nicht auf eigener Erfahrung basiert, sondern auf einer affektiven und imaginativen Auseinandersetzung mit der traumatischen Vergangenheit vorheriger Generationen.

Der erste Abschnitt („Begriffliche und thematische Grundlagen“) verdeutlicht exemplarisch die methodische Setzung des Sammelbandes. In einem transkribierten, auf der Tagung geführten Gespräch zwischen Hirsch und der Künstlerin Silvina Der Meguerditchian wird vorgeführt, wie dem „Risiko der Überdehnung und Banalisierung“ (S.260) des *postmemory*-Begriffs begegnet werden kann. Indem ästhetische und verkörperte Praktiken des Erinnerns (in diesem Fall: Verknüpfen von Fotografien mit Nadel und Faden bis hin zum Verspeisen eines Fotos) gleichwertig neben theoretische Konzepte gestellt werden, wird gezeigt, dass Erinnerungskulturen in erster Linie auf Erinnerungspraktiken beruhen. Zwei sehr informative Einführungen von Christine Meyer und Andrea Geier rahmen das Gespräch und bieten einen fundierten Überblick über Theoriegeschichte, Begriffsverwendung und Debattenstand. Das theoretische Konzept des *postmemory* solle dabei jedoch weniger als methodischer Überbau fungieren, sondern

ein Feld für die folgenden Analysen literarischer (und zwei filmischer) Werke öffnen. Dabei gehe es in erster Linie darum „zu erforschen, welche ästhetischen Antworten die einzelnen Werke auf die oben genannten ethischen und politischen Fragen liefern“ (S.11).

Die folgenden Abschnitte beschreiben (vorsichtige, immer nachdenkliche) erinnerungskulturelle Emanzipationsbewegungen – von „Neuverhandlungen des NS-Erbes“ über „Fluchtlinien der Shoah“ bis hin zu „postimperialen und postkolonialen Zusammenhängen“. Die Beiträge dieser einzelnen Themenblöcke behandeln literarische Werke im weiteren Sinne, ergänzt durch zwei Kapitel zu Dokumentarfilmen. Anhand durchweg interessanter Analysen zeigt der Band, wie in postmemorialen Praktiken die historischen Bezüge erweitert, diversifiziert und neu verknüpft werden – vom NS-Erbe abseits der Shoah (z.B. Verfolgung von Sinti und Roma oder Euthanasie) über Flucht und Vertreibung bis hin zu Migrationsgeschichten und postkolonialen Kontexten. Immer wird dabei kritisch beleuchtet, wie bestimmte Schreibpraktiken und Erzählformen mit Problematiken – etwa Geschichtsrelativismus oder kultureller Aneignung – umgehen. Im Verlauf des Bandes treten künstlerische (Schreib-)Praxis und geisteswissenschaftliche Theoriebildung wiederholt in einen fruchtbaren Dialog, der sich nicht nur als gute Einführung in das komplexe Diskursfeld erweist, sondern

auch Erinnerung als lebendige, situative kulturelle Praxis konstruiert.

Auch der Sammelband *Erinnerungskultur und Holocaust Education im digitalen Wandel* beleuchtet die Beweglichkeit von Erinnerungskulturen aus einer gegenwärtigen Perspektive. Der Band ist aus der Online-Tagung „Digital Memory – Digital History – Digital Mapping. Transformationen von Erinnerungskulturen und Holocaust-Education“ hervorgegangen und versammelt 15 Beiträge, die sowohl grundlegende medienpädagogische und geschichts-didaktische Fragen aufwerfen als auch konkrete Projekte und Projektvorhaben vorstellen. Die Tagung fand 2021 pandemiebedingt online statt und reagierte auf eine ebenfalls pandemiebedingte Vermehrung digitaler Vermittlungsformate, die nicht nur den schulischen Bereich betraf. Auch Museen und Gedenkstätten suchten in der Krise neue Wege der Publikumsansprache und Wissensvermittlung.

Die im Sammelband vorgestellten Projekte und Fallbeispiele reagieren auf zentrale Herausforderungen, die sich im Zuge des digitalen Wandels der Erinnerungskultur ergeben: NS-Vergangenheit erscheint angesichts der immer kleiner werdenden Zahl von Zeitzeug:innen physisch und zeitlich immer weiter zu entrücken. Gleichzeitig wächst der Bestand multimedialer Geschichtsdaten exponentiell und mit ihm die Notwendigkeit, Daten und Informationen zu ordnen und zu vermitteln. Nicht zuletzt gilt es, Herausforderungen einer (post-)

digitalen Gesellschaft zu adressieren, die geprägt ist vom Versprechen des unbegrenzten Zugriffs einerseits und der Gefahr der Auflösung von Differenzen durch die Gleichzeitigkeit und Vergleichbarkeit aller Information andererseits.

Die Praxisnähe des Bandes ist bemerkenswert. Vielfach kommen die Macher:innen der vorgestellten Vermittlungsprojekte selbst zu Wort und geben authentische Einblicke in die Konzeption und Umsetzung digitaler Formate. Besonders hervorzuheben ist der umfangreiche Fußnotenapparat, der (in der digitalen Version des Buches) ein regelrechtes Hyperlink-Archiv an weiterführenden Fallbeispielen darstellt. Das Buch nähert sich also insofern seinem Untersuchungsgegenstand an, als es das Feld kartografiert, ordnet, verknüpft und zugänglich macht. So liest sich *Erinnerungskultur und Holocaust Education* stellenweise wie ein Glossar zur digitalen Geschichtsvermittlung, das zentrale Vokabeln und Konzepte vermittelt. Schlüsseltermini wie *deep mapping*, *counter maps*, *re-mapping*, *thick mapping*, *blended spaces*, *scripted spaces* oder *augmented spaces* werden im Kontext konkreter Anwendungen und theoretischer Reflexionen erläutert. Dabei beschränkt sich der Band keineswegs auf eine Aneinanderreihung von *Best-Practice*-Beispielen. Vielmehr beleuchtet er kritisch – und meist auf einer soliden kulturwissenschaftlichen Grundlage – die Konsequenzen, Selektionen, Ausschlüsse und Verstär-

kungen, die den verschiedenen digitalen Formen der Zugänglichmachung von Geschichte inhärent sind. Es wird gefragt, welche Narrative durch bestimmte Technologien begünstigt und welche marginalisiert werden, wie Erlebnis oder Zeug:innenschaft simuliert werden, wie mit der Flüchtigkeit und Fragmentierung digitaler Informationen umgegangen und wie bestimmten Mythenbildungen und Fetischisierungen des Digitalen reflektiert werden können.

Obwohl die zugrundeliegende Tagung bereits 2021 stattfand, sind die vorgestellten Fallstudien und theoretischen Überlegungen erstaunlich aktuell. Der Blick reicht von länger bewährten digitalen Tools bis hin zu (damals noch) futuristisch anmutenden Technologien wie Hologrammen oder dem Einsatz von Künstlicher Intelligenz in der Erinnerungsarbeit. Insgesamt bietet *Erinnerungskultur und Holocaust Education im digitalen Wandel* sowohl für Pädagog:innen als auch für Kultur- und Medienwissenschaftler:innen wertvolle Einblicke in ein dynamisches und herausforderndes Feld. Der Band ist ein Plädoyer für eine kritische Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Grenzen digitaler Medien in der Vermittlung der NS-Vergangenheit und zugleich eine Inspirationsquelle für zukünftige Projekte.

Die hier besprochenen Publikationen regen dazu an, der eingangs erwähnten MEMO-Studie mit einer Reihe von Folgefragen zu begegnen. Auf welche Vermittlungsformen, Medien, Schreibweisen, Netzwerke und Affekte bezieht sich die diagnostizierte Erinnerungsmüdigkeit? Welche Justierungen sind notwendig, um Erinnerungskulturen diskursiv anschlussfähig und gesellschaftlich wirksam, kurz: lebendig zu halten?

Diese vier Publikationen zeigen, dass Erinnerungskultur nie statisch war – sondern stets geprägt ist von medialen, institutionellen und affektiven Aushandlungsprozessen. Sie machen deutlich, dass Erinnerung nicht in normativen Pflichten oder in klaren kulturellen Kanons aufgeht, sondern im Zusammenspiel von kultureller, oft künstlerischer Erinnerungspraxis, technologischen Innovationen, theoretischer Reflexion und gesellschaftlicher Teilhabe entsteht.

So erschreckend die Ergebnisse der MEMO-Umfrage auf den ersten Blick erscheinen mögen – sie sind auch eine Chance. Achtzig Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs bietet sich nicht die Gelegenheit zur Selbstzufriedenheit über vergangene ‚Aufarbeitung‘, sondern die Verpflichtung zu stetiger Erneuerung.

*Niklas Kammermeier (Nürnberg)*

## Buch, Presse, Druckmedien

### **Katharina Hülsmann: Japanische Fan-Comics: Transkulturelle Potenziale und lokale Gemeinschaft**

Bielefeld: transcript 2025 (Comic-Kulturen, Bd.2), 285 S., ISBN 9783839470978, EUR 49,- (OA)

(Zugl. Dissertation an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 2021)

Der japanische Begriff ‚*Dōjinshi*‘ leitet sich von einer Kombination der Worte *Dōjin*, was Gleichgesinnte bedeutet, und *Zasshi*, dem japanischen Wort für Magazin, her. Es bedeutet wortwörtlich also Zeitschrift für Gleichgesinnte und wird in Fankreisen, häufig in Comicform, produziert und verbreitet. Entgegen der Entwicklung westlicher Fanfiction nutzen *Dōjinshi*-Künstler:innen seltener das Internet zur Verbreitung ihrer Arbeiten, sondern verlegen und drucken sie selbst. Erwerben kann man sie vor allem bei Comicmessen und bei auf *Dōjinshi*-Kunst spezialisierten Events in Japan (vgl. S.9-15). Katharina Hülsmann greift aus diesem Material eine inhaltlich spezifiziertere Gruppe heraus – und zwar Fancomics, die auf westlichen Erzeugnissen der Popkultur, zum Beispiel US-amerikanischen Serien und Comics, basieren. Hinsichtlich der Herkunft der Ursprungswerke und dem kulturellen Kontext, in dem die Fanwerke entstehen, liegt der Fokus von Hülsmanns Studie auf Fragen

nach dem transkulturellen Potenzial dieser Fankunst und dem Umgang der Künstler:innen mit bestehenden Urheberrechten und der lokalen und transkulturellen Verbreitung ihrer Erzeugnisse.

Mit der Publikation *Japanische Fan-Comics: Transkulturelle Potenziale und lokale Gemeinschaft* veröffentlicht die Forscherin ihre an der Heinrich-Heine-Universität eingereichte Dissertation, die im Fach Modernes Japan und im Kontext des OER-Verbundprojekts Comicforschung.nrw entstanden ist. Die darin dargelegten Forschungsergebnisse stammen vornehmlich aus einer Feldforschung am Deutschen Institut für Japanstudien in Tokio, wo Hülsmann auf entsprechenden Messen und Events qualitative Interviews mit insgesamt zehn *Dōjinshi*-Künstler:innen führte. Dabei geht sie nach einer respektvoll anonymisierenden Vorstellung ihrer Interview-Partner:innen in Steckbriefform besonders auf die Forschungsfragen nach der Positionie-

zung der *Dōjinshi*-Künstler:innen zum Ursprungsmaterial sowie in Bezug zur Fanggemeinschaft ein. Dafür wertet sie die im Jahr 2017 geführten und von ihr selbst transkribierten und übersetzten Interviews aus, unter Zitation der entsprechenden Passagen. Dadurch werden Hülsmanns Schlussfolgerungen für die Forschung nachvollziehbar und allgemein verständlich.

Bevor die Autorin jedoch in die inhaltliche Vorstellung und Auswertung der Interviews geht, erläutert sie den aktuellen Forschungsstand zur *Dōjinshi*-Forschung sowie ihr methodisches Vorgehen des verstehenden Interviews und der teilnehmenden Beobachtung inklusive ihrer ethischen Bedenken bezüglich der Urheberrechtsfragen und des Schutzes der befragten *Dōjinshi*-Künstler:innen. Diese Kapitel sind sehr ausführlich – was für eine akademische Qualifikationsschrift üblich ist, für eine Leser:innenschaft außerhalb des wissenschaftlichen Forschungsbetriebs möglicherweise etwas gewöhnungsbedürftig sein könnte. Da es Hülsmann aber auch in diesen theoretischen Kapiteln gelingt, klar zu formulieren und komplizierte Sachverhalte verständlich aufzubereiten, gleichen diese Stellen einem Blick hinter die Kulissen einer wissenschaftlichen Feldforschung mit all ihren Vorteilen und Fallstricken. Sehr begrüßenswert ist, dass Hülsmann bei der ersten Ver-

wendung eines Fachbegriffs immer eine kurze Definition angibt und am Ende des Buchs überdies ein knappes wie hilfreiches Glossar zur Verfügung stellt (vgl. S.271-275).

Abgesehen von ihrer intensiven Feldforschung und deren Auswertung arbeitete Hülsmann in zwei weiteren Bereichen besonders tiefgehend: einerseits in den Methodiken der Fächer Ethnologie, Sozialforschung und Anthropologie, andererseits in Bezug auf die japanische Fan-Kunstszene mit Schwerpunkt auf den *Dōjinshi* nach westlichen Ursprungswerken der Popkultur im Spannungsfeld der Transkulturalität. Für letzteres nutzte sie zum Zeitpunkt des Entstehens der Dissertation aktuelle wissenschaftliche Sekundärliteratur in englischer, japanischer und deutscher Sprache, womit sie sich auch schon vor den Interviews einen breiten Bildungshorizont erarbeitete, um gezielt Nachfragen stellen und um sich als vertrauens- und verantwortungsvolle Teilhabende an der *Dōjinshi*-Szene zu zeigen. Die 2017 zur Zeit der Feldforschung zusammengetragene Literatur ergänzte Hülsmann während des Auswertungs- und Schreibprozesses durch neuere Titel und gewährleistet so, dass diese Publikation zum Zeitpunkt der Drucklegung auf dem aktuellen Stand ist.

*Iris Haist (Köln)*

## Jonathan Najarian (Hg.): Comics and Modernism: History, Form, and Culture

Jackson: University Press of Mississippi 2024, 336 S., ISBN 9781496849588, USD 30,-

„Modernism is a bit beyond me. I'd hate to live in the place that picture was painted“ – dies sind die ersten Worte in Frank Kings am 2. November 1930 erschienenen Episode von *Gasoline Alley*. Geäußert werden sie von Walt, der mit seinem Adoptivsohn Skeeze in dieser Folge des Comicstrips eine Kunstausstellung besucht und den Stil der dort gezeigten Bilder ablehnt. Skeeze hingegen ist fasziniert von dem, was er da sieht: „Yes, but I'd like to go there. Let's, Uncle Walt.“ Und so begeben sich die beiden in die modernistischen Gefilde, die auf die Besucher abfärben, ihre Konturen verzerren und sie zu einer Farbspur verlaufen lassen. „There's no way out“, prophezeit ihnen ein Affe mit Augenklappe. Mit einem Reprint dieses Strips, der die ambivalente Haltung des Publikums zur zeitgenössischen Kunst visualisiert, leitet Medientheoretiker Jonathan Najarian die von ihm herausgegebene Anthologie *Comics and Modernism* ein.

Im englischen Sprachraum werden unter dem Begriff ‚modernism‘ eine Vielzahl von Kunstströmungen zusammengefasst, die – je nach Definition – zwischen 1900 und 1945 oder bis in die 1960er Jahre die bildenden Künste, Architektur, Literatur und Musik prägten, unter anderem Expressionis-

mus, Fauvismus, Futurismus, Kubismus und Surrealismus. Gemeinsam haben die künstlerischen Manifestationen dieser (und weiterer) Ismen, dass sie mit realistischen Darstellungsstilen brachen. Die neuen, experimentellen Formsprachen, die (physische und psychische) Entfremdungserfahrungen angesichts politischer und sozio-kultureller Umbrüche widerspiegeln, (über)forderten die Rezipierenden, wie es auch der *Gasoline-Alley*-Strip thematisiert. Er zeigt darüber hinaus, dass auch Comics vom Zeitgeist geprägt werden und sich mit diesem stilistisch und inhaltlich auseinandersetzen.

Wie sich die Moderne im und als Comic manifestiert, zeigen die Autor:innen anhand von Comic-Beispielen aus fast 100 Jahren auf. Den ersten von vier Abschnitten „Modernism and Comics“ eröffnet ein Essay von Glenn Willmott, in dem dieser sich an einer „theory of modernism in comics“ (S.15) versucht. Hierbei interessiert ihn insbesondere die Fusion abstrakter und mimetischer Elemente im Comicstil, die, so seine These, Empathieerfahrung in Bezug auf (multiple) Andersartigkeit ermöglichen (vgl. S.29).

Dass Comics als Medium nicht nur die Grenzen zwischen dem Selbst und den ‚Anderen‘ hinterfragen, sondern

auch die oft willkürlich gezogenen Gräben zwischen ‚hoher Kunst‘ und ‚Populärkultur‘ überbrücken können, zeigt Katherine Roeder anhand der experimentellen Comics und Cartoons über die International Exhibition of Modern Art auf. Diese sorgten dafür, dass die neue Ästhetik der europäischen Avantgarde-Kunst einer breiten Öffentlichkeit bekannt wurde und auch außerhalb des Galeriekontexts diskutiert werden konnte. Es folgen zwei Beiträge, in denen sich Noa Saunders und David M. Ball zwei bekannten Comicstripserien widmen: Sie fokussieren die visuellen Episteme der Angst angesichts von politischer Kontingenz in Winsor McCays *Dream of the Rarebit Fiend* (1904–1913) sowie George Herrimans *Krazy Kat* (1913–1944) als Spiegel für das (unerfüllbare) Verlangen der Moderne, komplett mit der Vergangenheit zu brechen.

Der zweite Abschnitt „Print, Ephemer, Circulation“ startet mit zwei Beiträgen, die weibliche Kunstschaffende in den Blick nehmen. Jean Lee Cole legt dar, wie Djuna Barnes, Nell Brinkley, Kate Carew und Majorie Organ mit ihren expressiven Arbeiten sowohl das viktorianische Frauenbild wie auch „feminine print culture“ (S.109) neu definierten, während Clémence Sfadj am Beispiel von *Torchy Brown in Dixie to Harlem* (1937) die komplexen Relationen von modernistischer Ästhetik, politischem Druck, Satire und Humor herausarbeitet. Louise Kanes Beitrag über Parallelen zwischen Comics und *little magazines*,

also künstlerisch gestaltete Zeitschriften in Kleinstauflagen, als zwei wegbereitenden Medien der Moderne beschließt den zweiten Themenblock.

Der dritte Abschnitt „Pop/Art: Comics Low and High“ vereint drei Perspektiven auf heterogene Comicmanifestationen: Scott Bukatman untersucht – auf irritierende Weise durch eine autobiografische Läuterungsgeschichte gerahmt – die Funktionen realistischer Detailtreue in den Illustrationen von Lifestyle-Magazinen sowie Comics von Leonard Starr und Stan Drake; Daniel Worden liest Superhelden als modernistisch-futuristische Trope, während Nick Sturm die Bedeutung von Joe Brainards erotisch geprägten New-York-School-Comics als Vorläufer der Underground-Comix herausarbeitet.

Der letzte Abschnitt „Comics as Modernism“ schlägt den Bogen zurück zu *Modernism and Comics*. Der Schwerpunkt liegt hier auf comic-spezifischer Rezeption modernistischer Kunst. Andrei Molotiu bringt Arthur Dantos popkulturelle Kunstkritik in Resonanz mit den von Harvey Kurtzman gestalteten Umschlägen für *MAD* und vergleicht Kunstmuseen und die Präsentation von Printmedien in Zeitungsständen hinsichtlich ihrer Funktionen als performative Räume für kunsttheoretisches Reflektieren über De- und Rekontextualisierungsstrategien. Hier knüpft der Herausgeber mit seinem Essay an und widmet sich ausgehend von der Ausstellung „High and Low: Modern Art and

Popular Culture“ (MoMA, 1990) Art Spiegelmans experimentellen Picasso-Adaptationen. Auch Matthew Levays Interesse gilt der Verschmelzung unterschiedlicher Zeitebenen. Er fokussiert die intermedialen Bezüge zwischen Cole Clossers *Little Tommy Lost* (2013) und den fast 100 Jahre älteren *Little-Orphan-Annie*-Strips von Harold Gray: „Their modernism, then, comes from a simultaneous deployment of past aesthetics and present critique, a way of making old comics new again by reminding us of their physical beauty and political limitations in equal measure“ (S.298). Das letzte Wort in der Anthologie hat Hilary Chute, die Comics als „modernist practice“ (S.303) definiert und erläutert, wie sich diese Praxis in den Arbeiten von Joe Sacco und Alison Bechdel manifestiert.

*Comics and Modernism* ist die erste Publikation, die den Schnittstellen von Comics mit der Kunst und Literatur der klassischen Moderne gewidmet

ist. Die Essays decken sowohl Comics ab, die selbst Produkte der klassischen Moderne sind, wie auch solche, die das Nachleben der klassischen Moderne reflektieren, wobei hier ausschließlich die Modernerezeption in analogen Comicmedien thematisiert wird. Der Band gestaltet sich durch diese beiden Stränge sehr abwechslungsreich, was durch die multidisziplinären Perspektiven der 14 Beitragenden, zu denen sowohl etablierte Wissenschaftler:innen wie Personen am Anfang ihrer akademischen Karriere zählen, noch verstärkt wird. Mit Ausnahme von Glenn Willmott, der in Kanada lehrt, sind alle Forscher:innen aus den USA – dieses geografische Ungleichgewicht gilt auch für die meisten Comicbeispiele. Hier hätte man sich durchaus mehr Blicke über den US-amerikanischen Tellerand gewünscht – wobei es sich bei der Publikation um einen sehr großen Teller handelt.

*Barbara Margarethe Eggert (Stuttgart)*

## **Annika Keute: Die Zeitung als Forschungsobjekt: Fachgeschichtliche Entwicklungslinien und aktuelle Perspektiven. Ein Forschungsbericht**

Essen: Klartext 2024, 90 S., ISBN 9783837526837, EUR 14,95

Welche (kommunikationswissenschaftliche) Disziplin beziehungsweise Institution betreibt noch Zeitungsforschung, und wie hat sich die engere Fachgeschichte der ehemaligen Zeitungswissenschaft seit 1945 entwickelt? Dies fragte ein Forschungsprojekt am Dortmunder Institut für Zeitungsforschung von März 2022 bis Juni 2023, mit Unterstützung der Stiftervereinigung der Presse e.V. und der Stiftung Presse-Haus NRZ, über den dieser knappe Forschungsbericht informiert. Die Antwort auf die erste Frage kommt nicht überraschend – natürlich nur in Dortmund –, aber recht oberflächlich, wie selbst die Ausführungen zur zweiten Frage belegen. Denn ‚Zeitung‘ war und ist ja ein publizistikwissenschaftliches Konstrukt, das im Laufe seiner rund 400jährigen Geschichte ungleich viele Realisationen und Versionen verkörperte, unendlich viele Kontexte und Relationen einging und von entsprechend verschiedenen Disziplinen analytisch wahrgenommen wurde und wird (vgl. S.40). Sicherlich war die Erforschung der Zeitungsgeschichte ein deutsches Spezifikum (womöglich bis heute), aber auch dieses Desiderat ist nur lückenhaft erfüllt (vgl. S.36). Wenn die hiesige Zeitungs-, dann Publizistik- und Kommunikationswissenschaft seit den 1970er Jahren allmählich ihre historisch-normative

Orientierung ablegte und sozialwissenschaftliche Methoden und Fragestellungen integrierte oder gar präferierte – übrigens unter dem tatkräftigen Druck der damaligen sozialwissenschaftlichen Nestorin und gleichzeitigen Vertreterin der kommerziellen Demoskopie Elisabeth Noelle-Neumann –, dann fand sie nicht nur Anschluss an die von den Medien massiv eingeforderte Marktforschung, sondern auch an die internationale, vor allem US-amerikanische Ausrichtung der *communication research*. Anders wäre die deutsche Publizistik- und Kommunikationsforschung zu einem erbärmlichen Schattendasein verurteilt gewesen. Auch die von der Autorin Annika Keute als Substitution gelobte Geschichtswissenschaft erlangte damals ihre ‚Versozialwissenschaftlichung‘ in Form der Sozialgeschichte; anders hätte sie ‚die‘ Zeitung nicht als Quelle für Alltagsgeschichte und *oral history* entdeckt. Mit der Entstehung der kulturwissenschaftlichen Medienwissenschaft öffnete sich zudem der Medienbegriff, mit dem nun mediale Zusammenhänge, kulturelle Bedingungsgefüge und mediale Korrespondenzen, Medienverbände und Medialisierungen analysiert wurden. Dass in Keutes Buch etwa Werner Faulstichs fünfbandige *Geschichte der Medien* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996-2004) und zehnbän-

dige *Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2002-2019) unerwähnt bleiben, in denen just solch materiellen wie medialen Bezüge thematisiert werden, ist ein Versäumnis, werden doch erst mit solch theoretischer und methodischer Diversifizierung und Fundierung internationale Projekte wie die „Worlds of Journalism Study“ möglich, die Veränderungen des Journalismus vergleichend untersuchen und Triebkräfte der aktuellen Transformation entdecken (vgl. S.26).

Vor allem die in den letzten Jahrzehnten boomende „Journalismusforschung“ (S.24), die in den angelsächsischen Ländern seit jeher – anders als in der deutschen Publizistikwissenschaft – als enger Konnex von Theorie und Praxis betrieben wurden, löste einen gewaltigen Schub aus, nicht zuletzt unter dem Druck von Digitalisierung und Vernetzung, wodurch herkömmliche, ohnehin analytisch künstliche Mediengrenzen vollends erodierten. Die Journalismusforschung firmiert heute nicht zuletzt als moderne Version der herkömmlichen Medienproduktionsforschung, wobei in deutschsprachigen Veröffentlichungen nicht selten die Neigung zu erahnen ist, den Journalismus zu idealisieren, ihn weit ab von sämtlichen Markt- und Verlagsmaximen anzusiedeln und ihn erst recht von ökonomischen Zwängen fernhalten zu wollen. Damit würde die journalistische Praxis erneut ausgeblendet.

Ohne Frage hat Keute etliche Themen, Zusammenhänge und blinde Flecken der kommunikationswis-

senschaftlichen Fachgeschichte aufgearbeitet und etwa durch kleine empirische Fallstudien der Themenschwerpunkte retrospektiv veranschaulicht. Die eigentlich wichtigen Fragen der sogenannten Zeitungsforschung bleiben aber unterbeantwortet: Hat Print für Presse, Zeitung und Zeitschrift künftig überhaupt noch eine Chance – oder sind bald Auslaufmodelle? Wird es künftig noch Pressekonzerne geben oder werden sie alle digitale Mischkonzerne – mit einem renommierten Zeitungserzeugnis nur noch als PR-Aushängeschild wie in den USA (übrigens waren schon im frühen 20. Jahrhundert, der Hochphase der Presse, Zeitungsverlage ebenso Reiseveranstalter, Versicherungen, Buchverlage, Wettbüros etc.)? Welche Geschäftsmodelle lassen sich für Presseprodukte entwickeln und reüsilieren, nachdem der konventionelle Mix aus Werbe- und Verkaufseinnahmen zusammengebrochen ist? Wieviel Zeitungsgeschichtsforschung ist erforderlich – und was könnte sie für die moderne Presseentwicklung perspektivisch leisten? Welche Erwartungen und Bedürfnisse haben Leser:innen an die diversen Presseprodukte und -formate und wie werden sie sie künftig nutzen?

Solche Fragen und ihre sukzessive, vermutlich ständig neu anstehende Beantwortung dürften die künftige Zeitungs-, Presse- beziehungsweise Journalismusforschung und vor allem auch ihre Praxisrelevanz unter Beweis stellen.

*Hans-Dieter Kübler (Werther)*

## Hans-Ulrich Wagner: Im Dienst der Nachricht: Die Geschichte der dpa

Frankfurt: Societäts-Verlag 2024, 343 S., ISBN 9783955424909, EUR 48,-

Die Geschichte der Nachrichtenagenturen in der frühen Bundesrepublik beginnt ausgerechnet mit einer ‚Ente‘ – heute würde man wahrscheinlich von *fake news* sprechen: Als im Parlamentarischen Rat die Abstimmung zur Frage des Regierungssitzes anstand, lancierte Franz Hange, Korrespondent der dpd (einer Vorgängerorganisation der dpa), eine Meldung, derzufolge laut SPD-Vorsitzendem Kurt Schumacher das Votum für Frankfurt „fuer die spd eine prestige frage“ und ein „abschliessende[r] taktische[r] erfolg“ (S.17) sei – und das in der fernschreibertypischen Kleinschreibung. Mit dieser Nachricht konnte Konrad Adenauer, der bekanntlich Bonn favorisierte, Abweichler in den eigenen CDU-Reihen für sein Ziel gewinnen. Hange wurde für seine Aktion nicht etwa sanktioniert, sondern im Gegenteil Bonner Chefkorrespondent der im Jahr 1949 aus drei in den westlichen Besatzungszonen existierenden Pressediensten hervorgegangenen Deutschen Presse-Agentur (dpa).

Zum 75-jährigen Firmenjubiläum der dpa hat ein Forschungsprojekt unter Leitung von Hans-Ulrich Wagner vom Leibniz Institut für Medienforschung/Hans-Bredow-Institut in Hamburg die Geschichte dieser Agentur aufgearbeitet und in einem opulent ausgestatteten und prächtig illustrierten Band veröf-

fentlicht. Wagner wirft damit ein helles Licht auf eine journalistische Marke, deren Erzeugnisse vermutlich alle Bundesbürger:innen schon mal rezipiert haben, ohne dass ihnen unbedingt das Kürzel ‚dpa‘ oder die Funktionsweise von Agenturjournalismus bekannt sein müssten.

Wagner beginnt seine Darstellung wenig überraschend mit dem Anfang: Dem Entstehen eines neuen nationalen Mediensystems nach den Vorgaben vor allem der britischen Besatzungsmacht (die dpa sitzt ursprünglich in Hamburg) in dem spannungsvollen Dreieck aus Neu-Verlegern der Lizenzzeit, den ‚Alt-Verlegern‘, die nach dem Fall des Lizenzzwangs wieder alte Publikationen aufleben lassen durften, und den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten. Die dpa wird nicht als staatliche Agentur und ebenso wenig als gewinnorientierte privatwirtschaftliche Firma gegründet, sondern wählt den dritten Weg: den der *public news agency*, die genossenschaftlich organisiert ist und gut 170 deutschen Presseverlagen sowie den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten gehört. Laut Gesellschaftervertrag war die „Ausschüttung von Gewinn“ (S.19) von vornherein ausgeschlossen, die dpa ist bis heute ein Non-Profit-Unternehmen. Vielleicht ist dies auch ein Grund dafür, dass die dpa sich bis heute wirtschaftlich

über Wasser gehalten hat, während andere Agenturen wie der Deutsche Depeschendienst (ddp) oder die daraus hervorgegangene dapd Nachrichtenagentur längst den Weg alles Zeitlichen gegangen sind. Die aktuellen Gesellschafter der dpa werden im Anhang auch aufgeführt, allerdings bleibt die nicht-alphabetische Sortierung rätselhaft (vgl. S.310-314). Erwähnenswert aus der Frühzeit der dpa sind noch die Auseinandersetzungen mit dem ersten Bundeskanzler Adenauer, dessen medienpolitische Vorstellungen durch Wagner deutliche Missbilligung erfährt: Dem Kanzler war dieser neue Journalismus, der mit Kritik am Regierungshandeln nicht sparte, offensichtlich nicht geheuer. Es sei deutlich geworden, dass „Adenauer mit einer solchen Auffassung von der Rolle von Medien eher Anleihen beim zentralistischen, straff organisierten Propagandaapparat des ‚Dritten Reiches‘ nahm und die Bedeutung der Medien für eine Öffentlichkeit mit mündigen Bürgerinnen und Bürgern sowie ihre Rolle für eine gut funktionierende Demokratie nicht beförderte“ (S.92).

Die ausführliche Darstellung der weiteren Entwicklung der dpa bis hin zu den Disruptionen der Digitalisierung werden immer wieder anschaulich unterbrochen durch Schlaglichter aus der Berichterstattung, etwa zum Eichmann-Prozess 1961 (vgl. S.130), zu den studentischen Protesten der 1968er Zeit (vgl. S.206) oder zum NATO-Gipfel 2009 in Straßburg (vgl. S.252). Projektmitarbeiterin Yulia Yurtaeva-Martens

steuert außerdem ein Kapitel über die „Frauen bei der dpa“ (S.178-195) bei.

Die dpa hat das Forschungsprojekt und diese Festschrift (denn zweifelsohne handelt es sich um eine solche) in Auftrag gegeben und finanziert. Dafür hat sie den Forschenden „uneingeschränkten Zugang zu den Dokumenten des Unternehmensarchivs“ (S.342) gewährt. Herausgekommen ist deswegen keine Lobhudelei, aber dennoch fällt auf, dass einige kritische Diskurse rund um die dpa nicht oder nur wenig beleuchtet werden. So wird beispielsweise nicht thematisiert, dass die dpa-Tochterfirma Picture Alliance nicht nur mit dem Verkauf von Fotos und Bildrechten Geld verdient, sondern auch mit Abmahnungen, die private Internet-User:innen wegen vermeintlicher Urheberrechtsverstöße erhalten. Auch die massive Kritik anlässlich des Umzugs der dpa von Hamburg ausgerechnet in den Gebäudekomplex des Axel-Springer-Verlags wird nur sehr kurz erwähnt, und der Berliner *Tagesspiegel* hat auch nicht nur mit der Kündigung seines dpa-Abos gedroht, wie auf S.270 behauptet wird, sondern sie tatsächlich vollzogen. Schließlich wird die gesamte Diskussion um die gemeinnützige Neuaufstellung der dpa als Stiftung oder gar durch Vergesellschaftung, die der heutige Bundespräsident Frank-Walter Steinmeier schon im Jahr 2009 angeregt hatte, nicht referiert (vgl. Haarkötter, Hector: „Enteignet die Deutsche Presse-Agentur.“ In: *Journalist* 10, 2017, S.56-60). Das trübt den positiven Ein-

druck dieses prachtvollen Bandes aber nur wenig, der sich nicht nur an ein Fachpublikum wendet, sondern allen zu empfehlen ist, die an historischen und auch aktuellen Fakten aus dem

Maschinenraum des bundesdeutschen Journalismus interessiert sind.

*Hektor Haarkötter  
(Köln/Sankt Augustin)*

### **Katharina Schmidt: Der Wundermann Ludwig Erhard: Mythos, Selbstdarstellung und Öffentlichkeitsarbeit**

Köln: Herbert von Halem 2024 (Öffentlichkeit und Geschichte, Bd.14), 624 S., ISBN 9783869626796, EUR 47,-

(Zugl. Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München, 2023)

Katharina Schmidts Dissertation konzentriert sich auf die Jahre 1949-1966 des Politikers Ludwig Erhard und ist in die Kapitel „Vertrauenserwerb“, „Vertrauenserhalt“ und „Vertrauensverlust“ eingeteilt. Es wird deutlich gemacht, dass der Politiker es verstanden hat, sich professionell in Szene zu setzen. Gleichwohl wird herausgearbeitet, dass es in seiner Karriere Höhen und Tiefen gab. Insofern wird hier keine Heldengeschichte erzählt, sondern ein kritischer Blick auf die politische Karriere eines angeblichen Vaters des Wirtschaftswunders und der sozialen Marktwirtschaft gelegt. Die Arbeit geht der Frage nach, „welche Macht bzw. welche Ohnmacht der öffentlichen Selbstdarstellung Ludwig Erhards in Hinblick auf den Erwerb, den Erhalt und den Verlust von öffentlichem Vertrauen in seine Person zukam“ (S.32). Dabei werden seine Rhetorik, seine

Fähigkeit zur Inszenierung und die Kontakte zu Verlegern wie Gerd Bucerius, Henri Nannen und Axel Springer beschrieben. Erhard verfügte über ein dichtes Kommunikationsnetzwerk, das Wochenzeitungen und Tageszeitungen umfasste.

Schmidts Arbeit bewegt sich an der Schnittstelle von Kommunikations- und Geschichtswissenschaft, im Vorgehen geschichtswissenschaftlich-hermeneutisch geprägt. Neben Interviews mit Zeitzeug:innen greift Schmidt auf eine Vielzahl von Archivquellen zurück, um die Erforschung der öffentlichen Selbstdarstellung Erhards und seine Beziehung zu den Medien und Journalist:innen zu entschlüsseln. Es werden auch Briefwechsel und Wahlplakate sowie Wahlwerbespots analysiert. Dabei wird deutlich gemacht, dass das Konzept der sozialen Marktwirtschaft, das primär mit Erhard in Verbindung

gebracht wird, größtenteils auf politische Maßnahmen und Vorgaben der Alliierten fußte. Gleichwohl wurde es propagandistisch von der CDU genutzt, um eine kommunikative Abgrenzung gegenüber der Planwirtschaft zu betonen. Erhard avancierte zur wirtschaftspolitischen Leitfigur der Partei, er galt als „Wahlkampf-Lokomotive“ (S.79), als brillanter Redner. Als erster Wirtschaftsminister der jungen Bundesrepublik schaffte Erhard Vertrauen, indem er die Medien konsequent mit seinen Stellungnahmen und Artikeln versorgte. Sein kommunikatives Netzwerk sorgte für die notwendige Unterstützung. Ihm wurde ein bodenständiges und bescheidenes Image verpasst. Seinem Selbstverständnis zufolge agierte er primär als Wissenschaftler und weniger als Politiker.

Die Autorin macht deutlich, dass Qualitätszeitungen wie die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, das *Handelsblatt* und die *Süddeutsche Zeitung* dem Politiker durchaus wohlwollend begegnet sind. Er war auch regelmäßig als Autor für die Blätter tätig. Für die Bildungsarbeit an Schulen wurden Wandzeitungen, Broschüren und Bild-Ton-Dokumente entwickelt, die im Rahmen von Filmveranstaltungen und Vorträgen verwendet wurden. Somit konnten spezifische Narrative und Image-Stereotype von Erhard mit kreativen Methoden der Öffentlichkeitsarbeit kombiniert werden. Er verfügte nicht nur über einen engen Kontakt zu Zeitungen und Zeitschriften, sondern gründete und redigierte selbst eigene Publikationen. Ein Höhepunkt dieser problematischen

Entwicklung fehlender Distanz in der medialen Berichterstattung war das Titelblatt des *Spiegels* mit der Schlagzeile „We like Ludwig“ von 1959. Die *Bild-Zeitung* vom 6. März 1963 verwendete die Schlagzeile „Das Volk will Erhard!“ Dieser Starkult in Form eines „Konsensjournalismus“ (S.220) wirkt aus heutiger Perspektive befremdlich.

Als sogenannter „Volkskanzler“ (S.263) war Erhards Popularität aber nur von kurzer Dauer. Es gelang ihm nicht, die Partei programmatisch hinter sich zu vereinigen. Machtkämpfe prägten die Amtszeit des vormals so beliebten Politikers. Auch die Medien wandten sich zunehmend von ihm ab. Nunmehr galt Erhard laut der *Zeit* vom 18.3.1966 als eine „tragische Figur“ (S.455). Schmidt zeigt auf, dass der Kanzler schnell das Vertrauen der Journalist:innen verlor und neben der medialen Krise auch ein wirtschaftlicher Abschwung zu verzeichnen war. Auf dem ersten Titelbild des *Spiegels* aus dem Jahr 1966 findet sich nun die Schlagzeile „Ist das Wirtschaftswunder zu Ende?“ Es wird deutlich gemacht, dass der Wundermann „plötzlich als tatenlos, als durchsetzungs- und führungsschwach“ (S.509) galt. Er verlor das Vertrauen der Bevölkerung und seine Strahlkraft.

Es handelt sich bei der Doktorarbeit von Schmidt um ein gründlich recherchiertes und lesenswertes Buch, das zentrale persönliche und politische Zusammenhänge im Leben des Politikers Erhard kenntnisreich analysiert und eingeordnet hat.

*Christian Schicha (Erlangen)*

## Marc Keller: Sterbehilfe als Liebestod: Existenzielles Leiden in Literatur und Film der Gegenwart

Paderborn: Brill | Fink 2025, 428 S., ISBN 9783846769126, EUR 69,-  
(Zugl. Dissertation an der Universität Bern, 2022)

Bei Marc Kellers *Sterbehilfe als Liebestod* handelt sich um die überarbeitete Fassung seiner 2022 an der Universität Bern angenommenen, bei Oliver Lubrich entstandenen Dissertation. Diese reagiert auf einen internationalen zeitgenössischen Boom an künstlerischen und hier insbesondere literarischen und filmischen Bearbeitungen des Themas ‚Sterbehilfe‘. Aus diesem Korpus an Sterbehilfeliteratur und -filmen wird unter Verweis auf realgeschichtliche gemeinsame Selbsttötungen – beispielsweise Stefan und Lotte Zweig oder Arthur und Cynthia Koestler (bei Heinrich von Kleist und Henriette Vogel handelt es sich um eine andere Konstellation) – eine beachtliche Anzahl von Werken diskutiert, in denen es um das Motiv des Liebestodes geht, das heißt nicht um ein physisches oder psychisches, sondern um ein „*existenzielle[s]* Leiden“ (S.5), den „Sterbewunsch gesunder Menschen“ (S.7). Dieses seit der Antike (Philemon und Baucis, Pyramus und Thisbe, Hero und Leander) präsent, im Hochmittelalter (Tristan und Isolde) und in der frühen Neuzeit (Romeo und Julia) prominent aufgegriffene Motiv von erheblichem „*ästhetisch-subversive[n]* Potential gegen restriktive gesellschaftliche Werthaltungen, ärztliche Berufsregeln

und/oder Gesetze“ (S.389) tritt in zwei Ausprägungen auf: Als „*gemeinsame[s]* Sterben zweier Liebender“ (S.8f.) aufgrund eines „*drohenden* Verlust[s]“ (S.9) und, „*deutlich seltener*“ (S.387), als „*Nachsterben*“ aufgrund eines „*erlebte[n]* Verlust[s]“ (S.9).

Im Einzelnen werden unter Bezug auf die genannten Liebespaare der Tradition die folgenden Werke aus dem Zeitraum 2000 bis 2020 diskutiert, deren bedachte, an nationaler und diskursiver Vielfalt orientierte Auswahl von breiten Wissensbeständen zeugt: Johanna Adorjáns *Eine exklusive Liebe* (2009), Nicola Bardolas *Schlemm* (2005), Pierre Béguins *Vous ne connaissez ni le jour ni l'heure* (2013), Barbara Bronnens *Liebe in den Tod* (2008), Traude Bührmanns *Cocktailstunde* (2014), Vincent Gerbers *SuissID* (2016), André Gorz' *Lettre à D. Histoire d'un amour* (2006), Jens Petersens *Bis dass der Tod* (2009), Ferdinand von Schirachs *GOTT* (2020) und Martin Wincklers *En souvenir d'André* (2012) sowie die Filme *Die letzte Reise* (2016) von Florian Baxmeyer und Thorsten Näter und *Exit* (2002) von Benjamin Kempf.

Die Studie ist kleinerer Anstöße zum Trotz – beispielsweise Satzfehler im Inhaltsverzeichnis, die eine oder andere Wiederholung – in mehr-

facher Hinsicht vorbildlich, nicht zuletzt auch dem Aufbau nach sowie unter darstellungstechnischen und sprachlichen Aspekten. So werden in der „Einleitung“ die übergeordneten gesellschaftlichen Zusammenhänge – insbesondere Politik und Gesetzgebung (in der Schweiz) und Medizinethik – umrissen, in denen die verhandelten künstlerischen Gegenstände zu verorten sind. Erkenntnisinteresse und Fragestellung werden klar benannt, die Vorgehensweise und methodologische Entscheidungen offengelegt.

Die sich anschließenden beiden Kapitel „Sterbehilfe – Formen, Regelungen und zentrale Diskurselemente“ und „Der Liebestod: Geschichte eines mentalitätsprägenden Motivs“ vertiefen dann die angerissenen gesellschaftlichen und künstlerischen Kontexte, indem sie einlässlich von fünf Sterbehilfearten und deren unterschiedlicher Regelung in Deutschland, Frankreich und der Schweiz handeln, vom existenziellen Leiden als Sterbemotiv aus ethischer Perspektive, vom Liebesdiskurs in der Antike, im Hochmittelalter, in der frühen Neuzeit sowie vom Liebeskonzept der Romantik. Diese erhebt die Liebesbeziehung mit gesteigerter Emphase „zum Ort identitätsstiftender und -stabilisierender Zweisamkeit“ (S.389).

Die Kapitel, die den genannten Werken gewidmet sind, bestechen durch souveränes Analysieren und Interpretieren. Von daher sind sie wie die beiden zuvor genannten Sachkapi-

tel auch da für medienwissenschaftliche Untersuchungen relevant, wo es um literarische Texte geht. Besonders gefällt, dass häufiger alternative Lesarten als erwägenswert ins Spiel gebracht werden.

Insgesamt fördern die Kapitel eine große Anzahl meist einsichtiger Einzelergebnisse zutage. Übergreifende Ergebnisse sind unter anderem die folgenden drei: Heteronormativität als „ein zentrales Merkmal traditioneller Liebestoderzählungen“ bleibt „weitestgehend unangetastet“ (S.390). In moralischer Hinsicht sind die verhandelten Werke zugunsten eines Reflexionsraumes offen oder ambivalent. Die drei in den Werken verhandelten „ethischen Grundwerte des Sterbehilfediskurses“ (S.391) lauten: „individuelle Selbstbestimmung“ (ebd.), „Freiheit von Schmerz und Leid“ (ebd.) und „Wert des Lebens“ (S.394).

Bleibe noch auf den Anhang zu verweisen: Dieser listet unter „Primärwerke“ nicht nur etwa 60 Texte unterschiedlicher Provenienz (u.a. Literatur, Philosophie, Theologie), vier Filme und eine Filmmusik auf, sondern unter „Sekundärliteratur“ neben den üblichen Printquellen (ca. 190) auch etwa 70 Onlinequellen (u.a. „Medienberichte zur Sterbehilfe und Doppelsuiziden“) sowie über 50 „Dokumente von Organisationen, Ethikkommissionen, Parlamenten und Gerichten“. Der Anhang ist von daher auch eine Fundgrube für weiterführende Studien.

Günter Helmes (Schärding)

## Szenische Medien

### **Francesco Ciabattoni: Dante's Performance: Music, Dance, Drama in the „Commedia“**

Berlin/Boston: De Gruyter 2024 (Mimesis, Bd.116), 269 S., ISBN 9783111406497, EUR 89,95 (OA)

Francesco Ciabattonis neue Studie *Dante's Performance* stellt den ersten ausführlichen und interdisziplinär ausgerichteten Beitrag zum Einfluss der performativen Künste auf die literarische Darstellung der psychischen, geistigen und metaphysischen Reise des Pilgers Dante durch die drei Welten des Jenseits dar. Auf der Grundlage zahlreicher Untersuchungen zur mimetischen Kraft von Dantes Dichtung und ihrer Theatralik – die sich in Dialogformen, Inszenierungen und Dramatisierungen vieler Episoden, Gesten und Handlungen der Figuren äußert (mit häufigem Gebrauch der Hypotypose) – analysiert Ciabattoni die darstellerischen Aspekte der *Commedia* eingehend, indem er deren Zusammenhänge mit dem historischen und kulturellen Hintergrund der Zeit beleuchtet. Sein ausdrückliches Ziel ist es, aufzuzeigen, wie die vielfältigen performativen Ausdrucksformen der Religiosität und der weltlichen Kultur des europäischen – und speziell des italienischen – Mittelalters zahlreiche Passagen

der *Commedia* bildlich, akustisch und geistig inspiriert haben, sodass Dantes Werk als Spiegel dieser ‚Kultur der Performance‘ verstanden werden kann. Liturgische Dramen, heilige Psalmen und Lobgesänge, Prozessionen, Mysterienspiele, Festumzüge, Straßenaufführungen und öffentliche Feste – allen voran der Karneval – prägten den Alltag in Kirchen, auf Straßen und Plätzen der mittelalterlichen Stadt und bildeten eine überaus reiche Quelle sinnlicher Erfahrungen für das damalige Publikum. Laut Ciabattoni besitzen viele dichterische Darstellungen der *Commedia* eine vergleichbare Wirkkraft auf ihre Leser:innen (oder auch Zuhörer:innen, sobald sie vorgetragen werden), und die *Commedia* selbst wirkt wie ein Mysterienspiel, das auf einer literarischen Bühne inszeniert wird. Mit einem historisch-philologischen Ansatz identifiziert und analysiert der Autor die performativen Züge, die die verschiedenen Dialoge, Gesänge und Tänze der drei *Cantiche* prägen. Nach einer umfassenden einleitenden Untersuchung der

Erscheinungsformen geistlicher und weltlicher darstellender Künste in Dantes Zeit im ersten Kapitel widmet sich Ciabattoni im zweiten Kapitel der Rekonstruktion und Analyse der möglichen Quellen und kulturellen Hintergründe einiger bedeutender Passagen des *Inferno*. Die ausgeprägte Dialogizität und der starke darstellerische Charakter dieser *Cantica* zeigt sich unter anderem in der Szene am Tor der inneren Höllenstadt Dis, wo die Teufel Dante den Weg versperren – bis der ihn rettende Engel in das Geschehen eingreift (*Inferno* VIII-IX). Eine ähnliche theatralische Struktur kennzeichnet auch verschiedene Passagen des *Purgatorio*, wie Ciabattoni im dritten Kapitel darlegt, das als literarisch-dichterische Transposition liturgischer Texte und Darstellungen erscheint – von heiligen Spielen über dramatische *Laudationes* bis hin zu religiösen Prozessionen. In diesem Zusammenhang wird insbesondere *Purgatorio* XXX als Beispiel hervorgehoben, in dem das Erscheinen Beatrices einer *Visitatio sepulchri* ähnelt. Hierauf folgt im vierten Kapitel eine detaillierte Analyse verschiedener performativer Episoden der gesamten *Commedia* mit besonderem Fokus auf dem Tanz und seinen möglichen Erscheinungsformen. Von den gro-

tesken Bewegungen der Sünder und teuflischen Ausschweifungen in der Hölle über die Eleganz und Feierlichkeit der Darstellung der Tugenden in *Purgatorio* XXIX bis hin zum heiligen Tanz der Seligen in der Makrosequenz *Paradiso* X-XIV zeigt der Autor, wie Dante eine Konvergenz von Text und choreografischer Darstellung erreicht und wie der Tanz eine komplexe Rolle in den verschiedenen Jenseitswelten spielt. Das *Paradiso* und die Analyse seiner vielfältigen performativen Elemente stehen schließlich im Mittelpunkt des letzten Kapitels. Darin wird das Bild des Theaters und der Bühne zum Mittel der poetischen Darstellung der Himmel und ihrer Visionen, und die weiße Rose – Schauplatz der finalen Trinitätskontemplation (*Paradiso* XXX-XXXIII) – erscheint als heiliges Amphitheater, das als umgekehrtes Spiegelbild seines höllischen Gegenstücks gelesen werden kann.

Mit wissenschaftlicher Sorgfalt und methodologischer Präzision bietet Ciabattoni eine originelle Lektüre der *Commedia*, die als Schnittstelle unterschiedlicher Ausdrucksformen von Kunst und Kultur einerseits sowie literarischer Traditionen andererseits gewürdigt werden kann.

Luca Tonin (Münster)

## Fotografie und Film

### Anett Werner-Burgmann (Hg.): Hoffmannesk: Auf den Spuren E.T.A. Hoffmanns im Film

Wien: SYNEMA Gesellschaft für Film und Medien 2024, 144 S., ISBN 9783901644962, EUR 18,-

Der vorliegende Sammelband untersucht die filmische Rezeption E.T.A. Hoffmanns seit dem Stummfilm. Die Autor:innen zeigen, wie Hoffmanns Traum/Wirklichkeit-Dichotomien, groteske Figuren und unauflösbare Spannungen in den filmischen Raum übertragen werden. Dabei wird auch der politische Kontext berücksichtigt: Während zur Zeit des Nationalsozialismus Hoffmanns Werk als ‚entartete Kunst‘ geächtet wurde, erlebte es in der Nachkriegszeit eine Renaissance über die Grenze des Eisernen Vorhangs hinaus. Anett Werner-Burgmanns Beitrag zu *Die Elixiere des Teufels* (1973) beleuchtet die Entstehung dieses als unverfilmbar geltenden Romans. In der DDR der 1970er Jahre schuf das Ehepaar Kirsten einen visuell eindrucksvollen Film – begünstigt von der politischen Tauwetterperiode, von der Kooperation mit der Tschechoslowakei und auch von Brigitte Kirstens treibender Kraft als Drehbuchautorin und Szenaristin (gemeinsam mit Gudrun Deubener). „Unterhaltung versprechende Motive [...] Albträume, Doppelgänger, Spiegel, mystische Visionen

und der plötzliche Einbruch des Fantastischen in die Alltagswelt [...] bieten eine actiongeladene, spannende Kriminalhandlung“ (S.103) – so verbindet Werner-Burgmann mit einem Zitat von Brigitte Kirsten die Rolle fantastischer Elemente mit Aspekten der DDR-Ideologie. Sie stehen als Metapher für alles, „was dem Glück des Menschen im Wege steht“ (S.106), womit der Film staatskonform bleiben kann. Dass Kirsten ihr Leben lang gegen die Eingriffe von ‚Sachkundigen‘ und später gegen die ihres Ehemanns zu kämpfen hatte, macht diese Adaption zu einem vielseitigen Forschungsgegenstand.

Ebenfalls historisch verortet und mit den Produktionsschwierigkeiten verbunden, beschreibt Michael Wedel Edgar Reitz‘ *Cardillac* (1969). Die freie Adaption von *Das Fräulein von Scuderi* (1819), das als erste deutsche Kriminalnovelle zählt und E.A. Poe zu seinen Detektivgeschichten inspiriert hat, stellt in *Cardillac* die Frage nach der Rolle des Künstlers. Trägt er überhaupt noch eine „Verpflichtung zum Ausnahme-Leben und [eine] Verweigerung jeglicher Zweckbindung“

(S.92), wie es die Romantik geprägt hat? Oder folgt er den „Erfordernissen des Marktes“ (S.88)? Die (bürgerliche) Kritik reagierte verhalten auf die „Kollektivästhetik“ (S.95) der als fragmentarisch empfundenen Szenen. Die im Film thematisierte, wenngleich nicht deutliche Idee von Reitz liegt in der Verschiebung der Autorität der Literatur zugunsten der Produktion und Reflexion des Films (vgl. S.95). Hinzu kommt nach Wedel, dass die alchemistischen Nacktszenen mit Cardilacs Tochter heute befremdlich wirken, aber möglicherweise zur Reflexion von Reitz geführt haben, der seine dominierende Rolle als Regisseur gegenüber Schauspieler:innen in seinen Erinnerungen nuanciert hat (vgl. S.96). Letztlich erkennt Reitz die Rolle der Kamera als Mittel, „Dinge aus der Zeit“ (S.97) zu entrücken, womit er eine Fortsetzung der Rolle der Alchemie bei Hoffmann schafft.

Mit insgesamt dreizehn Beiträgen untersucht der Band Filmadaptionen – von Stummfilmen wie *Der Student von Prag* (1926) über Klassiker wie *The Tales of Hoffmann* (1951) bis hin zu postmodernen Interpretationen wie *E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann* (1993) – und setzt sie in Beziehung zu literarischen, ästhetischen und gesellschaftlichen Diskursen. Der Sammelband erweitert die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Hoffmanns Einfluss auf die Filmkunst. Im Vergleich zu anderen Untersuchungen – genannt sei hier beispielhaft Zeljko Uvanovičs Aufsatz „Men in Love with Artificial Women:

E. T. A. Hoffmann's „The Sandman“, Ira Levin's „The Stepford Wives“, and Their Film Adaptations“ (In: *Primerjalna knjizevnost* 39 [1], 2016, S.123-140), das spezifische Adaptionen analysiert – bietet *Hoffmannesk* eine umfassendere Perspektive. Ebenso ergänzt es Andrew Webbers „About Face: E. T. A. Hoffmann, Weimar Film, and the Technological Afterlife of Gothic Physiognomy“ (In: Cusack, Andrew/Murnane, Barry [Hg.]: *Popular Revenants: The German Gothic and Its International Reception, 1800-2000*. London: Boydell & Brewer, 2012, S.161-180), das auf die Stummfilmadaptionen intensiver eingeht.

Zugleich weist die Anthologie auch auf weitere Forschungslücken hin. So werfen etwa die geringe Beteiligung weiblicher Filmschaffender, bis auf *Die Elixiere des Teufels*, und die Vernachlässigung bestimmter Werke wie *Meister Floh* (1822/1908) weitere Fragen auf. Indem der Band diese Diskurse eröffnet, leistet er einen profunden Beitrag zur interdisziplinären Film- und Literaturwissenschaft. Die kommentierte Filmografie bietet ein wertvolles Werkzeug, um sich einen Überblick über die Adaptionen in einhundert Jahren Filmgeschichte zu verschaffen. Subtilere Einflüsse Hoffmanns auf die allgemeine Entwicklung des Films und/oder des Genrekinos jenseits eindeutiger Adaptionen fehlen gänzlich und sollten in einer weiteren Anthologie untersucht werden.

Rafael Bienia (Aschaffenburg)

## **Frank Thomas Meyer: Das Gesicht im Film: subtile Botschaften. Von der Kulturgeschichte bis zur Instrumentalisierung in Industriefilmen des „Dritten Reichs“**

Wiesbaden: Springer 2024, 239 S., ISBN 9783658442521, EUR 80,24

Frank Thomas Meyer widmet sich in seiner Publikation *Das Gesicht im Film: subtile Botschaften. Von der Kulturgeschichte bis zur Instrumentalisierung in Industriefilmen des „Dritten Reichs“* einem Desiderat der Filmwissenschaft und der NS-Forschung. Er untersucht die Darstellung des Arbeitergesichts im Industriefilm zur Zeit des Nationalsozialismus. Um die Leser:innen auf seine Analysen, in denen er zudem auf den russischen Revolutionsfilm und die Propagandaproduktionen des faschistischen Italiens eingeht, einzustimmen, liefert der Autor detaillierte Hintergrundinformationen. Er vermittelt in den ersten zwei Abschnitten eine „Kulturgeschichte der Physiognomik“ (S.VI) sowie eine „Genealogie des Gesichts als Bild“ (S.VII). Meyer führt durch Antike, Mittelalter und Renaissance, nimmt Bezug auf Aristoteles, René Descartes, Johann Caspar Lavater, Georg Christoph Lichtenberg und Georg Wilhelm Friedrich Hegel (um nur eine kleine Auswahl zu nennen). Die angeschnittenen Themengebiete reichen von Kunst und Medizin bis hin zur Kriminalanthropologie. Die Entwicklung von Darstellung und Wahrnehmung des Gesichts in den verschiedenen Zeitabschnitten der Menschheitsgeschichte werden akribisch aufgearbeitet – das Verlan-

gen danach, „der Vergänglichkeit des Lebens mit Bildern entgegenzutreten“ (S.2) ist quasi so alt wie die Menschheit selbst. Es findet sich exemplarisch in Skulpturen, Porträtmalerei, Fotografien und natürlich auch im Film.

Die historischen Ausführungen und theoretischen Vorüberlegungen werden im dritten Abschnitt des Buches dann auf die filmanalytischen Betrachtungen angewandt, in denen auch Bezug auf den Film der Weimarer Republik genommen wird, um bestimmte Entwicklungen und Unterschiede herauszuarbeiten. Während beispielsweise in *Das Glas, seine Erzeugung und Verarbeitung* (1922) noch das Firmenoberhaupt Friedrich Siemens und die „Idee des Menschen als Betriebsstoff“ (S.105) im Vordergrund der Inszenierung stehen, wird das Gesicht des Arbeiters im Industriefilm des Dritten Reichs umcodiert, um eine Ästhetisierung herbeizuführen und die Arbeiter zu Heroen zu stilisieren. Die NS-Filmpropaganda, deren Ziel unter anderem die Loyalität der Arbeiterschaft ist, steht dabei im rigorosen Gegensatz zur Realität, wo zum Beispiel der Arbeitsalltag im Bergbau durch Stress, Unfälle, mangelnde Hygiene und fehlende Ressourcen geprägt ist.

Meyer konzentriert sich in einem Exkurs auf den Spielfilm, wobei die

österreichische Schauspielerin Paula Wessely – vor allem ihr Spiel mit den eigenen Händen – in den Fokus rückt. Dieses Kapitel wirkt jedoch im Gesamteindruck etwas verloren, selbst wenn so auf den wichtigen Aspekt des „Handkult[s] des ‚Dritten Reichs‘“ (S.163) verwiesen wird. In Hinblick auf den Spielfilm wären Analysen zu in NS-Deutschland entstandenen Filmen, die Arbeit beziehungsweise Arbeiterschaft behandeln – wie Kurt Bernhardt's *Der Tunnel* (1933) oder Robert A. Stemmles *Mann für Mann* (1939) – interessant gewesen.

Durch die Gedankengänge des Autors und das umfangreiche Textkorpus werden allerdings genügend Impulse für interessierte Rezipient:innen gegeben, das Gelesene in eigenen Forschungen zu verarbeiten. Wünschenswert wäre des Weiteren – aufgrund der Menge der im Text angesprochenen Produktionen – ein Filmtitelregister gewesen. Auch zusätzliche Bildzitate hätten hier und da hinzugezogen werden können, um das Geschriebene nochmals visuell zu

bekräftigen – zum Beispiel wenn es heißt: „[...] so entsteht der Eindruck eines heroischen, abwesend in die Ferne blickenden Soldatengesichts wie in Leni Riefenstahls ‚Triumph des Willens‘ (D 1934), das darüber hinaus in subtiler und perfider Weise die Verherrlichung des Todes vermittelt. Das Gesicht leistet hier auf geschickte Weise die Verknüpfung zweier Wirklichkeitsbereiche: zum einen die stille Akklamation für die Parade Hitlers, zum anderen für die Utopiepotenziale, die den Soldaten durch Hitler in eine ferne, aber vermeintlich bessere Zukunft blicken lässt“ (S.82). Diese kleinen Kritikpunkte sind aber am Ende für den sehr positiven Gesamteindruck unerheblich – die Publikation liefert wertvolle und wichtige Erkenntnisse für Filmwissenschaft und NS-Forschung. Meyer schließt eindrucksvoll eine Forschungslücke und regt gleichzeitig zu weiteren Untersuchungen auf diesem Gebiet an.

*Kristina Höch (Wien)*

**Hans-Michael Bock, Jan Distelmeyer, Jörg Schöning, Erika Wottrich (Hg.): Die Kamera im Fokus: Von der gekurbelten zur digitalen Filmkunst in der deutschen Kinematografie**

München: edition text + kritik 2024 (Ein CineGraph Buch), 189 S., ISBN 9783967078961, EUR 39,-

Der Sammelband *Die Kamera im Fokus: Von der gekurbelten zur digitalen Filmkunst in der deutschen Kinematografie* bietet eine fundierte und facettenreiche Darstellung der deutschen Filmgeschichte aus der Perspektive der Kameraarbeit. In zwölf Beiträgen von Wissenschaftler:innen und Praktiker:innen wird die Entwicklung in Deutschland beleuchtet. Vier Sektionen – Berufsbild, Technik, Ästhetik und Karrieren – strukturieren das Werk.

Die historische Entwicklung des Berufsbildes der Kameraleute in Deutschland wird von Michael Neubauer anschaulich nachgezeichnet. Vom Beginn des Kinos über die NS-Zeit und die Nachkriegsjahre bis hin zur modernen Fernsehproduktion schildert er die Herausforderungen und Anpassungen der Kameraleute. Der Ehrgeiz und die Erfahrung als „Herr Operateur“ (S.17) werden als zentrale Antriebskräfte herausgestellt.

Einflussreiche technische Innovationen und deren ästhetische Konsequenzen stehen bei Axel Block im Fokus. Der Übergang zum Tonfilm brachte große technische Herausforderungen mit sich, etwa durch die veränderte Bildfrequenz und die neue Beleuchtungstechnik (vgl. S.37f.). Auch

das Projektionsverfahren CinemaScope (vgl. S.44-46), in den USA ab 1953 verwendet, veränderte die Ästhetik des Bildes und der Bildsprache, wie anschaulich erläutert wird.

Peter Badel beleuchtet die Einführung eines CinemaScope-Verfahrens in der DDR, das eigens entwickelt wurde (vgl. S.53), sowie die ideologischen und technischen Beschränkungen der DEFA. Die Lebenswerke der Kameramänner Günter Ost, Werner Bergmann und Otto Hanisch werden ebenso gewürdigt wie ihre kreativen Lösungen zur Umsetzung filmischer Ansprüche.

Der Unterschied zwischen analoger und digitaler Bildgestaltung und deren Einfluss auf die Filmästhetik wird von Florian Krautkrämer eingehend untersucht. Interessant ist der Wandel im Umgang mit Blendenflecken (*Jens flares*): In Filmen aus den 1950er Jahren wurden sie als Fehler angesehen, in den 1960er Jahren jedoch als Stilmittel verwendet (vgl. S.73f.). Sie tauchen nun auch in Computerspielen auf. Krautkrämer stellt die Anwendung von neuen, günstigen Kameras vor, die an den Körpern fixiert werden und die ‚entfesselte Kamera‘ weiterentwickelten (vgl. S.77f.).

Einen spannenden Blick auf die Bildgestaltung im Stummfilm wirft

Katharina Löw. Ihre Analyse der Splitscreens in Friedrich Wilhelm Murnaus *Sunrise* (1927) zeigt, wie Bildteilungen gezielt als Gestaltungsmittel eingesetzt wurden. Auch mit ihren Ausführungen zu Mehrfachbelichtungen und Maskentechniken belegt Löw die technische und künstlerische Raffinesse dieser Bildexperimente.

Eine spannende Verbindung zwischen deutschem Expressionismus und amerikanischem Film Noir arbeitet Thomas Brandlmeier heraus. Orson Welles' *Citizen Kane* (1941) wird dabei als stilistisch prägend für den Film Noir analysiert: Kamerawinkel, Tiefenschärfe und *Low-key*-Beleuchtung sowie eine rätselhafte Erzählstruktur (vgl. S.93f.). Brandlmeier zeigt, wie deutsche Emigrant:innen die Bildsprache des Expressionismus in Hollywood beförderten.

Die politische Dimension der Kameraarbeit in der DDR wird von Evelyn Hampicke herausgearbeitet. Die langen Kameraeinstellungen und Lichtinszenierungen in Grenzkrimis dienten dazu, politische Botschaften zu transportieren: Bewusstwerdung des verführerischen Westens, Aufruf zur Wachsamkeit und zum Verbleib der Menschen in der DDR. Es galt daher, die schwarz-weiße Agitation durch die Kamera in „wirkungsvolle Sinnbilder“ zu verwandeln, wobei eine Bildauswahl stets „werbende Manipulation“ (S.104) bedeutete.

Ursula von Keitz zeigt anhand von drei Filmen (Helmut Käutners *Schwarzer Kies* [1961], Helmut Ash-

leys *Mörderspiel* [1961] und Konrad Wolfs *Der geteilte Himmel* [1964]), wie die Szenografie und die Texturen der Bildgestaltung zur emotionalen Wirkung der Filme beitragen. Die Schwarz/Weiß-Ästhetik ermöglichte eine vielschichtige Deutung des Geschehens, wie Umgang mit Schuld, Überwinden von Umbruchszeiten oder Trennung und deutsche Teilung.

Eleanor Halsall zeichnet das Leben und Werk von Kameramann Emil Schönemann nach. Seine Spezialisierung auf Lichttechnik und Tropendreharbeiten (vgl. S.135) machte ihn zu einem gefragten Experten. Schönemanns Karriere veranschaulicht die Wandlung des Berufsbildes vom vielseitigen Generalisten zum spezialisierten Experten (vgl. S.139). Einblicke in das Selbstverständnis der Kameraleute zwischen Technik und Kunst liefert Imme Klages, die ihre Überlegungen auf Publikationen der Kameramänner Günther Krampf, Curt Courant und Franz Planer stützt. Die schriftlichen Zeugnisse dokumentieren wiederum das Selbstbewusstsein der Kameraleute: „Kreative Freiheit“ (S.144) am Set wurde eingefordert.

Die Herausforderungen der Dreharbeiten zu Curt Oertels Dokumentarfilm *Michelangelo – Das Leben eines Titanen* (1938/1940) stehen im Zentrum von Chris Wahls Beitrag. Die Kombination von „Kamerafahrten und -schwensks [...], Lichteffekten, Überblendungen und Montagen unterschiedlicher Einstellungsgrößen“ (S.153) verdeutlicht die handwerkliche und künstlerische

Meisterschaft Oertels. Das Ziel war es, Skulpturen in ihren dargestellten Bewegungen zum Leben zu erwecken, den Kunstgegenstand in die Filmdynamik einzufügen.

Martin Jehle analysiert die Mythenbildung um Kameraleute wie Karl Freund und Gregg Toland. Freunds Kameraarbeit in Murnaus *Der letzte Mann* (1924) wird zum Musterbeispiel für die innovative Kameraarbeit der Zeit. Jehles Ausführungen machen deutlich, dass durch die Herstellung von Versionen für verschiedene Märkte die rekonstruktive Spurensuche und Beschäftigung

mit dem Film zwar erschwert, aber dadurch besonders spannend ist.

Die Beiträge ergänzen sich inhaltlich und machen die Entwicklung der Filmästhetik aus verschiedenen Perspektiven nachvollziehbar. Alle Artikel enthalten erläuternde Bilder aus Filmen und Setaufnahmen. Die Kombination aus historischen Einblicken, technischen Details und künstlerischen Analysen macht das Buch zu einer wertvollen Lektüre für Filmwissenschaftler:innen und Cineast:innen gleichermaßen.

*Sigrun Lehnert (Hamburg)*

**Jan-Christopher Horak, Andréas-Benjamin Seyfert (Hg.):  
Enchanted by Cinema: Wilhelm Thiele Between Vienna,  
Berlin, and Hollywood**

New York: Berghahn 2024 (Film Europa Series, Bd.29), 354 S.,  
ISBN 9781805395386, USD 145,-

Die Rekonstruktion von Lebenswegen, Interviews mit Zeitzeug:innen und biografische Untersuchungen bilden seit Jahrzehnten das Zentrum der filmwissenschaftlichen Exilforschung. Man denke nur an die zahlreichen Fragebögen, die Günter Peter Straschek an Personen schickte, die während der NS-Zeit aus Deutschland fliehen mussten, und die heute im Exilarchiv der Deutschen Nationalbibliothek recherchierbar sind. In diesen

Vorgehensweisen, die heute selbst als Fachgeschichte zu Untersuchungsgegenständen geworden sind, lässt sich das Bedürfnis nach Katalogisierung und nach einer Gegen-Kanonisierung ausmachen. Neben Universitäten trugen die Exilforschung vor allem nicht-akademische Einrichtungen und freie Filmhistoriker:innen.

Wie sich der von Jan-Christopher Horak und Benjamin Seyfert herausgegebene Sammelband *Enchanted*

*by Cinema: Wilhelm Thiele Between Vienna, Berlin, and Hollywood* in der Tradition der Exilforschung situiert, zeigt sich schon ein Blick auf die Autor:innen: Es handelt sich ebenso um Professor:innen und Lehrende an Universitäten als auch um freie Filmhistoriker:innen, die regelmäßig mit Kinotheken und Filmmuseen zusammenarbeiten. Sie beschäftigen sich in dem chronologisch aufgebauten Sammelband mit unterschiedlichen Werkphasen Thieles und einzelnen Filmen. Durch die kluge Auswahl der Autor:innen ist es den Herausgebern gelungen, eine Vielzahl von Ansätzen und Methoden zusammenzubringen, in denen Archivfunde, Filmanalyse und Interpretationen in einen Dialog miteinander treten können. Einzelne Filme verweisen auf spätere Beiträge, andere Artikel treten – unausgesprochen – in einen Dialog miteinander. Ergänzt werden die 14 Artikel um einen Aufsatz von Armin Loacker über Thieles Bruder Eugen, außerdem ein Interview, das Horak 1975 mit Wilhelm und Barbara Thiele führte und eine ausführliche Filmografie von Hans-Michael Bock.

*Enchanted by Cinema* ist die erste Publikation, die dem Regisseur Thiele gewidmet ist. Das ist erstaunlich, da Thiele, der 1890 in Wien geboren wurde, als Jude Deutschland 1933 verlassen musste und 1975 in Kalifornien starb, für noch immer populäre Filme verantwortlich war. Sein internationaler Durchbruch gelang dem Österreicher 1930 mit der Filmoperette *Die*

*Drei von der Tankstelle*. Einer seiner letzten Filme war das Heinz-Erhardt-Vehikel *Der letzte Fußgänger* (1960). Dazwischen lagen Jahre des Exils, in denen Thiele die US-amerikanische Staatsbürgerschaft annahm. Neben Spielfilmen drehte Thiele auch Lehrfilme für die Firma Apex, die Horak in einem Beitrag untersucht, und TV-Western für die Serie *The Lone Rangers*, an der A. Dana Weber die Frage aufwirft: „What ought we make of the fact that a Viennese exile in Hollywood [...] was instrumental to the creation of one of America’s best-known icons of popular culture?“ (S.249). Die Forschungslücke in Sachen Thiele ist in den vergangenen Jahren größer geworden, in denen die Filmwissenschaft bisher eher vernachlässigte Formen wie Gebrauchsfilm mehr und mehr in den Blick genommen hat. Die Tätigkeit von Exilant:innen in diesem Bereich ist noch immer weitgehend vernachlässigt. Neben Thiele ist hier der österreichische Komponist Erich Zeisl zu nennen, der nach seiner erzwungenen Emigration zunächst für touristische Kurzfilme komponierte.

In fast allen Beiträgen von *Enchanted by Cinema* wird Thiele als ein Regisseur charakterisiert, der mit seinen Regiearbeiten den Bedingungen einer marktwirtschaftlich organisierten Filmproduktion gerecht werden musste. In der Weimarer Republik drehte Thiele zunächst keine Prestige- oder ‚Großfilme‘, wie Philipp Stiasny herausarbeitet, vielmehr fand er sich nach seinem Umzug nach

Berlin bei Paul Davidsons D-Film und damit im Bereich der Ufa-Auftragsfilme wieder: „The commissioned films were [...] indispensable to UFA, guaranteeing a steady supply of films for the company's distribution“ (S.29). Bei Metro-Goldwyn-Mayer habe Thiele sich erneut einem System und Erwartungen anpassen müssen, wie Seyfert argumentiert: „Contract directors were hired to execute projects handed to them, a cog in a machine, exercising their artistic freedom on a limited basis“ (S.56). Seyfert zeigt anhand des Films *The Ghost Comes to Town* (1940), mit dem Thiele das Remake seines Films *Hurra! Ich lebe!* (1928) selbst drehte, auf welche Weise „national standards of reference were incorporated into Thiele's reimagining of his earlier work“ (S.61). Damit wird die Figur des Regisseurs neu gewendet und Thiele lässt sich als Schaltstelle des Kulturtransfers untersuchen. Hier beweist sich die enorme Anschlussfähigkeit von *Enchanted by Cinema* – nicht nur für eine weitere Beschäf-

tigung mit Thiele, sondern auch für die Exilforschung. Thieles erzwungene Übersiedlung nach Hollywood lässt sich als eine Form der Arbeitsmigration verstehen, als eine „adaptation to Hollywood working conditions and American public taste“ (S.180). Auf die historische Kontextualisierung bauen dann weitere Analysen auf, etwa Valerie Weinstein, die entlang Thieles größtem Hollywood-Erfolg *The Jungle Princess* (1936), die These aufstellt: „Thiele helped to construct a white colonial fantasy that European Jewish immigrants might find inviting“ (S.163).

Neben den erstaunlich vielfältigen Ansätzen, die Thieles Werk anbietet, heben die Abbildungen *Enchanted by Cinema* als Sammelband heraus. Die Familie Thiele hat die Publikation mit Aufnahmen aus dem eigenen Archiv unterstützt, die den Regisseur unter anderem am Set mit Schauspieler:innen und Mitarbeiter:innen zeigen.

*Stephan Ahrens (Paderborn)*

## Niels Penke: Der dänische Film

München: edition text + kritik 2024 (Filmgeschichte kompakt), 109 S., ISBN 9783689300067, EUR 20,-

Mit der Frage, „was einen Film eigentlich als *dänisch* qualifiziert“ (S.8f.) eröffnet Niels Penke seine Tour de Force durch fast 130 Jahre Filmgeschichte: Eindeutig zu beantworten ist diese Frage nicht. Unverkennbar ist dafür laut Penkes – bei aller Kompaktheit trotzdem detailliertem Überblick über die Filme, deren Regisseur:innen, Darstellende, Produktionsbedingungen und jeweilige historische Kontexte – der von Beginn an transnationale Charakter der dänischen Filmhistorie. Thematisch kennzeichnet das dänische Kino Penke zufolge neben „dem Idyllischen und dem Abgründigen [...] ein ausgeprägter Hang zum Realismus, häufig im Zusammenspiel mit technischen Innovationen“ (S.10), von Beginn an aber auch eine Neigung zur experimentellen Form, zu Fantasy, Horror, Gewalt und sexueller Freizügigkeit (vgl. S.10f.), nicht selten gewürzt mit einer Prise Humor.

Ausgehend von individuellen Präferenzen des Autors (vgl. S.11) schildern die sieben thematischen Kapitel die Anfänge und erste Blütezeit des dänischen Kinos von 1896/97 bis 1918, Gespenster- und Horrorfilme aus dänischer Produktion, die Filme der Kriegs- und Nachkriegszeit, die Phase der Internationalisierung der Filmindustrie in den 1960er und 1970er Jahren und die internationalen Erfolge

des dänischen Films der 1980er Jahre. Auch *Dogma 95* ist ein Kapitel gewidmet, bevor Penke den Weg des dänischen Kinos und von TV-Produktionen seit Ende der 2000er Jahre bis in die Gegenwart zeichnet.

Bereits 1908 schockierte Ole Olsen das Publikum mit zwei Jagdfilmen, die das Töten von Löwen in Afrika beziehungsweise Eisbären in Russland zeigten und die eine Serie von Abenteuer- und Katastrophenfilmen in exotischen Milieus sowie eine erste Blüte des dänischen Films einleiteten. Das Melodram *Afgrunden* (1910) begründete den Ruhm Asta Nielsens, des ersten dänischen Filmstars über die heimatischen Landesgrenzen hinaus, insbesondere in Deutschland. Zum Kanon des Weltfilms zählt Benjamin Christensens Horrorfilm *Häxan* (1922), der, wegen seiner brutalen, erotisch-sadistischen Szenen seinerzeit umstritten, Maßstäbe für das Genre setzte.

Einen Schwerpunkt seiner Analysen legt Penke auf das Schaffen Carl Theodor Dreyers, auf dessen genreprägenden Film *Vampyr* (1932) die Umschlagabbildung des Buches verweist. Zu Dreyers Gesamtwerk, gekennzeichnet einerseits von religiösen Sujets, andererseits von „Grusel und Horror“ (S.40), zählen Filme, die stilbildend für (Genre-) Richtungen wurden, darunter *Vredens Dag* (1943), *Ordet* (1955) und *Gertrud* (1964).

Eindringlich beschreibt Penke die Situation während der deutschen Besetzung Dänemarks von 1940 bis 1945, als die „Deutschen [...] auch (mit) über Filmproduktionen und Kinoprogramme“ (S.52) bestimmten, und – mit wenigen Ausnahmen – Unterhaltungsfilme, insbesondere Komödien und Kriminalfilme, im Fokus standen. 1942 begann die Regie-Karriere der Schauspielerin Bodil Ipsen: Nach ihr und der Schauspielerin Bodil Kjer ist der 1948 begründete, älteste dänische Filmpreis Bodil benannt. Filme, die in der Nachkriegszeit entstanden, beschäftigten sich mit der Besatzungszeit und dem Zweiten Weltkrieg. Aber auch Familienkomödien der Regisseurin Alice O’Fredericks, die 13 Filme der Olsen-Bande-Serie (1968-1981) und James-Bond-Parodien fanden ihr Publikum.

Entscheidend für die „Institutionalisierung der Filmproduktion in Dänemark“ (S.66) waren die Gründung der Dänischen Filmhochschule (1966) und des dänischen Filminstituts (1972) zur staatlichen Filmförderung. Es folgten die 1980er Jahre, ein laut Penke „großes Jahrzehnt des dänischen Films“ (S.71) mit internationalen Erfolgen wie *Babettes Fest* (1987) von Gabriel Axel und zwei Filmen aus Lars von Triers erster Trilogie *Europa: The Element of Crime* (1984) und *Epidemic* (1987). Mit den zehn Regeln des international einflussreichen Dogma-Manifests vom 13. März 1995 initiierten von Trier und die Mitunterzeichner:innen, darunter

auch der Regisseur des ersten Dogma-Films *Festen* (1998) Thomas Vinterberg, eine für Filmemacher:innen zunächst rigide „Ausrichtung auf Authentizität und Gegenwärtigkeit“ (S.78). Mit *Elsker Dig For Evigt* (2002) und *Brødre* (2004) schrieb sich die Regisseurin Susanne Bier in die Dogma-Historie ein.

Das dänische Filmschaffen des 21. Jahrhunderts, das international große Beachtung findet, ist von Regiewerken von unter anderem Bille August, Winding Refn, Anders Thomas Jensen und Nikolaj Arcel geprägt. Protagonist vieler dänischer Filme ist seit den 1990er Jahren Mads Mikkelsen, dem von Dänemark der Sprung zur Weltkarriere gelang, die Penke ausführlich würdigt.

Das Buch trägt für Expert:innen und für Filmfans gleichermaßen viel zum Wissen über das Filmland Dänemark und dessen Filmschaffende bei. Sowohl bedeutenden Persönlichkeiten als auch wichtigen Filmen und historischen Entwicklungen widmet sich Penke intensiv, lenkt den Blick aber auch auf Persönlichkeiten und deren Werke, die bislang eher in Fachkreisen bekannt sein dürften. Durch ein Personenregister bestens erschlossen, mit Filmempfehlungen, einer Auswahlbibliografie und mit zahlreichen Abbildungen lädt dieser ausgezeichnete Band aus der Reihe „Filmgeschichte kompakt“ zu vertieften Recherchen ein.

*Barbara von der Lühe (Berlin)*

## Jörg Helbig: Der britische Film

München: edition text + kritik 2024 (Filmgeschichte kompakt), 144 S., ISBN 9783967079937, EUR 24,-

Es erstaunt, wieviel Erinnerungswürdiges, Wissens- und Bedenkenswertes sowohl für interessierte Laien als auch für Student:innen und für Fachleute der Verfasser Jörg Helbig auf gerade einmal 127 Textseiten versammelt hat – und das in wohlgeordneter, wohlproportionierter, durch 18 Abbildungen aufgelockerter und zudem gut lesbarer, nicht zuletzt auch zum erneuten Anschauen oder Kennenlernen dieses oder jenes Filmtitels einladender Form.

Die etwa 480 Einträge, die das Personenregister enthält, geben einen Eindruck davon, wie umfangreich und komplex das Gesamtkorpus ist – Filme, Regisseur:innen, Kameraleute, Drehbuchautor:innen, Schauspieler:innen, Produzent:innen und Studios, diverse filmtechnische Entwicklungen, Genres, Tendenzen und politische, ökonomische, kulturelle und mediale Kontexte. Mit ihnen macht der Verfasser ein gutes Stück weit bekannt; für diejenigen aber, deren Sinn nach noch umfangreicheren und/oder nach einlässlicheren Kenntnissen steht, hält ein „Weiterführende Literatur“ betitelt Literaturverzeichnis 22 seit den 1990er Jahren erschienene filmgeschichtliche Werke aus dem anglo-amerikanischen Raum vor. Begrüßenswert ist auch eine 25 Filme benennende, keinen Anlass zu ernsthaftem Einspruch bietende „Filmaus-

wahl“ am Ende des Bandes, die „neben einigen Meilensteinen der britischen Kinogeschichte vorrangig solche Filme [enthält], die prototypisch waren, einen neuen Trend gesetzt haben, [sic] oder sich als besonders repräsentativ und prägend für ein Genre oder eine Epoche erwiesen“ (S.135).

Die Geschichte des britischen Films gliedert der Verfasser in sieben einleuchtende Zeiträume: Die „Stummfilm-Ära“ 1895-1928, das Jahrzehnt des frühen Tonfilms 1929-1939 („Stars und Studios“), die 1940er Jahre („Kriegsfilme und die Goldenen Jahre“), die 1950er und frühen 1960er Jahre („Vom Horrorfilm zur *New Wave*“), die restlichen 1960er und 1970er Jahre („Die Swinging Sixties und die Krise“), die letzten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts („Heritage-Kino, RomCom und Sozialdrama“) sowie das erste Viertel des 21. Jahrhunderts („Gegenwartstendenzen“). Dabei werden die einzelnen Kapitel – sinnvoller Weise, eingedenk der antizipierten Interessenschwerpunkte der Leser:innenschaft – umso umfangreicher, je näher man der Gegenwart kommt. Während also beispielsweise die ersten beiden gut 40 Jahre umfassenden Zeiträume auf insgesamt 14 Seiten abgehandelt werden, sind der Zeit seit Mitte der 1960er Jahre annähernd 80 Seiten vorbehalten, beinahe die Hälfte davon den Jahren nach der Jahrtausendwende.

In der den Filmkapiteln vorangestellten knappen „Einleitung“ stellt Helbig heraus, dass der begrenzte Darstellungsraum angesichts der Zielsetzung, „die Vielfalt des britischen Films [...] darzustellen“, „eine gewisse Selektion unvermeidlich macht“ (S.7). Für Erläuterungen beziehungsweise Begründungen dazu, was unter den Tisch fallen musste oder es verdient gehabt hätte, stärker akzentuiert zu werden (bspw. das Genre Sportfilm), wäre man dankbar gewesen. Herausgestellt wird zudem, dass das „Konzept einer nationalen Filmgeschichte“, zumal im Falle des multinationalen United Kingdoms, seine „Tücken“ (ebd.) habe. Es falle nicht leicht, einen Film als britisch zu deklarieren, es habe etwas – nicht eben wenige Ausnahmen bestätigten die Regel – „mit seiner Thematik, seinem Ambiente, seinen Schauplätzen und seinem kulturellen Kontext zu tun, nicht zuletzt aber auch mit den beteiligten Personen“ (S.8). Hier ließe sich ergänzend fragen, ob nicht auch inszenatorische beziehungsweise stilistische Aspekte (u.a. Kamera, Licht und Farbe, Schnitt, Schauspielkunst) eine Rolle spielen. Ist es nicht so, dass man einen britischen Film häufig rein vom Filmischen her als einen solchen identifiziert – im Unterschied etwa zu

Hollywoodproduktionen oder zu Filmen kontinentaler Filmkulturen wie Frankreich oder Deutschland?

Übergreifend stellt der Verfasser fest, dass „die Geschichte der britischen Filmindustrie einer Achterbahnfahrt“ geglichen und „die Konkurrenz Hollywoods“ stets die „größte Herausforderung“ (S.9) gewesen sei. Was Einzelbeobachtungen und -ergebnisse anbelangt, kann hier nur festgehalten werden, dass es sich um eine beinahe schwindelerregende Fülle handelt. Die Titel einiger Unterkapitel (von insgesamt wohl 40) mögen Lust auf eine eigene Lektüre wecken: „Alfred Hitchcocks Stummfilme“, „Alexander Korda und die Filmstars der 1930er Jahre“, „Margret Lockwood und die Gainsborough-Melodramen“, „Die Ealing-Komödien“, „Horror-Filme und Zensur“, „David Leans zweite Schaffensphase“, „Nudistenfilme“, „Popmusik-Filme“, „Ausnahmeregisseure: Nicolas Roeg und Stanley Kubrick“, „Shakespeare-Revival“, „Peter Greenaway und das experimentelle Autorenkino“, „Monarchiefilme“, „Britisch-asiatisches Kino“, „Zeitgenössische Regisseurinnen“, „Renaissance des Alters“.

*Günter Helmes (Schärding)*

## Vania Barraza, María Helena Rueda (Hg.): **Female Agency in Films Made by Latin American Women**

Cham: Palgrave Macmillan 2024 (Global Cinema), 393 S., ISBN 9783031725999, EUR 171,19 ISBN 9783967079937, EUR 24,-

Die Herausgeberinnen Vania Barraza und María Helena Rueda von *Female Agency in Films Made by Latin American Women* haben sich auf feministische Studien zu lateinamerikanischer Filmkultur spezialisiert. Die zentrale Idee der Publikation besteht darin, nicht nur die Filmproduktion lateinamerikanischer Filmemacherinnen zu untersuchen, sondern auch Autor:innen und Konzepte aus der Forschung über diese Region sowie von Theoretikerinnen und Künstlerinnen vor Ort zusammenzubringen. In 16 Kapiteln, unterteilt in fünf Teile, werden einschlägige Filmwerke von Frauen aus Lateinamerika vorgestellt, die die verschiedenen Facetten dieses *female gaze* beleuchten. Jedes Kapitel zielt darauf ab, die ‚Geschlechterkolonialitäten‘ zu verstehen und ihre Auswirkungen auf die von Europäern kolonisierten Länder zu untersuchen. Gleichzeitig werden die Stärken und Schwächen einer dezidiert weiblichen Perspektive hervorgehoben, die filmkulturell betrachtet nicht nur eine individuelle, sondern eine pluralistische Perspektive darstellt. Auf diese Weise werden die Ansichten der Forscherinnen zu Filmen thematisiert, die sich nicht nur mit Geschlechterfragen auseinandersetzen, sondern auch Themen wie Sexualität, *race*, Klassenzugehörigkeit und -gefüge sowie Behinderung in den

Mittelpunkt rücken. Darüber hinaus wird geschlechtsspezifischer Gewalt und deren Überwindung durch Diskussionen und künstlerisches Schaffen im Buch großer Raum eingeräumt. Um diese Debatten zu ermöglichen, weisen die Autorinnen von Beginn an einschränkend darauf hin, dass es nicht möglich sei, alle Regisseurinnen aus Lateinamerika einzubeziehen. Dabei akzentuieren sie, dass Frauen aus unterschiedlichen Ländern Lateinamerikas auch unterschiedliche Geschichten und Erfahrungen der Kolonialisierung haben. Sie sind auf den ersten Blick ähnlich, aber auch ganz anders.

Der in *Female Agency* eingeschlagene Weg ist konsequent und schlüssig. Zunächst werden die konzeptionellen Parameter festgelegt. Schon zu Beginn der Arbeit wird deutlich, dass die Folgen von Unterdrückung und Widerstand gegen das weiße Patriarchat thematisiert werden – sei es durch Diskurse oder durch die visuellen Aspekte des lateinamerikanischen Frauenkinos. Anschließend werden in vier Kapiteln die Handlungsspielräume von Frauen in Filmwerken diskutiert. Diese Handlungsspielräume werden durch Diskurse um Körper, Erinnerung und patriarchal vorgegebene Rollen vermittelt, die im Alltag von Frauen häufig infrage gestellt werden.

Der zweite Teil der Anthologie konzentriert sich auf Sexualität. Themen wie sexuelle Befreiung, andere Beziehungsformen jenseits der Monogamie und die Präsenz queerer Frauen in lateinamerikanischen Erzählungen laden zum Nachdenken über die Belastungen ein, die weiblichen Figuren in Bezug auf so intime und tiefgreifende Themen wie Sexualtrieb und die gewünschten affektiven Beziehungen auferlegt werden. Andere Kapitel nehmen Mutterschaft in den Blick, akzentuieren die Unsichtbarkeit von Müttern und die Rolle der Mutter als Fürsorgende, die Frauen in ihren Familien einnehmen. Männliche Unterdrückung wird erneut thematisiert, doch gleichzeitig scheint dieser Teil des Buches eher daran zu erinnern, dass diese sogenannten weiblichen Pflichten Frauen in allen Lebensphasen betreffen können.

Eine interessante Dynamik in *Female Agency* ist die Fähigkeit der Forscherinnen, die Themen, die Frauen in Lateinamerika bewegt, auf eine weltweite Perspektive zu erweitern, die der Unterschiedlichkeit der Rollen aber auch Rechnung trägt. Es sind

nicht nur Frauen. Es sind Mädchen, Frauen, Mütter, behinderte Frauen, Schwarze Frauen, indigene Frauen, Teenager, ältere Frauen. In diesem Sinne konzentriert sich der vierte Teil des Buchs noch stärker auf die Diskussion der Dichotomie von Pflege und Pflege über verschiedene Altersgruppen, Schichten, Länder und lateinamerikanische Kulturen hinweg. *Female Agency* hebt hier insbesondere Aspekte des Widerstands hervor. Tatsächlich schlägt das gesamte Buch vor, den *female gaze* als eine Form von Aktivismus zu verstehen und als Möglichkeit des Widerstands zu betrachten.

Insbesondere die letzten Kapitel verfolgen allerdings einen noch radikaleren Weg in der Untersuchung der Möglichkeiten, patriarchale Systeme zu durchbrechen: Die große Frage des fünften Teils besteht darin, in den untersuchten Filmen einen Raum für eine historische Wende in der Gesellschaft zu finden, die zwar noch nicht eingetreten ist und dies auch nicht in Kürze tun wird, die sich aber vielleicht in der Kunst bereits erahnen lässt.

*Enoe Lopes Pontes (Bahia)*

## **Djuna Lichtenberger: Gefahr in Literatur und Film: Vorstellungskraft, Möglichkeiten und Verletzbarkeit**

Bielefeld: transcript 2024, 169 S., ISBN 9783837674811, EUR 39,- (OA)  
(Zugl. Dissertation an der Universität Bern, 2022)

Die Juristin Djuna Lichtenberger gibt in ihrer Dissertation *Gefahr in Literatur und Film: Vorstellungskraft, Möglichkeiten und Verletzbarkeit* an, das Ziel zu verfolgen, eine „kreative Annäherung an das Phänomen Gefahr aus der Sicht auf ausgewählte literarische und filmische Werke vorzunehmen“ (S.15). Ihr gehe es darum, „wie Gefahren in den Werken inszeniert werden und was durch diese Inszenierung über das Phänomen ausgedrückt wird“ (ebd.) – und ausdrücklich nicht um „eine kulturhistorische, sondern eine möglichst freie und philosophische Herangehensweise“ (S.17). Im Schlussteil schreibt die Autorin, das Ziel der Arbeit sei es, „anhand der ausgewählten Romane und Filme ein Spektrum an Betrachtungsweisen des Phänomens Gefahr auszuarbeiten“ (S.157). Die Werke, die Lichtenberger im Hauptteil ihres Buches werkimmanent deuten will, sind die beiden Bücher *Moby-Dick* (1851) und *Die Tatarenwüste (Il deserto dei Tartari)*, 1940) sowie die drei Filme *Stalker* (1979), *Dersu Uzala* (1975) und *Alexander Newski* (1938). Das Ziel von Lichtenbergers Vorhaben bleibt somit recht vage; was die Juristin unter „philosophische Herangehensweise“ versteht, teilt sie nicht mit. Und auch welche Logik sich hinter der Eingrenzung ihres Forschungsgegenstandes auf die genannten Werke

verbergen mag, behält die Autorin für sich. Lichtenberger schließt ihre Einleitung damit ab, ihr Buch solle „die Lesenden letztlich zu ihrer eigenen Betrachtungsweise inspirieren“ (S.18). Gelänge das, wäre die Leistung der Lesenden – zumindest stellenweise – größer als die der Autorin selbst.

Nennenswerte Teile ihrer Analyse hat Lichtenberger, das zeigt bereits der erste Leseindruck, ungekennzeichnet aus anderen Quellen übernommen. In ihrer Analyse von Sergej Eisensteins *Alexander Newski* (S.133-155) etwa paraphrasiert Lichtenberger anfangs zwei Mal aus Ulrich Wünschels Buch *Sergej Prokofjews Filmmusik zu Sergej Eisensteins Alexander Newski* (Hofheim: Wolke, 2006) – zum einen, als sie auf die Produktionsbedingungen unter Stalin verweist (vgl. S.133), zum anderen, als sie schreibt, der Film sei „ein Epos über die Geschichte eines russischen Nationalhelden“ (S.134). Bis auf diese Randnotizen kommt die Autorin in ihrer Analyse des Films erstaunlicherweise gänzlich ohne Bezugnahme auf Sekundärliteratur zu Eisenstein und *Alexander Newski* aus – übernimmt allerdings teils deren Gedankengut. Wünschel, auf den sie sich eingangs bezieht, schreibt über die Helme der Ordensritter: „Die kämpfenden deutschen Ritter hingegen bleiben gesichtslos, unbekannt und

austauschbar, weil sie – dem Maskentheater vergleichbar – schützende und verbergende Helme tragen“ (Wünschel 2006, S.16). Lichtenberger paraphrasiert dies, ohne eine Quelle anzuführen: „Eines der auffälligsten Elemente sind die Helme und Kostüme, die verschleiern, wer sich darunter befindet. Die wahren Identitäten und persönlichen Eigenschaften der Kreuzritter werden durch eine konstruierte, vereinheitlichende Maskierung ersetzt, um ihnen zu bedrohlicher Wirkung zu verhelfen“ (S.137). Lichtenberger ist darüber hinaus keinesfalls die Erste, die feststellt, dass Eisenstein „den Deutschen Orden als Allegorie der Nationalsozialisten [zeichnet]“, wie Frithjof Benjamin Schenk es in *Alexander Newskij: Heiliger – Fürst – Nationalheld* (Köln: Böhlau, 2004, S.328) formuliert. Lichtenberger schreibt über die Kreuzritter: „Ihre Helme sind mit [...] einer Hand verziert, die an den Hitlergruß erinnert“ (S.140) und kommt dabei fast zu denselben Schlüssen wie Schenk: „Ejzenstejn [rückt] einen Ritter ins Bild, der seinen Turnierhelm mit einer ausgestreckten Hand als ‚Wappenzeichen‘ unter dem Arm hält. Durch den Blickwinkel der Kamera wird der Eindruck erweckt, als habe der Mann seine Hand zum ‚Hitler-Gruß‘ erhoben“ (Schenk 2004, S.328). Die Analyse der Inszenierung der Deutschen als Nationalsozialisten lässt sich zudem in zahlreichen weiteren Analysen von *Alexander Newski* finden: Lissi Zilinski zufolge erwecke das Kreuz der Ordensritter etwa „Assoziationen zu dem Hakenkreuz“

(„Alexander Newski.“ In: *Filme von S. M. Eisenstein: Zyklus*. Berlin: Staatl. Filmarchiv d. Dt. Demokrat. Republik, 1960, S.47-54, S.53); für Felix Lenz steht fest: „Die Deutschordensritter entsprechen Hitlers Deutschland“ (*Sergej Eisenstein: Montagezeit: Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos*. München/Paderborn: Fink, 2008, S.295); und schließlich schreibt Eisenstein selbst – historisch deutend –, der deutsche Ritterorden habe „einen ausgesprochen nationalistischen [...] Charakter“ (*Ausgewählte Aufsätze*. Berlin: Henschel, 1960, S.506). Auch dass, so Lichtenberger, den Film eine „starke Natursymbolik“ (S.147) durchziehe, wurde mehrfach in anderen Analysen herausgearbeitet – so beispielsweise bei Zilinski: „Weich erscheinen ihre Konturen [die der russischen Menschen] im Bild und verschmelzen mit der Natur“ (Zilinski 1960, S.53); Schenk betont zudem, dass die russischen Figuren „als Menschen gezeigt [werden], die eng mit den Elementen der Natur verbunden sind“ (Schenk 2004, S.343); und auch Lenz schreibt in einem Kapitel über das Zusammenspiel von Bild und Musik in *Alexander Newski* über die Natursymbolik (vgl. Lenz 2008, S.305ff.).

Auch inhaltlich kann Lichtenbergers Buch nicht überzeugen: So werden den Lesenden wiederholt Fragen eröffnet, die wie Nebelkerzen anmuten, da die Arbeit sie unbeantwortet lässt und sie nicht mit dem Forschungsvorhaben in Zusammenhang stehen. Etwa wird medientheoretisch behauptet, *Alexander Newski* sei „ein

eindrückliches Kunstwerk geworden, das die Möglichkeit für eine kritische Auseinandersetzung der Frage bietet, inwiefern Film Propaganda sein kann“ (S.133f.). Bis auf ein einzelnes Zitat von Siegfried Kracauer wird zur Beantwortung dieser Frage weder auf Forschungsliteratur rekurriert noch werden eigene Gedanken ausgearbeitet.

Die Arbeit entspricht nicht den Regeln sauberen wissenschaftlichen Arbeitens, sodass die Bewertung der Dissertation mit *summa cum laude* sehr erstaunt. Gleichzeitig verwundert generell, dass Lichtenberger mit ihrem Vorhaben an einer Rechtswissenschaftlichen Fakultät als Doktorandin angenommen wurde. Lichtenberger

schreibt am Ende ihrer Einleitung: „So erscheint das Phänomen Gefahr in jedem Kapitel in einem neuen Licht und bringt, als blicke man durch ein Kaleidoskop, eine Variation hervor“ (S.18). Das Kaleidoskop, so der Leseindruck, scheint bei Lichtenberger zur Methode geworden zu sein: Variiert werden hier allerdings nicht genannte, aber paraphrasierte Quellen, die sich durch die Spiegel im Inneren des Kaleidoskops zu zweifelhaften Mustern formieren. Dabei bleiben sowohl der juristische als auch der filmwissenschaftliche Anschlusswert des Buchs diffus.

*Johannes Dominik Hardt (Köln)*

### **Cora Rok (Hg.): Authentizität nach Pasolini**

Paderborn: Brill | Fink 2023, 239 S., ISBN 9783770567201, EUR 99,-

Der Titel des hier vorgestellten Bandes *Authentizität nach Pasolini* lässt sich zweifach lesen – nämlich als Frage nach der besonderen Vorstellung von Authentizität beim Universalkünstler Pasolini oder nach der Möglichkeit von Authentizität in unserer Zeit, also einer insbesondere durch eine neue Medialität vollständig anderen Situation als sie dieser öffentliche Intellektuelle in den 1960er und 1970er Jahren noch vorfand. Dabei verbinden sich für viele der größtenteils aus der

Romanistik stammenden Autor:innen solche Fragen mit denen nach dem Mythos als einer Art Zufluchtsort des Authentischen. Auch Pasolinis „filmisches Werk lässt sich [so Ute Felten] im Anschluss an [Blumenberg] unschwer als kontinuierliche Arbeit am Mythos lesen, als Lust an der heidnischen und christlichen Überformung der Protagonisten“ (S.11). Heute, viele Jahre nach der mysteriösen Ermordung Pasolinis, dessen Leben mit seinem tragischen Ende selbst eine Art

christologischen Abschluss zu finden schien, verwandeln sich die nicht nur hier immer wieder beschworenen Reflexionen des politischen und ästhetischen Potenzials dieser einzigartigen Poetik selbst in eine Art Arbeit am Mythos Pasolini. Die Gedanken zu Gesellschaft und Kunst werden dabei zu einer Suche nach dem Authentischen als einer (auch politischen) fast religiösen Regression zu einer ‚heiligen‘ Welt vor aller kapitalistischen Gegenwartskultur der Simulation. So sehr die politischen Strategien, wie sie die einzelnen Autor:innen vor Augen führen, deshalb mitunter fast antiquarisch wirken, erreichen sie doch gerade durch diese vermeintliche Unzeitgemäßheit, ja Ferne, eine eigenartige kritische Gegenwärtigkeit. Auf jeden Fall gewinnt Pasolinis Poetik losgelöst vom allzu aufdringlichen Kontext der seinerzeit dominanten – und von Pasolini viel zu oft nur flüchtig adaptierten – Modediskurse seiner Zeit (wie etwa eine allzu eindimensionale Semiotik) erneutes Gewicht. „Die Wahrnehmungen und Reflexionen des Subjekts sind [so Angela Oester] von den Wahrnehmungen und Reflexionen des Films selbst nunmehr nicht mehr klar zu trennen, denn der moderne Film hebt immer die energetischen Trennungen zwischen Realität, Traum, Imagination und Erinnerung auf. [D]a zwischen mentalem und medialem Bild nicht mehr eindeutig unterschieden werden kann, verliert auch die Semiotik mit ihrer rigiden Kategorisierung auf dem

Feld der Künste die Deutungsmacht [...] Denn das Kino der Poesie wird von Pasolini nicht in erster Linie als epistemisches, sondern als ästhetisches Problem behandelt. [...] Allerdings, und an dieser Stelle macht sich wiederum der Unterschied bemerkbar, der Pasolini von allen Kinoavantgardisten der jüngeren Vergangenheit unwiederbringlich trennen würde: Pasolini hätte den forcierten Dynamismus, die Entfesselung der Fantasie und Beschleunigung der Filmtechnik des heutigen Kinos wahrscheinlich nicht unterstützt. Und zwar deshalb, weil seine Poesie des Kinos sich der ‚forza del passato‘ [der Kraft des Vergangenen] verschrieben hatte“ (S.158). Ob es sich allerdings für Pasolini eher, wie die Autorin meint, um ein poetisches, denn um ein Problem der richtigen (wohl auch) politischen Erkenntnis handelt, darf hinterfragt werden. Pasolini lässt diese Grenze jedenfalls Zeit seines Lebens auf seiner schier endlosen Flucht von einer Utopie zur nächsten offen. Schon zu seinen Lebzeiten waren jene archaischen Welten, die für den Kulturkritiker vielleicht die einzige Möglichkeit darstellten, einer kapitalistischen Totalität noch zu widerstehen, größtenteils verschwunden oder doch im Rückzug begriffen, wenn nicht selbst schon durch das Gift einer alle Lebensbereiche erfassenden Konsumkultur korrumpiert. Authentizität, wie sie in den zahlreichen Beiträgen von Cora Roks Anthologie immer wieder diskutiert wird, kann hier, so paradox das klingen mag, immer nur

als künstlerische Strategie verstanden werden. Nirgends gelingt es folgerichtig, darüber hinaus einen sachlichen Gegenstand zu beschreiben, der heute noch das utopische Potenzial hätte, mit dem Pasolini als junger Mann in Julisch-Friaul einst begann und den er zu späteren Lebzeiten in der damals sogenannten Dritten Welt zu finden hoffte. Heute, da die spätromantische Idealisierung vor allem der Länder des globalen Südens trotz aller aufrechten Gesinnung der Generation vom Schlage Pasolinis wenigstens fragwürdig geworden ist, bleibt vielleicht nur die Bewunderung für den radikalen Ästhetizismus dieses Rimbaud-Verehrers mit seiner fragmentarischen und so widersprüchlichen wie vollendeten Formkunst. Angesichts der Monumentalität dieses Scheiterns gelingt es Hans Ulrich Reck dennoch, einen produktiven Funken zu schlagen, wenn „im Gegenzug zu einer durchverwalteten Welt und der Organisation von Individuen als den

immer gleichen Partikeln informierten Massengrab der postmodernen, durch Betreuung und Bevormundung angeleiteten Gesellschaft, [...] sich das authentische radikal nur als Faktor einer Zeugenschaft im Prozess einer komplexen Vermittlung [erweist]. Authentisch ist nicht der Selbstbezug, sondern das Bezeugen einer Sache in ihrer Wahrheit für Dritte“ (S.114). Am Ende sieht aber auch Reck bei Pasolini zuletzt nur „Verzweiflung“, und es „muss jeder monolithischen Wahrheit entsagt werden“ (S.120).

Zum Schluss allerdings eine ernste Kritik am schönen Band: Die zahlreichen unübersetzten Zitate im Italienischen widersprechen nicht nur dem emanzipatorischen Pathos der meisten Beiträge, sondern können vor allem als Zeichen akademischen Distanzierungsverhaltens ein geeigneter Gegensand der Bourdieuschen Diskursanalyse sein.

*Norbert M. Schmitz (Kiel/Wuppertal)*

## Des O'Rawe: Documentary Film and Radical Psychiatry

Cham: Palgrave Macmillan 2024, 115 S., ISBN 9783031742316, EUR 42,79

Des O'Rawes Monografie *Documentary Film and Radical Psychiatry* bietet eine präzise Analyse dokumentarfilmischer Praktiken im Kontext der psychiatriekritischen Bewegungen mit Beginn der 1960er Jahre. Der Autor widmet sich einer diskursiven Konstellation, in der sich filmische, institutionelle und soziopolitische Perspektiven auf psychische Krankheit verschränken und in Form dokumentarischer Strategien sichtbar werden. Die 1960er Jahre markieren nicht nur einen epistemischen Umbruch im Verständnis psychischer Erkrankungen, sondern auch eine Phase intensiver gesellschaftlicher Mobilisierung gegen hegemoniale Strukturen in der Psychiatrie. O'Rawe subsumiert ein heterogenes Spektrum kritischer Strömungen unter dem Begriff ‚*Radical Psychiatry*‘. Ein zentrales Verdienst der Untersuchung liegt in der konsequenten und äußerst aufschlussreichen Verknüpfung dieser bewegungsgeschichtlichen Perspektiven mit der dokumentarfilmischen Praxis. Der Autor nimmt in vier thematisch gegliederten Kapiteln filmische Werke dieser Zeit in den Blick. Dass prominente Beispiele wie Frederick Wisemans *Titicaut Follies* (1967) nur am Rande Erwähnung finden, ist weniger Versäumnis als programmatische Setzung: O'Rawes Interesse gilt dezidiert weniger besprochenen Filmarbeiten, denen es gelingt,

dokumentarfilmische Repräsentationskonventionen ebenso zu hinterfragen wie psychiatrische Normierungen.

Besonders scharfsinnig eröffnet das Kapitel „Self and Others“ die Analyse: Psychiater R.D. Laing erscheint hier nicht nur als intellektuelle Leitfigur der *Radical Psychiatry*, sondern steht auch in einer Doppelrolle als Filmproduzent für das Umdenken in der filmischen Repräsentation psychischer Erkrankung, da seine konsequente Subjektzentrierung gleichermaßen psychiatrische wie dokumentarische Objektivierungsregime unterläuft.

Das Kapitel „(De)Institutionalisation“ widmet sich dokumentarfilmischen Antworten auf institutionelle Reformprozesse in Frankreich und Italien. Anhand von Raymond Depardons *San Clemente* (1982) und Mario Ruspolis *Regard sur la Folie* (1962) verdeutlicht O'Rawe, wie die Kamera als partizipatorisches Werkzeug gedacht werden kann – zumindest im Anspruch. Die Analyse verliert dabei nie die ethisch-politische Spannung aus dem Blick: Wiederholt weist der Filmwissenschaftler auf die Gefahr voyeuristischer Reproduktion von *Otherness*, die selbst wohlmeinenden filmischen Ansätzen inhärent sein kann.

Besonders differenziert gerät die Auseinandersetzung mit betroffenen Heranwachsenden im dritten Kapitel

„Alternative Pedagogies“. Fernand Delignys *Le Moindre Geste* (1971) steht exemplarisch für eine Praxis, die mit einer betonten Bild-Ton-Schere sowie der bewussten Auflösung des Dokumentarischen in die Fiktion formale Ambiguitäten als Spiegel ambivalenter psychischer Erfahrung kultiviert. Delignys partizipativer Zugriff begreift die Kamera als pädagogisches Instrument, das alternative Kommunikationsräume eröffnet. An Allan Kings *Warrendale* (1967) verdeutlicht O'Rawe schließlich den komplexen Aushandlungsprozess zwischen authentischer Darstellung und dramatisierender Inszenierung.

Das vierte Kapitel thematisiert filmische Zugriffe auf psychedelische Psychiatrie, mit einem Fokus auf Louis van Gasterens Werken, beispielsweise *Begrijpt U Nu Waarom Ik Huil?* (1969). O'Rawe verweist zu Recht auf die politische Wirkmächtigkeit dieses Films, der zur Verhinderung der Haftentlassung der letzten NS-Verbrecher in den Niederlanden beitrug. Solche konkreten Beispiele bleiben jedoch die Ausnahme. Die Bezugnahme auf Franco Basaglias Appell „Take your photographs, otherwise people won't believe us“ (S.37) deutet das Potenzial dokumentarischer Bildpolitiken an, O'Rawes Analyse aber konkretisiert diese nur punktuell. Ein akzentuierter Ausblick hätte der politischen Dimension des dokumentarischen Zugriffs

zusätzliche Schärfe verliehen, etwa auch durch konsequente Einbeziehung filmischer Arbeiten aus Betroffenenperspektive, die dem von O'Rawe diagnostizierten re-alienating gaze längst Alternativen entgegengestellt haben.

Kritisch zu vermerken ist auch, dass zentrale Akteur:innen, wie etwa das Sozialistische Patientenkollektiv, lediglich am Rande erwähnt werden – eine Leerstelle, die den Blick auf die politische Radikalisierung von Patient:innenbewegungen unnötig verflacht. Auffällig ist zudem ein Mangel an Quellenverweisen zu der offenbar umfangreichen Archivarbeit, die dieser Monografie vorausging, sowie eine Häufung von spekulativen Annahmen über historische Akteur:innen (vgl. u.a. S.24, S.36 und S.54).

Trotz dieser kritischen Anmerkungen liefert O'Rawe mit *Documentary Film and Radical Psychiatry* einen substanziellen Beitrag zur Erforschung der Schnittstelle von dokumentarischer Repräsentation, psychiatrischer Praxis und visueller Machtkritik. Seine Ausarbeitung macht deutlich, welche formalästhetischen Versuche Dokumentarfilmende unternehmen, um innere Zustände sichtbar zu machen und wie der Dokumentarfilm selbst integraler Teil der Aushandlung dessen wird, was als psychische Krankheit gilt.

Janin Tscheschel (Bonn)

## **Hans-Dieter Kübler: Bildjournalismus und Pressefotografie: Geschichte, mediale Formate, Analysen. Eine Einführung**

Wiesbaden: Springer VS 2023, 348 S., ISBN 9783658352929, EUR 34,99

Die umfangreiche und sehr differenzierte historische Analyse, illustriert mit mannigfachen schwarz-weißen und farbigen Bildern, analysiert detailliert die Geschichte von Fotografie und Bildern in den unterschiedlichsten Formaten der deutschen Presse während des 20. Jahrhunderts bis zu den ersten Phasen der digitalen Ära um 2000. Dies ist ohne Zweifel ein relevantes Thema, bislang aber in der Medienwissenschaft kaum umfassend untersucht, obwohl kein klassisches publizistisches Medium wie Zeitungen oder populäre Zeitschriften je ohne Fotos oder Bilder zur Veranschaulichung ihrer Texte für die Leser:innenschaft auskamen. Und die eigentlichen Bildmedien, Film und Fernsehen, gründen nach Hans-Dieter Kübler (vgl. S.V) letztlich in den Vorarbeiten und Erfahrungen der ersten mechanischen visuellen Reproduktion von Welt, der Fotografie.

Der Band gibt einen sehr breiten und vertieften Überblick über die Geschichte und Entwicklung der (Presse-)Fotografie von ihren Anfängen in den Pfennigmagazinen und Presse-Illustrationen (S.75-106), über den Presseboom um die Jahrhundertwende (S.107-128), über die Entdeckung der Fotografie als publizistisches Medium während des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts und bis zu den ersten Phasen der digitalen Ära (S.284-296). Dies geschieht nach dem Anspruch von

Kübler, selbst emeritierter Professor für Sozial-, Kultur- und Medienwissenschaften der Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg, in einer transdisziplinären Perspektive (vgl. S.VII), welche fototheoretische Ansätze, die Presseforschung sowie -geschichtsschreibung und schließlich weitere Disziplinen miteinschließt, die sich um Bildbeschreibung und -analyse kümmern, wie etwa die Semiotik.

Küblers Analyse verfolgt im Wesentlichen drei Themenschwerpunkte: Erstens die technische Entwicklung der Pressefotografie im ersten Kapitel (S.1-52) und die Forschungen zur Pressefotografie im zweiten Kapitel (S.53-74), gefolgt von der detaillierten Beschreibung ihrer kommunikativen, personalen und materiellen Erscheinungsformen in der Publizistik, vorzugsweise unter nationalen Vorzeichen, also für Deutschland in den Kapiteln 3 bis 9 (S.75-296): Frühe Bildpublizistik, Presseboom um die Jahrhundertwende, die Entdeckung der Fotografie als publizistisches Medium, die mediale Moderne, Bildpublizistik im NS-Regime, innovative Entwicklungen des Bildjournalismus im Ausland sowie Bildpublizistik in Deutschland.

Die letzten beiden Kapitel 10 (S.297-318) und 11 (S.319-336) befassen sich ergänzend einerseits mit der Bildtheorie und -analyse, ohne dazu aber eine eigene Theorie zu entwerfen,

sowie mit den Transformationen zur digitalen Fotografie und Spekulationen etwa bezüglich der zunehmend alltäglichen Bildbearbeitung im Journalismus. Dabei ist die Frage danach zentral, ob das Dokumentarische aus der Pressefotografie verschwindet (vgl. S.319). Dies führt Kübler auch zu den Paradoxien der digitalen Fotografie: Fake oder dubitatives Bild?

Kübler beschließt seine differenzierten und vertieften Analysen mit der Benennung einiger analytischer Desiderate, und er zieht Schlussfolgerungen speziell zur digitalen Fotografie, die im Gegensatz zur analogen Fotografie viel umfassender bearbeitet und so auch manipuliert werden kann. Kübler bewertet diese Entwicklungen angesichts der wachsenden Bilderflut: „Fotos müssen immer auffallender, ungewöhnlicher, sensationeller, vielleicht auch schockierender, erschütternder und skandalöser werden, um aus der visuellen Masse hervorzuragen und Aufmerksamkeit zu gewinnen“ (S.334f.). Hinzu kommt, dass Fotografien von Laien in den journalistischen Medien als sogenannter Bürgerjournalismus zunehmend benutzt werden, was den Fotojournalismus mit dem Problem der Deprofessionalisierung konfrontiert. Allerdings ist die Zukunft des Fotojournalismus nach Kübler schwierig zu prognostizieren, sind doch vielfältige technische, ökonomische, berufsbedingte, publizistische, soziale und ästhetische Einflussfaktoren zu berücksichtigen, nicht zuletzt die anhaltende Krise der Printmedien und die voran-

schreitende Digitalisierung. Und mit ihnen minimieren sich die Publikationschancen für den Fotojournalismus, wobei aber gleichzeitig der Zwang zur Visualisierung zunimmt, was wiederum die Nachfrage nach Bildern erhöht (vgl. S.333f.).

Bilanzierend kann festgehalten werden, dass der Band von Kübler einen sehr guten und detaillierten Überblick mit vielen Beispielen aus der Geschichte und Entwicklung der (Presse)Fotografie von ihren Anfängen bis zur heutigen Digitalisierung gibt – und zwar mit Fokus auf der Presse und auf Zeitschriften in Deutschland als wichtigsten Publikationsformen. Darüber hinaus befasst der Band sich mit den grundlegenden theoretischen Ansätzen der Pressefotografie und gibt methodische Hinweise zur Analyse von Fotografien. Worauf nur ganz am Rand eingegangen wird, ist die Frage, ob die mit der Digitalisierung verbundenen Transformationen der Fotografie grundsätzlich neu sind und welche Tendenzen positiv beziehungsweise negativ beurteilt werden sollten. Leider gar nicht thematisiert werden neuere Social-Media-Produkte und -Plattformen sowie die Verwendung von Bildern durch ihre Nutzer:innen. Wenngleich Kübler hier ein Werk mit Einführungs- und Überblickscharakter konzipiert hat, wäre es trotzdem auch interessant gewesen, wären Fotojournalist:innen selbst zur gegenwärtigen Situation und Zukunft ihres Berufs befragt worden.

*Heinz Bonfadelli (Zürich)*

## Helene Roth: *Urban Eyes: Deutschsprachige Fotograf\*innen im New Yorker Exil in den 1930er und 1940er Jahren*

Göttingen: Wallstein 2024 (Visual History. Bilder und Bildpraxen in der Geschichte, Bd.12), 493 S., ISBN 9783835356559, EUR 48,- (OA)

(Zugl. Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München, 2023)

Auffallend ist zunächst, dass das Buchcover von Helene Roths *Urban Eyes* eng an den einige Jahre zuvor erschienenen, thematisch verwandten Sammelband *„Escape to Life“ – German Intellectuals in New York: A Compendium on Exile After 1933* (Berlin/Boston: De Gruyter, 2013) angelehnt ist. Nach Paris etablierte sich mit Ausbruch des Zweiten Weltkriegs plötzlich New York als Sehnsuchtsort für Künstler:innen und Intellektuelle. Dass der fotografische Blick des aus Dresden stammenden Fotografen Fred Stein als einer der zentralen Exponenten der Exilszene emblematisch für die New Yorker Exilfotografie der 1940er Jahre ist, wird von Roth überzeugend dokumentiert. Insofern erscheint die Auswahl des Titelbildes, Steins *Coenties Slip* (1946), als absolut gerechtfertigt.

*Urban Eyes* basiert konzeptuell auf dem Postulat des Philosophen Vilém Flusser, der das kreative Potenzial des Exils herausstellte, woraus die Autorin im Hinblick auf das Medium der Fotografie die These ableitet, dass „das Exil einen Zugewinn an neuen urbanen Bildmotiven und -praktiken generierte“ (S.36). Sie betreibt selbst Feldforschung in New York, indem sie historische Aufnahmen im gegenwärtigen Stadt-

bild visuell zu rekonstruieren versucht (vgl. S.40) – so etwa bei Ellen Auerbachs Blick von der Brooklyn Bridge (1937) als erster fotografischer Impression von der Millionenstadt (vgl. S.87) und der städtebaulichen Transformation bis zum Jahr 2022 (vgl. S.89).

Roth zeigt auf, welche Bedeutung die Metropole New York für die Fotografie und den beruflichen Status der Exil-Fotograf:innen entwickelte, außerdem wie die Bildsprache im urbanen Kontext die individuellen Emigrationserfahrungen reflektiert und welche fotografischen Positionen daraus im Exil resultieren (und zwar in einem Umfeld, in dem die Fotografie um Anerkennung als künstlerisches Medium ringt). Darüber hinaus weiß Roth herauszuarbeiten, welche Ästhetiken sich in der Bildkunst der aus Deutschland geflohenen Exilant:innen der 1930er und 1940er Jahre manifestierten – auch in der konkreten Wechselbeziehung mit US-amerikanischen Fotograf:innen. Ferner zeigt Roth auf, wie sich die Fotografie als Versinnbildlichung der jeweiligen Emigrationsgeschichten lesen lässt und welche Relevanz New York als Inspirationsquelle nicht zuletzt für die Fotobuchkultur des Untersuchungszeitraumes hat. Bis dato war genau dies nahezu

ein weißer Fleck auf der Landkarte der Fotobuchforschung. Horacio Fernández' Herausgeberschrift *Nueva York en fotolibros* (Barcelona: RM Verlag, 2016) war bisher das einzige, zudem noch recht überschaubare Kompendium der immensen um New York kreisenden Fotobuchpublizistik. Auch mit dem Phänomen der Fotografie im New Yorker Exil wurde sich zuvor nur rudimentär befasst mit Mario von Bucovichs Bildband *Manhattan Magic* (New York: M.B., 1937). Das ergiebige Thema ‚New York‘ wird in anderen einschlägigen fotohistoriografischen Untersuchungen (z.B. vom bekannten Autorenteam Martin Parr und Gerry Badger in *The Photobook: A History* [Bde.1-3. Berlin: Phaidon, 2004-2014]) quasi ausgeblendet, von der Stellung deutschsprachiger Fotograf:innen im New Yorker Exil ganz zu schweigen.

Wie genau Roth es mit ihrer Analyse nimmt, zeigt schon die Tatsache, dass sie etwa die performative Praxis der fotografischen Stadterkundung im Gehen an Beispielen des 1939 nach New York emigrierten Fotografen Ernest Nash oder des mit unterschiedlichem Equipment und verschiedenen künstlerischen Strategien arbeitenden Fotografen Andreas Feininger zu neueren Erkenntnissen der Promenadologie in Beziehung setzt (vgl. S.101ff.). Unter den in *Urban Eyes* berücksichtigten Fotograf:innen im New Yorker Exil befinden sich Koryphäen wie Lisette Model und der bereits erwähnte Feininger, berühmte Persönlichkeiten wie Ilse Bing und Fritz

Henle, doch auch in Vergessenheit geratene Bildkünstlerinnen wie Carola Gregor und Gerda Peterich.

Ein besonderes Augenmerk wirft die Autorin auf die Rolle der Exilverlage, in denen jüdische Emigrierte ihre Fotobücher publizieren konnten. Bei Pantheon Books (gegründet 1942) etwa hatte Stein 1947 sein erstes Werk *5th Avenue* veröffentlicht, das sich offensichtlich erfolgreich promoten ließ (vgl. S.209f.). Als ungleich schwieriger erwiesen sich Rezeption und Vermarktung des dezidiert sozialkritisch angelegten Fotobuches *Suffer Little Children* (New York: Oceana, 1952) von Marion Palfi (vgl. S.206f.).

Roth beleuchtet in ihrer nicht nur umfassenden, sondern – vor allem was die Auswahl der Künstler:innen anbelangt – auch ausgewogenen Studie zahlreiche weibliche Positionen aus Œuvres talentierter Fotografinnen, so zum Beispiel im Kontext der Dokumentation einer prekären Lebenssituation von Kindern im Großstadtmilieu bei Palfi (vgl. S.114ff.) oder im Kontext queerer Netzwerke New Yorks bei Ruth Bernhard (vgl. S.385ff.). Der Autorin gelingt es, das eingangs formulierte Postulat der Kreativität in der Fotokunst vollumfänglich zu validieren. Mit *Urban Eyes* schließt Roth damit gleich mehrere Forschungslücken. Hier handelt es sich um nicht weniger als einen Meilenstein auf den Spezialgebieten der fotografischen Exil- und Metropolenforschung.

*Matthias Kuzina (Walsrode)*

## Hörfunk und Fernsehen

### Evangeline Aguas: Queer Interruptions: Temporality in Femslash Fandom

Cham: Palgrave Macmillan 2025, 120 S., ISBN 3031770242, EUR 42,79

Evangeline Aguas beginnt ihre Studie zu queerer Temporalität in Fandom mit dem Tod der beliebten lesbischen Figur Lexa in der Science-Fiction-Serie *The 100* (2014-2020). Die Frustration und Trauer der Fans ob diesem neuerlichen Beispiel für die sogenannte *bury-your-gays*-Tropen sind groß, schaffen es sogar in die Berichterstattung etablierter Medien. Aguas fragt, inwiefern dieser (erneute) Bildschirmtod einer lesbischen Figur für queere Fans die Rückkehr einer eigenen Vergangenheit, eines vergangenen und zugleich gegenwärtigen Schmerzes bedeutet. Für ihre Studie hat sie, neben einer Onlinebefragung mit 72 Teilnehmer:innen, zehn semi-strukturierte Interviews im Rahmen einer Clexa-Convention geführt, die sie auch filmisch dokumentiert hat – Clexa steht für die Liebesbeziehung der Figuren Lexa und Clarke.

Ergänzend zum hier besprochenen Buch entstand eine Website (<https://queerinterruptions.com/>), die Ausschnitte aus den Interviews zeigt, einordnet und mit Zitaten aus der Onlinebefragung kombiniert. Nach eigener Aussage will Aguas damit ihren Dank an die Fans zum Aus-

druck bringen, aber die Website auch als Teil des wissenschaftlichen Projekts verstanden wissen, der zur kritischen Reflexion des Buchs anregen soll. Dieser transmediale Aspekt der Publikation ist eine klare Bereicherung und durchaus beeindruckend, er hätte vielleicht etwas weniger Gewicht im Buch finden können – der Website ist ein ganzes Kapitel gewidmet.

Theoretisch eingebunden ist Aguas' Studie vor allem über das Konzept der *queer time* – die Idee, dass queere Menschen Zeit anders erleben, da ihr Leben seltener heteronormativen Mustern folgt: erwachsen werden, heiraten, Kinder bekommen (vgl. S.5). Zudem erleben queere Menschen nach wie vor immer wieder schmerzhaft gesellschaftliche Ächtung, Ausgrenzung oder Marginalisierung, wodurch Wunden der Vergangenheit allzu häufig in der Gegenwart erneut aufreißen (vgl. S.5 und S.70). Aguas koppelt diese Kritik an *Queer-of-Color*-Theorien und verdeutlicht anhand ihrer Interviews überzeugend, wie sehr *straight time* immer auch „White Time“ (S.48) ist und gerade lesbische PoCs doppelt von temporaler Verset-

zung oder Verschiebung (*dislocation*) betroffen sind.

Allgemein vermitteln Aguas' Interviews sehr deutlich, dass die abstrakte Theorie von *queer time* sich durchaus in queeren Lebenserfahrungen widerspiegelt. Bisweilen führt das dazu, dass die Verbindung zum Fansein der interviewten queeren weiblichen und genderqueeren Fans etwas aus dem Blick gerät; es entsteht der Eindruck, Aguas wolle vor allem eine Aussage darüber treffen, wie queere Menschen auch gegenwärtig marginalisiert werden und inwiefern die *race* der Betroffenen diese Erfahrungen verstärkt oder verschiebt. Dabei gehören die Ausführungen dazu, wie gerade Lexas Tod diese Marginalisierungserfahrungen verstärkt, zu den interessantesten, da innovativsten im Buch. Hier hat Aguas wirklich etwas Neues zu sagen, verbindet ihre Kompetenzen in medienwissenschaftlicher Forschung mit den Theorien der Queer Studies, statt nur zu bestätigen, was andernorts schon festgestellt wurde. Natürlich hat auch letzteres seinen Wert, ist aber weniger inspirierend für die eigene Forschung.

Potenziale hierfür bietet Aguas' Studie durchaus – gleichzeitig ist das aber auch ein wesentlicher Kritikpunkt: Aguas hat alle verwerteten Interviews im Rahmen einer US-amerikanischen Convention durchgeführt, der Großteil der Teilnehmer:innen lebt in den USA, alle konnten sich die Teilnahme an dem Fan-Event leisten. Das hat einen Einfluss auf die Gültigkeit von Aguas' Ergebnissen, den sie – auch als Australierin – kaum reflektiert. Wünschens-

wert wäre hier weitere Forschung, die andere Kontexte in den Blick nimmt: Fans, aber auch Medienprodukte, die geografisch anders verortet sind. Die Universalität der queeren weiblichen Erfahrung, die gerade im Zusammenhang mit der *bury-your-gays*-Trope im Buch postuliert wird, lässt sich hierzulande, mit einer anderen Fernsehbiografie nicht uneingeschränkt nachvollziehen und reproduziert einen US-Zentrismus der Fanforschung, der schon länger kritisiert wird. Weitere, kleinere Kritikpunkte hinsichtlich der Methodik laufen letztlich vor allem darauf hinaus, dass die Gewichtung der Interviews im Buch gleichmäßiger hätte sein können; die Interviewausschnitte auf der Website zeigen, dass hier noch ungehobene Potenziale liegen.

Nichtsdestotrotz leisten Aguas' Buch und Website einen wertvollen Beitrag dazu, queeres Zeiterleben allgemein und die Auswirkungen lesbischer Bildschirmtode auf queere Fans zu reflektieren. Dass Aguas hier nicht den scheinbar einfachen Weg über parasoziale Beziehungen geht, ist ihr anzurechnen, ebenso dass sie auch befreiende und aktivistische Potenziale queeren Zeitempfindens aufzeigt statt zu pathologisieren. Aguas' Fokus auf Femslash, also romantische Beziehungen zwischen Frauen, statt dem viel diskutierten *male*-Slash, ist erfrischend und notwendig, ebenso ihre Reflektion zur Intersektion von Queersein und *race* in Bezug auf Zeitempfinden und Diskriminierungserfahrungen.

Nina Heise (Frankfurt am Main)

## Leonardo Quaresima: **Babylon Berlin: Weimar heute: Ein Kaleidoskop**

Marburg: Schüren 2024 (Schüren Shorts), 89 S., ISBN 9783741004810, EUR 12,-

Obwohl es der Titel auf den ersten Blick vermuten lässt, beschäftigt sich Leonardo Quaresimas Buch nicht ausschließlich mit der deutschen Serienproduktion *Babylon Berlin*, die sich seit 2017 großer Popularität erfreut und vermehrt in einen nationalen und internationalen (film-)wissenschaftlichen Fokus rückt (z.B. Brüssel, Stephan/Blödorn, Andreas [Hg.]: *Babylon Berlin und die filmische (Re-)Modellierung der 1920er-Jahre*. Baden-Baden: Rombach, 2024; Baer, Hester/Smith, Jill Suzanne [Hg.]: *Babylon Berlin, German Visual Spectacle, and Global Media Culture*. London: Bloomsbury, 2024). Quaresima nimmt zunächst Bezug auf das historische Berlin der Weimarer Republik, das gerne als Symbol für Freiheit, Lasterhaftigkeit, Erotik und Vergnügen herangezogen wird, wenngleich ausschweifender Luxus und soziales Elend nah beieinanderlagen. Der Autor nimmt die Leser:innen mit auf eine kurze, aber pointierte Lesereise. Er gibt Hinweise auf Subkulturen sowie wichtige Titel und Akteur:innen der 1920er und 1930er Jahre aus Literatur und Film, wobei er in seinen Ausführungen auch immer wieder auf die Geschlechterverhältnisse zu sprechen kommt. Er zieht zudem Parallelen zu unterschiedlichen Zeitebenen, in denen sich Referenzen

zu Weimarer Medien wiederfinden lassen – zum Beispiel im Theaterstück *I Am a Camera* (1951) von John Van Druten oder im Film *Cabaret* (1972) von Bob Fosse. Diese Verweise werden anschließend auf *Babylon Berlin* bezogen, wobei dieser Name nicht nur für die Serie, sondern unter anderem ferner für die Romane von Volker Kutschner, eine Graphic Novel, ein Computer-, Brett- und Hörspiel sowie die Kurzgeschichten *Moabit* (2018) und *Mitte* (2021) steht. Rund um Kommissar Gereon Rath und die Stenotypistin Charlotte Ritter hat sich ein ganzes Wahrnehmungsuniversum gebildet.

Auf unter hundert Seiten liefert Quaresima Hintergrundinformationen zur Entstehung einzelner Medien, kurze filmanalytische Passagen und gibt Einblicke, wie sich die unterschiedlichen Medien gegenseitig beeinflussen (oder widersprechen) und den Blick der Zuschauer:innen und/oder die Vorstellung der Leser:innen verändern. Weder die erzählte Welt noch deren Bewohner:innen sind nach dem Konsum aller oder einzelner Medien in ihrer Rezeption noch dieselben. In Bezug auf das titelgebende Kaleidoskop findet sich Folgendes: Das „optische Gerät, das die einzelnen – abstrakten bzw. konkreten – Elemente organisiert und sie in ein optisches

Schauspiel, ein geistiges Bild, ein *figmentum*, aber auch in ein Wahrnehmungserlebnis verwandelt“ (S.78). Diese Erläuterung bezieht sich auf Motive des Serienvorspanns, kann aber auch zur Beschreibung von Quaresimas Buch herangezogen werden, das ganz unterschiedliche Elemente und Gedankenstränge in Beziehung setzt und für die Leser:innen organisiert. Man ist im Lesefluss vielleicht kurz irritiert, wenn man vom Aufkommen erster Zeitungen, die Homosexualität thematisieren, einen gedanklichen Sprung zu Ausführungen machen muss, die das Flanieren in der Großstadt verhandeln. Etwas verwundert ist man eventuell auch, dass einer der wichtigsten Vertreter im Kampf gegen den §175 – der Sexualwissenschaftler Magnus Hirschfeld – keine Aufmerksamkeit bekommt und dass für den Film *M* ein Plakat der Wiener Premi-

ere im Apollo-Theater im September 1931 zur Illustration gewählt wurde (vgl. S.29) [Fritz Langs erste Tonfilmarbeit wurde am 11.5.1931 im Berliner Ufa-Palast am Zoo uraufgeführt]. Aber letztlich sind diese kleinen Irritationen eine Einladung dazu, sich detaillierter mit den angerissenen Inhalten auseinanderzusetzen. Die Leser:innen werden selbst zu Flaneur:innen, können durch das Buch vor- und zurückwandern, den Fokus auf andere inhaltliche Verbindungen, auf andere Denkanstöße des Autors legen und sich wie beim Bummel durch die Großstadt dafür entscheiden, dass ein oder andere Angebot näher zu betrachten. Literaturtipps und Hinweise auf erlebenswerte Medien gibt es dafür in *Babylon Berlin: Weimar heute – ein Kaleidoskop* allemal.

*Kristina Höch (Wien)*

**Joel Hawkes, Alexander Christie, Tom Nienhuis (Hg.):  
American Science Fiction Television and Space: Productions  
and (Re)configurations (1987-2021)**

Cham: Palgrave Macmillan 2023, 280 S., ISBN 9783031105272, EUR 149,79

Im Jahr 1987 wurde die *Star-Trek*-Serie *The Next Generation* (1987-1994) erstmals ausgestrahlt. Gegenüber der Ursprungsserie *Star Trek: The Original Series* (1966-1969) war sie nicht nur mit einem wesentlich höheren Budget ausgestattet, sondern konnte auch weit bessere technische Möglichkeiten nutzen. Der bedeutendste Unterschied aber bestand im komplexeren *storytelling*. Aufgrund dieses Wendepunktes setzt der bis in die jüngste Vergangenheit hinein reichende Untersuchungszeitraum des von Joel Hawkes, Alex Christie und Tom Nienhuis herausgegebenen Bandes *American Science Fiction Television and Space* mit eben diesem Jahr ein. Allerdings steht *The Next Generation* in keinem der 13 Aufsätze des Bandes im Zentrum des Interesses. Aus nachvollziehbaren Gründen weit prominenter vertreten ist hingegen eine andere *Star-Trek*-Serie: *Deep Space Nine* (1993-1999).

Auf die Untersuchung US-amerikanischer Produktionen beschränkt sich der Band, weil sie die weltweite TV- und Filmproduktion und somit auch das Science-Fiction-Fernsehen dominieren (vgl. S.xvi). Zwar betont der einleitende Text zu Recht, dass US-amerikanische Science-Fiction-Serien sich schon seit längerem nicht mehr nur mit „outer space“, sondern

auch dem „inner space of the mind [...] and our own cultural spaces“ (S.vi) befassen, doch ist das keineswegs ein Alleinstellungsmerkmal.

Ausgehend von Theorien Michel Foucaults und von Henri Lefebvres *outer space, inner space* (vgl. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell 1991 [1974]) sowie dem Cyberspace umfassenden „tripartite model“ (S.viii) untersuchen die Beitragenden – zumindest ist dies der Einleitung zufolge der Gedanke – das Science-Fiction-Genre als „the most transformative of heterotopias“ (S.vii). Nicht in jedem der Aufsätze ist der Rekurs auf Foucault und Lefebvre erkennbar.

Anders im Beitrag von Ina Rae Hark, die vor dem Hintergrund von Lefebvres Theorie der „spatial politics“ (S.19) auf instruktive Weise herausarbeitet, was *Deep Space Nine* unter Habitation versteht. Als Beispiel dient ihr die von den Cardassians gebaute und später aufgegebene Weltraumstation Terok Nor, die auf Wunsch der Bajorans von der Vereinten Föderation der Planeten übernommen und in *Deep Space Nine* umbenannt wurde.

Ebenfalls mit *Deep Space Nine* befasst sich Ben Griffin, der die *Star-Trek*-Serie unter den Aspekten ‚Terrorismus‘, ‚Aufstand‘ und ‚Neue Medien‘ mit *Battlestar Galactica*

(2003-2009) vergleicht. Wie Griffin zeigt, ermöglichen es die Serien dem Publikum, Parallelen zu zeitgenössischen Konflikten zu ziehen. So kann es etwa nicht verwundern, dass sich die Gestaltung und Bewertung terroristischer Aktivitäten in beiden Serien geradezu gegensätzlich ausnimmt. Eine positive Darstellung religiös motivierten Terrors wie in *Deep Space Nine* war nach den Terroranschlägen von 2001 nicht mehr vorstellbar. Griffin legt den Schwerpunkt allerdings auf die Frage, wie beide Serien moderne Kriegsführung reflektieren.

Mit *The Expanse* (2015-2022) widmen sich zwei andere Beiträge einer nicht im *Star-Trek*-Universum handelnden Serie. Edward Royston arbeitet heraus, wie die Serie anhand der Einführung des „Protomolecule“ die Herstellung und das Arrangement realer „social spaces“ (S.160) reflektiert. Interessanter noch ist der zweite Beitrag, in dem Edward Sadrai, Michael Dando, Kyoko Kishimoto, Matt Barton und Sharon Cogdill die von dem Linguisten Nick Farmer für *The Expanse* entwickelte Kunstsprache Belter Creole untersuchen. Von anderen für fiktionale Serien erfundenen Kunstsprachen wie Klingonisch oder Dothraki unterscheidet sie sich dadurch, dass sie wie eine reale Sprache klinge, die wie alle Sprachen einen Wandlungsprozess durchlaufen habe. So übernimmt und verändert Belter Creole wichtige Ausdrücke

heute weitverbreiteter Sprachen. All dies ist umso bemerkenswerter, weil die Sprache eine bedeutende Rolle in der Serie spielt. Denn sie ist ebenso wie die Gestik der Belter Teil deren Widerstandes gegen Erde und Mars.

Alexander Christie wendet sich der produktions- wie auch erzähl-technisch innovativen Serie *Babylon 5* (1993-1998) zu. Dabei rekurriert er auf „Hegel’s dialectical model of historical progress“ (S.175), ohne allerdings auch nur eine Schrift des Philosophen heranzuziehen. Das kann jedoch das Versäumnis nicht rechtfertigen, Hegel in das Personen und Begriffe umfassende Register des Bandes aufzunehmen.

Beschlossen wird der vorliegende Band mit einem Beitrag, der keine bestimmte Serie, sondern ein Providerformat beleuchtet. In ihrem Aufsatz nehmen Andrew Lynch und Alexa Scarlata die Auswirkungen der *Subscription Video-on-Demand Services* (SVOD) in den Blick und werfen die Frage auf, wie relevant sie für Realisation und Fortführung von Science-Fiction-Serien sind.

Insgesamt sind die Aufsätze in *American Science Fiction Television and Space* in vielerlei Hinsicht forschungsrelevant und anschlussfähig. Dies trifft insbesondere auf die Untersuchung der Kunstsprache Belter Creole und mehr noch auf den Beitrag von Lynch und Scarlata zu.

Rolf Löchel (*Herzogenrath*)

## **Katja Kanzler, Sebastian Stoppe (Hg.): Star Trek: Gestern – Heute – Morgen: (Selbst-)Historisierung und Zukunftsvisionen**

Wiesbaden: Springer VS 2024, 247 S., ISBN 9783658456955, EUR 89,99

Wie es der Untertitel suggeriert, befasst sich der Sammelband von Katja Kanzler und Sebastian Stoppe mit dem Verhältnis von Geschichte und Zukunft in *Star Trek* und widmet sich hierbei der Selbsthistorisierung des Franchises, die insbesondere in den Serien der jüngeren Vergangenheit zutage tritt. Richteten die älteren Serien den Blick bisher in eine (utopisch) gezeichnete Zukunft, so folgen die neueren Serien einem – für aktuelle transmediale Franchises nicht unüblichen – Fokus auf die eigene Seriengeschichte und ‚befüllen‘ die narrativen Lücken zwischen den Serien und Filmen mit neuem Content. *Star Trek*, oft als Spiegel der Gesellschaft betrachtet, ist hierfür ein prädestiniertes Beispiel, um Fragen nach dem Verhältnis zwischen Geschichte und Zukunft in unserer gegenwärtigen Gesellschaft zu stellen und wie sich diese in der Medienindustrie manifestieren. Diese Perspektive bedingt es auch, dass zentrale Themen, die die Beiträge durchziehen, das Spannungsfeld zwischen Utopie und Dystopie sowie Umgang, Möglichkeiten und Status Künstlicher Intelligenzen sind.

Der interdisziplinär ausgerichtete Band versammelt insgesamt 13 Beiträge aus der Amerikanistik, der Geschichtswissenschaft, der Interkulturellen Kommunikation, dem Jour-

nalismus, der Medienwissenschaft, der Soziologie und der Wirtschaftswissenschaft. Besonders positiv ist dabei hervorzuheben, dass nicht nur die Fan Studies Niederschlag finden (z.B. Schomers Beitrag oder der Text von Lietz & Strobl), sondern die Fans auch selbst zu Wort kommen – in Form von Torsten Walchs Beitrag, der eine Art teilnehmende Beobachtung zum Verhältnis von Utopie und Dystopie in der Seriengeschichte aus Fanperspektive liefert. Auch wenn der Band keine expliziten Sektionen aufweist, so gibt es dennoch inhaltliche Schwerpunktsetzungen, die die einzelnen Beiträge clustern. So geht es schwerpunktmäßig um sich wandelnde Zukunftsvisionen (Sönnichsen, Siefert, Schumann), Identitätsdiskurse und soziale Rollen (Lietz & Strobl, Schomers und Aksay) sowie medienästhetische Aspekte (Müller, Kummer & Stoppe sowie Rauscher).

Im Themenfeld ‚Wandel von Zukunftsvisionen‘ legt Arne Sönnichsens Beitrag den Fokus auf (Transport-)Technologien als zivilisatorische Grundvoraussetzung und Utopien hervorbringende wie aufrechterhaltende Kräfte am Beispiel des Warp-Antriebs. Jan Siefert spürt den dystopischen Tendenzen des Franchises in jüngerer Zeit am Beispiel von *Star Trek: Picard* (2020–2023) nach, die als Folge des

zunehmenden gesellschaftlichen Pessimismus betrachtet werden. Jenny Joy Schumanns Text legt exemplarische Figurenanalysen aus ethischer und rechtsphilosophischer Perspektive dar, um die Beziehung zwischen Menschen und Künstlicher Intelligenz in *Star Trek* zu untersuchen.

Überschrieben mit ‚Identitätsdiskurse und soziale Rollen‘ könnten drei Aufsätze sein. Roman Lietz und Natascha Strobl identifizieren beispielsweise einen blinden Flick in der vermeintlich diskriminierungsfreien utopischen Gesellschaft von *Star Trek* (*race* scheint als Kategorie z.B. inexistent zu sein), die sich beispielsweise in einer über lange Zeit hinweg prägenden Geschlechterbinarität niederschlägt. Bärbel Schomers befasst sich mit Fanfiction beziehungsweise Slash und untersucht die von (weiblichen) Fans geschriebenen homoerotisch aufgeladenen Texte über männliche Figuren aus *Star Trek*. Kübra Aksay wirft den Blick auf die dritte Staffel von *Star Trek: Picard*, in der sich die Serie von einem Spin-off in eine nostalgisch bestimmte Revival-Serie wandelt.

Weitere Beiträge fokussieren medienästhetische Aspekte. Jannik Müller befasst sich mit dem sich wandelnden Status von Animationsserien innerhalb des Franchises, die seit den vermeintlich ästhetisch minderwertigen Anfängen in den 1970er Jahren eine Aufwertung in der jüngeren Serienvergangenheit durch Serien wie *Star Trek: Lower Decks* (2020-2024)

erfahren haben. Mit *Lower Decks* setzen sich ebenso Sascha Kummer und Sebastian Stoppe auseinander, die diese als Reflexionsfolie der Seriegeschichte untersuchen. Andreas Rauschers Beitrag wendet sich *Star Trek: Strange New Worlds* (2022-) aus genre-theoretischer Sicht zu und verortet die Serie als Genrecrossover innerhalb der Quality-TV-Debatte.

Neben den drei Schwerpunkten stehen die Beiträge von Christian E. W. Kremser und Thomas Wagner. Kremzers geschichtsphilosophischer Ansatz kapriziert sich auf die Interdependenzen zwischen Utopie und Fortschritt und sieht die Abkehr von der Utopie im Franchise in einem schwindenden Fortschrittsglauben in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts begründet. Wagners Text behandelt die dystopischen Potenziale von Künstlicher Intelligenz, die in der Tradition des Science-Fiction-Genres begründet seien, anhand des Verlusts und der Wiederherstellung von Kontrolle in *Star Trek: Discovery* (2017-2024).

Gemäß seinem artikulierten Ansatz und der damit zusammenhängenden Schwerpunkte leistet der Band eine gelungene Bestandsaufnahme des Verhältnisses von Geschichte und Zukunft im *Star-Trek*-Franchise mit Fokus auf den jüngeren Serien aus interdisziplinärer Sicht. Zur ‚Abrundung‘ hätte ein stärkerer Einbezug transmedialer Aspekte beigetragen, der nicht nur transmediale Welten als narrative Konstrukte des Zusam-

menwirkens von Produzierenden und Fans (noch) stärker in den Fokus hätte rücken können, sondern auch den Blick vermehrt auf deren medienökonomische und -industrielle Implikationen gelenkt hätte, in der Franchises vornehmlich geistiges Eigentum und damit Quelle fortwährender lukrativer Content-Produktion sind. Dergestalt lassen sich auch Vergleichsperspekti-

ven denken, die andere transmediale Franchises wie *Star Wars* ebenso berücksichtigen und hierdurch aufzeigen, dass sich *Star Treks* Zukunftsvision nicht einzig in dem Herbeisehnen zukünftiger Profite erschöpft, sondern darüber hinaus einen gesellschaftlichen Anspruch erhebt.

*Kai Matuszkiewicz (Marburg)*

*Bereichsrezension: Star Trek*

**Djoymi Baker: To Boldly Go: Marketing the Myth of Star Trek**

London: Bloomsbury Academic 2023, 303 S., ISBN 9781350252363, USD 34,95

**Shaun C. Brown, Amanda MacInnis Hackney (Hg.): Theology and Star Trek**

Lanham: Lexington Books 2023 (Theology, Religion, and Pop Culture), 307 S., ISBN 9781978707115, USD 86,40

**Sherry Ginn, Michael G. Cornelius (Hg.): To Boldly Stay: Essays on Star Trek: Deep Space Nine**

Jefferson: McFarland 2022, 209 S., ISBN 9781476685403, USD 49,95

Es ist nicht nur eine Eigenheit des *Star-Trek*-Franchises, mittlerweile ein beträchtliches Alter erreicht zu haben, sondern auch, dass sich die akademische Forschendengemeinschaft seit Jahrzehnten ausführlich mit den Serien und Filmen auseinandersetzt. Die Bandbreite der Disziplinen ist

dabei beträchtlich, reicht sie doch von Betrachtungen der Physik *Star Treks* über Psychologie und Wirtschaftswissenschaften bis hin zu philologischen, kultur- und natürlich medienwissenschaftlichen Abhandlungen. Die Fülle an Monografien, Sammelbänden und Zeitschriftenbeiträgen ist nahezu

unüberschaubar geworden (an dieser Stelle wäre es vielleicht einmal ein Forschungsvorhaben, eine *Star-Trek*-Bibliografie in Angriff zu nehmen).

Auch die hier rezensierten Werke, zwei Sammelbände und eine Monografie, spiegeln diese Bandbreite und die unterschiedlichen Zugänge zu *Star Trek* wider. Miteinander direkt vergleichbar, dies sei dieser Bereichsrezension vorausgeschickt, sind sie jedoch (oder gerade deshalb) kaum.

Djoyimi Bakers Monografie *To Boldly Go* hat sich zum Ziel gesetzt, die Vermarktung des *Star-Trek*-Mythos zu untersuchen. Die Autorin macht schon im ersten Satz deutlich, „*Star Trek* has woven ancient storytelling traditions into its futuristic world, but has then promoted itself as the new mythology of our times“ (S.1). Der Begriff ‚myth‘ meint in diesem Fall natürlich die breitere, vor allem im Englischen konnotierte Bedeutung einer übergreifenden Traditionserzählung, einer Welterfahrung. Dass *Star Trek* ein solcher Mythos mittlerweile geworden ist, dürfte man kaum in Frage stellen. Interessant ist trotzdem seine Genese – und genau hier setzt das erste Kapitel des Buches an. Baker stellt die These auf, dass *Star Trek* in einer Zeit entstand, in der das frühe US-amerikanische Fernsehen zahlreiche Mythen adaptierte. Ausgangspunkt ist die Episode „Who Mourns for Adonais?“ (1967, S2E2) der Originalserie (1966-1969), die den griechischen Gott Apollo als raumfahrendes Alienwesen reinterpretiert. Baker kann ihre These

der Adaption mythischer Stoffe im frühen Fernsehen belegen und zeigt, dass sich diese Adaptionen nicht auf Science Fiction beschränkte, sondern beispielsweise auch auf Comics erstreckte. Fernsehen zeichnet hier also eine ähnliche Entwicklung auf wie das Kino: „An increase in the use of myth on television is found in the same decades that myth was popular in cinema as part of the epic film genre“ (S.54). *Star Trek* und insbesondere die erwähnte Episode fügen sich der Autorin zufolge praktisch nahtlos in diesen Kontext ein: „*Star Trek*’s textual strategies mirror trends in early television history in the use of mythological material“ (S.56). Diese Neuinterpretation von Mythen führt Baker dann im zweiten Kapitel weiter aus; sie zeigt, wie *Star Trek* an verschiedenen Stellen innerhalb des Franchises Mythen aufgreift: „*Star Trek* refashions older, pre-existing myths, but also reconceptualises what myth might mean in a contemporary and futuristic context“ (S.76). Dabei rekurriert das Franchise zunehmend auf die eigene Serienhistorie, kreierte also gewissermaßen den eigenen Mythos.

Von hier aus verlässt Baker die narrative Ebene und befasst sich zum einen mit den Titelsequenzen der verschiedenen Serien und abschließend mit dem Fandom. Dieser Schritt kommt für die Leser:innen durchaus überraschend, da sich die Autorin damit etwas zu plötzlich auf eine Metaebene begibt. Baker stellt heraus, wie stark *Star Trek* sich in den verschie-

denen Zeitepochen an die Gegenwart anpasst und deren Entwicklungen und Geschehnisse reflektiert. Sie sieht *Star Trek* als „part of a scientific and cosmological discourse“ (S.140). Schließlich wertet Baker das sehr breite Fandom als Zeichen für eine säkulare Pilgerreise – Besuche von Themenparks, Conventions und ganzen Kreuzfahrten eingeschlossen. *Star Trek* wird so zur realen Projektionsfläche des eigenen Mythos.

Mythen sind auch ein zentrales Thema des Sammelbandes *Theology and Star Trek* von Shaun C. Brown und Amanda MacInnis Hackney. Auch wenn in der umfangreichen *Star-Trek*-Bibliografie die eine oder andere Abhandlung zum Thema ‚Religion‘ vorhanden ist, dürfte dieser Band die erste thematisch umfassende Sammlung darstellen. Die Herausgeber:innen stellen *Star Trek* in einen Zusammenhang mit Moderne (*The Original Series*), Postmoderne (*The Next Generation*, 1987-1994) und führen für die nachfolgenden Serien gar den Begriff der Post-Postmoderne ein. 20 Beiträge greifen diese Prämisse sodann auf und werfen einen tatsächlich frischen und neuen Blick auf die unterschiedlichen Serien und Einzelepisoden aus einer philosophisch-theologischen Perspektive. Diese Sichtweise ist vor allem deshalb so interessant, weil Religion und Spiritualität ursprünglich ein Tabuthema im *Star-Trek*-Universum waren; Serienschöpfer Gene Roddenberry war ein bekennender Humanist. Gleichwohl

– hier ist eine Verbindung zum oben besprochenen Band auszumachen – berührte die Auseinandersetzung mit Mythen auch immer wieder diese Frage, und spätestens mit *Deep Space Nine* (1993-1999) wurde das Religionsstabu auch vollends aufgegeben.

So weist auch James F. McGrath im ersten Beitrag des Sammelbandes explizit darauf hin, „it is actually quite astonishing that so many hold the view that *Star Trek* has no room for ‚gods“ (S.5). Das Buch stellt dabei, ohne dass an dieser Stelle alle 20 Beiträge detailliert vorgestellt werden können, eine beachtliche Bandbreite an unterschiedlichen Herangehensweisen vor. Dies reicht von der Diskussion, warum *Star Trek* keine Geistlichen an Bord der Raumschiffe habe über eine Betrachtung der nicht unumstrittenen Philosophie Carl Schmitts bis hin zu einer moralischen Bewertung von genetischer Modifizierung etwa am Beispiel von Doctor Bashir in *Deep Space Nine*.

Nun muss jedoch berücksichtigt werden, dass das Thema ‚Theologie und *Star Trek*‘ durch die deutsche Brille betrachtet schnell missverständlich wird. Die hier trotz allem Bedeutungsverlust immer noch vorherrschende Dichotomie von evangelischem und katholischem Christentum führt zu einer Blickverengung, die sich in diesem Buch nicht wiederfindet – schon deshalb nicht, da in den USA Religion weitaus breiter gefächert ist, wie sich beispielhaft am Beitrag „Borg Eschatology and Alien Flesh“ (S.99-

111) zeigen lässt. Aber genau dieser Blickwinkel macht das Buch so interessant: Der Autor Brett David Potter stellt seinem Text eine Aussage Paulus' aus dem Ersten Korintherbrief voraus, in dem zwischen verschiedenen Arten des ‚Fleisches‘ unterschieden wird. Dies in Bezug zu den Borg und dem theologischen Konzept der Auferstehung des Fleisches zu bringen, bedarf einigen akademischen Mutes, liest sich aber eben deshalb sehr faszinierend. Auch die Frage der Gottwerdung wird natürlich adressiert, sei es im Hinblick auf das gottähnliche Q-Kontinuum oder aber die gottgleiche Anbetung der technologisch fortgeschrittenen Enterprise-Crew – dies etwa in der *Next-Generation*-Episode „Who Watches The Watchers“ (1989, S3E4), in der Picard selbst als Gottheit betrachtet wird.

Wenig überraschend ist es da, dass auch im dritten hier besprochenen Buch Religion einen großen Raum einnimmt. Mit *To Boldly Stay* legen die Herausgeber:innen Sherry Ginn und Michael G. Cornelius erstmalig ein Buch vor, das sich ausschließlich mit dem Spin-off *Star Trek: Deep Space Nine* befasst. Diese Serie war in der Tat nach *The Original Series* und *The Next Generation* eine radikale Neuorientierung im Franchise. Nicht nur, dass erstmalig kein Raumschiff im Zentrum der Erzählung stand, „*Deep Space Nine* is broadly considered to depict a future shadowier and more dystopian“ (S.1). Zudem führte *Deep Space Nine* auch das horizontale Erzählen in das

Franchise ein (dies ist der Gegenstand von Val Nolans Beitrag) – abgesehen von einigen Mehrteilern und kleinen Handlungsbögen gab es diese Erzählweise so bisher nicht in den Vorgängerserien.

Die zehn Beiträge des Sammelbandes haben die Herausgeber:innen gleichmäßig in zwei Teile sortiert. Besonders im Gedächtnis bleibt der Beitrag von Florent Favard. Er bezeichnet *Deep Space Nine* als „Static Space Opera“ (S.38), was die Besonderheit der Raumstation aufgreift und welche Konsequenzen sich dadurch in der Narration ergeben. Während aber die Erzählung der vorherigen Serien immer wieder an wechselnden Orten (also quasi eine „planet of the week“-Show [S.42]) stattfanden, zeichnet sich seiner Meinung nach *Deep Space Nine* durch eine „sedimental saturation“ aus, „it aims at accumulating layers and layers of conflict, experiences, and history in a narrative nexus that stays in place“ (S.42f.). In dieser tiefgehenden Erforschung der utopischen Vision des Franchises an sich kommen Brüche zutage, die an dem Idealismus der Vorgänger zweifeln lassen. „The main protagonists [...] are indeed faced with ethical dilemmas and political decisions set ablaze by their very different origins“ (S.44). So ist auch keineswegs verwunderlich, dass die thematischen Bezüge in *Deep Space Nine* sehr viel stärker mit den Figuren verbunden sind als zuvor: In den Beiträgen zu „Past Tense“ (1995), verfasst von Douglas Rasmussen, und

„Far Beyond the Stars“ (1998, S6E3), verfasst von Dylan Reid Miller, tritt dies anhand von Sisko und den Themen ‚Rassismus‘ und ‚Diskriminierung‘ offen zu Tage.

Die hier besprochenen Bände zeigen, dass das *Star-Trek*-Franchise bis heute genug Anlass für akademische Diskussionen liefert und dass diese Diskussion längst transdisziplinär und weltweit stattfindet. Gleichwohl bleiben einige Kritikpunkte. So sehr Bakers *To Boldly Go* eine treffende Beschreibung des Umgangs mit Mythen darstellt, so unausgeglichen erscheinen die Kapitel aufeinander bezogen. Während die ersten beiden aufeinander aufbauen, bewirken der zu ausführliche Blick auf die Titelsequenzen und das abermalige Wechseln zum Fandom einen Bruch, der im Buch nicht ausreichend gekittet ist, wenn auch der Bogen zum Mythos am Ende vollzogen wird. Die Kapitel stehen insgesamt zu sehr für sich. Schade ist außerdem, dass das Buch einen Nachdruck der Erstausgabe von 2018 darstellt, lediglich ergänzt um ein vierseitiges Nachwort, das die neuen Serien in den Blick nimmt. Hier wäre

eine grundlegendere Aktualisierung wünschenswert gewesen.

Das Gefühl des Nebeneinanderstehens von einzelnen Kapiteln entsteht auch bei der Lektüre von *To Boldly Stay*. Zwar sind die einzelnen Beiträge für sich genommen gut und nachvollziehbar geschrieben, aber lässt gerade ein Band, der für sich in Anspruch nimmt, mit als erster *Deep Space Nine* umfassend zu behandeln, wichtige Aspekte aus. So findet sich der Dominionkrieg oder auch die Folge – häufig als beste Episode der ganzen Serie bezeichnet – „In The Pale Moonlight“ (1998, S6E19) nur am Rande im Buch wieder. Dagegen besticht *Theology and Star Trek* durch seine Fülle an unterschiedlichen Blickwinkeln und seine Aktualität. Hier wird auch ausführlich auf die mitunter kontrovers diskutierten neuen Serien eingegangen: Sie treiben das Mandat voran, neue Welten und neue Blickwinkel auf die menschlichen Entwicklungen zu ermöglichen – oder mit anderen Worten: „*Star Trek's* vision is still under construction“ (S.287).

*Sebastian Stoppe (Leipzig)*

*Sammelrezension: Grundlegendes zum Hörspiel*

## **Günter Peters: Hundert Jahre Hörspiel: Geschichte und Geschichten**

Paderborn: Brill | Fink 2024, 776 S., ISBN 9783770569045, EUR 69,-

## **Matthias C. Hänselmann: Hörspielanalyse: Eine Einführung**

Bielefeld: transcript 2024, 294 S., ISBN 9783837675610, EUR 39,- (0A)

Zum hundertsten Jubiläum des Hörspiels liegen zwei Publikationen vor, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Günter Peters hat einen voluminösen Band verfasst, der als historische Gesamtschau dieser ursprünglich mit dem Radio verbundenen Kunstform angelegt ist. In flüssig zu lesender Sprache, angereichert mit vielen Zitaten, gibt er einen breit angelegten Überblick über die Hörspielgeschichte seit 1924 und weitet darüber hinaus an vielen Stellen Einzeldarstellungen von Werken und Personen zu separat rezipierbaren Essays aus. Dagegen bemüht sich Matthias Hänselmann mit *Hörspielanalyse: Eine Einführung* um einen vollständigen Aufriss der theoretischen Konzepte, Kategorien und Methoden, die für die Analyse von Hörspielen genutzt werden können. Während Peters Darstellung *Hundert Jahre Hörspiel: Geschichte und Geschichten*, unbeschadet ihres möglicherweise einschüchternden Umfangs, auch für Laien interessant sein kann, wird Hänselmann vermutlich nur bei einem mit Audioproduktionen bereits vertrauten Fachpublikum auf Interesse stoßen.

Der Untertitel des Werks von Peters – *Geschichte und Geschichten* – ist bereits Programm. Im Vorwort weist der Autor darauf hin, dass sein Buch aus fünfzehnjähriger Lehrtätigkeit zum Hörspiel hervorgegangen ist und dass es sich um seine „persönliche, durchaus perspektivische und selektive Erfahrung mit der Kunstform Hörspiel“ (S.XV) handelt. Damit nimmt er Einwände vorweg, die sich gegen seine lockere Gliederung, seine gesetzten Schwerpunkte sowie die Auswahl dessen, was dargestellt und was weggelassen wird, richten. Dennoch wird man sich hie und da fragen, weshalb einem bestimmten Hörspiel zwölf Seiten gewidmet sind, während andere mindestens ebenso bedeutende Stücke entweder nur in einer Aufzählung vorkommen oder gar nicht erwähnt werden.

Verdienstvoll ist das Buch, das im Anhang ein Register, allerdings kein Literaturverzeichnis enthält, in jedem Fall, vor allem wenn berücksichtigt wird, dass bisher kaum Gesamtdarstellungen zur Hörspielgeschichte vorliegen. Die erste und bislang einzige große Übersicht zur Entwicklung dieser Kunstform ist das Buch *Das Hör-*

*spiel: Dramaturgie und Geschichte* (Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1963) von Heinz Schwitzke. Danach erschienen das synoptisch angelegte Realienbuch *Das deutsche Hörspiel* (Stuttgart: J.B. Metzler, 1978) von Stefan Bodo Würffel und die mittlerweile in dritter erweiterter Auflage vorliegende *Kleine Geschichte des Hörspiels* (Köln: Herbert von Halem, 2020) von Hans-Jürgen Krug. Eine umfassende Gesamtdarstellung war insofern überfällig. Ihre Zugänglichkeit wird vom Autor dadurch erhöht, dass er 35 Hörbeispiele anbietet, die auf der Verlagsseite aufgerufen werden können.

Das Buch ist in drei Teile gegliedert: „Das Hörspiel im Rundfunk der Weimarer Republik“ mit einem kurzen Abschnitt über die „Hörspielkunst im Dritten Reich“ – manches, was hier fehlt, wird später nachgetragen, gefolgt von „Das Hörspiel im Wandel des Leitmediums Radio“ – hier geht es um die Hörspielentwicklung in der frühen Bundesrepublik und um das DDR-Hörspiel – und schließlich der dritte Teil „Altes oder Neues Hörspiel? Abbrüche, Umbrüche und Aufbrüche“ – hier bleiben nur noch knapp 140 Seiten für die Entwicklung von Neuem Hörspiel seit Mitte der 1960er Jahre, O-Ton-Hörspiel sowie Tendenzen der Audio Art, Pop und Hörspiel, Übergänge zwischen Hörspiel und Musik, neue Speicher- und Übertragungsmedien und ihr Einfluss auf die Hörspielentwicklung. Es ist bemerkenswert, dass Peters in diesem Teil dem von ihm durchaus zu Recht hoch geschätzten

Autor Dieter Kühn ein Kapitel von fast 40 Seiten widmet, obwohl Kühn mit einem seiner Hörspiele im Zusammenhang mit dem *wdr-Hörspielbuch* von 1962 schon gewürdigt worden ist. Ausführlich widmet sich Peters den Hörspielpreisen, vor allem dem Preis der Kriegsblinden, sowie den Hörspielbüchern des SDR (1951-1961), des WDR (1962-1970) und den Hörspieljahrbüchern der DDR (1961-1990). Weitgehend unerwähnt bleiben demgegenüber andere Publikationsformen von Hörspielen, die als Neuerscheinungen damals wegen ihrer literarischen Werke bekannter Autor:innen laufend auf den Markt kamen.

Angesichts der umfassenden Gesamtschau, die das Buch bietet, lässt sich so manche Entdeckung machen. Das betrifft heute weitgehend vergessene, aber gerne wieder zu entdeckende Hörspiele, aber auch Fundstücke für die Forschung, wie die quellenkritische Untersuchung (vgl. S.147-158) zu Eduard Reinachers Klassiker *Der Narr mit der Hacke* (zuerst 1930). Zu beanstanden ist, dass Peters sich ganz auf künstlerisch ausgereifte Hörspiele konzentriert und populäre Formen wie Familienserien, Kriminalhörspiele und Kinderhörspiele übergeht. Sie sind aber für das nicht selbstverständliche Überleben des Hörspiels in heutiger Zeit keineswegs unwichtig und profitieren auch von neuen Übertragungs- und Speichermedien (siehe die Toniebox für Kinder).

Nicht nur in diesem Punkt unterscheidet sich Peters' Buch von demje-

nigen Hänselmanns, das zwar im Ganzen sehr theoriezentriert und entsprechend fachsprachlich formuliert, jedoch erfreulicherweise mit Beispielen angereichert ist, die auch aus den populären Hörspielgenres ausgewählt sind. Im Anhang findet man bei Hänselmann dazu ein Hörspielverzeichnis mit Produktionsdaten. In erster Linie ist es das Ziel des Autors, „eine systematische Darstellung der unterschiedlichen Dimensionen und Methoden zur Analyse und Interpretation des Hörspiels“ (S.11) zu präsentieren. Um dieses Ziel zu erreichen, stützt er sich nicht nur auf zahlreiche einschlägige Titel der Hörspielforschung, sondern auch auf Standardwerke aus verschiedenen Disziplinen, zu denen die Klassiker von Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce, Gérard Genette und Juri Lotman gehören. Dagegen fehlen kontextbezogene Ansätze mit Bezügen zur Geschichts- und Kulturwissenschaft, Soziologie und Psychologie. Allgemein geht es fast ausschließlich um die Analyse, nicht um die Interpretation von Hörspielen.

Zu Beginn seiner Darstellung (vgl. S.12) gibt Hänselmann eine brauchbare Definition von ‚Hörspiel‘, die sich allerdings nicht wesentlich von früheren (etwa derjenigen Würffels im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* [In: Fricke, Harald (Hg.). Bd.II. Berlin/New York: De Gruyter, 2000, S.77-81]) unterscheidet. Was die Wesensbestimmung von ‚Hörspiel‘ angeht, bleibt er unentschieden. Heißt es einmal, das Hörspiel sei „in erster

Linie ein Medium“ (S.25), so nennt er es an anderen Stellen „ein spezifisches Medienprodukt“ (S.14), „ein Medienformat“ (S.13), „eine mediale Form“ (S.33), oder er spricht vom „Produktionssystem ‚Hörspiel‘“ (S.25). Dass dies keinen Unterschied ausmache, wird kaum zu begründen sein, auch wenn eine verbindliche Definition für ‚Medium‘ bis heute nicht existiert. Götz Schmedes nennt sein Grundlagenwerk zur Hörspielsemiotik *Medientext Hörspiel* (Münster: Waxmann, 2002) und macht deutlich, dass er das Hörspiel als ‚semiotisches System‘ versteht. Einem ästhetisch fundierten Ansatz wäre die Kategorie ‚Kunstform‘ angemessen. Hänselmann entscheidet sich nicht für einen bestimmten Ansatz, sondern arbeitet mit Begriffssystemen aus der Semiotik, Kommunikationstheorie, Medienkunde, Narratologie, Genretheorie und Gendertheorie, um dergestalt das zur Verfügung zu stellen, was nach seiner Auffassung für das Hörspiel bislang fehlt: „eine allgemein einführende Publikation zu seiner Analyse“ (S.13).

So wird Schritt für Schritt ein Werkzeugkasten mit Instrumenten gefüllt, die für die Hörspielanalyse genutzt werden können. Die angestrebte Vollständigkeit entspricht dem Charakter einer *Einführung*, als die das Werk deklariert ist. Die in Teilen hoch ausdifferenzierte Begrifflichkeit geht allerdings darüber hinaus und wird Neulingen auf dem Gebiet vermutlich Probleme bereiten. Fortgeschrittene, die womöglich bereits mit den Arbei-

ten von Karl Ladler (*Hörspielforschung: Schnittpunkt zwischen Literatur, Medien und Ästhetik*. Wiesbaden: Springer, 2001), Werner Klippert (*Elemente des Hörspiels*. Saarbrücken: PoCul, 2012 [1977]), Götz Schmedes, Elke Huwiler (*Erzähl-Ströme im Hörspiel: Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst*. Leiden: Brill, 2005) und Antje Vowinckel (*Collagen im Hörspiel: Die Entwicklung einer radiophonen Kunst*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995) vertraut sind, werden einerseits viel Bekanntes wiederfinden, andererseits auch auf neue Begriffe, wie beispielsweise „mentale Metadiegeese, Ambidiegeese“ (S.216), stoßen, die hörspielspezifische Erzählweisen besser beschreibbar machen als dies mit den herkömmlichen Begriffen der Erzähltextanalyse möglich war.

Nicht zuletzt wegen des letzten Kapitels über „hörspielanalytische Arbeitstechniken“ mit vielen Beispieltabellen kann von einem nützlichen Buch gesprochen werden, das insbesondere für die Arbeit in Hochschulseminaren verwendet werden kann. Als verdienstvoll hervorzuheben ist auch, dass ein Unterkapitel zur Genretheorie dem bislang von der Hörspielforschung zu wenig beachteten Mundarthörspiel gewidmet ist. Ein weiteres beschäftigt sich mit dem Collagenhörspiel. Es wäre dem Buch zugutegekommen, hätte der Autor den Aspekt der Hörspielgenres weiter ausgebaut, eventuell auf Kosten von Kürzungen in den Bereichen der all-

gemeinen Zeichentheorie und der entweder hinlänglich bekannten oder an anderer Stelle nachzulesenden Begriffe aus der Erzählforschung. Letzteres gilt umso mehr, da viele der aktuell produzierten Hörspiele nicht erzählend, sondern collageartig als „radiophone Selbstreflexion“ (Peters, S.744) angelegt sind.

Es bleibt zu hoffen, dass beide Bücher nicht als Epitaphe einer an Bedeutung verlierenden Kunstform gelesen werden müssen. Die Situation des Hörspiels ist prekär, nicht erst seit 2024 der Hörspielpreis der Kriegsblinden zum ersten Mal seit 1952 nicht verliehen wurde. Angekündigt ist eine erweiterte Neuauflage mit breiterer Ausrichtung im Audiobereich. Ulrich Bassenge hat 2019 unter dem Titel „Hoerspiel my ass“ (In: *Neue Rundschau* 130 [3], 2019, S.28-32) eine Verachtung der Hörspielkunst beklagt, die sich für ihn unter anderem in soundlastigen, oft mehrteiligen Literaturadaptionen zeigte. Nicht zu vergessen, aber von beiden Autoren nur am Rande gestreift, ist der große Erfolg des Hörbuchs, das oft mit dem Hörspiel verwechselt wird. Was beide Autoren ebenfalls vernachlässigen, ist die Frage, wie das Hörspiel vom Feature und anderen darstellenden Audioformaten abgegrenzt werden kann. Diese Frage, die schon Schwitzke 1963 beschäftigte, ist heute aktueller denn je.

Günter Rinke (Flensburg)

## Digitale Medien

### Julia Ecker: Von Audioguide bis Virtual Reality

Innsbruck: innsbruck university press 2025, 158 S., ISBN 9783991061434, EUR 26,90

Julia Ecker legt mit *Von Audioguide bis Virtual Reality* eine Untersuchung zur Wissenschaftskommunikation in naturwissenschaftlichen Museen und Science Centern vor. Ihre Arbeit zeichnet sich unter anderem durch eine detaillierte Analyse von Vermittlungslösungen aus. Besonders hervorzuheben ist die methodische Vorgehensweise, die durch Expert:inneninterviews interessante Einblicke in die Herausforderungen digitaler und analoger Vermittlungskonzepte bietet. Zu beachten ist allerdings, dass die elf qualitativen Interviews von November 2019 bis Dezember 2020 durchgeführt wurden und sich seitdem Weiterentwicklungen in den vertretenen Häusern sowie in Bezug auf Verständnis von Vermittlung und digitalen Formaten in Museen ergeben haben können.

Die Einleitung des Buches bringt ein inspirierendes Zukunftsszenario, das die „omnipräsenten Begleiter“ (S.11) digitaler Medien im Museumsbesuch veranschaulicht. Sie stellt damit die Frage nach der Rolle dieser Technologien in der modernen Wissensvermittlung. Dabei verdeutlicht sie, dass

Museumsvermittlung „nicht zwingend durch persönlichen Kontakt erfolgen muss“, sondern durch Medien erfolgt (vgl. S.12) und idealerweise „selbstmotiviertes Lernen“ (S.13) fördert.

Ecker zeigt auf, dass Museen primär Sammlungen präsentieren, während Science Center einen praxisorientierten Ansatz verfolgen und eine spielerische Vermittlung fokussieren. Diese Differenzierung ist aufschlussreich, da sie verdeutlicht, welche Vermittlungsstrategien in welchem Kontext zielführend sind.

Die Arbeit stellt Kategorien digitaler Vermittlungsansätze auf: mobile Audio- und Multimedia-Guides, Virtual Reality (VR), Augmented Reality (AR) und Serious Games. Sie arbeitet heraus, dass AR-Anwendungen Flexibilität bieten, da sie mobil zu verwenden sind, während VR-Anwendungen oft an spezifische Räume gebunden bleiben (vgl. S.29). Besonders hervorzuheben ist die detaillierte Darstellung der Vielfalt von Vermittlungsmethoden. Dabei ist interessant, dass klassische analoge Vermittlungsformen wie persönliche

Führungen, Dioramen und Demoplastiken weiterhin einen festen Platz in Museen haben. Zudem erfreuen sich *hands-on*-Stationen hoher Beliebtheit, da sie Besucher:innen zur aktiven Auseinandersetzung mit Inhalten motivieren (vgl. S.95). Zugleich sieht Ecker Herausforderungen bei digitalen Textdarstellungen, zum Beispiel Touchscreens oder QR-Codes, die oft nicht so intuitiv genutzt werden wie erwartet oder störungsanfällig sind (vgl. S.92f.).

Auch die Vermittlung durch Personal ist ein bedeutender Faktor, insbesondere in naturwissenschaftlichen Museen und Science Centern, wo spezialisierte Mitarbeiter:innen an bestimmten Stationen für Interaktion und Vorführungen bereitstehen. Workshops bieten zudem die Möglichkeit, Besucher:innen aktiv einzubeziehen, indem sie eigene kleine Projekte umsetzen können. Audioguides und Guide-Apps gewinnen durch technische Weiterentwicklungen weiter an Bedeutung. In den letzten Jahren hat sich zudem ein Trend zu immersiven Räumen und Installationen entwickelt. Hierbei setzen Museen zunehmend auf LED-Wände, Projektionen oder digitale Exponate, um Erlebnisse zu schaffen, die über die rein informative Vermittlung hinausgehen. Diese Entwicklungen sind insbesondere im Kontext der wachsenden Bedeutung von Citizen Science und Partizipation der Besucher:innen von Interesse.

Ecker zeigt auf, dass digitale Projekte oft bevorzugt gefördert werden,

während analoge Angebote häufig von der Finanzierung abhängig sind. Vertreter:innen technisch ausgerichteter Museen und Science Center glauben, dass der Trend der Aufgaben eher in „Richtung Reflexion und Diskussion“ (S.106) gehen wird, um komplexe wissenschaftliche Themen zu bearbeiten. Zudem werden Kooperationen mit Universitäten immer bedeutender, um technologische Synergien zu nutzen.

In der abschließenden Diskussion resümiert die Autorin, dass Museen verstärkt zu Erlebnisorten werden, in denen Besucher:innen aktiv einbezogen werden sollten (vgl. S.107). Dabei bleibt die Herausforderung, analoge und digitale Vermittlungsformen ausgewogen zu kombinieren, um einen echten Mehrwert zu schaffen (vgl. S.114). Ihr Ausblick auf die Zukunft ist einleuchtend: Digitale Technologien werden nicht nur die Vermittlungsstrategien weiterentwickeln, sondern Museen könnten auch eine Rolle in der Stärkung von Medienkompetenz und *digital literacy* in Zeiten von *fake news* übernehmen.

Ecker liefert eine fundierte und praxisnahe Untersuchung, die nicht nur Fachpublikum anspricht, sondern auch für Museumspädagog:innen und Wissenschaftskommunikator:innen von Interesse ist. Durch die klare Struktur, fundierte Analyse und Einschätzungen bietet das Buch wertvolle Einblicke in die Museumsvermittlung.

*Sigrun Lehnert (Hamburg)*

## Johanna L. Degen: **Swipe, like, love: Intimität und Beziehung im digitalen Zeitalter**

Gießen: Psychosozial-Verlag 2024, 166 S., ISBN 9783837961935, EUR 19,90

Die Flensburger Sozialpsychologin Johanna L. Degen, die auch als Paartherapeutin arbeitet, hat bereits mit ihrer fundierten Kritik der Ideologie des Diversity Managements deutlich gemacht, dass sie wenig von sich als Born wissenschaftlicher Neutralität gebärdender empirischer Forschung hält (vgl. *Unmasking Diversity Management: Die kapitalistische Einverleibung von Subjekt, Moral & Widerstand*. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2022). In ihrem neuesten Buch beschäftigt sie sich ebenso kritisch mit den Verschiebungen auf dem Feld der Intimität innerhalb der Kultur der Digitalität, namentlich mit der Phase der Beziehungsanbahnung über mobiles Online-Dating. Der ausgesprochen informative, flüssig zu lesende, aber insgesamt auch sehr knapp gehaltene Text sammelt die zentralen Ergebnisse einer Vielzahl von Arbeiten der empirischen Forschung – das Literaturverzeichnis umfasst fast ein Fünftel des mit 136 Seiten Text recht schmalen Bands – und strukturiert sie zu einem klaren Bild: Das technisierte Simulakrum einer Begegnung führt regelhaft nicht zur Nähe, sondern erscheint als (fatale) Trias von parasozialer Annäherung, parasozialer Beziehung und parasozialer Verarmung. Weiter ist mobiles „Online-Dating eine diskriminierende

Sphäre, bei der sowohl marginalisierte Gruppen als auch schlicht diejenigen, die lediglich durchschnittlich [...] symmetrisch und mit höchstens durchschnittlichem Kapital ausgestattet sind, viel Ablehnung erfahren. Bis zur Lebensmitte erleben vor allem Männer dabei fortwährend Ablehnung. Zur messbaren Diskriminierung zählen auch die Facetten Rassismus und Objektivierung sowie darauf folgende Selbstobjektivierung“ (S.49f.).

Scham und Reue sind im beständigen Präsentationsmodus regelhaft, Enttäuschung und Entfremdungserfahrungen in dem des reinen „Konsumiert-Werdens“ (S.137) ebenfalls; es dominiert die Haltung „hyperstimuliert-gelangweilt“ (S.59), und am Ende steht im Zuge der „Kapitalisierung der Beziehungssuche“ (S.53) oft genug bloß die Erfahrung: „Resonanz lässt sich nicht swipen“ (S.60). Dabei sind reale Gefahren wie Stalking oder tätliche Übergriffe gegeben (vgl. S.52f.), es besteht ein technikinduzierter Trend zur „Fetischisierung“ (S.48) wie auch zu „suchtähnlichem Verhalten“ (S.54), und insgesamt tragen die Apps zu einer „Verhärtung der Geschlechterverhältnisse“ (S.74) bei, die zuletzt sogar im Politischen manifest zu werden scheint. Überhaupt handele es sich bei Tinder, Bumble, OkCupid & Co. um „eine Sphäre der Attraktiven,

Gesunden, Fröhlichen und Unkomplizierten“ (S.50). Mit der wichtigste Aspekt ist, dass das Aufkommen der Apps die Kultur der Intimität auch für diejenigen verändert, die sie gar nicht nutzen, denn inzwischen gelte: „Jemanden in der Bar anzusprechen, ist unangemessen“ (S.30) – hier mit einer qualitativen dänischen Studie aus dem Jahr 2023 argumentiert (vgl. Bogren, Alexandra/Hunt, Geoffrey/Petersen, Margit Anne: „Rethinking Intoxicated Sexual Encounters.“ In: *Drugs: Education, Prevention and Policy* 30 [1], 2023, S.31-41).

Trotz dieser Erkenntnisse ist Degen keine Anhängerin apokalyptischer Szenarien, die zum *digital detox* mahnt. Sie betont deutlich, dass die meisten Menschen „keine problematische Nutzung erleben. Pornographie, Mobiles Online Dating und Social Media sind nicht nur funktional, sondern scheinen die Lebensqualität für eine Vielzahl von

Nutzerinnen und Nutzerinnen nicht unmittelbar einzuschränken und neben ‚repressiven‘ auch ‚emanzipierte‘ Nutzungsweisen zu ermöglichen“ (S.136). Weiter hebt sie hervor, dass insbesondere „die Nutzung zum Kontakthalten und für Cyber-Intimität [...] unproblematisch“ sei: „Beziehungen und Freundschaften, die digital gepflegt und auch erst zustande kommen, können eine Bereicherung des Lebens sein und auch exkludierten und marginalisierten Subjekten (als Substitut!) helfen“ (S.137).

Einziges Manko des Textes ist der gelegentlich fast schon stichpunktartige Charakter der Argumentation und die, allerdings für das Fach typische Praxis, lediglich auf Buchtitel zu verweisen, ohne die entsprechenden Seiten anzugeben, auf die jeweils Bezug genommen wird.

*Jürgen Riethmüller (Stuttgart)*

## **Jürgen Riethmüller: Was tun mit einem „stochastischen Papagei“, der malen, dichten und komponieren kann? Generative KI und die Künste: Eine kulturtheoretische Perspektive**

Stuttgart: Merz Akademie 2024 (edition orange, Bd.1), 79 S., ISBN 9783937982427, EUR 18,- (OA)

Seit einiger Zeit ist Künstliche Intelligenz (KI) kaum mehr aus den öffentlichen Debatten wegzudenken. Der Essay *Was tun mit einem „stochastischen Papagei“, der malen, dichten und komponieren kann?* stellt einen neuerlichen geisteswissenschaftlichen, genauer spezifisch kulturtheoretischen Beitrag zu diesem aktuellen Themenfeld dar und beschäftigt sich kritisch und pointiert vor allem mit den „ästhetischen Fiktionen“ (S.4) und den Konsequenzen, die KI für diese haben könnte (vgl. in diesem Kontext auch die Beiträge in Catani, Stephanie [Hg.]: *Handbuch Künstliche Intelligenz und die Künste*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2024).

Sowohl Ästhetik als auch Fiktion sind komplexe Begrifflichkeiten, die in der Forschung bereits intensiv diskutiert wurden – für die Fiktion sei aus der Literaturwissenschaft beispielhaft Andreas Kablitz' *Kunst des Möglichen: Theorie der Literatur* (Freiburg: Rombach, 2013) genannt. Umso mehr mag es Leser:innen verwundern, dass in der Einleitung zu Riethmüllers Essay ein Hinweis darauf fehlt, dass der zentrale Begriff der „ästhetischen Fiktionen“ (S.4) erst später diskutiert und definiert wird (vgl. S.24–26).

Dieser erste Eindruck verflüchtigt sich im Verlauf des Kapitels „Ein Fall subjektlosen Denkens?“, das wertvolle Denkanstöße zur Frage liefert, inwiefern wir es bei KI mit produzierenden Subjekten zu tun haben und welche Konsequenzen dies unter anderem auf die „Autor:innenschaft“ (S.19) hat – Riethmüller geht davon aus, dass KI selbst keine ‚Autor:innenschaft‘ zuzubilligen sei (vgl. S.20 und auch S.35). Bereits in diesem wie auch im folgenden Kapitel wird deutlich, dass der Essay eine überwiegend KI-skeptische Position einnimmt und vor allem Risiken und Schwachstellen der Systeme hervorhebt. Dabei bleiben technische Gegenmaßnahmen zum Teil außen vor – zu nennen ist beispielhaft die These, KI besitze kein eigenes Wissen, das ‚wahr‘ von ‚unwahr‘ unterscheiden könne (vgl. S.13). Dies mag im Grundsatz richtig sein. Doch gibt es zum Beispiel durch *Retrieval-Augmented Generation* (RAG) durchaus Ansätze, die auf technischer Seite hier gegensteuern wollen.

Im weiteren Verlauf folgt, wie erwähnt, die Besprechung des Fiktionsbegriff (vgl. S.24–26). Dass diese nicht umfangreich zahlreiche Theorien gegeneinander abwägt und rasch auf

eine Arbeitsdefinition zusteuert, ist beim begrenzten Umfang des Beitrags verständlich.

Äußerst anregend sind unter anderem die Überlegungen Riethmüllers, dass gerade bei KI-Texten Fiktion und Realität im Ausgangspunkt nicht klar zu unterscheiden seien – Riethmüller schlägt stattdessen den vielversprechenden Begriff der „*simulierten Tatsächlichkeit*“ (S.27) vor. Bald wendet sich der Essay Bildmedien zu, die quantitativ den Schwerpunkt der Ausführungen bilden. Auch hier geht es um Fiktion und KI-generierte Inhalte sowie die Konsequenzen, die daraus erwachsen können, so im Bereich der Rezeption (vgl. S.34f.). Zudem versucht sich Riethmüller an einem Abriss der technischen Hintergründe, was ihm *grosso modo* gelingt. Die ein oder andere Verkürzung ist hier nicht negativ auszulegen – für das interessierte Zielpublikum, das willens ist, sich weitergehend zu informieren, ist das Vorgehen zielführend.

Problematischer erscheint der sprachliche Ausdruck, den der Essay stellenweise zeitigt. Wenn beispielsweise Michel Foucault und Roland

Barthes „am [...] Phantasma eines subjektlosen Schreibens bzw. Denkens herumformulier[en]“ (S.7) oder ChatGPT als „hypermoderne[r] Münchhausen“ (S.19) bezeichnet werden, ist dies arg salopp. Es mag sich um punktuellen Lapsus handeln – gleichwohl trübt dies den Eindruck bei der Lektüre des Essays, der sonst im positiven Sinne zum Nachdenken anregt.

Versöhnlich stimmen in diesem Zusammenhang besonders die beiden letzten Kapitel, von denen das erste mehrere interessante Beispiele zur bereits existierenden Interaktion zwischen Künstler:innen und KI dokumentiert. Auch das Fazit des abschließenden Kapitels kann überzeugen: Es lässt offen, ob die ästhetische Fiktion in der Kunst im KI-Zeitalter verschwinden könnte oder gar ein Ausstellungsmerkmal menschlicher, „KI-freie[r]“ (S.69) Kunst werden mag. Angesichts der zahlreichen Unwägbarkeiten im Bereich KI und des bestehenden Forschungsbedarfs erscheint dieses offene Fazit zum jetzigen Zeitpunkt mehr als plausibel.

*Sascha Resch (München)*

**Melanie Andresen, Nils Reiter (Hg.): Computational Drama Analysis: Reflecting on Methods and Interpretations**

Berlin/Boston: De Gruyter 2024, 224 S., ISBN 9783111071824, EUR 79,95 (OA)

Während vor 30 Jahren die digitale Untersuchung literarischer Texte noch ein ‚Exotikum‘ darstellte, ist die digitale Literaturwissenschaft inzwischen in der ‚Mitte‘ der Forschungslandschaft angekommen. So verhält es sich auch mit der digitalen Analyse von Dramentexten, die im Fokus des Sammelbandes *Computational Drama Analysis: Reflecting on Methods and Interpretations* steht und dort praktisch erprobt sowie methodisch reflektiert wird.

Die Beiträge des Bandes decken ein erfreulich breites Spektrum an digitalen Zugängen zu Dramentexten ab. So nutzen Peer Trilcke, Evgeniya Ustinova, Ingo Börner, Frank Fischer und Carsten Milling (S.7-33) die Perspektive der Netzwerkanalyse mit Schwerpunkt auf Netzwerktopologie und Clusterbildung. Ebenfalls der Netzwerkanalyse widmen ihren Beitrag Botond Szemes und Bence Vida (S.167-188), deren Interesse auf allgemeinen Netzwerkmetriken sowie deren Nützlichkeit zur Unterscheidung von Komödien und Tragödien liegt. Fragen der Annotation und Korpuserstellung stehen bei Pablo Ruiz Fabo, Delphine Bernhard, Andrew Briand und Carole Werner (S.57-85) im Mittelpunkt. Benjamin Krautter und Janis Pagel (S.123-148) beschäftigen sich indes mit der automatisierten

Identifikation der Figur der oder des Intriganten, wobei ein Schwerpunkt ihrer Ausführungen auf den Herausforderungen und Implikationen der Operationalisierung liegt. Auch die Sentimentanalyse kommt aufs Tableau – bei Katrin Dennerlein, Thomas Schmidt und Christian Wolff (S.189-215); selbiges gilt für die Stilometrie bei Artjoms Šeļa, Ben Nagy, Joanna Byszuk, Laura Hernández-Lorenzo, Botond Szemes und Maciej Eder (S.149-166). Hinzukommt ein Beitrag von Rebecca M. M. Hicke und David Mimno (S.87-105) zur Bedeutung der weiblichen Figuren und deren Redeanteile bei William Shakespeare.

Gesondert zu nennen sind zwei Beiträge, die unter den bisher genannten hervortreten und das Ensemble zusätzlich auflockern und bereichern. Es handelt sich zum einen um die Vorstellung einer neuen Datenbank mit dem Namen LGgK (Lexikon der Gegenstände aus der griechischen Komödie). Zwar stellen Beatrice Maria Vittoria Gavazza, Leon A. Glaser, Virginia Mastellari und Anna Novokhatko einige Beispielinterpretationen mithilfe ihrer LGgK-Datenbank vor (vgl. S.35-55), ihr Schwerpunkt liegt jedoch auf der geleisteten Grundlagenarbeit und dem künftigen Potenzial des Lexikons. Daneben ist der Beitrag

von David Mareček, Marie Nováková, Klára Vosecká, Josef Doležal, Tomáš Musil und Rudolf Rosa (S.107-121) zu nennen. Dieser beschäftigt sich mit dem Versuch, ausgehend von Georges Poltis Kategorisierung (vgl. S.109) dramatische Situationen automatisiert zu ermitteln. Das Besondere ist, dass der Beitrag mit dem Ergebnis schließt, dass die Automatisierung trotz vorigen Annotationsaufwands bisher nicht zufriedenstellend umzusetzen ist (vgl. S.118). Es zeigen sich hier die Grenzen des Digitalen, die wohl noch nicht überwindbar sind. Doch fördert es die Glaubwürdigkeit des Fachgebiets im Allgemeinen wie auch des Sammelbandes im Speziellen, wenn nicht nur die Stärken digitaler Verfahren herausgestellt werden.

Im Querschnitt der Beiträge zeigt sich eine große Stärke der Publikation. Denn nicht nur beleuchtet sie unterschiedliche digitale Zugänge zu Dramentexten, sondern geht an vielen Stellen über den ‚Klassiker‘ Netzwerkanalyse hinaus – gleichwohl die Netzwerkanalyse weiterhin ein zentraler Bereich für die Analyse dramatischer Texte bleibt. Die methodische Breite geht zudem mit einer beträchtlichen und lobenswerten Tiefe einher, die vor allem die technischen Verfahren und deren Hintergründe betrifft.

Beides, methodische Breite und Tiefe der Beiträge, stellt zugleich ein Hindernis für die allgemeine

Zugänglichkeit des Buchs dar. Wer alle Beiträge lesen (und kritisch nachvollziehen) möchte, benötigt solide Kenntnisse in zahlreichen Bereichen – vom maschinellen Lernen über Statistik hin zu Netzwerktheorie und Annotationsevaluation. Sicher wendet sich der Band an Expert:innen, doch hätten einige Erläuterungen oder Fußnoten es erlaubt, auch weniger versierten Leser:innen den Zugang zu den bemerkenswerten Ergebnissen des Bandes zu erleichtern. Als Beispiel sei die mathematische Operationalisierung des Small-World-Konzepts bei Trilcke et al. (vgl. S.13-15) genannt. Ähnlich verhält es sich mit der Anwendung der Principal Component Analysis (PCA) bei Szemes und Vida, bei der die Visualisierung der Ladungen (d.h. des Beitrags der Ursprungsvariablen zu den Principal Components) nicht als solche erwähnt wird, vielmehr werden die technischen Hintergründe als bekannt vorausgesetzt (vgl. S.178f.).

Diese Anmerkungen ändern aber nichts daran, dass die Herausgebenden Melanie Andresen und Nils Reiter sowie die Beiträger:innen des Bandes einen überaus überzeugenden und anregenden Überblick über die aktuelle Forschung und zukünftige Arbeitsfelder im Bereich der digitalen Dramenanalyse vorgelegt haben.

*Sascha Resch (München)*

## **Kevin Pauliks: Meme Marketing in Social Media: Ein medienpraxeografischer Vergleich von Memes und Werbung**

Marburg: Büchner 2024 (Welt | Gestalten, Bd.9), 319 S.,  
ISBN 9783963173646, EUR 32,- (OA)

(Zugl. Dissertation an der Philipps-Universität Marburg, 2023)

Das Marketing ist bestrebt, kontinuierlich innovative Elemente einzusetzen, um die Aufmerksamkeit potenzieller Konsument:innen zu gewinnen und diese im Idealfall zum Erwerb oder zur Nutzung eines Produkts beziehungsweise einer Dienstleistung zu motivieren. Dieses Handeln ist zumeist durch eine kommerzielle Zielsetzung geprägt. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, inwiefern diese strategische Ausrichtung mit dem ursprünglich anti-kommerziellen Charakter von Internet-Memes vereinbar ist – und wie eine solche Entwicklung kritisch zu bewerten ist.

Die Praxis des Meme Marketings, verstanden als die Integration memetischer Inhalte in werbliche Kontexte, wird in der Arbeit von Kevin Pauliks umfassend analysiert, systematisch eingeordnet und kritisch reflektiert. Bereits in der Einleitung legt Pauliks ein besonderes Augenmerk auf die Relevanz des Untersuchungsgegenstands, wobei sowohl die Bedeutung des Phänomens Memeing als auch die zunehmende Relevanz des Meme Marketings deutlich herausgestellt werden. Dabei wird insbesondere auf die konzeptionellen Überschneidungen zwischen Memetik und Viralität hingewiesen. Gleichzeitig tritt jedoch eine grundlegende Differenz zwischen die-

sen Konzepten zutage, welche die zentrale, forschungsleitende Fragestellung nach der Aneignung von Memeing als Medienpraktik im Kontext kommerzieller Kommunikationsstrategien begründet. Die Arbeit nähert sich dieser Fragestellung aus einer medienpraxeografischen Perspektive und eröffnet somit einen kritischen Zugang zur Analyse des Spannungsverhältnisses von kreativer Netzpraxis und ökonomischer Instrumentalisierung.

Die medienpraxeografische Herangehensweise leitet Pauliks in seinem zweiten Kapitel deutlich über Marshall McLuhans Medientheorie her, sodass sowohl der Inhalt, die User:innen und das Ästhetische und Soziale in Wechselwirkung beachtet werden können. Über diesen Aspekt thematisiert der Autor den Begriff der ‚Medienpraxis‘ und beschreibt hier eine Lücke in der Medienwissenschaft, um sie dann als medienpraxeologische Verbindung zwischen „Figur und Grund bzw. Inhalt und Medium“ (S.103) zu beschreiben. Im Anschluss daran diskutiert Pauliks einschlägige Diskurse aus Medien- und Bildwissenschaft und vermag diese sowohl prägnant als auch argumentativ überzeugend aufzubereiten. Die konzise Aufarbeitung bestehender Diskurse gelingt dabei ebenso überzeugend wie die angeführten Argumente für seinen

Ansatz: Der Autor evoziert in Anlehnung an Robert Schmidt (*Soziologie der Praktiken: Konzeptionelle Studien und empirische Analysen*. Berlin: Suhrkamp, 2012) dann seinen methodischen Ansatz der Medienpraxeografie, um der „medialen Vielfalt von Internet-Memes und -Werbung gerecht zu werden“ (S.125). Sie stellt somit eine „produktive analytische Beschreibungstechnik im empirischen Forschungsprozess“ (ebd.) dar, so dass der Autor drei Wissensbenen in den folgenden Analysen von Memes unterscheidet: Inhaltswissen, Praxiswissen, Medienwissen. Vor der eigentlichen Analyse bietet der Autor eine differenzierte Typologie von Memes an, die ein systematisches Verständnis und eine präzise Unterscheidung im Analyseprozess ermöglichen soll (vgl. S.130).

Auf dieser konzeptionellen Basis setzt diese methodisch strukturierte Analyse zahlreicher Beispiele aus dem Meme-Marketing sowie solcher Memes, die sich selbstreferenziell mit dem Meme-Marketing auseinandersetzen, auf. Genutzt werden Werbekampagnen von Sixt, Ikea, Gucci und Siemens. Die Analyse zeichnet sich durch Klarheit, Nachvollziehbarkeit und hohe Leserfreundlichkeit aus. Gleichwohl weist Pauliks auf mögliche methodische Reduktionen hin, die durch diese Form der Systematisierung auftreten können – ein Aspekt, den er bereits im zweiten Kapitel in Bezug auf Methodologien kritisch reflektiert. Dennoch bietet seine Arbeit eine bemerkenswert präzise und tiefgreifende Analyse. Indem Pauliks sich mit

seinem methodologischen Ansatz auf ein in der Forschung kontrovers diskutiertes Terrain begibt, begegnet er den damit verbundenen Herausforderungen mit beachtlicher Sorgfalt und einem hohen Maß an theoretischer Reflexion.

Die Schlussfolgerung, dass „sowohl im Memeing als auch im Meme Marketing [...] ein Spannungsverhältnis zwischen Authentizität und Aufmerksamkeit“ (S.276) vorliegt, ist nachvollziehbar. Wurden die objektbezogenen Elemente in dieser Studie untersucht, bleiben – wie der Autor feststellt – noch einige andere Aspekte, wie etwa kommunikative Aspekte, zu erforschen.

Pauliks' Buch bietet insgesamt einen innovativen und wissenschaftlich fundierten Blick auf die Schnittstelle von Internetkultur und Werbestrategien. Durch die medienpraxeografische Perspektive untersucht Pauliks auch soziale Praktiken und Bedeutungsproduktion in sozialen Medien. Und genau damit gelingt die Verbindung von theoretischer Tiefenschärfe mit aktuellen Fallbeispielen, die den Text auch für Praktiker:innen im Bereich Marketing und Medienkommunikation interessant machen. Pauliks zeigt, wie Memes als kommunikative Werkzeuge sowohl subversiv als auch kommerziell nutzbar sind – und was Marken daraus lernen können. Insgesamt liefert das Buch aber auch einen wertvollen Beitrag zur Medien- und Werbeforschung im digitalen Zeitalter und regt dazu an, virale Inhalte aus einer neuen, reflektierten Perspektive zu betrachten.

*Christine Piepiorka (Dortmund)*

**Tanja Carstensen, Simon Schaupp, Sebastian Sevigani (Hg.):  
Theorien des digitalen Kapitalismus: Arbeit und Ökonomie,  
Politik und Subjekt**

Berlin: Suhrkamp 2023 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd.2415),  
500 S., ISBN 9783518300152, EUR 28,-

Kritische Auseinandersetzungen mit dem digitalen Kapitalismus haben seit geraumer Zeit Konjunktur. Mit der Formel wird bereits seit dem Jahrtausendwechsel die jüngste Transformation von Wirtschaft und Gesellschaft oder auch ein neuerlicher Strukturwandel von Arbeit und Kapital „[n]ach dem Neoliberalismus“ beschrieben, wie es Philipp Staab vor einigen Jahren prägnant auf den Punkt brachte (In: *Digitaler Kapitalismus: Markt und Herrschaft in der Ökonomie der Unknappheit*. Berlin: Suhrkamp, 2019, S.9). Damit wird die Bedeutung von technologischem Wandel und Digitalisierung betont, die Entstehung neuer Wertschöpfungsmodelle wie Plattformen und damit einhergehender neuer Machtkonstellationen, die algorithmenbasierte Steuerung von Management, Produktion und Distribution, aber auch die zunehmende Fragmentierung und Polarisierung medialer Öffentlichkeiten oder kultureller Teilhabe.

Am Horizont dieser komplexen Gemengelage mit zahlreichen Verästelungen formuliert der von Tanja Carstensen, Simon Schaupp und Sebastian Sevigani herausgegebene Sammelband *Theorien des digitalen Kapitalismus* einleitend den Anspruch,

eine „Zusammenschau“ (S.9) und auch „Strukturierung des Feldes anhand der kapitalismustheoretischen Basiskategorien“ (S.11) zu leisten. Befördert werden soll so nicht zuletzt auch die weitergehende Verbindung von kritischer Politischer Ökonomie und Science & Technology Studies im deutschsprachigen Wissenschaftsraum.

Dieser Zielsetzung wird nicht nur die umfangreiche Einleitung gerecht, die eine überaus gelungene Hinwendung zum Forschungsfeld bietet, sondern auch die nachfolgenden 25 Beiträge, die auf unterschiedlichen theoretisch-analytischen Ebenen argumentierend insgesamt qualitativ überzeugen können. Überwiegend handelt es sich um Originalbeiträge, die sich unter die im Untertitel des Bandes angezeigten Themenfelder gruppieren, wobei die konkrete Zuordnung im Einzelfall durchaus diskutabel sein mag. Sieben Texte erschienen zuvor andernorts und wurden für den Band aus dem Englischen übersetzt. Aufgrund der miteinander verwobenen Themen ist dies allerdings zu verschmerzen. So eröffnen sich quer zu den Themenfeldern verschiedene Lesewege, mit denen die gegenwärtigen Konturen des Forschungsfeldes

nicht selten auch im Zusammenhang mit einer umfassenderen Geschichte des Kapitalismus und dessen Theoretisierung diskutiert werden.

Der älteste Beitrag stammt von Sarah T. Roberts (S.102-120) und thematisiert die mediale Praxis der Inhaltsmoderation auf Social-Media-Plattformen. Ursprünglich im Jahre 2016 erschienen, ist dem Beitrag sein Alter durchaus anzumerken, was den theoretisch-analytischen Mehrwert jedoch kaum schmälert (vgl. „Commercial Content Moderation: Digital Laborers‘ Dirty Work.“ In: Umoja Noble, Safiya/Tynes, Brendesha M. [Hg.]: *The Intersectional Internet: Race, Sex, Class, and Culture Online*. New York: Peter Lang, 2016, S.147-160). Zudem dokumentiert der Beitrag so auch die dynamische Entwicklung seines Forschungsgegenstandes, steht die von Roberts thematisierte „schmutzige Arbeit“ (S.102) doch stellvertretend für die oftmals prekäre, marginalisierte und feminisierte Plattformarbeit, die auch in weiteren Beiträgen des Bandes (u.a. in den Texten von Jamie Woodcock [S.85-101], Nick Srnicek [S.187-205], Kylie Jarrett [S.67-84] und Emma Dowling [S.206-223]) thematisiert wird. Auch korrespondiert der Beitrag so mit den längeren Entwicklungslinien von der Haus- zur Dienstleistungsarbeit, wie sie im Aufsatz von Ursula Huws (S.43-66) skizziert werden. Im Rückgriff auf Karl Marx sieht Huws in der Analyse der unbezahlten Reproduktionsarbeit im Haushalt „eine wesentliche Vorausset-

zung für das Verständnis der aktuellen Umstrukturierung des Kapitalismus“ (S.45).

Ein differenziertes Verständnis des digitalen Kapitalismus leisten auch posthumanistische, (cyber-)feministische und intersektionale Perspektiven, wie sie unter anderem in den Beiträgen von Helen Hester oder Carstensen ausgebreitet werden. Hesters Beitrag kann dabei als ebenso kritische Auseinandersetzung wie Würdigung des Cyberfeminismus der 1990er und 2000er Jahre gesehen werden, verbunden mit einer auch aktivistischen Hinwendung zur „Xenomorphisierung des Cyberfeminismus“ (S.430). Carstensen hingegen analysiert neue und alte Ungleichheiten im digitalen Kapitalismus und sieht ein damit verbundenes „*Ringens um Handlungsfähigkeit*“, insofern die Neujustierung technologischer Rahmenbedingungen doch stets auch „mit Kämpfen um gender, race, class und ability verknüpft“ (S.419) sei.

Einen weiteren Leseweg durch den Band offerieren Beiträge, die sich eher der Kapital- oder Unternehmensseite zuwenden und Plattformen als prägende Akteure der neuen Wirtschaftsordnung in den Blick nehmen (u.a. Kean Birch und D.T. Cochrane [S.243-263]; Tilman Reitz, Sevignani und Marlen van den Ecker [S.264-284]; Staab [S.307-325]; Ulrich Dolata und Jan-Felix Schrape [S.344-363]). Diskutiert werden dabei durchaus klassische wirtschafts- und sozialwissenschaftliche Fragestellungen nach Eigentum, Wertschöpfung oder Regulierung.

Florian Butollo (S.121-140) liefert mit seiner Analyse verschiedener Typen von Industriepattformen eine Blaupause für zukünftige Forschungsarbeiten jenseits allgemein bekannterer Kommunikations- oder Konsumplattformen wie Google, Facebook oder Uber. Stefan Schmalz (S.285-305) wiederum differenziert die im Band ansonsten vorherrschende US-amerikanische und europäische Fokussierung im vergleichenden Blick auf die USA und China als „zwei Varianten des

digitalen Kapitalismus“ (S.286) und wirft weitergehende geopolitische Forschungsperspektiven auch für andere Weltregionen auf.

Insgesamt zeichnet der Band ein wohl kuratiertes Panorama des digitalen Kapitalismus und liefert so auch für die kulturwissenschaftlich argumentierende Medienwissenschaft ein zentrales Referenzwerk für weitergehende Forschungsfragen.

*Stefan Udelhofen (Bonn)*

## **Lorenz Lorenz-Meyer: Digitaler Journalismus**

Bielefeld: transcript (utb) 2024, 351 S., ISBN 9783825262327, EUR 29,-

Über die Veränderungen, die der Journalismus durch die Digitalisierung erfährt, über erhebliche Belastungen und Abstriche, wie auch über Innovationen und Chancen für ihn ist schon viel diskutiert, spekuliert und rasoniert worden. Jetzt wartet der Kognitionswissenschaftler Lorenz Lorenz-Meyer – einer der ersten Online-Journalisten mit acht Jahren Berufserfahrung für beispielsweise den *Spiegel* und *Die Zeit*, außerdem von 2004 bis 2022 Professor für Online-Journalismus an der Hochschule Darmstadt, mit diesem klar strukturierten, übersichtlich gestalteten und didaktisch motivierenden ‚Studienbuch‘ auf, das sich vor allem an angehende Journalist:innen und bereits

arbeitende Praktiker:innen wendet, die sich in diese herausfordernde wie komplizierte Materie einarbeiten wollen. Explizit ist es „kein akademisches Werk im strengen Sinne“ (S.13), sondern ein vielfältig nutzbares Kompendium für das nötige Praxiswissen. Ganz konkret werden vor allem für sämtliche, klug unterteilte ‚journalistische Tätigkeiten‘ Methoden, Arbeitsschritte, digitale Programme, Tools und Arbeitsbeispiele aufgeführt, die mit wenigen Literaturhinweisen am Ende jeden Kapitels noch vertieft werden können. Lernziele, Themen, Begriffserklärungen und Übungen, die mit Icons versehen sind, erleichtern den Überblick. Interaktive Testfragen

und weitere Zusatzmaterialien können online, per QR-Code, abgerufen werden. Gerade ein solches Unternehmen und Werk unterliegt allerdings der immer rascher wirkenden Unrast der technischen Entwicklungen, sodass Online-Aktualisierungen ratsam sein werden.

Der Band startet mit einer kompakten Einleitung über die Geschichte des digitalen Journalismus seit den 1980er Jahren, verweist auf die optimistischen Gründungsmythen und identifiziert Dekaden seiner Entwicklung, technologischen Implementationen (zusammen mit dem Internet), seiner Professionalisierung und ökonomischen Ambivalenz. Heute ist der gesamte globale Medienkosmos vernetzt, miteinander verflochten und auf digitalen Plattformen.

Es folgt das umfangreichste Hauptkapitel zu den journalistischen Tätigkeiten. Sie umfassen die „Themenfindung und Recherche“, das „Wissens- und Projektmanagement“, die „Zusammenarbeit“, dann erfolgt der Sprung in mediale Optionen wie Multimedia, soziale Medien, mobilen Journalismus, Podcasts, Datenjournalismus. Am Ende geht es wieder allgemeiner um Automatisierung, Künstliche Intelligenz und Datensicherheit. Das jeweilige Aufgabenfeld wird aufgezeigt, einige Arbeitsschritte beispielhaft vorgestellt und dann die möglichen Methoden beziehungsweise Werkzeuge besprochen – oft auch vergleichend zwischen den analog bewährten und den digital innova-

tiven. Aufgaben festigen das erlernte Wissen und weisen auf Anschlussmöglichkeiten hin.

Das dritte Kapitel widmet sich dem redaktionellen Marketing, das sich durch die Digitalisierung ungleich erweitert habe und nicht mehr nur – wie früher – die Konsum- und Absatzplanung des Verlags für Werbekund:innen und Publikum umfasst. Crossmediales Contentmanagement ist wohl das zeitgemäße Label, dem der Autor ein einleitendes Kapitel widmet (vgl. S.269ff.). Denn die Teilhabe der Nutzer:innen an der Medienproduktion und -diffusion ist digital auf ganz verschiedene Weise möglich und auch gewollt; damit sind mehr Transparenz und Vertrauensbildung in der journalistischen Arbeit gefordert, und es verändern sich die Rezeptionsmodalitäten für Kanäle, Formate und Produkte ständig. Entsprechend folgen die Kapitel „Crossmedia und Content Management“, „Interaktion und Community“, „Erfolgskontrolle“ und „Erlösmodelle“, wobei sich bei letzteren aufschlussreiche Vergleichsoptionen etwa mit redaktionellen Analytics, digitalisierter Werbung und digitalen Bezahlhalten anbieten.

Lorenz-Meyer kennzeichnet sein Werk auch als Summe seiner Berufsjahre und Lehrtätigkeiten. Das ist es sicher auch, gerade mit der Distanz und dem stringenten Blick auf die Bedürfnisse angehender und künftiger Journalist:innen-Generationen. Wenn man sich für die hoffentlich noch

kommenden Auflagen und Ausgaben etwas wünschen darf, so wäre das zum einen ein ausführliches Sachregister, sodass man die diversen Anwendungen (Apps) und Tools, die im Werk behandelt werden, findet und vor allem auch an verschiedenen Stellen vergleichen kann (was bei einer digitalen Version ohnehin gegeben ist). Zum anderen wäre es für die gemeinhin hektische journalistische Praxis recht hilfreich,

würde beispielhaft gezeigt, wie diese Apps und Tools in der Praxis funktionieren und was sie jeweils leisten und was nicht, wieviel Aufwand (der Einarbeitung und praktischen Durchführung) sie erfordern und wie sie Effizienz erbringen. Denn erst dann erweisen sich ja ihre Vorzüge oder Nachteile.

*Hans-Dieter Kübler (Werther)*

### **David B. Nieborg, Maxwell Foxman: Mainstreaming and Game Journalism**

Cambridge: The MIT Press 2023 (Playful Thinking, Bd.17), 209 S., ISBN 9780262546287, USD 30,- (OA)

Videospiele haben sich in den letzten Jahren zunehmend von der Nische in den Mainstream der Gesellschaft bewegt. Umso erstaunlicher erscheint es, dass sich nach Ansicht der Verfasser von *Mainstreaming and Game Journalism* diese Entwicklung nicht umfangreicher im journalistischen Umgang mit den Facetten der Spielkultur widerspiegelt. Zumindest in den USA und im Vereinigten Königreich, auf deren Presselandschaft sich der Band bezieht, fanden digitale Spiele angeblich nur marginal Eingang in die Feuilletons der etablierten Zeitungen und Zeitschriften. Im Unterschied zur Film- und Fernsehkritik oder zum Musikjournalismus fehle

es in der Mainstreampresse weiterhin an festen Stellen, einem verbindlichen Vokabular und einem gemeinsamen Referenzrahmen. Ein pragmatischer Kanon, wie er sich im Umgang mit der Filmgeschichte herausgebildet hat, könne eine gemeinsame Grundlage für die Verständigung zwischen Subkulturen und Mainstream schaffen.

Doch auch die Ausdifferenzierung durch die Möglichkeiten neuer digitaler Formate wie Let's-Play-Videos, Live-Streaming und YouTube-Kanälen hat nur bedingt niedrigschwellige Eintrittspunkte in die Spielkultur geschaffen. Vielmehr hat sich die weitere Ausdifferenzierung der Nischenbereiche weiter zugespitzt. David B.

Nieborg, der vor seiner Professur für Medienwissenschaft an der Universität von Toronto selbst einige Erfahrungen als Games-Journalist sammelte, und Maxwell Forman, Professor für Game Studies an der Universität von Oregon, berichten von einer symptomatischen Rezension des an klassischen Cartoon-Filmen orientierten Spiels *Cuphead* (2017). Der durchaus erfahrene und vielseitig interessierte Reviewer konnte zwar alle möglichen Referenzen auf die klassische Animationsfilmgeschichte benennen. Aufgrund des hohen Schwierigkeitsgrads des Spiels scheiterte er jedoch daran, im zeitlich begrenzten Rahmen einer Probe-Spielsession auf einer Messe ein überzeugendes Gameplay-Video aufzunehmen. Es dauerte nicht allzu lange, bis nach Veröffentlichung der Review seine Versäumnisse in Sachen Gameplay zur Zielscheibe von Spott und Kritik im Netz wurden.

Ähnliche Vorfälle sind im Bereich der Film-, Serien- und Musikkritik kaum vorstellbar: Eine Filmrezensent:in oder ein:e Musikexpert:in müssen, um einen Film oder ein Album zu besprechen, nicht in der Lage sein, eine Kamera zu bedienen oder die besprochenen Songs selbst zu spielen. Die interaktive Partizipation am Spielgeschehen impliziert andere Anforderungen, als sie die klassische Feuilletonkritik erwarten lässt. Abgesehen davon erweist sich nach Nieborg und Forman die Anzahl der festen Games-Redakteur:innen in Feuilletons als relativ überschaubar.

Die Arbeit wird an Freelancer abgegeben, denen die für eine nachhaltige Kritik notwendige Langzeitperspektive und Absicherung im Job fehlt. Die Reviews werden unter diesen Bedingungen häufig von Enthusiast:innen, die gar kein Interesse an einem Austausch mit dem Mainstream zeigen, oder von Influencer:innen, die mit Unterstützung der Spielefirmen zusätzliche Werbung generieren, übernommen.

Auf sehr anschauliche Weise und im essayistisch gehaltenen Stil spüren Nieborg und Foxman der historischen Entwicklung des englischsprachigen Games-Journalismus nach, die überhaupt erst zu dieser Situation führte. Die Haltung der „Passionate Experts“ (S.59ff.) kann bezüglich der Spezialisierung für die Insider-Communities zu interessanten Einsichten und Ergebnissen führen. Sie kann aber auch, wie im Umgang von Journalist:innen mit den misogynen Entgleisungen und der toxischen Maskulinität von GamerGate deutlich wurde, zu einer unkritischen und unpolitischen Haltung führen, die nicht ausreichend die gemeinsamen Grundlagen eines respektvollen Umgangs sichert.

Eine anhand von Expert:innen-Interviews mit zwanzig aktiven Journalist:innen erstellte Bestandsaufnahme der „Many Streams of Games Journalism“ (S.85ff.) bietet einen ausbaufähigen und interessanten Überblick zu den verschiedenen Richtungen des gegenwärtigen, US-amerikanischen Games-Journalismus.

Die von Nieborg und Foxman ermittelten Funktionen der Journalist:innen bestehen aus Entertainer:innen, Enthusiast:innen, Reporter:innen und Vertreter:innen etablierter Medien. Ein entscheidender Aspekt des klassischen Kulturjournalismus, der eine Vermittlerfunktion in der Berichterstattung vorsieht, wird aufgrund der zunehmenden Ausdifferenzierung der Formate jedoch nicht unbedingt gewährleistet und erschwert die Entwicklung einer gemeinsamen Basis für einen reflektierten und kritischen Diskurs. In Anschluss an diese Überlegungen wäre es interessant zu überprüfen, inwiefern sich diese, insbesondere auch durch Online-Plattformen und Internet-Formate vollzogene Fragmentarisierung auch auf Bereiche wie die Filmkritik oder den Rockjournalismus auswirkt.

Im Ausblick macht die Studie zwei gegenläufige Tendenzen aus: Die eine Option besteht darin, dass etablierte Magazine und Zeitungen wie der *Guardian*, der *New Yorker* oder die *New York Times* mit eigenen und längerfristig besetzten Stellen eine eigene Form von Games-Feuilleton herausbilden, die im diskursiven Austausch mit anderen Plattformen und den Game Studies stehen. Die andere Option verzichtet darauf, Games-Journalismus in den Mainstream zu befördern und kultiviert die disparaten Ansätze der unterschiedlichen medialen Kanäle. Mainstream-

Formate könnten sich, wie die beiden Verfasser vorschlagen, als Lifestyle-Journalismus für einzelne Artikel der Spielkultur annähern. Entsprechend den Ansätzen der „Playful Thinking“-Reihe schlagen sie außerdem eine stärkere Fokussierung auf die aktive Rolle der Spieler:innen vor. Diese Ansätze erscheinen für bestimmte Themenfelder der Spielkultur durchaus produktiv, sollten aber nicht unbedingt als allgemeingültiger Ansatz verstanden werden. Der veränderte kulturelle und gesellschaftliche Status von Videospiele, ebenso wie von analogen Spielen, erfordert letztendlich eine größere Vielfalt an journalistischen Zugängen und Austauschprozessen. Die journalistische Arbeit kann durchaus auch als wichtige Inspirationsquelle und Dialogpartner für die Game Studies und zukünftige Forschungsaktivitäten dienen. Oder wie der Ausblick dieser sehr informativen und lesenswerten Studie verdeutlicht: Mainstream sollte nicht als fest definierter Zustand, sondern als ein ständiger Aushandlungsprozess verstanden werden. Ein derart dynamisches Verständnis könnte auf längere Sicht auch neue Perspektiven für die journalistische Auseinandersetzung mit Spielen eröffnen, die über die etablierten medialen und kulturellen Grenzen hinausgeht.

*Andreas Rauscher*  
(Kaiserslautern/Mainz)

## Arno Görgen, Tobias Unterhuber (Hg.): **Politiken des (digitalen) Spiels: Transdisziplinäre Perspektiven**

Bielefeld: transcript 2023 (Game Studies, Bd.4), 360 S.,  
ISBN 9783839467909, EUR 49,-

„[H]eute morgen dachte ich, man müsste [...] einen ordentlichen ein-führenden Sammelband zu Games & Politik machen, der Politik nicht als [I]n-Game-Diskurs betrachtet[,] sondern eher, welche Rolle Games in der Politik spielen“ (S.36). Dieser Tweet von Arno Görgen stellt den selbstzi-tierten Ausgangspunkt des Sammel-bandes *Politiken des (digitalen) Spiels* dar, der den gesellschaftspolitischen Stellenwert von Computerspielen in seiner Breite darlegen möchte. In 24 Beiträgen geht es in der Anthologie um spiele-rische Prävention gegen Rechtsextremismus, Benachteiligung von Frauen in der Gaming-Branche, die sogenannte ‚Killerspieldebatte‘, Gamification oder *crunching* als konventionalisierte Form des Arbeitsmissbrauchs. Ein Drittel des Bandes besteht aus Analysen in üblicher Länge von etwa 20 Seiten, zwei Drittel aus kürzeren Beiträgen und Interviews von unter zehn Seiten.

Vor allem die Einleitung umreißt ein hochaktuelles und mannigfaltiges weites Feld auf hohem Niveau, indem sie potenzielle Sphären des Politischen rund um digitale Spiele identifiziert und argumentiert, „Spielen als Medium und Technik der Subjektivierung als politische[n] Akt“ (S.26) zu verstehen.

Dieses Gebiet wird in seiner Breite aber von den einzelnen Beiträgen lei-der nicht strukturiert bearbeitet, da

statt einer Systematik das Ziel verfolgt wird, „möglichst viele verschiedene Stimmen und Perspektiven in diesem Band [zu] vereinen“ (S.37). Dement-sprechend entpuppt sich das Sammel-werk als wildes Potpourri größtenteils lesenswerter Aufsätze, die aber kaum miteinander in einen produktiven Dia-log treten oder größere Kontextuali-sierungen wagen. Überaus lesenswert ist der Aufsatz von Manuel Günther, der aufzeigt, wie digitale Rollenspiele aus einem widerständigen Akt, einem Missbrauch von Forschungsgeräten an der Universität, heraus entstanden sind. Aurelia Brandenburg zeichnet nach, wie innerhalb der Debatte um Rassismussvorwürfe in *Kingdom Come: Deliverance* (2018) vor allem Männer journalistische Diskurshoheit beanspruchten. Oder Stefan Udelhofen kontextualisiert auf innovative Weise Internetcafés in ihrer Funktion und Bedeutung als Spielorte in den 1990er und frühen 2000er Jahren medien- und zeitgeschichtlich.

Als zentrales Thema zahlreicher Beiträge entpuppt sich die GamerGate-Kontroverse aus dem Jahr 2014, „eine lautstarke Social-Media-Kampagne, die unter dem Deckmantel der Kritik an vermeintlich korrupten Spielejour-nalist\_innen und Entwickler\_innen misogyne, antifeministische und queerfeindliche Angriffe rechtfertigt“

(S.153f.). Vollständig unterrepräsentiert sind allerdings die Spiele selbst: Auf die Bedeutung einer Reihe wie *Democracy* (2005-), die einen als Staatsoberhaupt konkrete politische Entscheidungen fällen lässt, oder einer Gesellschaftssatire wie die *Grand-Theft-Auto*-Serie (1997-) wird nicht eingegangen. Und das irritiert, hat sich der Band doch zum Ziel gesetzt, „eine Topografie des Politischen in Spielen“ (S.14) zu leisten. Stattdessen schreibt Regine Strätling einen Aufsatz über das Spiel als politische Praxis bei den Situationist:innen um Guy Debord, in dem Videospiele schlichtweg keine Rolle spielen. Damit ist auch erklärt, warum im Titel des Bandes das Wort ‚digital‘ in Klammern gesetzt wurde, wenngleich dies höchst widersprüchlich im Vergleich zum eindeutigen Tenor der restlichen Beiträge erscheint.

Die kürzeren Vorstellungen und Interviews in den restlichen zwei Dritteln des Buchs enthalten Skizzen, Projektvorstellungen oder Stiftungspräsentationen, von denen einige Werbecharakter aufweisen. Der Bericht von Lorenz Prager und Alexander Preisinger sticht hier allerdings heraus: Sie beleuchten, wie Indie-Spiele die Politik Österreichs satirisch verarbeiten – obschon die besprochenen Games von zweifelhafter Qualität sind. Anne Sauer gibt eindrücklich die Herausforderung wieder, wie Euthanasie in einem KZ spielerisch erfahrbar gemacht werden kann. In den Interviews ist dann nachzulesen, was die Tätigkeitsfelder der Stiftung „Digitale Spielkultur“ sind oder welche Projekte die Bundeszen-

trale für politische Bildung in Bezug auf Games durchführt. Es drängt sich dabei jedoch die Frage auf, weshalb diese kurzen Formate bei einem derart zentralen Thema mit zig unbearbeiteten Fragestellungen in der Überzahl sind. In einem Artikel heißt es über die journalistische Berichterstattung zu Videospiele, dass diese zu affirmativ sei: „[M]ir fehlt das kritische Nachfragen“ (S.59). Dieser Ball kann getrost auf das letzte Drittel des Sammelbandes zurückgespielt werden: Fallen schon keine kritischen Fragen, wäre doch ein Aufsatz notwendig gewesen, der die Stiftungs- und Behördenarbeit in Deutschland für Computerspiele auf den Prüfstein stellt anstatt das Buch als PR-Forum für Informationen zu nutzen, die man überall im Web nachlesen kann. Dieser Vorwurf richtet sich aber dezidiert nicht an alle Beiträge: Bemerkenswert ist etwa das Interview mit Natalie Lawhead, die nicht nur offen über Geschlechterdiskriminierung in der Gaming-Branche, sondern dezidiert über sexuellen Missbrauch während ihrer Arbeit als Netzkünstlerin und Game-Designerin spricht.

„Spiele sind politisch“ (S.1) – so lautet der erste Satz der Einleitung. Dies ist unbestritten, und dem Sammelband gelingt es auch, die Breite der politischen Bedeutung von Videospiele aufzufächern. Doch die Politizität der Spiele selbst bleibt im Großen und Ganzen unbearbeitet, womit ein Systematisieren oder Kartografieren des weiten Feldes nach wie vor aussteht.

*Timo Rouget (Frankfurt am Main)*

**Martin Hennig, Hans Krahl (Hg.): Spielzeichen IV:  
Genres – Systematiken, Kontexte, Entwicklungen**

Glückstadt: Verlag Werner Hülsbusch 2023 (Spielzeichen, Bd.4), 345 S.,  
ISBN 9783864881916, EUR 31,90

Spätestens seit Chris Crawford's Genretypologie von Computerspielen *The Art of Computer Game Design* (New York: McGraw-Hill, 1984) wiederholt sich in den angeschlossenen Genredebatten um das Medium ein Grundproblem. Als hybride mediale Artefakte entziehen sich Computerspiele meist allen Versuchen von Genresystematiken äußerst erfolgreich. Zu zahlreich scheinen die Genres und Subgenres, zu unscharf die Grenzziehungen zwischen Genresystemen von Computerspielen und anderen Medien. Klassifikationsversuche über die bloße Summe von Spielelementen, kurz, die ästhetische Form von Computerspielen, müssen temporär bleiben oder in Aporien münden.

Der inzwischen vierte Sammelband aus der Tagungsreihe „Spielzeichen“ versteht diese Schwierigkeiten zu bedenken. Im ersten Themenblock zur Systematik von Genrebegriffen des Computerspiels wird auf metatheoretischer Ebene über die Genrefrage eine grundsätzliche Selbstverständigung der Games Studies als eigenständiges Fach angeregt. Mit dieser selbstreflexiven Ausrichtung weist der Beitrag von Tobias Unterhuber auf die schwierige theoretische Ausgangslage zwischen der Etablierung von Genrekategorien einerseits und der fluiden Wirklichkeit von Spielen andererseits hin, um darauf

eine flexible und adaptive Herangehensweise der Forschungspraxis „an Genre- und Gattungstaxonomien“ (S.50) vorzustellen, wie sein Konzept der „Visual Novel“ (S.47) eindrücklich belegt. Mit dem „objet ambigu“ (S.93) schlägt Felix Schniz ein „philosophisches Gedankenexperiment“ (S.93) vor, das speziell undefinierbaren Gegenständen gewidmet ist. Folgerichtig überträgt der Autor es auf die „unmögliche Taxonomie von Videospielegenres“ (ebd.). Den analytischen Nutzen einer solchen Platzhalterfunktion lotet Schniz in seinem Beitrag auf der Ebene der Spielmechanik, der Fiktionsästhetik und der sozialen Konventionalisierung aus (vgl. S.102f.). Alle drei Bereiche stehen in Wechselbeziehung zueinander und sind für Schniz zentral, wenn es um ein analytisches Verständnis von Genrewahrnehmungen geht.

Die Konzepte beider Autoren können jenen „hermeneutisch orientierten Analysewerkzeugen[n]“ (S.68) zugerechnet werden, von denen Bojan Peric einmal mehr die „subsumierend-hierarchisierenden Taxonomien“ (ebd.) unterscheidet. Bei dem relativ vitalen Interesse des Fachs zur Selbstthematisierung von „kanonisierten Genresystematiken“ (S.67) zeigt sich diese Differenzierung für den Anspruch auf ein „einheitliches Genre-Verständnis“ (S.68) natürlich problematisch.

Allerdings wertet Peric die Diskussion darüber sowohl für das Medium ‚Computerspiel‘ als auch das Fach selbst positiv (vgl. S.67f.). Rolf Nohr erklärt dazu in seinem Beitrag, dass die geführten Genredebatten wesentlich zur „Nobilitierung“ (S.73) des eigenen Forschungsgegenstandes der Game Studies beigetragen hätten – mit dem Effekt der Auszirkelung kanonischer Grenzen von Computerspielgenres, die letztlich auch zur Verstärkung von Sichtbarkeit der eigenen Disziplin geführt hat, möchte man ergänzen. Um den damit jedoch fortgeführten, definitorischen Schwierigkeiten neu zu begegnen, schlägt Nohr eine handlungstheoretische Betrachtung des Gegenstandes vor. Diese solle es ermöglichen, dass Handlungserleben der Spielenden als Praktiken der „Konventionalisierung [...] und Schemabildungen“ (S.83), das heißt als eine bestimmte „Rationalitätsform“ (S.86) beschreibbar zu machen. Sie verbindet sich für Nohr notwendigerweise mit der ästhetischen Form der simulierten Spielwelten und könne so einen neuen Impuls in den „ähnlichkeits- und ordnungspolitische[n] Setzungen“ (S.87) der Genredebatte auslösen.

Der Band führt solche Impulse auch in den methodologischen Diskursraum der Computerspielanalyse ein und eröffnet hier neue Kontexte. So adaptiert Martin Hennig im zweiten Teil des Sammelbandes Reflexionsbegriffe der Transtextualität des Literaturwissenschaftlers Gérard Genette, um sie für die Genresystematik digitaler Spiele fruchtbar zu machen. Ausgangspunkt bildet dabei die Frage, inwieweit sich

deren Genrereferenzen über Genettes Begriff der „Hypertextualität“ (S.119) theoretisch einholen lassen. Besonderes Augenmerk findet hierbei die Differenzierung zwischen medienspezifischen und transmedialen Genretraditionen- und systematiken (vgl. S.117f.). Diese stehen auch im Fokus des Beitrages von Andreas Rauscher, der hierfür den Begriff des „Genre-Settings“ (S.135) etabliert. Am Fallbeispiel des *Alien*-Franchises modelliert Rauscher selbst- und fremdreferenzielle Adaptionsformen, die für sein transmediales Genreverständnis relevant werden. Erstere können sich auf Spiele des Horrorgenres, letztere auf filmische Genretraditionen beziehen, um digitale Artefakte als Teil eines „popkulturellen Mythen-Patchworks“ (S.139) begreifbar werden zu lassen.

Es ist ein großer Vorzug des vorliegenden Sammelbandes, die beiden vorhergehenden Themenschwerpunkte ‚Genresystematik‘ und ‚Genrekontext‘ mit einem abschließenden dritten Teil aus facettenreichen Genreanalysen zu komplettieren, der sich im zuvor skizzierten Feld von internen und externen Genresystematiken bewegt. Damit wird nochmals auf eindrückliche Weise vorgeführt, dass Spielgenres mehr als „Phänomene der Reihenbildung“ (S.118) sind – sie sind dynamische, sich stetig verändernde Systeme, die in einem komplexen Wechselspiel zwischen Spielenden, Spielentwicklungen und medialen Diskursen entstehen.

*Tim Raupach (Leipzig)*

*Bereichsrezension: Spielend hören*

**Addrich Mauch: „Vrummmmmmmmm FVISH!“ Soundscapes as Part of Constant Conversations in Action-Adventure Video Game Heterotopias**

Marburg: Büchner 2024, 250 S., ISBN 9783963173837, EUR 44,- (OA)  
(Zugl. Dissertation an der Universität Bern, 2023)

**Björn Redecker: Klangwelten digitaler Spiele: Zur Bedeutung von Sound und Musik für Game Design und Forschung**

Bielefeld: transcript 2024 (Bild und Bit. Studien zur digitalen Medienkultur, Bd.20), 369 S., ISBN 9783837673708, EUR 50,- (OA)  
(Zugl. Dissertation an der Universität Bielefeld, 2023)

**Christopher Wulf: Ludoaudiovisuelle Harmonie: Die komplexe Verbindung von Musik und Computerspiel**

Glückstadt: Hülsbusch 2024 (Game Studies), 101 S., ISBN 9783864882043, EUR 22,80

Betrachtet man die noch recht zarten Annäherungsversuche der Musikwissenschaft mit Computer- beziehungsweise Videospiele, sind die drei letztjährig erschienenen Schriften eine Besonderheit, zumal es sich ausschließlich um Qualifizierungsarbeiten (eine Masterarbeit und zwei Dissertationen) handelt. Umso erfreulicher ist – das kann vorweggenommen werden – das Niveau, mit dem alle Publikationen geschrieben sind. Bedauernswert ist, dass die Verfasser ausschließlich männlich gelesene Autoren sind – ein Ungleichgewicht, das sich durchaus auch in den Game Studies widerspiegelt.

Was ist der neue Stand, der die ‚Ludomusicology‘ aktuell beschäftigt?

Mit welchen Methoden und Theorien wird gearbeitet? Ähnlich wie die Spielwissenschaften von sehr heterogenen Methoden und interdisziplinären Perspektiven geprägt sind, fällt auch bei vorliegenden Monografien auf, dass die Ansätze sehr divers sind. So könnte der Ansatz Björn Redekers eher als wissenschaftshistorisch und -reflexiv mit Fokus auf das Wechselverhältnis zwischen Musikwissenschaft und Spielwissenschaften beschrieben werden. Christopher Wulf untersucht eher performative Phänomene im Einklang mit Spiel und Musik, die er als ludoaudiovisuelle Harmonie theoretisch erfasst. Addrich Mauch dagegen konzentriert

sich auf ethnologische Forschung in Singleplayer-Spielen.

Wulf knüpft an das an, was Melanie Fritsch in Bezug auf musikalische Spiele in ihrer Dissertation *Performing Bytes: Musikperformances der Computerspielkultur* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2018; ebenfalls rezensiert vom Autor des vorliegenden Textes in *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews* 36 [4], 2019, S.386-387) erarbeitet hat, nämlich eine analytische Deutung der Performativität. In stärker musikbezogenen Videospiele kommt zur audiovisuellen Harmonie, die nach dem Soundtheoretiker Michel Chion zwischen Bild und Tonebene entsteht, eine performative beziehungsweise ludische Ebene hinzu (vgl. *Music in Cinema*. New York: Columbia UP, 2021). Zunächst anhand filmischer Beispiele, bespricht Wulf die audiovisuelle Harmonie unter anderem an Titeln wie *The Matrix* (1999) und *Pulp Fiction* (1994) und leitet so auf sein Thema hin. Kurz gefasst können audiovisuelle Harmonien über synchrone Parallelisierung, in der sich Bild und Ton im Zusammenspiel befinden, oder über kontrapunktische Parallelisierung erzeugt werden, in der Bild und Ton beinahe ironisch im Widerspruch stehen. Die Komplexität wird mit Hinzufügen einer ludischen Ebene gesteigert. Diese könne, laut Wulf, zum sich an Mihály Csíkszentmihályi (*Flow: Psychology of Optimal Experience*. New York: HarperCollins, 1990) anschließenden Flow-Moment führen, da Spieler:innen bei der Steu-

erung eines Spiels Synchronizität selbst herstellen beziehungsweise verursachen. Dies untersucht der Autor anhand konkreter Fallbeispiele, die unterschiedliche Schwerpunkte setzen. So steht der Rhythmus bei den Spielen *Metal: Hellsinger* (2022) und *Hi-Fi Rush* (2023) im Vordergrund, wobei das Spielverhalten sich der rhythmischen Vorgabe anpasst, um diese Synchronizität herzustellen. Andere Spiele (*Beat Hazard 2* [2018] und *Audiosurf 2* [2015]) stellen dagegen das Nutzen eigener Musik in den Vordergrund, indem sie in ihrer Klangstruktur Einfluss auf die Generierung von Avatarstärke, Levelstruktur und Gegnerschaft nehmen. Oder Spielen erzeugt einen individuellen audiovisuellen Soundtrack – wie dies bei *REZ* (2001) als auch *Tetris Effect* (2018) passiert, von Wulf als „synästhetisches Design“ (S.86) definiert.

Insgesamt ist die Masterarbeit nachvollziehbar, und es gelingt dem Autor, seine Analysen zu veranschaulichen und argumentativ zu bekräftigen. Dies ist allerdings auch notwendig, da gerade theoretische Konzepte wie ‚Flow‘ oder ‚Immersion‘ zwar deutlich mit den Game Studies in Verbindung stehen, aber auch ein hohes Unsicherheitspotenzial besitzen. So trifft Mauch in seiner Studie „*Vrummmmmmmmm FVISH!*“ beispielsweise eine Entscheidung bezüglich der Problematik des Begriffs ‚Immersion‘: „From the ethnomusicological and cultural anthropological point of view, I therefore stay with the term immersion

for the study of sounds in video games throughout this book” (S.66). Insofern ist Synchronizität oder ludoaudiovisuelle Harmonie für Wulfs Studie der auf dessen Analyse bezogene bessere Begriff.

Redeckers Dissertation kontrastiert die anderen Studien insbesondere durch seine musikwissenschaftshistorische Vorgehensweise. Er löst ein, was der Titel schließlich verspricht, nämlich eine diskursive Antwort auf die Frage, wie wesentlich Musik und Sound für (Computerspiel-)Wissenschaft und Design sind. Dabei fragt er zunächst nach dem Status des Computerspiels innerhalb der Medienwissenschaft und reflektiert, was dessen Medialität auszeichnet. Auch hier ist sich Redecker der „interdisziplinäre[n] Verwobenheit“ (S.17) bewusst. Aufgrund der Anzahl möglicher Analysebeispiele ist die Einschränkung angesichts der perspektivischen Fragen gesetzt. „Wo Dichotomien, dualistische Logiken, konkurrierende Standpunkte und Ideen zu vermeintlichen Konflikten führen, kann eine Auseinandersetzung mit Gamemusik dazu dienen, Brücken zu schlagen“ (S.339). Letztlich ist das die Herausforderung seiner Arbeit, die genau diese Brücken schlagen möchte, indem sie Probleme von im interdisziplinären Kontext teilweise unreflektierten Einzelwissenschaften anspricht und daraus Konsequenzen zieht.

Es wirkt erst einmal überraschend, dass Redecker die seit der Gründung des Fachs bestehende musikwissen-

schaftliche Perspektive und ihren Konflikt zwischen ‚funktionaler‘ und ‚autonomer‘ Musik rekapituliert. Letztlich wird hierdurch aber deutlich, was zunächst als überflüssig wirkte, nämlich die Reflexion der eigenen Vorurteile innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses. Diese ist notwendig, „um sowohl der empirischen wie der ästhetisch-theoretischen Forschung in den Game Studies einen fundierten, musiktheoretischen und -wissenschaftlichen Ankerpunkt an die Seite zu stellen“ (S.76). Ähnlich wie eine historische Perspektive Diskurse um Authentizität befruchten kann (vgl. Brandenburg, Aurelia: „Digitale Spiele und die (Un-)Authentizität von Gender und Queerness. Ein Beitrag aus der Perspektive der Geschichtswissenschaft.“ In: Junge, Thorsten/Schumacher, Claudia [Hg.]: *Digitale Spiele im Diskurs. Level 1: Herausforderungen und Problemfelder*. Hagen: deposit\_hagen, 2021), kann auch eine musikhistorische Perspektive das in Videospiele verwendete „musikalische Allgemeinwissen“ (S.68) oder musikalische Stereotype einbeziehen. Somit räumt Redecker mit den musikwissenschaftlichen Vorurteilen schlüssig und sinnvoll argumentierend auf, ohne in die gewöhnliche Verteidigungshaltung zu verfallen.

Denn das angesprochene Problem identifiziert er auch bei den Game Studies. Unter dem Stichwort ‚Remediation‘ wird gefasst, dass spezifische Eigenschaften von Spielen erst im reflexiven, analytischen Umgang mit

ihnen auftreten. Gamemusik sei in diesem Zusammenhang ein „relevanter Bestandteil für die innere Logik von Remediation“ (S.333). Redecker geht es hierbei um eine praktische Arbeit, welche an der Theoriebildung beteiligt ist (vgl. S.337). Eine mehrperspektivische, analytische Praxis, die im Diskurs mit einer theoretischen Setzung erfolgt, erscheint ihm innerhalb der Game Studies unabdingbar. Besonders deutlich erscheint ihm dies am Beispiel der ‚Rhythm Games‘ zutage zu treten, woran sich hervorragend die Arbeit von Wulf anknüpfen lässt. „Das hat zur Konsequenz, dass gamemusikalische Forschung auch immer eine Forschung an Grenzen und Übergängen zwischen verschiedenen Perspektiven und Ansätzen ist“ (S.341). Notwendig sei in dieser Hinsicht eben auch ein künstlerisch-wissenschaftlicher Prozess des Diskurses zwischen Objekt, Anwendung und Theorie (vgl. S.343).

Redecker selbst wendet sein wissenschaftliches Credo an einigen Stellen seiner Arbeit selbst an. So untersucht er zum Beispiel die Problematik, Gamemusik und -sound zu trennen, anhand von *Shadow Warrior 2* (2016). Das Verhältnis von Emotion und Atmosphäre (im Sinne von Gernot Böhme als *in-between* [vgl. S.241f.]) diskutiert Redecker anhand des Indie-Games *Mosaic* (2019). Die immer wieder in Fallstudien veranschaulichten analytischen Vertiefungen von Theorien scheuen sich nicht einer ausdifferenzierten Anwendung komplexer und teilweise widersprechender Ansätze.

Im Gegenteil: Sie machen den Gegenstand der Spielklänge in seiner Vielseitigkeit deutlich und erteilen einer allzu totalitären Analyse eine Absage.

Die letzten Kapitel führen schließlich zurück zu den Game Studies – insbesondere mit Fokus auf jener bereits angeführten Remediationsthematik und dem Besprechen der Ambivalenz von narrativen und ludologischen Verflechtungen. Durch die Herausforderung, die Vielfalt an Themen zusammenzuführen, sind manche Stellen von Redeckers Arbeit Spezialist:innen bereits bekannt. Es spricht jedoch dafür, dass diese ausführlich behandelt werden, um Fachfremden genau die interdisziplinären Anknüpfungspunkte zu bieten, die er einfordert. Zudem verbindet Redecker Bekanntes immer mit einer durch Reflexion hervorgehobenen neuen Ebene, die auch Expert:innen neue Einsichten bietet und in dieser Hinsicht eine hervorragende Arbeit auszeichnet.

Mit einer wie bereits erwähnt eher ethnomusikwissenschaftlichen Perspektive untersucht Mauch in seiner Dissertation die Klangwelten im Genre des Action-Adventures. Mit diesem Ansatz setzt er ebenfalls die von Redecker geforderte theoretisch-praktische Forschung um, wenn auch mit einem aus der Ethnologie übernommenen objektiveren Ansatz.

Im Zentrum der Arbeit stehen drei Fallstudien der Videospiele *Horizon Zero Dawn* (2017), *Star Wars Jedi: Fallen Order* (2019) und *Assassin's Creed Valhalla* (2020) und Interviews

mit zwei in der Videospielebranche arbeitenden Sound-Designern. Dabei gliedert sich die Arbeit in einen theoriegeleiteten ersten Teil und einen eher analytischen als Feldstudie beschriebenen zweiten Teil.

Theoretisch geht Mauch vom Cybertext-Begriff Espen Aarseths aus, der mit seiner ebenso betitelten Dissertation die Frage der Eigenbeteiligung im Interaktionsprozess zwischen Spieler:innen und Spiel begreift (vgl. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1997). Mauch nutzt Aarseths Typologie, um diese für die Analyse von Soundscapes fruchtbar zu machen. Außerdem bezieht er sich auf Michel Foucaults Heterotopie-Theorie (vgl. insb. *Die Heterotopien: Der utopische Körper*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013), die vielfältig reflektiert wird, aber in diesem Umfang innerhalb von Feldstudien als theoretisches Gerüst bisher noch nicht zu Geltung gekommen ist. Seine Methode, die er in seiner Masterarbeit zur In-Game-Fotografie entwickelt hat, wird als Grundgerüst für die vorliegende Forschung anschaulich dargestellt. Mit Beginn der eigentlichen Feldstudie wird bereits in den jeweils ersten Forschungstagen deutlich, wie stark die Umgebung der Realwelt, das heißt deren Wetter-, Licht- und Jahreszeiten-Verhältnisse, auf das Betreten der virtuellen Welt Einfluss nehmen. Das Reflektieren dieser Perspektive ist interessant und differenziert zudem deutlich die Problematik der

oben erwähnten Immersion. In seinen ‚Soundwalks‘, die Mauch in der Mitte der jeweiligen Spiele ansetzt und wo die meisten Orte der offenen Spielwelten freigeschaltet sind, macht er die Schwierigkeit einer subjektiven Wissenschaftsperspektive bei der Suche einer möglichst repräsentativen Stelle deutlich: „I fell into the trap of searching that one real spot instead of accepting that in a video game, everything is a show and authentic at the same time“ (S.159). Die Idee, Soundscapes zu analysieren, ohne sich auf ludische Ebenen, wie beispielsweise Quests, einzulassen, führt zum interessanten Ergebnis, dass „the environment is full of sonic invitations for the player to participate in ludic actions“ (S.179). Durch die Interviews mit den Sound-Designern wird zusätzlich bestätigt: Es geht nicht um realitätsgetreue Abbildung, sondern um eine, die sich auf der Ebene der Glaubwürdigkeit befindet. Insofern besteht die Erfahrung aus der (Spiel-)Welt, dem Regelsystem und den Herausforderungen, die sich in ständiger Konversation mit den Spieler:innen befinden. Sound sei essenziell, werde allerdings nicht immer die gleichen Konsequenzen haben; dies macht Mauch anhand seiner Fallstudien deutlich.

Die Studie Mauchs ist überaus gelungen. Mit seinem eher sozialbeziehungsweise kommunikationswissenschaftlich geprägten Ansatz findet sich genug Platz für notwendige Reflexion. Zudem führt er mit dem

Begriff der ‚Constant Conversation‘ (den er vom Sound-Designer Bjørn Jacobsen übernommen hat) einen anschlussfähigen und produktiven Terminus ein. Die ständige Kommunikation in der Interaktion zwischen Spieler:innen und Game erscheint mir als wesentliche Erkenntnis, die Erklärungsansätze für Designstrategien und ludologische Zielsetzungen liefert. Diese scheint notwendig für ein Verständnis ergodischer Literatur im Sinne des Aarseth'schen Cybertexts.

Alles in allem zeugen alle drei Bände in ihren unterschiedlichen Ansätzen von einer beeindruckenden Entwicklung, die auch die Ludomusicology inzwischen genommen hat. Kritisieren kann man, dass keiner der Ansätze einen Schwerpunkt auf Musik legt. Dies scheint aber in diesem Zusammenhang auch zunächst weniger sinnvoll. Spielen ist eine Form der Praxis, die sich im rein werkspezifischen Analyseprozess kaum auf die Spezifität des Mediums und seiner Musik einlassen kann. Eine interdis-

ziplinäre Perspektive ist erforderlich, benötigt aber aufgrund der nach wie vor deutlich aufscheinenden Komplexität des Mediums eine Grundierung, welche im stetigen Diskurs mit dem praktischen Prozess des Spielens steht. Dies ist die wesentliche Erkenntnis aller drei Projekte, die anschlussfähig für Sozial-, Medien-, Kommunikations- und Musikwissenschaften sind. Während Redeckers Dissertation vor allem auf der grundlegenden Ebene interdisziplinärer und fachwissenschaftlicher Verknüpfungen (und ebenso Vorurteile) interessant ist, scheint Mauch insbesondere hinsichtlich des Raums und seiner klangstudierenden Begehung anschlussfähig, während schließlich Wulf das Musikspiel als Genre tiefgehend untersucht und aufgrund des von Chion entlehnten Begriffs der audiovisuellen Harmonie für Sound und Performance Studies Anknüpfungspunkte bieten kann.

*Sebastian R. Richter (Regensburg)*

# Medien und Bildung

## **Björn Allmendinger, Petra F. Köster (Hg.): Digital Game-Based Learning in der Bildungspraxis: Möglichkeiten, Herausforderungen und Perspektiven**

Leverkusen: Barbara Budrich 2024, 165 S., ISBN 9783847430261, EUR 19,90

Die zunehmende Sichtbarkeit und Relevanz digitaler spielbasierter Lernformate wie Serious Games, Virtual Reality und Gamification-Ansätzen in Lernprozessen ist unumstritten. Der vorliegende Sammelband fokussiert Digital Game-based Learning (DGBL) für schulische und berufliche Bildung, Hochschulbildung sowie außerschulische Lerngelegenheiten. Trotz vielfältiger Vorteile wie gesteigerter Motivation oder verbesserter Problemlösungsfähigkeiten ist die Einbettung dieser mediendidaktischen Formate noch wenig etabliert (vgl. Ottrand, Mareike: „Spielspaß als Lernmotivator.“ In: Stiftung Digitale Spielkultur [Hg.]: *Spielen. Lernen. Wissen: Einsatzmöglichkeiten von Games in der Bildung*. Berlin: Stiftung Digitale Spielekultur, 2022; Niedermeier, Sandra/Müller, Claudia: „Game-Based-Learning in Aus- und Weiterbildung – von der Idee zur Umsetzung.“ In: Wachtler, Josef/Ebner, Martin/Gröbinger, Ortrun/Kopp, Michael/Bratengeyer, Erwin/Steinbacher, Hans-Peter/Freisleben-

Teuscher, Christian/Kapper, Christine [Hg.]: *Digitale Medien: Zusammenarbeit in der Bildung*. Münster/New York: Waxmann, 2016, S.190-200). Die Herausgeber:innen Björn Allmendinger und Petra F. Köster heben hervor, dass die Potenziale von DGBL nur mit entsprechenden didaktischen Rahmenbedingungen realisierbar sind und ohne derartige Vorgaben nicht vollkommen ausgeschöpft werden können. Unterschiedliche Realisierungsformate ermöglichen es, komplexe Inhalte in immersiven und zielgruppenspezifischen Lernumgebungen zu bearbeiten. Der Sammelband vereint konzeptionelle Überlegungen mit praktischen Anwendungsfeldern und beinhaltet zusätzlich ein hilfreiches Glossar.

Tobias Winnerling (S.18-24) beleuchtet kritisch die Rolle digitaler Spiele in der Geschichtswissenschaft hinsichtlich der inhaltlichen Eignung (z.B. digitale Spiele als historische Quelle, Sicherstellung historischer Präzision) und plädiert für intensivere interdisziplinäre und geschichtsdidak-

tische Kollaboration. Darauf aufbauend erweitert Allmendinger (S.25-40) die Diskussion um Serious Games in der politischen Bildung, unter anderem bezüglich der Förderung politischer Urteils- und Handlungsfähigkeit. Das didaktische Potenzial sowie die Vorbehalte gegen die Integration technologischer Lösungen werden ebenfalls diskutiert. Marina Rieckhoff (S.41-52) erörtert die Implementierung von Gamification und Serious Games in der Hochschulbildung, analysiert Spielelemente und die veränderte Rolle der Lehrenden. Lion Pettera und Katja Zöller (S.53-64) diskutieren Chancen und Herausforderungen digitaler Lernumgebungen unter der Prämisse der „Kultur der Digitalität“ (vgl. Stalder, Felix: *Kultur der Digitalität*. Berlin: Suhrkamp, 2016). Sie nutzen verschiedene Modelle (Medieneinsatz im Unterricht & lehrerseitige Kompetenzbeschreibung für digitale Lernsettings), um umfassend die vielfältigen Anforderungen an Lehrende aufzuzeigen und betonen, dass technische und rechtliche Aspekte weiterhin als Herausforderungen bestehen. Köster und Friederike Krause (S.65-79) ergänzen diese Dimensionen hinsichtlich des Einsatzes von KI-basierten Anwendungen in der Berufspädagogik. Sie analysieren Kompetenzdimensionen für KI-Anwendungen und formulieren Anwendungsthesen für Lerner:innen. Maren Metz und Wolfgang Becker (S.80-86) zeigen, welche Rolle Serious Games bei der Entwicklung von ‚Future Skills‘ (vgl.

Ehlers, Ulf-Daniel: *Future Skills: Lernen der Zukunft – Hochschule der Zukunft*. Wiesbaden: Springer, 2020) für berufliche Bildungssettings spielen können. Johannes Schäfers (S.86-99) stellt ein Krimi-Detektivspiel zum Aufbau studentischer Schlüsselkompetenzen vor; Stefanie Lenzer (S.100-112) und Abelina Junge (S.113-122) beleuchten ein digitales Lehrsetting für den schulischen Chemieunterricht sowie eine Virtual Reality in der politisch-historischen außerschulischen Bildung. Ronja Kiese und Jennifer Seifert (S.124-133) konzeptualisieren ein Serious Game zum Umgang mit Datenschutz und Datensicherheit; und Lars Harzem, Simon Raiser und Björn Warkalla (S.134-141) veranschaulichen anhand eines digitalen Planspiels für politische Bildung Potenziale, die sich in einem Hybridsetting mit persönlichen Interaktionsmöglichkeiten ergeben. Kevin Mennenga (S.142-146) stellt einen Escape-Room vor, der eine Auseinandersetzung mit Verschwörungsideologien anregt; und Guido Brombach (S.147-155) liefert Einblicke in Spiele in gewerkschaftliche Bildungssettings, die kritische Reflexionsprozesse fördern.

Alle Beiträge zeigen, dass digitale Spiele und Gamification-Ansätze interessante Lehr- und Lernmittel sein können, die beispielsweise zur Förderung von kritischem Denken beitragen können. Dabei sind vielfältige Umsetzungsszenarien denkbar, wenngleich diese nur themen- oder gegenstandsorientiert zu zielführen-

den didaktischen Modellierungen führen. Die praxisorientierten Beiträge verdeutlichen, dass diese starke Orientierung an den Inhalten sich als besonders fruchtbar für Szenarien im DGBL herausstellen kann, die mit einer kritischen Reflexion einhergehen müssen. Mit dem Einsatz und der Weiterentwicklung von Szenarien im DGBL können darüber hinaus die ‚Kultur der Digitalität‘ als solche anerkannt und Potenziale digitaler

Lehr-Lernprozesse illustriert werden. Der Sammelband bietet interessante, praxisnahe Einschätzungen und stellt die veränderten Anforderungen an Lehrende dar. Zudem werden eine Vielzahl von Desideraten aufgedeckt, die für konzeptionelle und empirisch ausgerichtete Forschungsvorhaben bestehen (z.B. zur Produktion und Rezeption von Settings im DGBL).

*Tanja Jeschke (Cottbus-Senftenberg)*

### **Christin Tellisch, Alexander C. Lang: Pädagogische Beziehung und Digitalisierung: Zur Gestaltung von Lehrer-Schüler-Beziehungen in digital unterstützten Bildungsprozessen**

Opladen: Barbara Budrich 2024, 161 S., ISBN 9783847430520, EUR 50,- (OA)

In der aktuellen bildungspolitischen Debatte um Digitalisierung und Schulentwicklung positioniert sich das Buch von Christin Tellisch und Alexander C. Lang als ein praxisnahes wie theoretisch fundiertes Plädoyer für die Bedeutung pädagogischer Beziehungen in digitalen Lernsettings. „Die Schule befindet sich im Wandel“ (S.9).

Tellisch und Lang verstehen pädagogische Beziehungen nicht als bloßes Begleitphänomen von Unterricht, sondern als zentrale Voraussetzung für gelingende Bildungsprozesse (vgl. ebd.). Dabei arbeiten die Autor:innen den Begriff der Beziehungsqualität

aus Sicht der Kinderrechtskonvention (KRK) und der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte (AEMR) (vgl. S.25-40) auf. Die in ihrem Buch behandelte Studie ist Teil des Forschungsprojekts PaedBez (2024), das vom BMBF gefördert und von der Hochschule für Soziale Arbeit und Pädagogik Berlin zusammen mit der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF durchgeführt wurde.

Im Mittelpunkt steht die Frage, wie pädagogische Beziehungen im Spannungsfeld von positiven Entwicklungen und Herausforderungen im schulischen Alltag konzipiert,

beobachtet und gestaltet werden können (vgl. S.9). Sie führen in den Forschungsstand zur Digitalisierung im Bildungswesen ein, definieren pädagogische Beziehungen anhand der Forschungsdaten aus der Beobachtungsstudie PaedBez (vgl. S.14-25) und verorten ihre Arbeit dabei deutlich im medienpädagogischen und bildungstheoretischen Diskurs.

Tellisch und Lang beschreiben im dritten Kapitel ihr methodisches Vorgehen sowie das mehrstufige qualitative Forschungsdesign der Studie (vgl. S.41-52). Die „Beobachtungsergebnisse zur Gestaltung der pädagogischen Beziehungen in digital unterstützten Bildungsprozessen in der Schule“ (S.41) werden anschließend dargestellt und mit den Ergebnissen aus der Studie INTAKT (2016) systematisch verglichen (vgl. S.52-82). Die Ergebnisse führen sie in „erste Anhaltspunkte, die in zukünftigen Studien weiterverfolgt, näher untersucht und differenzierter betrachtet werden können“ (S.83) zusammen. Da die Studie INTAKT auch das „Grundgerüst“ (S.41) für die Beobachtungsstudie PaedBez bildet, ist die Vergleichbarkeit der Forschungsdaten besonders hervorzuheben. Durch „die gleiche Erhebungsmethode und die Verwendung fast identischer Instrumente“ (S.52) in beiden Studien ist es möglich, Beobachtungen aus verschiedenen Schul-Settings über einen längeren Zeitraum nebeneinander abzubilden. Auffällig sind dabei besonders die Ergebnisse hinsichtlich

der „Unterschiede in der Qualität der Interaktionen zwischen Lehrkräften und Schüler:innen“ (S.84).

Anhand „ausgewählter Kategorien“ (S.85) veranschaulichen Tellisch und Lang im vierten Kapitel ihre Beobachtungsergebnisse. Einordnung und Interpretation erfolgen dabei unter Berücksichtigung der Kategorien „Unterrichtsform“ (S.86-97), „digital verwendete Materialien“ (S.97-104) und „Interaktionsqualitäten“ (S.105-137). Hierbei bedienen sie sich positiver wie negativer Beispiele aus den vorliegenden Forschungsdaten. Anhand dieser qualitativen Studienergebnisse geben die Autor:innen weitere Ausblicke auf Möglichkeiten, „wertschätzende Interaktionen mit den Lernenden zu gestalten“ (S.137) und formulieren weitere Anschlussmöglichkeiten (vgl. ebd.).

Die Ergebnisse von PaedBez werden außerdem abschließend zusammengefasst, und es wird deutlich, welche „Bandbreite an Möglichkeiten der pädagogischen Beziehungen im Kontext digitaler Lernumgebungen“ (S.140) bestehen. Aus diesen Beobachtungen extrahieren Tellisch und Lang abschließend praxisnahe Leitlinien (vgl. S.139-143), die sie in „11 Merkmale gelungener pädagogischer Beziehungsgestaltung für digital unterstützten Unterricht“ (S.142f.) zusammenfassen.

Die Studie überzeugt durch einen klaren Aufbau, verständliche Sprache, praxisnahe Beispiele und übersichtliche Abbildungen in einer überzeu-

genden Verbindung aus Theorie und Praxis. Besonders hervorzuheben ist die Haltung von Tellisch und Lang: Anerkennung und Empathie werden nicht als pädagogische Floskeln behandelt, sondern als konzeptionelle Leitlinien, die medienpädagogisch fundiert und empirisch gestützt ent-

wickelt werden. Die Studie eignet sich daher nicht nur für bildungswissenschaftliche Fachkreise, sondern richtet sich auch explizit an Akteur:innen und Entscheidungsträger:innen im Bildungssystem.

*Tobias Zugehör (Erfurt)*

**Marco Dräger, Sabine Horn: Erklärvideos im Geschichtsunterricht**  
Frankfurt: Wochenschau Verlag 2024 (Kleine Reihe Geschichte), 85 S.,  
ISBN 9783756616466, EUR 14,90

„Books [...] will soon be obsolete in the public schools. Scholars will be instructed through the eye. It is possible to teach every branch of human knowledge with the motion picture. Our school system will be completely changed inside of ten years“ (S.6f.). Diese Aussage Thomas Edisons aus dem Jahr 1913 zeigt, dass der Film bereits kurz nach seiner Erfindung als Impulsgeber für Bildung erkannt wurde. Und tatsächlich ergänzen *Instructional* oder *Educational Films* seit der Stummfilmzeit die traditionell zur Visualisierung von Lehrinhalten eingesetzten Medien, doch weil die vorhandenen Produktions-, Distributions- und Rezeptionsmöglichkeiten unzureichend bleiben, kommt es trotz filmtechnischer Innovationen jahrzehntelang nicht zu einem audiovisuell gestalteten Unterricht. Erst die

Entstehung des World Wide Web in den 1990er Jahren und die Gründung der Plattform YouTube 2005 schaffen die notwendigen Voraussetzungen für neue Formen der videobasierten Wissensvermittlung. Innerhalb der Gattung ‚Lehrfilm‘ etablieren sich daraufhin kurze Erklärvideos, die mit einfachen Gestaltungsmitteln auch komplexe Themen verständlich aufbereiten und daher nicht nur in schulischen und akademischen Lehr-Lernkontexten rasch an Popularität gewinnen, sondern infolge der Informationsstrategie von Behörden oder der Produktvorstellung von Unternehmen heute selbstverständlich zum Alltag gehören.

Marco Dräger und Sabine Horn beschreiben Erklärvideos als geschichtskulturelles Phänomen. Zunächst formulieren sie die Anfor-

derungen an historisches Erklären, präsentieren verschiedene Modelle zur Klassifizierung von Erklärvideos und loten deren didaktisches Potenzial aus. Erklären verstehen sie im geschichtswissenschaftlichen und -didaktischen Sinn als Prozess, dessen Ziel der Behebung eines Kenntnisdefizits sich mit dem Konzept der ‚narrativen Erklärung‘ (Hans-Jürgen Pandel) erreichen lässt, wenn „einzelne Aspekte nicht nur aufgezählt, sondern sinnvoll und sinnbildend in einen zeitlichen Zusammenhang von Ursache und Wirkung gestellt und miteinander verknüpft werden“ (S.11). Implizit ist damit bereits der Maßstab zur qualitativen Beurteilung von Erklärvideos vorgegeben, die daraufhin zu befragen sind, ob und inwiefern sie eine begründete, widerspruchsfreie, verständliche und für weiterführende Fragen anschlussfähige Erzählung historischer Veränderungen bieten.

Abhängig vom Professionalitätsgrad unterscheiden die Autor:innen zwischen Erklärfilmen (professionelle Produktion) und Erklärvideos (Eigenproduktion), wobei sie letztere entweder nach Stil- beziehungsweise Genremerkmalen oder nach dem Grad ihrer Narration und Didaktisierung einteilen. Daraus ergibt sich neben der nicht immer trennscharfen formalen Abgrenzung von Explainity-Clips („Erklärung von historischen Sachverhalten“), Video-Tutorials („Demonstration einer historischen Fertigkeit oder Fähigkeit“), Vlogging-Videos („digitaler Vortrag zwecks fakteno-

rientierter Wissensvermittlung“) und Histotainment-Clips („humoristische Form der Geschichtsdarstellung“ [S.16]) alternativ auch die inhaltliche Abstufung von Performanzvideos („ohne didaktische Aufarbeitung“, „weder Handlung noch Narration“, „Lernen durch Beobachtung und Nachahmung“) über Video-Tutorials und Erklärvideos bis zu Lehrfilmen („didaktische Planung, gezielte Initiierung von Lernprozessen“ [S.20]).

In Erklärvideos stellen Sprechpersonen „einen historischen Sachverhalt, ein Thema oder eine Methode“ (S.21) mit Hilfe didaktisierter Kurzvorträge, die an der Alltagssprache orientiert sind und Elemente des Storytellings integrieren, für ein nicht-akademisches Publikum dar. Das Format fördert den Aufbau kognitiver Wissensstrukturen und erweist sich auch in schulischen Kontexten als vielfach anschlussfähig: „Lebensweltbezug, Anschaulichkeit, Verfügbarkeit, Selbstbestimmung und Autonomie sowie Motivation und Interesse“ (S.24) begründen ihren in der JIM-Studie nachgewiesenen anhaltenden Erfolg bei 12- bis 19-Jährigen, während Lehrkräfte durch den Medieneinsatz eine positive Beeinflussung der Unterrichtsgestaltung etwa im Hinblick auf den Umgang mit Heterogenität feststellen.

Um Erklärvideos effektiv als Lernressource nutzen zu können, konkretisieren Dräger und Horn im zweiten Teil des Buchs ihr fachdidaktisches Konzept zur analytischen sowie handlungs- und produktionsorien-

tierten Erarbeitung im Geschichtsunterricht. Sie entwickeln fachliche, didaktische und filmgestalterische Qualitätskriterien zur Beurteilung von Erklärvideos, auf deren Grundlage sie exemplarische Analysen von Beiträgen zur Französischen Revolution und zu den ‚Goldenen Zwanzigern‘ durchführen. Daraus ergibt sich, dass die ausgewählten Online-Angebote von MrWissen2go Geschichte, Simple Club, EinfachSchule und Die Merkhilfe bisher kaum überzeugen, weil sie vor allem auf die Vermittlung deklarativen Wissens setzen und unter anderem den Konstruktcharakter von Geschichte, Multiperspektivität und Kontroversität, den Gegenwarts- und Lebensweltbezug sowie formale Gestaltungsmittel vernachlässigen. Bei Auswahlentscheidungen sollte daher „auch immer bedacht werden, inwieweit die Videos Anleitung zu (eigenem) historischen Denken und Erzählen bieten bzw. ermöglichen oder ob sie derartige Ziele ggf. nicht [...] sogar konterkarieren“ (S.53). Die abschließenden Hinweise zur Eigenproduktion von Erklärvideos enthalten Vorschläge für die methodische Umsetzung der unterrichtlichen Planung, Durchführung und Reflexion, damit das fachliche Lernen sowie die

Medienbildung und -kompetenz differenziert gefördert werden.

Die Autor:innen legen eine instruktive Einführung in das Thema vor, mit der es ihnen gelingt, das Reihenkonzept umzusetzen: Zum einen zeichnen sie die interdisziplinäre theoretische Diskussion in knapper Form nach, zum anderen übersetzen sie die Ergebnisse in zielführende Impulse für den Geschichtsunterricht. Besonders hilfreich sind dabei die zahlreichen Tabellen, die Zusammenfassungen und Analyseergebnisse enthalten, sowie die Checklisten, Vorlagen und Tipps für die praktische Umsetzung. Abgerundet wird der Band durch den Ausblick auf weiterführende Forschungsfragen und daraus abzuleitende unterrichtliche Einsatzmöglichkeiten von Erklärvideos. Dräger und Horn zeigen klar, welche Chancen die Nutzung von Erklärvideos für den Erwerb historischer und digitaler Kompetenzen bieten, sie machen aber auch deutlich, dass Digitalität weder Selbstzweck noch Allheilmittel ist: „Voraussetzung für die inhaltliche wie mediale Auseinandersetzung mit Erklärvideos bleibt [...] weiterhin hochwertiger Unterricht“ (S.72).

*Marcus Schotte (Berlin)*

## **Christine Dietz: Jugend im Netz – Teilhabe und Vertrauen: Eine Analyse politischer Online-Partizipation Jugendlicher**

Baden-Baden: Georg Olms Verlag 2023 (Wissenschaftliche Schriften der Universität Münster Reihe VII, Bd.33), 256 S., ISBN 9783487166742, EUR 38,- (OA)

(Zugl. Dissertation der Universität Münster, 2023)

Christine Dietz untersucht die Beziehung zwischen Vertrauen und politischer Online-Beteiligung von Jugendlichen in Deutschland. Mithilfe einer methodischen Triangulation erklärt sie die Engagement-Muster dieser Altersgruppe in digitalen Umgebungen. Der methodengemischte Ansatz der Studie – eine Kombination aus theoretischen Grundlagen, Expert:inneninterviews und Umfragedaten von politisch interessierten Jugendlichen im Alter von 14-28 Jahren stellt eine methodische Stärke der in Münster verteidigten Dissertationsschrift dar. Die große Stichprobengröße (n=1.517) bietet statistische Robustheit für die quantitativen Ergebnisse, während die qualitativen Komponenten kontextuelle Tiefe bieten. Dies erfasst die multidimensionale Natur der Vertrauensbildung in vernetzten Beteiligungskontexten. Dabei sei „politisches Vertrauen weiterhin auch als [...] Spezialfall von sozialem Vertrauen und als eine Unterkategorie von generalisiertem Vertrauen“ (S.95) verstanden. Entgegen der Annahme, dass die Online-Teilnahme die Schwellen für ein Engagement senke, zeigen die Ergebnisse, dass digitales Engagement einen erheblichen Aufbau von Beziehungen und Vertrauen

erfordert. Jugendliche nehmen demnach digitale und analoge Bereiche nicht als getrennt wahr, sondern als integrierte Räume für politischen Ausdruck, was ein wichtiges Korrektiv zu plattformzentrierten Analysegerahmen darstellt. Erfolgreiche digitale Partizipationsinitiativen benötigen einen „analogen Anker“ (S.210). Diese empirische Bestätigung der Wirksamkeit hybrider Partizipationsmodelle stellt die verbreitete Dichotomie zwischen Online- und Offline-Engagement in Frage.

Die Regressionsanalyse, die eine negative Korrelation zwischen Online-Beteiligung und institutionellem Vertrauen aufzeigt (vgl. S.208f.), leistet einen wichtigen Beitrag zu den laufenden Debatten über digitale Unzufriedenheit. Dieses Ergebnis verkompliziert sowohl die Behauptung der Cyber-Optimist:innen, dass digitales Engagement die demokratische Bindung stärkt, als auch die Behauptung der Cyber-Pessimist:innen, dass es die institutionelle Legitimität untergräbt. Das komplexere Bild, das sich ergibt – mit unterschiedlichen Vertrauensbeziehungen in verschiedenen institutionellen Bereichen – legt nahe, dass es differenzierterer theoretischer Rahmen zum Verständnis des heu-

tigen bürgerschaftlichen Engagements bedarf.

Das vielleicht provokanteste Ergebnis der Studie ist die deutliche Diskrepanz zwischen interner und externer politischer Wirksamkeit der Befragten. Die außerordentlich hohe Selbstwirksamkeit (97% glauben, dass sie politische Themen verstehen [vgl. S.212]) im Gegensatz zu einer deutlich geringeren externen Wirksamkeit wirft Fragen hinsichtlich des Potenzials für frustrierte politische Handlungsfähigkeit unter Digital Natives auf. Dieses Spannungsverhältnis verdient eine weitere Längsschnittuntersuchung, insbesondere angesichts der nachfolgenden soziopolitischen Entwicklungen seit der Datenerhebung, denn die Daten wurden vor der COVID-19-Pandemie erhoben. „Individuen vertrauen wir dann, wenn deren Verhalten konsistent und damit für uns bis zu einem gewissen Grad vorhersehbar und erwartbar ist“ (S.105). Bei Systemvertrauen ist dies noch wichtiger und kann leichter verletzt werden, sodass eine weitere Untersuchung die Auswirkungen auf das Vertrauen unter Jugendlichen Post-

COVID untersuchen und in Relation zu den Ergebnissen hier setzen muss.

Nichtsdestotrotz bringt Dietz' Arbeit den medienwissenschaftlichen Diskurs voran, indem sie die Beziehung zwischen Vertrauensbildung und politischer Partizipation in zunehmend hybridisierten öffentlichen Räumen empirisch fundiert. Der Befund, dass 72% der Befragten an politischen Online-Diskussionen teilgenommen haben (vgl. S.205), zeigt die zentrale Bedeutung digitaler Räume für die zeitgenössischen Praktiken der Jugendlichen, während die Betonung des Beziehungsaufbaus vereinfachende Annahmen über niedrigere Beteiligungsschwellen in digitalen Umgebungen in Frage stellt. Die Betonung von Vertrauen als relationale und nicht als statische Variable ist ein besonders produktiver Ansatz, um das komplexe Zusammenspiel zwischen Medienkonsum, institutioneller Legitimität und bürgerschaftlichem Engagement in vernetzten Gesellschaften zu verstehen.

*Rafael Bienia (Aschaffenburg)*

## Mediengeschichten: *Panorama*

### Veronika Reichl: **Das Gefühl zu denken: Erzählungen**

Berlin: Matthes & Seitz Berlin 2023, 251 S., ISBN 9783751809207, EUR 24,-

Es mag vielleicht erstaunen, weshalb ein Buch, das vom Verlag im Untertitel mit ‚Erzählungen‘ versehen wurde, an dieser Stelle besprochen wird. Tatsächlich aber nähert sich Veronika Reichl eher dokumentarisch als fiktional einem wichtigen kulturtheoretischen Gegenstand, der sich freilich hartnäckig jedweder wissenschaftlichen Beobachtung entzieht, nämlich der Frage: Was geschieht eigentlich rezeptiv beim Lesen ‚schwieriger‘ philosophischer und theoretischer Texte? Während mit beispielsweise Roland Barthes oder Wolfgang Iser der ‚Lesevorgang‘ fürs Literarische (weitgehend) modelliert ist, fehlt fast vollständig ein Versuch, dies auf die Texte der ‚Theorie‘ auszuweiten; hier dominiert die ganz verkehrte Vorstellung, der theoretische Text als Medium einer ja immer auch ästhetischen Erfahrung existiere gar nicht, sodass das Denken großer Geister sozusagen in Reinform unmittelbar auf die Leser:innen wirke.

Die von Reichl aus gut 50 längeren Gesprächen und Interviews mit ‚Betroffenen‘ (Studierenden, Wissenschaftler:innen, Künstler:innen etc.) destillierten und in gut lesbare

Form gebrachten 25 Erfahrungsberichte vermögen an diesem Punkt qualitativ, gerade über die frappierende Unterschiedlichkeit der Erfahrungen der Protagonist:innen, diese schmerzhafte Lücke ein wenig zu schließen, was das große Verdienst des – soweit ich sehen kann – im deutschsprachigen Raum einzigartigen Buches ist.

Im Zentrum jeder ‚Erzählung‘ steht der Kampf einer beziehungsweise eines behutsam vorgestellten Lesenden mit einem/einer Theoretiker:in (von Thomas von Aquin, Hegel und Kant über Derrida, Deleuze & Guattari, Nancy bis Haraway), wobei das zur jeweiligen Erfahrung Gesagte meist an einem längeren Zitat der Philosoph:innen deutlich gemacht wird. Gerade der radikal subjektive Ansatz ermöglicht den Leser:innen des gesamten Buchs diverse Schlüsse hinsichtlich des vielschichtigen und fortdauernden Lesevorgangs. Oder es werden diskutabile Einwände gegen gewisse Schreibweisen vorgebracht, etwa wenn die theorieaffine Künstlerin Agnes über ihr Unbehagen in Bezug auf Texte von Heidegger und Deleuze/Guattari gesteht: „Agnes hat diese

Autoren seit ihrem Studium verstehen und mögen wollen, weil sie für einige ihrer besten Freunde und Freundinnen extrem wichtig sind [...]. Doch nach über 20 Jahren hat sie sich eingestehen müssen, dass sie das meiste davon nicht mag. Lange hat sie gedacht, sie verstehe die Texte nur nicht richtig. Aber [...] sie versteht doch genug, um mit Sicherheit sagen zu können, dass es sich um Bedeutungskitsch handelt. Es wird eine Tiefe suggeriert, es wird alles Mögliche behauptet, es wird wild mit Metaphern hantiert, doch es wird nicht sauber argumentiert oder auch nur genau beschrieben. [...] Es ist Kitsch: Es bedient pubertäre Bedürfnisse nach Tiefe, je nach Autor mit unterschiedlichem Flair. Deleuze und Guattari: Tierbandenkitsch, Verbre-

cherkitsch, Drogenkitsch. Heidegger: Erd- und Holzkitsch, Sprachkitsch, Ursprungkitsch. [...] Agnes hat keine Lust mehr. Sie wünscht sich Vernunft und Klarheit und nachvollziehbare Argumente. Das hat die Welt so bitter nötig: mehr Vernunft, mehr Klarheit und mehr nachvollziehbare Argumente“ (S.182).

Das Gefühl zu denken kann so einerseits ‚kulturwissenschaftlich‘, beispielsweise in Richtung einer (ersten) Theoriebildung zur Ästhetik des Wissens, gelesen werden, aber auch ‚literarisch‘ – als Annäherung an die unterschiedlichen Protagonist:innen und ihre subjektiven Bezüge zur ‚Theorie‘. Ein sehr gelungenes Experiment!

*Jürgen Riethmüller (Stuttgart)*

## **Doris Senn: Frauenkino Xenia – Zürich**

Marburg: Schüren 2024, 251 S., ISBN 9783741004797, EUR 34,-

In Zürich wurde gegen Ende des 20. Jahrhunderts eine Filmvorführungsstätte „von Frauen für Frauen betrieben“ (S.9). Sie residierte unter dem Namen Xenia in den Räumlichkeiten des Filmclubs Xenix, der von 1988 bis 2000 ermöglichte, an einem Tag in der Woche in seinem Kino in einer geschlossenen Veranstaltung Filme ihrer Auswahl vor Frauen vorzuführen. Zwar existierte das Frauenkino noch drei weitere Jahre, doch überließen die

Herren des Xenix den Kinobetreiberinnen die Räume nunmehr nur noch einmal im Monat. Zudem wurde dem Xenia per Einschreiben vom Xenix Anfang 2000 gekündigt. Es blieben den Frauen noch drei eher magere Jahre, bis sie ihr Projekt beenden und den Frauenfilmclub Xenia Ende 2002 auflösen mussten.

In mehreren Kapiteln zeichnet der vorliegende Band die (Vor-)Geschichte des Xenia chronologisch nach, wobei

jeder Abschnitt von einem Gespräch mit damals beteiligten Frauen beschlossen wird. Denn der Band möchte eine „HERstory“ bieten, in der „möglichst viele der damals Involvierten zu Wort kommen“ (ebd.).

Wie viele linksalternative Projekte der Zeit wurde das Xenia kollektiv betrieben. Das heißt, es bestand der Anspruch, dass alle alles machen (können) – ein Vorhaben, das allerdings im Lauf der Jahre aufgeweicht, wenn nicht gar aufgegeben werden musste. Zwar hatte der Filmklub Xenia die meiste Zeit einige hundert „Mitfrauen“ (S.88); das aktive Xenia-Kollektiv bestand jedoch zumeist aus einem Kreis von etwa zehn Frauen und erneuerte sich „über die Jahre hinweg fließend“ (S.27). Eine Entlohnung bekamen die Betreiberinnen nicht. Auch erhielt das Xenia nie Subventionen. Dafür aber wurde es „von Anfang an nachrichtendienstlich bespitzelt“ (S.19). Immerhin wollten die Frauen „das System kippen, nicht nur ändern“ (S.76), wie sich eine von ihnen erinnert.

Das Xenia-Kollektiv erstellte etliche Programme zu verschiedenen Themen, beispielsweise zu den „ersten Frauen hinter der Kamera“ (S.56) oder dem „Ende des Zweiten Weltkriegs, wobei die Perspektive jüdischer Frauen im Mittelpunkt stand“ (S.95). Im Programm *Echte Kerle* wurde hingegen „der Mann, gestern und heute als erotisches Objekt abgefeiert“ (S.105). Einer von ihnen sei „Harry Peal“ (S.107) gewesen (doch ist vermutlich

der deutsche Schauspieler und Regisseur Harry Piel gemeint).

Die letzten hundert Seiten füllen Beiträge der damaligen Kinobetreiberinnen, die sich etwa mit einem bestimmten Programm wie dem 1990 gezeigten Zyklus *Mütter/Töchter* (Brigitte Dähler), den Kurzfilmreihen des Xenia (Susanne Wach) oder der Auseinandersetzung um erotische beziehungsweise pornografische Filme widmen (Liliane Räber), die, wie sich Mitbetreiberin Eva von Wartburg erinnert, gerade mit dem Publikum „teils sehr heftig“ (S.110) ausgetragen wurden. Ein weiterer Beitrag stammt von Nina Schneider, die sich mit der nicht zuletzt für Lesben wichtigen Bar des Xenia befasst. Denn sie war „ein Ort, wo Frauenliebe die Norm war, lesbisch, androgyn, Butch oder Tomboy – ganz selten einmal Femme“ (S.173). Wichtig waren Kino und Bar allerdings vor allem für die eigene „Community“, „die Wirkung nach aussen war eher minimal“ (S.94). Dennoch gefiel es nicht allen Männern der alternativen Zürcher Szene, dass Frauen wenigstens einen Tag in der Woche unter sich bleiben wollten. Selbst vor tätlichen Angriffen schreckten die an der Tür zurückgewiesenen Herren nicht zurück. Eines Abends „schlug“ etwa „ein Randalierer [...] mit Aschenbechern sämtliche Fenster ein und ging auf eine Besucherin los“ (S.126).

Beschlossen wird der Band mit Doris Senns Erinnerung an „das Xenia im Spiegel seiner Filme“ (S.176). Die meisten, wie etwa Roder Marleen

Gorris' *Die Stille um Christine M.* (1981), waren im Programm eines feministischen Kinos zu erwarten. Dass auch ein Film wie *Faster, Pussy-cat! Kill! Kill!* (1966) des bekennenden Busenfetischisten Russ Meyer gezeigt wurden, überrascht hingegen.

Der vorliegende Band ist für die Geschichtsschreibung des feministi-

schen Kinos wichtig, handelt es sich doch um die erste eigenständige Publikation zum Xenia. Aufgewertet wird die Publikation zudem durch zahlreiche Abbildungen von Plakaten zu den Programmen, die ausnahmslos von den Frauen selbst gestaltet wurden.

*Rolf Löchel (Herzogenrath)*

*Sammelrezension: Kino-Kultur*

### **Katrin Schneider: Cinema Provinziale: Lichtspieltheater in der Provinz**

Marburg: Schüren 2024 (mit einem Vorwort von Andreas Dresen), 309 S., ISBN 9783741004773, EUR 34,-

### **Morticia Zschesche: Kino macht mobil: Das Comeback der Wanderkinos / Komm und Sieh – Der Krieg in uns. Essays zur Zukunft des Kinos**

Marburg: Schüren 2024, 150 S., ISBN 9783741007026, EUR 18,-

Kinos prägen Städte. Die Fassaden und Bauten sind Teil städteplanerischer Infrastruktur. Ihr räumlicher und sichtbarer Einfluss in Fußgängerzonen und Industriegebieten steht dem immateriellen Gut, das dort neben Snacks, Getränken und Merchandise verkauft wird, diametral gegenüber. Gleichzeitig sind Kinos nicht erst seit der Coronakrise stark umkämpfte Orte, da an den Aufführungsort Förderungen und Wahrnehmungsökonomien gebunden sind. Der Rückgang

der Leinwände – deren Anzahl ist seit Corona rückläufig, allerdings hat der Umsatz an den Kinokassen inzwischen wieder das Niveau von 2018 erreicht – wird dabei häufig in Zusammenhang gebracht mit der sinkenden Qualität von Filmkultur, und für das Kino wird das Gemeinschaftsgefühl beschworen, das einem Netflix nicht bieten könne. Hier hat das Interesse am Kino, das sich nicht an den konkreten Film bindet, sondern an den Ort des Abspiels, auch etwas mit Nostalgie zu tun sowie

mit einer melancholischen Grundstimmung: das Kino als historisch imaginiertes Ort primärer Filmrezeption (wo aber auch ausreichend Umsatz generiert wird für die Filmwirtschaft). Dabei wird dann häufig vernachlässigt, dass es das ‚eine‘ Kino nie gab und dass es auch ohne ausdifferenzierte Fördersysteme und konkurrenzierende Distributionsmodelle ein Ort ist, den Experimental-, Autoren- und Mainstreamfilmer:innen jeweils ganz unterschiedlich definieren würden.

Das Fotobuch von Katrin Schneider zu den Kinos in der Provinz reiht sich ein in eine Liste von Büchern, die vor allem historische Kinos in Szene setzen. Das Interesse an dieser Architektur und den Orten wird einerseits gespeist von den anonymen Großbauten der Multiplexe, die ihnen gegenüberstehen, als auch vom Bewusstsein, dass die Kinos insgesamt verschwinden könnten. Beispiele für ähnlich gelagerte Bücher sind unter anderem Ulf Buschmanns *Berliner Kinos* (Berlin: Story Verlag, 2013) oder das von Sandra Walti und Tina Schmid herausgegebene *Rex, Roxy, Royal: Eine Reise durch die Schweizer Kinolandschaft* (Basel: Christoph Merian Verlag, 2016). Aber bereits aus den 1970er und 1980er Jahren gibt es Bücher über Kinos in einzelnen Städten (bspw. Manfred, Georg: *Kino in der Stadt: Eine Frankfurter Chronik*. Frankfurt am Main: Eichborn, 1984; Bucher, Felix: *Geschichte der Luzerner Kinos*. Luzern: E. Haag, 1971). Schneiders Buch konzentriert sich auf die

Kinos in der Provinz, ähnelt aber sonst im Vorgehen anderen Kinobüchern, im Zentrum steht also vor allem die fotografische Darstellung der Kinos, indem hauptsächlich die Front und der Saal abgebildet werden sowie einige Details. Auffällig an diesen Publikationen ist, dass in den Fotografien sowohl Publikum, Inhalt der Kinos und Arbeit in den Spielstädten weitgehend fehlen. Die Abbildungen zeigen meist leere Räume, die Leinwand ist weiß, und der Ort der Projektion wird eher ausgespart. Auch wenn viele der im Band abgebildeten Kinos noch in Betrieb sind, entsteht so doch eher der Eindruck einer Musealisierung, denn einer Bestandsaufnahme. Damit arbeitet auch Schneiders Buch einer Ideologie von Kino/Film zu, die sich vor allem auf die Oberflächen konzentriert und sich kaum für Fragen der Arbeit und der Zirkulation interessiert. Was für Filme in den Kinos gezeigt werden, kann nur teilweise auf den Annoncierungen erkannt werden, hingegen gibt es immer wieder Hinweise auf das „gastronomische Angebot“ (S.80). Die knappen Beschreibungen zu den Orten verweisen häufig darauf, dass die Kinos nur mit Mehrfachnutzungen betrieben werden können oder sich über Vereine co-finanzieren, aber da Fotografien im Zentrum der Publikation stehen, bleiben die Angaben eher vage.

Morticia Zschiesches Bändchen *Kino macht mobil* ist inhaltlich anders gelagert, argumentiert letztendlich aber auch mit einer idealisierten Ver-

gangenheit. Das Buch besteht aus zwei längeren Essays, die im Rahmen des Jahresstipendiums des Siegfried-Kracauer-Preises entstanden sind. Die im Titel angesprochene Mobilität bezieht sich dabei einmal auf das Wanderkino, also Filmvorführungen, die nicht auf feste Spielorte angewiesen sind, und im zweiten Essay auf die Mobilisierung des Kinos am Beispiel des Kriegsfilms. Das Wanderkino, das zunächst vor allem aus der Filmgeschichtsforschung bekannt ist, hat ausgerechnet durch die Corona-Einschränkungen, die zu einem massiven Einbruch der Kinoumsätze geführt haben, ein Comeback erlebt. Das ist für Zschiesche der Ausgangspunkt ihrer Ausführungen, dass das Kino „proaktiv dorthin [zurückkehrt], wo es hingehört – zu seinem Publikum“ (S.8). Interessant an dem Essay ist nicht nur die Betrachtung der parallelen Entwicklung von ambulantem und stationärem Kino, sondern auch die ästhetische Darstellung von Wanderbühnen in Filmen und somit die erweiterte Selbstreflexion von Film in Bezug auf seinen Aufführungsort. Der Ausgangspunkt dabei ist die These, das Kino sei im Niedergang begriffen und die Streamingdienste hätten daran einen großen Anteil (vgl. S.16), wobei eine Rückbesinnung auf das Wanderkino Hoffnung für den Fortbestand von Kinokultur bieten könnte (vgl. S.7f.). Immer wieder werden kommerzielle Blockbusterfilme gegen ‚deutsche Filmkunst‘ ausgespielt (vgl. S.59), was nicht zuletzt angesichts von Zschie-

ches These irritiert, da ein Erhalt der Kinokultur ohne zugkräftige Filmevents (sowie den Popcorn-Verkauf) kaum denkbar wäre und natürlich die Frage im Raum steht, warum ein guter Film heutzutage zwingend auf das Kino angewiesen sein soll. Zschiesche geht es aber letztendlich um eine Kritik der Homogenisierung der Filmkultur, wenn sie anhand aktueller Beispiele des Wanderkinos vor allem für eine möglichst heterogene Aufführungskultur plädiert (vgl. S.49ff.). Wanderkinos stehen daher bei ihr auch in einem größeren Zusammenhang als Teil verschiedener „Kinosonderformen“ (S.51), temporären Aufführungen, die auf das Publikum zugehen.

Der zweite Essay zum Antikriegsfilm als Diskursbeitrag für Gespräche zum Frieden orientiert sich überwiegend an (bereits viel diskutierten) Klassikern des Genres, denen die Verfasserin eher wenig Neues abgewinnen kann. Der Beitrag passt aber insofern in den Band, da Zschiesche betont, dass die Aufnahme der Filme in ein Kinoprogramm vor allem dem gemeinsamen Gespräch über Möglichkeiten zum Frieden dienlich wäre – also der Aufführungscharakter auch betont wird.

Anders als Schneider geht es Zschiesche um Kinoerfahrung, die durch die Verbindung eines außergewöhnlichen Ortes mit einem besonderen Film entstehen kann. Was in den Beschwörungen einer idealisierten Kinovergangenheit aber meist ausgespart wird, ist eine differenziertere

Betrachtung sowohl der Orte als auch der Filmformen. So sind für marginalisiertere Filme häufig genau jene Kinos zentral gewesen, die es heute gar nicht mehr gibt. Experimentalfilm wurde zumindest in Deutschland teilweise auch in Bahnhofskinos zwischen Porno- und Exploitationsfilmen gezeigt; und die heruntergekommenen ehemaligen Raucherkinos waren in den 1980er und 1990er Jahren in einigen Städten die einzigen Orte, an denen unkonventionelle neue Filme zu sehen waren. Diese Orte wurden schon lange

vor Streamingdiensten von modernen Cineplexen und aufwändig renovierten Kinos verdrängt, die ihre Kosten dann eben mit den entsprechenden Filmen einspielen mussten. Für die Förderung von Film- und Kinokultur wäre es daher vor allem interessant, den Blick auf Vermittlung und Filmarbeit zu lenken und sich zu fragen, wie und wo die Filme heute gezeigt werden können, die in den etablierten Orten längst keinen Platz mehr haben.

*Florian Krautkrämer (Luzern)*

## Mediengeschichten: *Persönlichkeiten*

### Hans-Erich Busch: Unmögliches machen wir sofort, Wunder dauern etwas länger: Filmgeschichten eines Produktionsleiters

Berlin: Bertz + Fischer 2024, 290 S., ISBN 9783865054265, EUR 29,-

Die ersten rund vierzig Seiten der hier vorliegenden Memoiren des Produktionsleiters Hans-Erich Busch widmen sich seinem Leben vor dem Film, danach wird der Text fast vollständig von Filmdreharbeiten ausgefüllt. Es liegt nahe, diese Absorption auch in Buschs Leben zu vermuten. Während die ersten Kapitelüberschriften auf Stationen seines Lebens rekurrieren, übernehmen später Filmtitel die Gliederung des Geschehens – bis auf jene Ausnahmen, bei denen an für ihn exotischen Orten wie Kuba oder Vietnam gedreht wurde.

Von Interesse für die Medienwissenschaft ist die Publikation schon allein deshalb, weil Filmschaffende jenseits der Regie und der Schauspielerei selten ausführlich zu Wort kommen. Noch seltener haben Personen *below the line* die Zeit, Begabung oder Chance, ein ganzes Buch zu veröffentlichen, das nicht allein als Branchenratgeber fungiert. Die vorliegende Publikation braucht sich nicht neben dem herausragenden *Ready When You Are, Mr. Coppola, Mr. Spielberg, Mr. Crowe* (Lanham: Scarecrow Press, 2004) zu verstecken, das der First Assistant Director

Jerry Ziesmer geschrieben hat und in dem er sich an die Dreharbeiten von Hollywoodfilmen zwischen *Apocalypse Now* (1979) und *Jerry Maguire* (1996) erinnert. Busch hingegen hat nicht in Hollywood gedreht, große Teile seines Berufslebens hat er in der DDR verbracht, was seinen Erzählungen einen weiteren Reiz hinzufügt. Zu der Seltenheit anschlussfähiger Aussagen aus der Produktionsabteilung gesellt sich so die Seltenheit einer ostdeutschen Perspektive auf die Arbeit der Filmherstellung.

Busch wartet mit einem ganzen Schatz an Wissen auf, das sowohl für junge als auch etablierte Filmschaffende sowie für die an den Production Studies interessierte Filmwissenschaft von Bedeutung ist, weil es „den Prozess des Filmemachens näher“ (S.9) bringt, wie es Stefanie Eckert von der DEFA-Stiftung im Vorwort formuliert. Die Schilderung der Aufnahmeprüfung an der Deutschen Hochschule für Filmkunst in Potsdam-Babelsberg Mitte der 1960er Jahre ist ebenso aufschlussreich wie die vielen Anekdoten von Filmdreharbeiten, die sich immer wieder zu allgemeingültigen Aussagen über die Filmherstellung verdichten.

Buschs Ausführungen lassen verstehen und nachvollziehen, warum „die beste Voraussetzung für qualitativ hochwertige und wirtschaftlich effektive Dreharbeiten [...] immer deren gründliche Vorbereitung“ (S.54) ist. Sie illustrieren „die Korrelation zwischen Dramaturgie und Ökonomie“ (S.57) und machen plausibel, warum Filmarbeit – so Schauspieler Arno Wyzniewski – „nur Verabredung“ (S.58) ist. Auch die alte Weisheit wird aufgegriffen und nachgezeichnet, nach der ein Film dreimal entsteht: „Das erste Mal als Drehbuch, das zweite Mal beim Drehen und zum dritten Mal beim Schnitt“ (S.60).

Die frühe Erkenntnis Buschs, „dass die Filmarbeit einerseits hierarchisch strukturiert ist, andererseits aber die kreative Zusammenarbeit und das Ineinanderwirken hochqualifizierter Spezialisten und Spezialistinnen ein Prozess von wechselseitigen Anpassungen und Änderungen“ (ebd.) bedarf, zieht sich durch all seine Beschreibungen. Sie bestimmt auch die Auseinandersetzungen innerhalb des Produktionsumfelds des DEFA-Studios für Spielfilme der 1970er und 1980er Jahre in der DDR und anschließend in der BRD der 1990er Jahre, über dessen Strukturen im Verlauf der späteren Kapitel einiges zu erfahren ist. Auch das Berufsethos des Produktionsleiters tritt im Verlauf des Texts deutlich hervor – Durchsetzungsstärke wird besonders wertgeschätzt.

Während Busch Unmögliches möglich macht und Wunder vollbringt, wie er es durch den Buchtitel seinen Ausführungen als Motto voran-

stellt, ist er ‚seinen‘ Teams immer auf spezielle Weise zugewandt. Auch Jahrzehnte später kennt er die Namen aller Mitstreiter:innen und erinnert sich an spezifische Eigenheiten und Interaktionen. Reizend ist die Anekdote über den Zweiten Aufnahmeleiter Peter Schlaak bei der Produktion von *Die Kolonie* (1981), der dem schwierigen Regisseur, der am Vortag die Tagesdisposition vor aller Augen gelangweilt zerknüllt hatte, die neue Dispo bereits zerknüllt überreicht (vgl. S.153f.). Damit ist klar, wie mit der Produktionsabteilung nicht umzugehen ist, auch wenn „eine wirklich entspannte Zusammenarbeit nicht [mehr] zustande“ (S.154) kam.

Busch erstaunt, wie oft der betriebswirtschaftliche Grundsatz bei Film-dreharbeiten missachtet werde, nach dem „Qualität und Tempo [...] durch die Arbeitsbedingungen und -zeiten wesentlich beeinflusst“ (S.114) wird. Mit welchen Mitteln er im Laufe seiner Karriere die Rahmenbedingungen für Filmproduktionen verbessert hat, ist kurzweilig geschrieben und wird anschaulich präsentiert. Gerade als das Buch im letzten Drittel den Eindruck erweckt, einzelne Filmprojekte würden mehr pflichtschuldig abgehandelt als ausführlich besprochen, zerstreut Busch diesen Verdacht durch ein Kapitel zu *Dschungelzeit* (1987), dem ersten Spielfilm, der als Koproduktion zwischen der DDR und Vietnam entstanden ist, das ausführlich von seinen Begegnungen in Vietnam berichtet.

Hier und in den anschließenden Kapiteln zu einem weiteren Aus-

landseinsatz in Tokio und zur Wiedervereinigung, die er als „Hin- und Herwende“ (S.245) beschreibt, verbinden sich die Filmgeschichten wieder stärker mit Buschs außerfilmischer Biografie. Seine freiberuflichen Jahre im vereinten Deutschland werden knapp umrissen und münden in die Zusammenarbeit mit der Regisseurin Margarethe von Trotta bei dem Film *Rosenstraße* (2003), die ihm offenbar viel bedeutet und die als Schlusspunkt seiner Erinnerungen fungiert.

Buschs Beschreibungen sind durchweg lebendig, erzählen selbstbewusst aus Ostperspektive und erhellen ganz nebenbei ein sonst weitgehend durch fehlende Information abgeschattetes Berufsbild. Der reizende Text macht Lust auf das „logistische Wagnis voller Wunder“ (S.9), wie die Filmherstellung im Vorwort von der DEFA-Stiftung bezeichnet wird, die das vorliegende Buch ermöglicht hat.

*Martin Jehle (Marburg/Hildesheim)*

### **Armin Fuhrer: Sextropolis: Anita Berber und das wilde Berlin der Zwanzigerjahre**

Berlin: BeBra Verlag 2024, 303 S., ISBN 9783814803036, EUR 24,-

Überaus bekannt war zu ihrer Zeit die 1899 in Leipzig geborene Tänzerin und Schauspielerin Anita Berber, die ihre größten Erfolge in den Hauptstädten Deutschlands und Österreichs feierte. Letztere war zugleich auch der Schauplatz ihres größten Skandals. Armin Fuhrer hat ihr nun unter dem Titel *Sextropolis* ein Buch gewidmet, bei dem es sich nicht um ein Fach- sondern um ein Sachbuch handelt. Das mag für eine Biografie nicht ganz unangemessen sein, schlägt sich in diesem Fall aber sowohl inhaltlich wie auch formal nicht eben vorteilhaft nieder. So erklärt der Autor explizit, dass er weder Zeitschriften- und Zeitungsartikel noch wissenschaftliche Publikationen in das

Literaturverzeichnis aufgenommen hat (vgl. S.299). Auch verzichtet er auf jegliche Quellenkritik und darauf, Zitate oder indirekte Zuschreibungen auszuweisen. So konstatiert er etwa, Berber sei „nicht das unschuldige Opfer, einer feindlichen Gesellschaft [gewesen], zu dem sie manche Feministinnen heute machen wollen“ (S.291). Wem er das vorwirft, verrät er nicht. Dafür aber bietet er gelegentlich versteckte Zitate und Kalenderblattweisheiten: „Niemand ist eine Insel“ (S.79); „Männer umschwärmen sie wie Motten das Licht“ (S.143f.); „Es ist gefährlich, sich kopflos in die Freiheit zu stürzen, denn der Umgang mit ihr will gelernt sein“ (S.79).

Der Autor konzentriert sich weiterhin auf Berbers Tanzkunst, namentlich auf ihren „expressionistischer Ausdruckstanz“ (S.9), den sie in den ersten Jahren in „seriöse[n] Programm[en] auf Theaterbühnen“ (S.104) darbot. Von Beginn der 1920er Jahre an „fühlt sie sich“ jedoch „mehr und mehr hingezogen zur Welt des Kabarets und des entblößten Tanzes“ (ebd.). Das von Berber und ihrem Bühnen- und zeitweiligem Lebenspartner Sebastian Droste aufgeführte Programm *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* (1922) sei zwar noch „tief im expressionistischen Gestus verwurzelt“ (S.210) gewesen, zugleich aber auch ein „cross-mediales Medienereignis von Bühne, Film, Fotos und Buch“ (S.212).

Mehr noch als für Berbers Tanzdarbietungen interessiert sich Fuhrer jedoch für ihre bisexuellen Liebschaften, Affären, Ausschweifungen, ihren Drogenkonsum und ihre Skandale, die er mit nicht selten in abgedroschenen Wendungen oder mit pejorativem Zungenschlag beschreibt. So schwärmt er etwa von der „marmorweiße[n] Haut“ (S.145) und der „gertenschlanke[n] Figur“ (S.146) Berbers. Wird es besonders intim oder anzüglich, konstatiert er, zeitgenössische Männer hätten Berbers „starre Brüste mit dunklen großen Höfen“ (S.234) und „ihre schönen Titten“ bewundert, die „um die Warzen herum fleischfarben geschminkt“ (S.156) waren. Auch weiß er zu berichten, wann sie ihr Schamhaar rasiert hatte und wann nicht (vgl. etwa S.156), oder dass „Huren [...] herbei[eilten]“ und „fast schon ehr-

fürchtig eine Gasse“ (S.146) bildeten, wenn sie erschien. Überhaupt zeichnet er Berber, deren „Anziehungskraft auf Frauen wie auf Männer [...] groß und gefährlich“ (S.132) gewesen sei, ganz dem misogynen Klischee der *Femme fatale* entsprechend. Übertroffen wird Fuhrers negative Darstellung Berbers nur noch durch die Drostens, dessen Verhalten von Fuhrer allerdings durchaus zu Recht einer vehementen Kritik unterzogen wird.

Berbers Schauspielkunst kommt hingegen nur am Rande vor. Denn, so befindet Fuhrer, um „im Filmgewerbe zu reüssieren [...] fehlt es ihr an Authentizität als Künstlerin“ (S.68), auch habe sie „keinerlei Ausbildung“ (S.160) genossen. Von den „zwischen 1918 und 1926 vermutlich 26 Filmen“ (S.101), in denen sie mitwirkte, erwähnt Fuhrer nur wenige: so etwa die allerdings schon vor 1918, nämlich 1916 oder 1917 gedrehte dänische Produktion *Die Nixenkönigin*, in der sie als Debütantin eine kleine Nebenrolle erhalten hatte, den verschollenen Zweiteiler *Prostitution* (1919) und ihren wenig bekannten kurzen Auftritt in Fritz Langs *Metropolis* (1927), in dessen Abspann sie nicht einmal als Mitwirkende genannt wird.

Aufgrund der dargelegten Schwächen ist der vorliegende Band aus vielerlei Gründen für die medienwissenschaftliche Forschungen ohne Belang, von denen im Rahmen dieser Rezension allerdings nur einige benannt werden konnten.

Rolf Löchel (*Herzogenrath*)

## Mediengeschichten: *Übersetzung*

### Till Bamberg: Die Magie des Visuellen: Die Entstehung von Illusionen im Film. Interviews mit Filmkünstlern zu Special & Visual Effects

Frankenthal: Mühlbeyer 2024, 276 S., ISBN 9783945378731, EUR 24,90

Das vorliegende Buch ist die deutsche Übersetzung von *The Magic of Visuals*, das 2023 im US-amerikanischen Kleinverlag BearManor Media erschienen ist. Es ist ein filmhistorischer Beitrag in Form eines Interviewbandes, der zusammen mit renommierten Gesprächspartnern viele interessante Projekte und einschlägige filmtechnische Verfahren beleuchtet, darunter Special-Effect-Make-Up (S.58-72), Stop-Motion (S.89-107), Matte-Painting (S.108-118) und viele mehr. Leider ist die Übersetzung (und bei den ursprünglich deutschen Anteilen zum Teil offenbar die Rückübersetzung) ausgesprochen mangelhaft. Idiome der englischen Sprache werden falsch übertragen: Aus *art department* wird „Kunstabteilung“ (S.19), die *action unit* wird zur „Aktionseinheit“ (S.45) und das *pet project* zum „Haustier-Projekt“ (S.46). Die Endredaktion hat nicht oder nur rudimentär stattgefunden, so dass unzählige Grammatikfehler und Typos den durch die Übersetzung ohnehin schon zähen Lesefluss zusätzlich behindern.

Auf besonders unglückliche Weise gesellt sich ein weiteres Problem hinzu, das in der Expertise und Haltung des Autors begründet ist. Till Bamberg schreibt explizit als ‚Fan‘ von Monsterfilmen und visuellen Effekten (vgl. S.7), der seine Lieblingsfilme behandeln möchte (vgl. S.16) und der nicht für die Betreuung einer filmhistorischen Publikation ausgebildet wurde. Seine Einführungen in einzelne Themenabschnitte sind von einer schlichten Allgemeinheit, die viele Lesende abschrecken dürfte, die film- oder kulturwissenschaftlich geprägt sind: „Wie jeder Cinephile habe auch ich irgendwann meinen ersten Film gesehen“ (S.8). „Wir nehmen Menschen immer zuerst visuell wahr“ (S.58). „Sowohl als Kind als auch als Erwachsener freut man sich stets über die kleinen Dinge im Leben“ (S.119). Oder: „Wir brauchen die Fantasie, um uns als kreative Wesen voranzutreiben. Mit der Fantasie sind auch unsere Gefühle gekoppelt“ (S.209).

Bambergs Interviewfragen gehen selten in die Tiefe: „Hand aufs Herz:

An welchem Film hätten Sie gern mitgewirkt?“ (S.215). Oder: „Ist das, was Sie machen, Kunst oder ‚nur‘ ein weiterer technischer Aspekt von Filmen?“ (S.229). Lieber lässt er seine Gesprächspartner frei und assoziativ von unterschiedlichen Produktionen berichten, so dass Produktivität und Anschlussfähigkeit der Redebeiträge von den jeweiligen Protagonisten abhängen und entsprechend stark variieren.

Der Begriff ‚Gesprächspartner‘ bedarf in diesem Kontext auch keiner gegenderten Form; es kommen, wie noch allzu oft bei cinephilen Fan-Projekten, ausschließlich (ostentativ als genial bezeichnete) weiße Männer zu Wort, was gerade in Hinblick auf den stark ausgeprägten Mangel an Parität und Diversität in den technischen Gewerken westlicher Filmproduktionen besonders misslich ist. Dem systemischen Versagen der Filmbranche setzt dieses Buch nichts entgegen, und die *Magie des Visuellen* wird mindestens ebenso stark verklärt, wie sie erklärt werden soll. Eine Reflexion der Fanperspektive ihres Autors sowie ein klarerer Fokus (neben Effekten werden auch Kameraarbeit, Bildmontage und Filmmusik behandelt) hätte der Publikation sehr gutgetan.

All diese Kritikpunkte sind vor allem deswegen bedauerlich, weil das Buch durchaus eine Fundgrube für all jene darstellt, die sich mit visuellen Effekten im Kino auseinandersetzen möchten und die sich für Film als eine kollaborative Arbeit interessieren, die aus Sicht der Production Studies in den

Blick genommen wird. Die Konzeption als Interviewband ermöglicht es, jene Effektspezialisten ausführlich zu Wort kommen zu lassen, die sonst höchstens einmal in einem Making-of zwei Sätze über ihre Arbeit verlieren dürfen (vgl. S.7) – wobei ein großer Teil des filmischen Korpus dieser Publikation zu einer Zeit angesiedelt ist, als Making-of- und Setberichte eher die Ausnahme waren, was die Einblicke in die Arbeit der entsprechend spezialisierten *units* noch wertvoller macht.

Die Arbeiten an Filmen von Ridley Scott werden ausführlich diskutiert: *Alien* (1979), *Blade Runner* (1982), *Gladiator* (2000) und *Prometheus* (2012). James Camerons Projekte sind prominent vertreten: *Aliens* (1986), *Terminator 2: Judgment Day* (1991) und *Titanic* (1997). Auch diverse Filme aus den *Star-Wars*- und *Star-Trek*-Kosmen werden intensiv behandelt. Deutsche Produktionen wie *Das Boot* (1981), *Das Parfum – Die Geschichte eines Mörders* (2006) und die Filme von Wim Wenders werden angesprochen, und die Detailarbeiten an Filmen von Christopher Nolan, Martin Scorsese und Wes Anderson werden diskutiert. Neben Projekten von Steven Spielberg wie *Jaws* (1975), *Close Encounters of the Third Kind* (1977) und *E.T. the Extra-Terrestrial* (1982) sind auch andere Blockbuster und Actionfilme in den Text einbezogen, etwa *Air Force One* (1997), *Demolition Man* (1993), *Starship Troopers* (1997), die *Die-Hard*-Reihe und diverse Tim-Burton-Filme. Immer wieder wird Ray Harryhausen

mit seinen bahnbrechenden Trickeffekten als Ausgangspunkt und Referenz ins Spiel gebracht, und neben *A Nightmare on Elm Street* (1984), *Bram Stoker's Dracula* (1992) sowie *The Usual Suspects* (1995) erscheinen auch aktuellere Filme wie *Bohemian Rhapsody* (2018) und *Ghostbusters: Frozen Empire* (2024) in der eindrucksvollen und eben nicht auf Monsterfilme begrenzten Liste von Projekten, zu denen das Buch detailliert Auskunft gibt.

Immer wieder werden dabei ausgesprochen interessante Einblicke in den Produktionsalltag und die Herstellung visueller Effekte ermöglicht, etwa wenn die Technik des Kit-Bashing beschrieben wird, bei der bereits existente Modellbausätze an die Anforderungen spezifischer Sequenzen angepasst werden (vgl. S.13 und S.176). Eindrücklich ist auch die „Theorie des brennenden Clowns“ (S.185), die Modellbauspezialist Bruce MacRae zufolge als Strategie im Umgang mit Art Directors zur Anwendung kommt, indem einem fast fertigen Modell ein komplett unpassendes Element hinzugefügt wird (ebenjener Clown), um die Selbstverwirklichungssucht der Vorgesetzten zu absorbieren und das Modell vor unnötigen weiteren Änderungen zu bewahren.

Hinreißend sind auch jene Passagen, in denen Effektspezialist Dennis Skotak beschreibt, auf welcher vielfältige Weise bei den Dreharbeiten zu *Aliens* die Drähte zum Verschwinden gebracht wurden, an denen unterschiedliche Modelle aufgehängt worden waren: „Eine andere Technik bestand darin,

einen kleinen vibrierenden Motor an einem besonders auffälligen Draht anzubringen, der den Effekt hatte, den Draht – wie eine vibrierende Harfensaite – unsichtbar zu machen“ (S.243). In diesen Momenten löst sich der Anspruch des Buches ein, Informationen zu präsentieren, „die man nirgends finden kann“ (S.15) – wobei es natürlich heißen müsste: nirgends sonst.

Eine Fundgrube ist das vorliegende Buch letztlich in doppeltem Sinn. Aufgrund der zahlreichen Mängel gleicht die Publikation in der Tat einer jener unübersichtlichen, düsteren Gruben, wie sie die Effektspezialisten immer wieder für Kinofilme entworfen haben. Zugleich ist sie ein Sammelsurium lehrreicher Anekdoten, technischen Wissens und faszinierender Details, die sich aus diesem Sumpf bergen lassen. Gerade weil so viele bekannte Filme behandelt werden, die aus den Filmografien einschlägiger Regisseure stammen (erneut nur weiße Männer), weil kollaborative Arbeitsformen im Vordergrund stehen und weil die Reflexion filmpraktischer Handarbeit gerade beim Thema SFX/VFX aufgrund der voranschreitenden Digitalisierung eine besondere Dringlichkeit erfahren hat, leistet die Publikation trotz aller Mängel einen produktiven filmhistorischen Beitrag. Umso bedauerlicher ist es, dass das Interesse an Handarbeit auf die visuellen Effekte im Kino beschränkt wurde; Übersetzung und Lektorat hätten davon ebenfalls stark profitiert.

*Martin Jehle (Marburg/Hildesheim)*

## Mediengeschichten: *Wiedergelesen*

### Jean-Luc Nancy: *The Intruder*

New York: Fordham UP 2024, 81 S., ISBN 9781531506186, USD 19,95

Das Motiv des Eindringlings müsste eigentlich, seitdem der Rechtsdruck in ganz Europa angestiegen ist, Hochkonjunktur haben. Doch dafür ist es wichtig, den Radius dessen, was als fremd wahrgenommen wird, auch philosophisch zu begreifen. Bereits im Zuge der Europapolitik, die heute von rechter Seite infrage gestellt wird, hielt Jacques Derrida zwischen 1995 und 1997 sein Seminar über die Gastfreundschaft in Paris. Wie Claire Denis im Vorwort zu Jean-Luc Nancys *The Intruder* schreibt, bat Derrida Nancy, der sich bisher noch nie zu diesem Thema geäußert hatte, ebenfalls zum Motiv der Grenze Stellung zu nehmen. Nancy litt damals unter den Folgen seiner Herztransplantation, die er als Ausgangspunkt seiner Reflexion über den Fremden wählte, den er als Eindringling bezeichnete. Da nur durch Immunsuppressiva nach einer Herztransplantation die Abwehrreaktion auf das fremde Organ unterdrückt wird, wäre die Abstoßung die natürliche Reaktion. Nur weil die Abstoßung künstlich unterdrückt wird, bleibt das Organ des Fremden, des Anderen im eigenen Körper. Der Eindringling

kommt nicht mit einem Mal, sondern bleibt ein Ankommender. „Identity is equal to immunity“ (S.24). Das fragwürdige medizinische Erklärungsmodell wird in der Philosophie von Nancy zugleich übertragen auf den politischen Bereich der Integration von Migrant:innen – aber nicht in einem rassistischen oder xenophoben Sinne, sondern mit der Überzeugung, die Fremdheit nicht zu übergehen, sondern zunächst kenntlich zu machen, um sie so verarbeiten zu können.

Wie in Derridas Auffassung der Gastfreundschaft ist es die Dimension des Anderen, die verloren geht, wenn das Moment der Gefahr innerhalb der Begegnung einfach nivelliert wird. Die Fremdheit, die eine allgemeine zwischenmenschliche Komponente darstellt, welche sich in der Begegnung verschiedener Kulturen und Geschlechter nur deutlicher zeigt, wird durch den Begriff des Eindringens spürbar (vgl. S.11). Daran gekoppelt ist aber laut Nancy rasch eine paranoide Vorstellungswelt, die zuerst explizit benannt werden muss, denn sonst kann sie nicht überwunden werden. Wenn Fremdheit übergangen wird,

weil der Andere nur das mir immer schon Bekannte darstellt, wird jegliche vorhandene Differenz verleugnet. Das heißt aber, es gibt gar keinen Anderen. Nancy weist auf die Unvorstellbarkeit der Operation hin: „What does it mean to replace a heart? Representing the things is beyond me“ (S.20). Und 2005 erklärt er in einem Postskriptum, das er nun selbst zum Eindringling geworden sei, weil seine Anwesenheit in der Welt möglicherweise zu künstlich und illegitim sei (vgl. S.34). Der Eindringling erfordert eine Mutation, die er nur erreichen kann, wenn er über sich selbst hinausgeht.

Derrida hat infolge dieser Überlegungen, die Nancy anstellt, davon gesprochen, dass hier in einer einzigartigen Form eine Philosophie beschrieben worden sei, welche das „prothetische Supplement“ (In: ders.: *Berühren*. Berlin: Brinkman & Bose, 2007, S.126) losgelöst denken könnte und sich damit von der gewöhnlichen Denkweise eines natürlichen, unmittelbaren und geschlossenen Körpers verabschiedet hat. Später hat Derrida dieses Denken Nancys noch um den komplizierteren medizinischen Begriff der ‚Autoimmunität‘ ergänzt. In diesen Fällen richtet sich die Attacke des Immunsystems gegen körpereigene Antigene. Das Immunsystem bekommt dann eine suizidale Struktur, eine Form von Selbstzerstörung,

die den Eindringling in den eigenen Reihen ausmacht und genau das zerstört, womit sich der Körper „gegen das aggressive Eindringen des anderen schützen“ (In: ders.: *Schurken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S.167) könnte.

Denis hat den Essay von Nancy nicht verfilmt, was unmöglich wäre, da er keine Geschichte erzählt (vgl. S.59). Auch hat sie leider seine philosophischen Vorgaben kaum in ihrem gleichnamigen Film (2004) umgesetzt. Im Grunde zeigt sie vielmehr das Gegenteil, den bösen Patriarchen Louis Trebor (Michel Subor), der sich ein Herz kauft, um auf Kosten eines anderen Menschen weiterzuleben. Die Landesgrenzen, die schon in der ersten Szene problematisiert werden, wo Rauschgift über die Grenze geschmuggelt werden soll, bleiben hier stets als feste Barrieren bestehen. Und daran scheitert die Hauptfigur. Nancy versuchte danach die katholischen Hintergründe von Denis‘ Körperbildern zu analysieren, die in seiner Interpretation auch in diesem Film am Werk sind (vgl. S.68). Der christlich definierte Körper, den wir als Grenze empfinden, ist die Barriere schlechthin, die Nancy in seiner Dekonstruktion des Christentums nicht zu nivellieren, aber permanent aufzulösen trachtet.

*Andreas Jacke (Berlin)*

## Autorinnen und Autoren

**Stephan Ahrens, Dr.**, lehrt und forscht am Institut für Medienwissenschaften der Universität Paderborn; zugleich wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zeughauskino in Berlin; jüngste Publikation: *Mit Handtasche und Wolkenkratzer* (München: edition text + kritik, 2024).

**Atlanta Ina Beyer, Dr.**, Lehrbeauftragte in den BA-Studiengängen Gender and Diversity an der Hochschule Rhein-Waal in Kleve sowie Soziale Arbeit an der Alice Salomon Hochschule Berlin; Studium der Kulturarbeit an der Fachhochschule Potsdam; Dissertation zu *Queere Punk-Utopien: Politische Ästhetik, Disidentifikation und kollektive Imagination* (Bielefeld: transcript, 2025); Forschungsschwerpunkte: Queer Studies, Antifeminismus, machtkritische Ästhetiken und Repräsentationen von Klasse.

**Rafael Bienia, Dr. phil.**, unabhängiger Forscher und Autor; Studium der Komparatistik und Anglistik in Mainz; Dissertation zum Thema *Role Playing Materials* in Maastricht (Braunschweig: Zauberpfeiler, 2016); Publikationen (Auswahl): „Science and Technology Studies and Role-Playing Games“ (In: Deterding, Sebastian/Zagal, José [Hg.]: *Role-Playing Game Studies: Transmedia Foundations*. Abingdon: Routledge, 2018, S.314-322); Forschungsschwerpunkte: Aktant-Netzwerk Theorie, Soziologie von KI-unterstützten Praktiken, Rollenspiele.

**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.

**Stefan Börnchen, Dr.**, Research Scientist for Humanities and Digitalization an der Universität Luxemburg; Studium der Germanistik, Philosophie und Musikwissenschaft in Köln, Dundee und St. Louis; Dissertation: *Kryptenball: Allegorien von Schrift, Stimme und Musik in Thomas Manns „Doktor Faustus“* (München: Wilhelm Fink, 2006); Habilitation: *„Alles ist eins.“ Romantische Metaphorologie des Mediums* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2021); Forschungsschwerpunkte: Literatur des 18. bis 21. Jahrhunderts, Grafische Literatur (Comic und Graphic Novel), Narrative des Digitalen und der künstlichen Intelligenz.

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

- Anne Ganzert, Dr.**, Leiterin der Emmy-Noether-Gruppe „Web Sleuthing. Media Practices of Crime-Related Online Investigations“ (DFG) an der Universität Marburg; Studium der Literatur-Kunst-Medien an der Universität Konstanz; Dissertation zu *Serial Pinboarding* (Cham: Palgrave, 2020); Publikationen (Auswahl): „Partizipieren.“ (In: Moskatova, Olga/Gramp, Sven [Hg.]: *Handbuch Televisuelle Serialität*. Wiesbaden: Springer, 2022); „(Nach-)Denken und (Ver-)Folgen – Verschwörungserzählungen, Pinnwände und ihre Gefolgschaften.“ (In: dies./Hauser, Philip/Otto, Isabell [Hg.]: *Following: Medien der Gefolgschaft und Prozesse des Folgens*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2023, S.113-128); Forschungsschwerpunkte: Websleuthing, Fan Studies, Partizipationstheorie, Visual Culture Studies.
- Hektor Haarkötter, Prof. Dr.**, lehrt Kommunikationswissenschaft mit Schwerpunkt politische Kommunikation an der Hochschule Bonn-Rhein-Sieg; zuvor war er als Journalist und Fernsehregisseur fast 20 Jahre lang vor allem für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk tätig; ehrenamtlich ist er Vorsitzender der Initiative Nachrichtenaufklärung (INA) e.V., die jährlich die „Top Ten der Vergessenen Nachrichten“ wählt und hat den Günter Wallraff-Preis für Menschenrechte und Pressefreiheit initiiert; Forschungsinteressen: Onlinekommunikation, Desinformation und Cybersecurity, Medienethik und Erzähltheorie.
- 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.
- Johannes Dominik Hardt, M.A.**, wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Graduiertenkolleg 2661 „anschließen – ausschließen. Kulturelle Praktiken jenseits globaler Vernetzung“ der Universität zu Köln; Studium der Medienkulturwissenschaft, Politikwissenschaft und Soziologie an Universitäten in Bonn, Krakau, Düsseldorf, Linz und Wien; laufendes Promotionsprojekt zur Déphasage im westdeutschen Fernsehen der 1960er Jahre.
- Nina Heise**, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Englische Literatur der Goethe-Universität Frankfurt; Studium der Anglistik und Betriebswirtschaftslehre in Frankfurt am Main; Forschungsschwerpunkte: Fanfiction, Adaptionen, Gender und Memory Studies.
- Günter Helmes, Dr. phil. habil.**, Univ.-Prof. a.D. für Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Medienwissenschaft und deren Didaktik (Flensburg); Publikationen (Auswahl): *Lebensbilder auf Zelluloid: Über deutschsprachige biographische Spielfilme der 1950er Jahre* (Hamburg: Igel, 2021), *Novellenkunst: Karen Blixens Meisternovelle „Babettes Fest“* (Hamburg: Igel, 2021), *Das soll Herder sein? Herder-Bildnisse als Manifestationen (re-)präsentations- und erinnerungskultureller Praktiken* (Hamburg: Igel, 2020); als (Mit)Herausgeber u.a. *Gescheit, gescheiter, gescheitert? Das zeitgenössische Bild von Schule und Lehrer in Literatur und Medien* (Hamburg: Igel, 2016), *Vielfalt und Diversität in Film und Fernsehen* (Münster: Waxmann, 2017), *Biographische Filme der DEFA* (Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2020); Forschungsschwerpunkte: Literatur und Medienkulturen des 19. und 20. Jahrhunderts.
- Kristina Höch, M.A.**, studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaft sowie -theorie an der Universität Wien und ist ebenda Doktorandin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft; Höch betreut Bibliothek, Filmothek und Textarchiv des Filmarchiv Austria und

forscht aktuell zu Gustaf Gründgens' Netzwerk und Rezeption in Österreich sowie zu Kabarettist und Schauspieler Paul Morgan; neueste Publikation: *Gustaf Gründgens: Filmische Arbeiten 1930-1960* (Marburg: Schüren, 2023).

**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.

**Martin Jehle**, Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg; filmwissenschaftliche Promotion in Hildesheim mit einer Arbeit zum Thema *Ungeschnitten: Zu Geschichte, Ästhetik und Theorie der Sequenzeinstellung im narrativen Kino* (Marburg: Schüren, 2021); seit 2001 Arbeit als freier Filmschaffender; Forschungsinteressen: Filmtheorie, -ästhetik und -gestaltung, Transfers zwischen Filmwissenschaft und Filmpraxis, Artistic Research.

**Tanja Jeschke**, M.A. & M.Ed., wissenschaftliche Mitarbeiterin im Multimediazentrum der Brandenburgischen Technischen Universität Cottbus-Senftenberg; Studium des Lehramts für Grund- und Hauptschulen (Fächer: Deutsch, Geographie und Sachunterricht) sowie Deutsch als Zweit- und Fremdsprache in Hildesheim; Dissertationvorhaben zu medienspezifischen Inszenierungs-

praktiken in Erklärvideos zu den Kasus des Deutschen; Forschungsschwerpunkte: Grammatik- und Mediendidaktik, Medienreflexion in Lehr-Lern-Prozessen sowie Medienlinguistik.

**Niklas Kammermeier**, Dr., Medienwissenschaftler und interdisziplinärer Künstler; an der Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis erforscht er Formen des Auftretens – auf Bühnen, Bildschirmen, Leinwänden und im Internet; Auftreten im Kontext politischer Gewalt untersuchte er nicht nur in seiner Dissertation *Erfassen und Verteilen: Täterauftritte im dokumentarischen Post-Cinema* (2024) am DFG-Graduiertenkolleg „Das Dokumentarische“ (RUB), sondern auch in seinen künstlerischen Arbeiten, insbesondere für das LOCI Kollektiv.

**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).

**Florian Krautkrämer**, Professor für Theorie und Interdisziplinarität an der Hochschule Luzern Design, Film und Kunst; Leiter des SNF-Forschungsprojekts zu analogen Filmgerätesammlungen privater Sammler:innen.

**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, Film-sound, Filmerbe und digitale Archivierung. Weitere Informationen auf: [www.wochenschau-forschung.de](http://www.wochenschau-forschung.de).

**Rolf Löchel**, freier Autor; schreibt seit 1999 für das Rezensionsforum [literaturkritik.de](http://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.

**Barbara von der Lühe**, Apl. Professorin am Lehrstuhl für Deutsch als Fremd- und Fachsprache der TU Berlin, Forschungsschwerpunkte: Interkulturelle Filmanalyse, Mediendidaktik, Literaturverfilmungen, Filmgeschichte.

**Kai Matuszkiewicz**, Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter und Koordinator des medienwissenschaftlichen Open-Access-Fachrepositoriums [media/rep/](http://media/rep/) am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg; Studium der Germanistik, Geschichte und Pädagogik in Göttingen; Dissertation zum interaktiven Erzählen in digitalen Spielen (*Zwischen*

*Interaktion und Narration: Die Heldenreise in digitalen Spielen als Handlungs- und Erzählstruktur*. Glückstadt: Hülsbusch, 2019); Forschungsschwerpunkte: Game Studies, Open Science, Medienproduktion und -rezeption, Mediendidaktik, Medien- und Kulturtheorie.

**Kevin Pauliks**, Dr. phil., wissenschaftlicher Projektmitarbeiter im DFG-Schwerpunktprogramm „Das digitale Bild“ am Institut für Medienwissenschaft der Universität Marburg; zuvor wissenschaftlicher Institutsmitarbeiter an der Bergischen Universität Wuppertal am Lehrstuhl für Allgemeine Soziologie; Promotion 2023 mit einer Arbeit zu *Meme Marketing in Social Media* (Marburg: Büchner, 2024); Forschungsschwerpunkte: Memes, Videospiele und andere digitale Medien.

**Johannes Pause**, Dr., Research Scientist am Department of Humanities der Universität Luxemburg, stellvertretender Studiengangsleiter des Bachelor in Animation; Studium der neueren deutschen Literatur, Filmwissenschaft und Philosophie in Hamburg und Berlin; letzte Buchpublikation: *Populismus und Kino: Politische Repräsentation im Hollywood der 1930er Jahre* (Bielefeld: transcript, 2023); Forschungsschwerpunkte: Politisches Kino, digitale Öffentlichkeit, Medienkulturen des Kalten Kriegs.

**Christine Piepiorka**, Prof. Dr., Professorin für Marketing und Digitale Medien an der FOM Hochschule für Ökonomie und Management Dortmund; Studium der Medienökonomie (Diplom), Medienwissenschaft in Iserlohn, Sydney und Bochum; Dissertation zum Thema *Transmediale Universen und prozesshafte Serialität in Fernsehserien* (Hamburg: tredition, 2017); Forschungsschwerpunkte: Fernsehwissenschaft, Streaming, Social Media Studies, Snippet TV, Marketing.

**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.

**Tim Raupach**, Dr. phil., ist Dipl.-Kulturwissenschaftler und zurzeit wissenschaftlicher Mitarbeiter am Fachbereich Medien, Marketing, HR und Tourismus der IU Internationale Hochschule.

**Andreas Rauscher**, Prof. Dr., Professor für Medientheorie und Mediengeschichte im Studiengang Virtual Design an der Hochschule Kaiserslautern; Vertretungsprofessuren an den Universitäten Freiburg im Breisgau, Kiel und Mainz; Dozent an der Filmakademie Ludwigsburg und der Hochschule Darmstadt-Dieburg; freier Journalist (*Testcard, epd Film*) und wissenschaftlicher Kurator für das Frankfurter Filmmuseum (Ausstellung *Film & Games* 2015). Veröffentlichungen (Auswahl): *John Carpenter – Horror und Apokalypse* (Hg. zus. mit Marcus Stiglegger und Pelle Felsch. St. Ingbert: Deadline, 2025), *Networked David Lynch* (Hg. zus. mit Marcel Hartwig und Peter Niedermüller. Edinburgh: Edinburgh UP, 2023), *Zeitreisen in Zelluloid: Das Motiv der Zeitreise im Film* (Hg. zus. mit Jörg Helbig. Trier: WVT, 2022).

**Sascha Resch**, Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Italienische Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität München; Ausbildung zum Fachinformatiker; Studium von Deutsch als Fremdsprache, „Sprache, Literatur, Kultur“, Italianistik; Dissertation zum Thema *Machiavelli und Dantes Commedia: Hermeneutische und digitale Perspektiven jenseits der Imitatio* (Berlin/Boston: De Gruyter, 2025); Forschungsschwerpunkte: italienische Renaissanceliteratur, französische Gegenwartsliteratur, digitale Literaturwissenschaft.

**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.

**Sebastian R. Richter**, M.A., wissenschaftlicher Mitarbeiter (DIMAS, Universität Regensburg); Studium der Medienphilosophie, Musikwissenschaft und Komparatistik in Mainz und Musiktheaterregie in Hamburg; Magisterarbeit über Gilles Deleuzes Zeitphilosophie; Forschungsschwerpunkte: Medienästhetik, -theorie und -philosophie, Existential Games, Raum und Zeit, Transmediales Erzählen und Erleben.

**Günter Rinke**, Dr., Gymnasiallehrer und Lehrkraft für besondere Aufgaben am Seminar für Germanistik der Europa-Universität Flensburg i.R.; Studium der Germanistik, Geschichte und Erziehungswissenschaft in Hamburg; Dissertation zum Thema *Sozialer Radikalismus und bündische Utopie: Der Fall Peter Martin Lampel* (Frankfurt: Peter Lang, 2000); Forschungsschwerpunkte: Hörmedien, Literatur der Weimarer Republik und deutsche Literatur nach 1945.

**Hanna Maria Rompf**, M.A., Doktorandin am Lehrstuhl für Germanistik am Mary Immaculate College Limerick; Studium der Germanistik und der Mittleren und Neuere Geschichte an der Justus Liebig Universität Gießen; Dissertationsprojekt zu textuellen und medialen Inszenierungsstrategien von Autoren deutsch-jüdischer Gegenwartsliteratur; Forschungsschwerpunkte: Gegenwartsliteratur, Inszenierung, Paratexte.

**Timo Rouget**, Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Literatur und ihrer Didaktik an der Johann Wolfgang von Goethe-Universität Frankfurt am Main; Dissertation zu *Filmische Leseszenen: Ausdruck und Wahrnehmung ästhetischer Erfahrung* (Boston/Berlin:

- De Gruyter, 2021); aktuelle Publikationen (Auswahl): „Film in allen Schulfächern! Eine alternative Sichtweise auf die Medialität des Spielfilms“ (In: *Medienimpulse* 60 [2], 2022), „Webvideos als Gegenstand des Deutschunterrichts“ (In: *Der Deutschunterricht* 3, 2020, S.72-81), *Der große Crash: Wirtschaftskrisen in Literatur und Film* (Hg. zus. mit Nicole Mattern, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016).
- Christian Schicha**, Prof. Dr. phil. habil., Professor für Medienethik an der Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg; Studium der Kommunikationswissenschaft, Germanistik und Philosophie an der Universität Essen; Forschungsschwerpunkte: Medienethik und Politische Kommunikation.
- 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).
- Marcus Schotte**, Lehrkraft in den Bereichen der Aus- und Fortbildung an der Polizeiakademie Berlin; Studium der Deutschen Philologie, Geschichts- und Editionswissenschaft an der Freien Universität Berlin; Publikationen (Auswahl): *Opera minora editorica* (Hg. zus. mit Jörg Jungmayr. Berlin: Weidler, 2017), *EinFach Deutsch Unterrichtsmodell. Bernhard Schlink: 20. Juli. Ein Zeitstück. Gymnasiale Oberstufe* (zus. mit Manja Vorbeck-Heyn. Braunschweig: Westermann, 2025); Forschungsschwerpunkte: Gegenwartsliteratur, Grafische Literatur, Polizeigeschichte.
- Petra Schrackmann**, lic. phil., ehemalige Lehrbeauftragte für Populäre Literaturen und Medien im Fach Populäre Kulturen an der Universität Zürich; Studium der Germanistik, Europäischen Volksliteratur, Englischen Literatur in Zürich; Dissertationsprojekt zu Verfilmungen von Fantasyromanen für Kinder- und Jugendliche; Forschungsschwerpunkte: Fantastik, Kinder- und Jugendmedien, Adaption, Fanfiction.
- 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).
- Luca Tonin**, Dr., Lektor für Italienische Sprache und Literatur am Romanischen Seminar der Universität Münster; Studium der Rechtsgeschichte, Italianistik und Mittellateinischen Philologie in Trento (Italien) und Münster; Dissertation zum Thema *Esilio e umanesimo in Andrea Alciato: Fonti, tradizione, filologia* (Roma: «L'ERMA» di BRETSCHEIDER, 2021); Forschungsschwerpunkte: Lateinische und Italienische Philologie des Mittelalters und der Neuzeit, Recht und Literatur, Mediävistik.
- Janin Tscheschel**, M.A., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Sprach-, Medien- und Musikwissenschaft der Universität Bonn; binationales B.A.-Studium der Deutsch-Französischen Studien in Bonn und Paris; trinationales M.A. in European Film and Media Studies (Weimar, Lyon und Utrecht); Dissertation zur Diskursivierung psychischer Erkrankungen im Dokumentarfilm

(in Arbeit); Forschungsschwerpunkte: Dokumentarfilm, Filmästhetik, Krankheitsdiskurse.

**Stefan Udelhofen**, M.A., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Bundesinstitut für Berufsbildung (BIBB) in Bonn; Studium der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft, Politikwissenschaft und Psychologie an der Universität zu Köln; Forschungs- und Arbeitsschwerpunkte: Digitale Transfor-

mation von Arbeitswelten, Geschichte und Geschichtsschreibung digitaler Medien und Kulturen, Medienindustrie- und Produktionsforschung.

**Tobias Zugehör**, M.A. Studium der Erziehungswissenschaft – Management und Forschung im Bildungswesen an der Universität Erfurt; Thesis zum Thema *Einzelfallanalyse zur Bildung von Empathie bei Jugendlichen im Kontext sozialer Medien*.