MEDIEN*wissenschaft*

Rezensionen | Reviews

herausgegeben von

Angela Krewani · Karl Riha

Jens Ruchatz · Yvonne Zimmermann

in Verbindung mit

Andreas Dörner · Thomas Elsaesser† · Jürgen Felix

Andrzej Gwóźdź · Knut Hickethier

Jan-Christopher Horak · Anton Kaes · Friedrich Knilli†

Gertrud Koch · Hans-Dieter Kübler

Helmut Schanze · Gottfried Schlemmer · Matthias Steinle

Margrit Tröhler · William Uricchio

Hans J. Wulff · Siegfried Zielinski

MEDIEN*wissenschaft*
Rezensionen | Reviews

Begründet von	Thomas Koebner und Karl Riha
Herausgeber:innen:	Angela Krewani (Marburg), Karl Riha (Siegen), Jens Ruchatz (Marburg), Yvonne Zimmermann (Marburg)
Redaktion:	Vera Cuntz-Leng (verantwortlich)
Mitarbeit:	Jonathan Knecht
Beirat:	Andreas Dörner (Marburg), Jürgen Felix (Blieskastel), Andrzej Gwóźdź (Katowice), Knut Hickethier (Hamburg), Jan-Christopher Horak (Pasadena), Anton Kaes (Berkeley), Gertrud Koch (Berlin), Hans-Dieter Kübler (Werther), Helmut Schanze (Siegen), Gottfried Schlemmer (Wien), Matthias Steinle (Paris), Margrit Tröhler (Zürich), William Uricchio (Cambridge, Mass.), Hans J. Wulff (Westerkappeln), Siegfried Zielinski (Berlin)

Kontakt: Redaktion MEDIEN*wissenschaft*
Philipps-Universität Marburg
Wilhelm-Röpke-Straße 6A
35039 Marburg

Telefon: (0 64 21) 282 5587

Telefax: (0 64 21) 282 6993

E-Mail: medrez@staff.uni-marburg.de

Website: https://mediarep.org/handle/doc/4958

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

ISSN 1431-5262

© Schüren Verlag GmbH, Marburg 2025
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen.
Gemäß § 10 des hessischen Pressegesetzes sind wir zum Abdruck
von Gegendarstellungen – unabhängig von ihrem Wahrheitsgehalt – verpflichtet.
Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt
die Meinung der Redaktion wieder.
Printed in Germany.

Editorial

Liebe Leser:innen,

diese Ausgabe scheint im Zeichen des Atmosphärischen zu stehen: Nicht nur perspektivieren Steffen Hven und Daniel Yacavone ausführlich die Rückkehr des Atmosphärenbegriffs in die Film- und die Medienwissenschaft, auch Michael Wedel nimmt sich in seiner Besprechung des einschlägigen Werks *The Rebirth of Suspense: Slowness and Atmosphere in Cinema* von Rick Warner dieser Thematik an, und Marco Rognini würdigt Natalie Dederichs' Dissertationsschrift *Atmosfears: The Uncanny Climate of Contemporary Ecofiction* mit einer Rezension im erweiterten Forschungskontext. Doch die *MEDIENwissenschaft* wäre nicht die *MEDIENwissenschaft,* würde sich nicht gerade die Breite und Vielfalt des Fachs in der Auswahl der mehr als 70 in der vorliegenden Ausgabe rezensierten Titel niederschlagen.

Wir freuen uns über diese Zahl und die rege Bereitschaft unserer Rezensent:innen natürlich sehr, zeugt sie doch von der Lebendigkeit des Fachs und einem kontinuierlich wachsenden Interesse an der Zeitschrift. Leider lässt sich aber nicht mehr ignorieren, dass das Heft hinsichtlich möglichen Umfangs und editorischer Machbarkeit an seine Grenzen stößt. Daher haben wir den Entschluss gefasst, in Zukunft jede:n Rezensierende:n nur mit maximal einer Besprechung pro Ausgabe zu betrauen, damit wir weiterhin der Vielstimmigkeit der Ansichten in der deutschsprachigen Medienwissenschaft gerecht werden können und auch medienwissenschaftliche Randthemen weiterhin ihren Platz in der Ausgabe finden. Wir bitten für diese Entscheidung um Ihr Verständnis.

Nun wünschen wir viel Vergüngen bei der Lektüre dieser umfangsreichen Ausgabe & senden kollegiale Grüße
Ihre Herausgeber:innen

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

Inhalt

Perspektiven

(Re-)Turn to Atmosphere: Zur Ausbreitung der Atmosphäre in den Medienwissenschaften
Steffen Hven & Daniel Yacavone 167

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Kathleen Loock: Hollywood Remaking: How Film Remakes, Sequels, and Franchises Shape Industry and Culture
Claudia Cabezón Doty 184

Medien / Kultur

Alexandra Loske, Sarah Lowengard (Hg.): The Book of Colour Concepts
Susanne Marschall 190

Jutta Georg: Philosophie des Sehens: Das Auge und der Blick
Günter Helmes 192

Astrit Schmidt-Burkhardt: Die Augen der Avantgarden: Von der Macht der Blicke in der Moderne
Jonas Nesselhauf 194

Johanna Bossinade: Präsenz: Sondierung eines starken Momentums
Andreas Jacke 196

Claudia Tittel (Hg.): Die Kunst der Re*-Produktion: Ästhetische Strategien der Wiederholung in Film, Fotografie und bildender Kunst
Andreas Keller 198

Matthias Naumann (Hg.): Judenhass im Kunstbetrieb: Reaktionen nach dem 7. Oktober 2023
Rolf Löchel 200

Anne Ganzert, Philip Hauser, Isabell Otto (Hg.): Following: Ein Kompendium zu Medien der Gefolgschaft und Prozessen des Folgens
Robert Dörre 202

Steffen Bogen: Mit dem Zufall spielen: Würfel, Karten, Zahlen, Quanten
Andreas Keller 204

Antonio Lopez, Adrian J. Ivakhiv, Stephen Rust, Miriam Tola, Alenda Y. Chang, Kiu-wai Chu (Hg.): The Routledge Handbook of Ecomedia Studies
Tina Kaiser 205

Alexander Künzli, Klaus Kaindl (Hg.): Handbuch Audiovisuelle Translation: Arbeitsmittel für Wissenschaft, Studium, Praxis
Maribel Cedeño Rojas 207

Johanna Dorer, Brigitte Geiger, Brigitte Hipfl, Viktorija Ratković (Hg.): Handbuch Medien und Geschlecht: Perspektiven und Befunde der Feministischen Kommunikations- und Medienforschung
Katja Franz 209

Rezension im erweiterten Forschungskontext: Body Politics!

Marcus Stiglegger: Body Politics! Körperkult, Queerness und Post-Modern Primitivism Essays und Gespräche
Sandra Danneil 211

Rezension im erweiterten Forschungskontext: Cybernetics

Yuk Hui (Hg.): Cybernetics for the 21st Century: Epistemological Reconstruction
Arantzazu Saratxaga Arregi 217

Bereichsrezension: Ukraine-Krieg

Julia Mayer: Journalistische Meinungsäußerungen zum Ukraine-Krieg auf Twitter

Martin Löffelholz, Kathrin Schleicher, Christian F. Trippe (Hg.): Krieg der Narrative: Russland, die Ukraine und der Westen

Mette Mortensen, Mervi Pantti (Hg.): Media and the War in Ukraine
Eric Karstens 223

Bereichsrezension: Hip-Hop

Raja Möller, Martin Seeliger, Fabian Wolbring (Hg.): 20 Jahre „Mein Block": Interdisziplinäre Perspektiven auf ein popkulturelles Ereignis

Linus Eusterbrock, Chris Kattenbeck, Oliver Kautny (Hg.): It's How You Flip It: Multiple Perspectives on Hip-Hop and Music Education

James Barber, Christian Büschges, Dianne Violeta Mausfeld, Britta Sweers (Hg.): Remixing the Hip-Hop Narrative: Between Local Expressions and Global Connections
Thomas Wilke 227

Buch, Presse, Druckmedien

Christiane Maaß, Isabel Rink (Hg.): Handbook of Accessible Communication
Heinz Bonfadelli 233

Vera Katzenberger: Zwischen Anspruch und Wirklichkeit: Kompetenzen und Ausbildung für professionellen Journalismus
Heinz Bonfadelli 235

Andreas A. Riedl: Nachrichtenqualität als journalistischer Prozess: Demokratietheoretisch fundierte Performanz zwischen Wollen, Sollen und Können
Heinz Bonfadelli 238

Nicola Kaminski, Jens Ruchatz (Hg.): Elemente einer Medienliteraturgeschichte des Journals: Prämissen, Impulse, Methoden
Hans-Dieter Kübler 241

Christian A. Bachmann, Nora Ramtke (Hg.): A Mixed Picture: Media Transfer and Media Competition in Illustrated Periodicals, 1840s-1960s
Ole Frahm 243

Sebastian Bartosch: Die Medien des Comics: Vom Zeitungsstrip bis zum digitalen Comic
Barbara Margarethe Eggert 245

Jessica Bauwens-Sugimoto, Felix Giesa, Christina Meyer (Hg.): Comics | Histories: Texts, Methods, Resources
Mario Faust-Scalisi 247

Anna Beckmann, Kalina Kupczyńska, Marie Martine Schröer, Veronique Sina (Hg.): Comics und Intersektionalität
Iris Haist 249

Rezension im erweiterten Forschungskontext: Atmosfears

Natalie Dederichs: Atmosfears: The Uncanny Climate of Contemporary Ecofiction
Marco Rognini 251

Szenische Medien

Romana Weiershausen: Dramenanalyse: Eine Einführung
Christian Benesch 257

Theresa Eisele: Theater als „Spiel und Spiegelform" jüdischer Erfahrung: Wien 1890-1920
Antonia Ruhl 260

Fotografie und Film

Shahram Khosravi (Hg.): The Gaze of the X-Ray: An Archive of Violence
Dennis Hippe 263

Nicholas Baer: Historical Turns: Weimar Cinema and the Crisis of Historicism
Jan-Christopher Horak 265

Malte Hagener, Yvonne Zimmermann (Hg.): How Film Histories Were Made: Materials, Methods, Discourses
Jan-Christopher Horak 267

Rick Warner: The Rebirth of Suspense: Slowness and Atmosphere in Cinema
Michael Wedel 270

Johannes Binotto: Wahrnehmung stören: Essays zu Kino und Film
Lucas Curstädt 272

Felix Hasebrink: Die Filmkultur des Making-of: Dokumentarische Produktionsästhetik im 21. Jahrhundert
Sebastian Stoppe 274

Reinhold Zwick, Viera Pirker, Joachim Valentin (Hg.): Abschiede und Aufbrüche: Das Alter im Film
Günter Helmes 276

René Pikarski, Nicky Rittmeyer, Ralf Schenk (Hg.): … und wer wird die Welt verändern? Slatan Dudow. Annäherungen an einen politischen Regisseur
Barbara von der Lühe 279

Zahra Stardust: Indie Porn: Revolution, Regulation, and Resistance
Jonas Nesselhauf 281

Christine Künzel, Manuel Bolz (Hg.): Rape and Revenge: Rache-Kulturen und sexualisierte Gewalt in intermedialer Perspektive
Rolf Löchel 283

Reihenrezension: Film|Lektüren

Elisabeth K. Paefgen: Robert Altman: Gosford Park

Christian Krug: Sam Mendes: Skyfall
Sebastian Stoppe 285

Sammelrezension: Neues vom Stummfilm

Charlie Keil, Rob King (Hg.): The Oxford Handbook of Silent Cinema

Lars-Martin Sorensen, Casper Tybjerg (Hg.): Danish and German Silent Cinema: Towards a Common Film Culture
Rolf Löchel 288

Bereichsrezension: Screening the Gothic

Louise Child: Dreams, Vampires and Ghosts: Anthropological Perspectives on the Sacred and Psychology in Film and Television

Robyn Ollett: The New Queer Gothic: Reading Queer Girls and Women in Contemporary Fiction and Film

Lorna Piatti-Farnell, Jeffrey Andrew Weinstock (Hg.): Disney Gothic: Dark Shadows in the House of Mouse

Stuart Richards: Agatha Christie and Gothic Horror: Adaptations and Televisuality
Timo Güdemann 292

Hörfunk und Fernsehen

Franz Kröber: Räume serieller Dystopien: Expandierende Albträume im Post-TV
Simon Spiegel 297

Christian Hißnauer, Thomas Klein, Lioba Schlösser, Marcus Stiglegger (Hg.): Dystopien in Serie
Rolf Löchel 299

Elsa-Margareta Venzmer (Hg.): Perspektiven des Quality Television: Theorie – Ästhetik – Fandom – Queer-feministische und gesellschaftskritische Serienpraktiken
Elisabeth K. Paefgen 301

Stephan Ehrig, Benjamin Schaper, Elizabeth Ward (Hg.): Entertaining German Culture: Contemporary Transnational Television and Film
Enoe Lopes Pontes 303

Digitale Medien

Florian Arnold, Johannes C. Bernhardt, Daniel Martin Feige, Christian Schröder (Hg.): Digitalität von A bis Z
Jürgen Riethmüller 305

Sybille Krämer, Jörg Noller (Hg.): Was ist digitale Philosophie? Phänomene, Formen und Methoden
Xenia Kitaeva 307

James Meese: Digital Platforms and the Press
Deborah Wolf 310

Norbert Jonscher: Lokaljournalismus im Internetzeitalter: Zur Bedeutung lokaler Kommunikation in einer globalen Medienwelt
Hans-Dieter Kübler 312

Lars C. Grabbe, Tobias Held (Hg.): Bilder des Krieges: Darstellung und Kommunikation des Krieges im Digitalen Zeitalter
Thomas Weber 314

Joachim Harst, Nursan Celik, Rahel Jendges (Hg.): Virtuelle Investigationen: Revisionen des Indizienparadigmas in Literatur und Kunst
Julia Willms 316

Elena Korowin: Cat Content
Birte Kuhle 319

Markus Spöhrer, Beate Ochsner (Hg.): Disability and Video Games: Practices of En-/Disabling Modes of Digital Gaming
Jakob Kelsch 321

Primavera de Filippi, Wessel Reijers, Morshed Mannan: Blockchain Governance
Johannes Bennke 323

Bereichsrezension: Algorithmen verstehen

Stephan Hobe, Thomas Grundmann, Johanna Hey, Christian Katzenmeier, Torsten Körber, Claes Neuefeind (Hg.): Die Macht der Algorithmen

Juliane Jarke, Bianca Prietl, Simon Egbert, Yana Boeva, Hendrik Heuer, Maike Arnold (Hg.): Algorithmic Regimes: Methods, Interactions, and Politics

Hanna Pahl: Theorie und Ästhetik des Codes
Sebastian Gerth 325

Medien und Bildung

Katja Lell, Manuel Zahn: Spannungsfelder interkultureller Filmbildung
Phil Rieger 332

Maximilian Waldmann: Kritische Medienbildung: Eine Einführung in Macht-, Herrschafts- und Ungleichheitsverhältnisse digitaler Kultur
Hans-Dieter Kübler 334

Anne-Kristin Polster: Beziehungen zu Medienfiguren: Jugendmedienschutzrechtliche Implikationen
Rafael Bienia 336

Mediengeschichten

Panorama

Bent Evers: Irgendwas mit Film: Perspektiven junger Filmschaffender | 45 Interviews
Anika Roduchnig 338

Ralf Junkerjürgen: Warum Winnetou wichtig war
Günter Helmes 340

Persönlichkeiten

Peter Gotthardt: Die Legende von Paul und Paula und die Musik
Detlef Pieper 342

Manfred Krug: Ich beginne wieder von vorn: Tagebücher 2000-2001
Dennis Basaldella 344

Kathrin Baumstark, Ulrich Pohlmann (Hg.): Watch! Watch! Watch! Henri Cartier-Bresson
Matthias Kuzina 346

Sofia Coppola: Archive 1999-2023
Alexander Kroll 347

Wiedergelesen

Julia Kristeva: Black Sun: Depression and Melancholia
Markus Bauer 349

Autorinnen und Autoren 352

Perspektiven

Steffen Hven & Daniel Yacavone
übersetzt von Alexander Wiese

(Re-)Turn to Atmosphere: Zur Ausbreitung der Atmosphäre in den Medienwissenschaften

„We have to remind ourselves that there is such a thing as atmosphere", so Virginia Woolf in *On Being Ill* (2012 [1930], S.24), während sie darüber reflektiert, wie das Bettlägerigsein eine fortwährende Aufmerksamkeit für die sich ständig verändernden Zustände des Himmels hervorruft, der Formen bildet und sie herabwirft, der die Wolken zusammenstößt und der unaufhörlich Licht- und Schattenvorhänge auf- und zuzieht – „veiling the sun and unveiling it" (ebd., S.13). Woolf vergleicht dieses gewaltige Naturschauspiel mit einem „gigantic cinema play[ing] perpetually to an empty house" (ebd., S.14).

In Woolfs Vision des Himmels als atmosphärisches ‚Lichtspiel' kommen drei Kernpunkte des zeitgenössischen ‚*turn to atmosphere*' in den Kunst- und Geisteswissenschaften zum Ausdruck, insbesondere in den Anwendungen der Atmosphären-Theorie auf das bewegte Bild. Zunächst erinnert der Himmel mit seiner sich verändernden visuellen Darstellung von „buffeting of clouds together" und den „curtains of light and shade" (ebd., S.13) an die formalen, technischen und stilistischen Fähigkeiten des Kinos, ästhetische und affektive Atmosphären zu präsentieren, die durch Licht, Schatten und elementare Substanzen wie Wolken, Rauch, Nebel und Regen zum Ausdruck gebracht werden. In ihrer rein physischen Realität ist diese natürliche atmosphärische Darstellung, wie Woolf bemerkt, „divinely heartless" (ebd., S.14). Doch als subjektive Erfahrung betrachtet, sind Atmosphären mit „ergreifenden Gefühlskräften" (Böhme 1993, S.28) aufgeladen, die „die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen" (ebd., S.34) prägen. Als gefühlte, verkörperte Realität ist eine filmische Atmosphäre beispielsweise keineswegs auf die Darstellung physischer beziehungsweise klimatologischer Bedingungen von Umgebungen in Filmen beschränkt (vgl. McKim 2013; O'Brien 2018; Cahill/Jacobson/Bao 2022). Vielmehr beschreibt sie die holistische, affektive Konstellation, die von allen ihren direkt fühl- und

wahrnehmbaren Qualitäten (Bewegungen, Rhythmen, Farben, Texturen, Körpergesten, Geräusche etc.) herrührt, einschließlich derjenigen, die von den dargestellten Orten, Objekten und Menschen ausgehen und die sich unter anderem in der Kameraführung, im Schnitt, in der Musik, im Produktions- und Kostümdesign, in den Erzählstrukturen und im Schauspiel ausdrücken.

Nichtsdestotrotz spiegelt Woolfs Vorstellung vom Himmel als gigantischer Projektionsfläche auch wider, wie sich das Kino über die traditionelle Leinwand und die üblichen ästhetischen und narrativen Formen hinaus ausdehnt. Von der präkinematischen Projektion von Bildern durch künstlichen Rauch und Nebel in der Phantasmagorie und László Moholy-Nagys filmischen Experimenten mit Licht als ‚plastischem Medium' bis hin zu *Expanded Cinema*, projektionaler Installationskunst und VR – all dies weist auf die „relocation" (Casetti 2015) des Kinos in der gegenwärtigen postkinematischen Situation hin. Dies zusammen offenbart die zunehmende Diffusion des Kinos hinein in unsere afilmische Umgebung, was Thomas Elsaesser (2016) als den *cinema effect* bezeichnet, der die Leinwand durch einen *atmospheric screen* (vgl. Somaini 2019) ersetzt.

Im breiten Diskurs zeitgenössischer Reflexionen über die Ästhetik von Atmosphäre (ausgehend von prägenden Werken der ästhetischen Philosophie und der Phänomenologie sowie aktuell in Bereichen wie Architektur und Design, Humangeografie, Archäologie, Literatur, Musik, Tanz und Theater) erinnert uns Woolfs Beschreibung des Himmels als riesiges Kino auch an die stark verzweigte historische Verbindung zwischen Atmosphäre, Luft, Umwelt, Klima und der etablierten Vorstellung von (elementaren und technologischen) Medien. Woolfs ‚elementares' Verständnis des Medienbegriffs geht seinen heutigen Assoziationen mit Feldern von Kommunikation, Repräsentation und Information voraus und erstreckt sich bis hin zu aktuellen Arbeiten über filmische Atmosphären, die eine sich verändernde Wahrnehmungssensibilität gegenüber der Umwelt signalisieren, die im weitesten Sinne als eine Ökologie verstanden wird (vgl. Bruno 2022, S.11). Woolfs Beschreibung des atmosphärischen Himmels in filmischen Begriffen als kaum beachtetes Medium des menschlichen Verweilens greift Debatten über Film als „technology of the Anthropocene" vor, deren künstliche Welten „unnatural and inclement weather and deadly environments" (Fay 2018, S.4) erschafft. Das Kino steht hier sinnbildlich für den Wunsch, ‚atmosphärische Blasen' oder ‚Mikroklimata' zu kreieren (vgl. Furuhata 2022), was zeigt, dass Atmosphäre selbst in ihrem naturalistischsten Verständnis das menschliche Dasein beeinflusst und gleichermaßen von ihm beeinflusst wird und somit unausweichlich historisch und soziopolitisch ist (vgl. Horn 2018).

Zunächst gibt es hauptsächlich zwei große konvergierende Strömungen der zeitgenössischen Atmosphärenforschung, die auf das bewegte Bild anwendbar sind und alle diese Aspekte umfassen. Die erste, die im Fokus dieses Artikels sowie des ersten Sammelbandes zur Film- und Atmosphärentheorie *Filmische Atmosphären* (Brunner/Schweinitz/Tröhler 2012) steht, geht auf die Arbeiten von Hermann Schmitz und Gernot Böhme zurück, die beiden prominentesten deutschen Atmosphärenphilosophen; sie erstreckt sich aber auch chronologisch vor und nach ihnen auf die Schriften anderer gleichgesinnter Theoretiker:innen und Philosoph:innnen. Schmitz und Böhme betonen die Atmosphäre als eine neue Art des Denkens über die affektive Wechselbeziehung zwischen dem menschlichen Körper und der Umwelt. Während Schmitz (2014) eine detaillierte Verortung des Atmosphärenbegriffs im Rahmen seiner systematischen Neuen Phänomenologie des gefühlten Leibes vornimmt, lenkt Böhme, der einige Argumentationslinien von Schmitz erweitert und sich von anderen abwendet, die Aufmerksamkeit auf die Ästhetisierung unserer sozialen und privaten Lebenswelt durch affektive Atmosphären. Noch ausgeprägter als Schmitz hat Böhme damit den Weg für ein breiteres Konzept der Atmosphärenproduktion geebnet, das nicht nur die Schaffung von Kunstwerken, sondern ein breites Spektrum kultureller Artefakte umfasst und damit ein Kernprinzip für das Verständnis grundlegender Mechanismen moderner Gesellschaften und Weltbildungspraktiken darstellt.

Unter Rückgriff auf den vormodernen Begriff des ‚Mediums', der eher die Vermittlungskapazitäten elementarer Substanzen wie Luft, Licht, Rauch, Wasser, Feuer und so weiter anstatt Technologien der Massenkommunikation bezeichnet, zielt diese elementare Richtung der Atmosphärenforschung darauf ab, die Rahmenbedingungen sichtbar zu machen, die als Infrastruktur der verkörperten Erfahrung fungieren, und somit die atmosphärische Natur aller Medien, sowohl der elementaren als auch der technologischen, sichtbar zu machen. Um das Mediale im Zeitalter von Klimawandel, dem Anthropozän und der Herstellung von Mikroklimata zu verstehen, hat die *elemental media philosophy* mit ihren Wurzeln im aristotelischen Denken, die Medienökologie der Torontoschule der Kommunikation (z.B. Marshall McLuhan) verfeinert und weiterentwickelt.

Beide Strömungen zeigen auf, dass das lateinische ‚*atmosphaera*', von dem sich das deutsche ‚Atmosphäre', das englische ‚*atmosphere*', das französische ‚*atmosphère*' und so weiter ableiten, eine Zusammensetzung aus den griechischen Begriffen ‚*atmós*' (Luft, Wasserdampf, Dampf) und ‚*sphaîra*' (Kugel oder Globus) ist und die Gase bezeichnet, die einen planetarischen Körper umgeben (vgl. Martin 2015).

Im übertragenen Sinne bezieht sich der Begriff auf ein Gefühl oder eine Stimmung, die durch eine kollektive Situation, eine Umgebung oder eine zwischenmenschliche Beziehung ausgedrückt wird. Seit dem frühen 18. Jahrhundert bezeichnet ‚Atmosphäre' ein nicht-binäres Zusammentreffen von Materiellem und Immateriellem, von Subjekten und Objekten, von Medium und Inhalt sowie von Kollektiv und Individuum und steht damit auch im Einklang mit seiner alten semantisch-historischen Assoziation mit dem Medium (Metaxie) als erweiterte Umgebung oder Milieu (vgl. Spitzer 1942). Dies stellt die psychologische Tradition in Frage, Gefühlszustände ausschließlich dem individuellen Subjekt zuzuschreiben, und betont stattdessen die kollektive, verkörperte, räumlich ausgedehnte, materielle und kulturell geprägte Natur affektiver Zustände.

Im Rahmen einer umfassenderen ‚ökologischen' Hinwendung zur Atmosphäre und ihrer zunehmenden Anerkennung als entscheidendes Konzept für das Verständnis der Art und Weise, wie wir unsere Umgebung(en) wahrnehmen, uns mit ihnen auseinandersetzen, über sie nachdenken und von ihnen geformt werden, haben Theoretiker:innen des audiovisuellen Bewegtbildes Atmosphäre beispielsweise wie folgt untersucht: als ein Werkzeug für die narrativ-ästhetische Analyse (vgl. Spadoni 2020; Hven 2022; Warner 2024), als integralen Bestandteil der Fähigkeit des Kinos zur künstlerischen ‚Welterzeugung' (vgl. Yacavone 2014; Hven 2022) und ‚Welterschließung' (vgl. Sinnerbrink 2012; De Roo 2025) sowie als Mittel, um zu untersuchen, wie durch Projektionsanordnungen immersive Umgebungen geschaffen werden, die den physischen Raum mit emotionalen und sensorischen Erfahrungen verschmelzen (vgl. Bruno 2022; Hagener i.E.), aber auch als Weg zur Analyse, wie das Kino als ‚affektives Medium' atmosphärische Formen sowohl der sozialen Kontrolle als auch neue Formen des Wissens ermöglicht (vgl. Bao 2015; 2022) und zentral für das Verständnis der ‚elementaren' und ökologischen Aspekte des Kinos ist (vgl. De Luca 2023). Angewandt auf diese und andere Bereiche kann die Theorie der Atmosphäre, die die beiden genannten wissenschaftlichen Hauptströmungen umfasst, sowohl (a) die von Bewegtbildmaterial erzeugten und dargestellten Atmosphären als auch (b) die gefühlten Atmosphären physischer und soziokultureller Umgebungen, in denen sie konkret erlebt werden, beleuchten; einschließlich der Art und Weise, wie beide durch Betrachtungs-, Vorführ- und Projektionstechnologien geformt werden.

Atmosphäre im Kontext der zeitgenössischen Phänomenologie und Ästhetik

Nach Schmitz' Neuer Phänomenologie des gefühlten (und fühlenden) Leibes (im Gegensatz zum materiellen

oder objektiven Körper) sind Atmosphären ‚räumlich' gemachte und ‚leiblich wahrgenommene' Gefühle – daher seine vielzitierte Definition von Gefühlen als „räumlich ergossene Atmosphären und leiblich ergreifende Mächte" (Schmitz 2014, S.30). Im Bereich der gelebten Erfahrung sind Atmosphären bei Schmitz affektive Kräfte und auf den Körper einwirkende Mächte, die aber außerhalb des Körpers existieren (und als solche empfunden werden). Böhme stimmt zu, dass solche Atmosphären im eigentlichen Sinne weder Eigenschaften von Objekten noch von Subjekten (an sich) sind, aber abweichend von Schmitz' rein phänomenologischer Untersuchung schlägt er vor, dass diese fundamentale ‚ontologische' Unbestimmtheit von Atmosphären, die ihre Analyse erschwert und zu ihrer allgemeinen Vernachlässigung in der Ästhetik geführt hat, eine Form von Intermediarität ist. Mit anderen Worten: Bei Atmosphären gehen die Relationen ihren Relata voraus (um es mit der Weimarer Medienanthropologie auszudrücken; vgl. Voss 2023, S.25) und existieren somit ‚zwischen' Subjekten und Objekten als primäre Grundlage für deren gelebte, wahrnehmbare Beziehung. So versteht Böhme Atmosphäre nicht nur als „räumliche Träger von Stimmungen" (1995, S.29), sondern als Vermittlung „wodurch Umgebungsqualitäten und Befinden aufeinander bezogen sind" (ebd., S.22f.).

Er betont, dass Atmosphären – im Sinne einer Erfahrung verstanden – nicht die sekundären Produkte von Dingen und Beziehungen sind (einschließlich dessen, was als „sekundäre Qualitäten" bezeichnet wird, wie z.B. Farbe), sondern deren primäre „Essenz" (ebd., S.33). Innerhalb distinkter atmosphärischer Konstellationen sind sensorische Qualitäten wie Farbe und Textur Teil eines Netzes von miteinander verbundenen Wahrnehmungen und entsprechenden Affekten, die nicht physischen Grenzen oder einer Ontologie diskreter und unabhängiger ‚Dinge' unterlegen sind. In Böhmes aussagekräftigem Beispiel ist das Blau einer Tasse zwar objektiv gesehen einfach eine Eigenschaft, die die Tasse ‚hat', aber aus einer phänomenologischen und ‚atmosphärischen' Perspektive ist das Blau eine besondere Art und Weise, in der die Tasse ‚im Raum präsent' ist. Diese Qualität wird dann nicht als etwas gedacht, was auf die Tasse in irgendeiner Weise beschränkt ist und an ihr haftet, sondern gerade umgekehrt, als etwas, das auf die Umgebung der Tasse ausstrahlt, diese Umgebung in gewisser Weise tönt oder ‚tingiert' (als Teil dessen, was Böhme ‚die Ekstasen des Dings' nennt). In Bezug auf die konkrete wahrnehmungsaffektive Erfahrung kann dasselbe über bestimmte Qualitäten von Menschen, Orten und Objekten innerhalb eines Filmbildes oder einer Filmsequenz als ästhetische Ganzheit gesagt werden. Rückgreifend auf Aristoteles' Aisthetik (Wahrnehmungslehre) stellt Böhme die konkrete leibliche Wahrnehmung

affektiver Qualitäten in den Vordergrund. Darüber hinaus bezieht sich Böhmes ‚neue Ästhetik' nicht nur auf die bildenden Künste, sondern auf potenziell alle Bereiche der kulturellen Herstellung (Architektur, visuelle Innenarchitektur, *Environmental Sound Design*, Kosmetik etc.), in denen affektive Atmosphären auf breiter Ebene ‚produziert' werden und zahlreiche Aspekte unseres Lebens in positiver oder negativer Weise prägen. In diesem Zusammenhang betrachtet Böhme das ‚Ästhetische' und das ‚Sozialpolitische' als zwei Seiten der gleichen atmosphärischen Medaille. Der italienische Philosoph Tonino Griffero (2020) hat diesen Punkt weiter ausgeführt. Da Atmosphären (seien sie gut oder schlecht, produktiv oder destruktiv) auf uns alle in einer prä-rationalen (und oft nicht willentlichen), körperlichen Weise einwirken, erfordert der Widerstand gegen die „media-emotional manipulation" (Griffero 2020, S.263), die durch geschaffene affektive Atmosphären stattfindet, ein besseres Verständnis ihrer Natur und ihrer Operatoren innerhalb und außerhalb der Kunst.

Aufbauend auf diesen Ideen ist filmische Atmosphäre eine ganzheitliche, sensorisch-affektive Erfahrung, die Filme erzeugen. Sie lässt sich weder auf die ‚profilmischen' (realen) Objekte, die dargestellt oder aufgezeichnet werden, einschließlich der physischen Umgebungen und Qualitäten realer Schauplätze und Kulissen, noch auf deren filmisch vermittelte Darstellungen (und Bedeutungen) reduzieren; auch, wenn jede dieser Realitäten (zusammen mit den heutigen computergenerierten Objekten) wesentlich zu einer affektiv-ästhetischen Atmosphäre beitragen kann, ebenso wie jede beliebige Anzahl von formalen, narrativen, stilistischen, medialen, thematischen und generischen Merkmalen. Trotz der traditionellen filmwissenschaftlichen Unterscheidung zwischen ‚Atmosphäre' auf der einen und ‚Geschichte' sowie ‚Stil' auf der anderen Seite ist ein narrativer Film nicht einfach eine dargestellte Geschichtenwelt mit einer sozusagen übergestülpten Atmosphäre. Dies entspricht nicht der tatsächlichen Filmerfahrung und auch nicht der Praxis des Filmemachens. Denn (trotz jüngster Versuche mit KI-Software-Tools) kann eine ‚fertige' Atmosphäre in eine bereits existierende Welt nicht einfach ‚einfügt' werden. Sowohl bei der Entstehung als auch bei der Erfahrung von narrativen Filmen, Fernsehsendungen und anderen Bewegtbild-Werken sind Geschichte und Atmosphäre durchaus ko-konstitutiv und durchdringen sich gegenseitig.

Atmosphären und Filmerfahrung: Wahrnehmung, Verkörperung, Affekt

Die zeitgenössische Filmtheorie zeichnet sich durch ihre erfahrungsorientierte Ausrichtung aus. In Abkehr von den semiotischen, poststrukturalistischen, psychoanalytischen und marxistischen Perspektiven, die die

‚moderne' Filmtheorie charakterisierten – und insbesondere von den Modellen des ‚Films als Text', Repräsentation und der (kodierten) Kommunikation, die damit einhergingen (vgl. u.a. Hven 2022; Elsaesser/Hagener 2015) –, stellt sie typischerweise das Kino als eine Form der Wahrnehmung, des Affekts und der körperlichen Erfahrung in den Mittelpunkt. Wiederbelebt wird in diesem Sinne das Interesse der frühen Filmtheorie an der Art und Weise, wie das Kino auf die sensorischen und affektiven Fähigkeiten der Zuschauer:innen einwirkt und auf diese Weise neue Wege der Wahrnehmung, des Fühlens und des In-der-Welt-seins schaffen kann (sowohl durch die Erzählung als auch unabhängig davon). In Abgrenzung zu den kognitiven (und ‚neo-formalistischen') Filmwissenschaften der ersten Generation spiegeln sich diese übergreifenden Anliegen in konzeptionell und historisch überlappenden phänomenologischen, deleuzianischen und affekttheoretischen Ansätzen wider. Diese manifestierten sich in den 1990er Jahren gemeinsam mit ähnlichen Strömungen in den Kultur- und Literaturwissenschaften sowie in der Kunstgeschichte und -theorie und positionieren sich gegen vermeintlich dualistische (‚kartesianische'), *embodied* und abstrakte Auffassungen des filmischen Zuschauens als eine Angelegenheit primär mentaler (bewusster oder unbewusster) Prozesse, im Vergleich zu denjenigen, bei denen die direkte Wahrnehmung und der Affekt nur eine untergeordnete Rolle spielen. Sie zielen auf das, was ‚unterhalb', ‚oberhalb' und ‚jenseits' der filmischen Repräsentation, Signifikation und Kognition (zusammen mit auf diesen Ebenen operierenden Ideologien) liegt – sei es prä-rationale Wahrnehmung, Gefühl, Verkörperung oder Ausdruck –, aber nicht jenseits von weniger reduktiv betrachteten Denk- und Verstehensprozessen (vgl. Hven 2022). In dieser und anderer Hinsicht weisen diese filmtheoretischen Ansätze weitreichende Gemeinsamkeiten mit der Theorie und Philosophie der Atmosphäre auf. Dennoch haben sie sich, zumindest bis vor Kurzem (und mit einigen bemerkenswerten Ausnahmen), nicht nachhaltig und detailliert mit dem wachsenden Korpus der Atmosphärenforschung auseinandergesetzt. Das Konzept der Atmosphäre, wie es oben formuliert wurde, kann jedoch das Verständnis aller Aspekte von Filmen und ihrer Erfahrung, die in der zeitgenössischen Filmtheorie im Vordergrund stehen, bereichern, indem es sie in einen alternativen, aber völlig komplementären intellektuellen Rahmen stellt. Aus einer eher kritischen Perspektive kann die Aufmerksamkeit für die wahrgenommene und gefühlte Atmosphäre und ihre Besprechung im akademischen Diskurs – insbesondere innerhalb der phänomenologischen und ästhetischen Traditionen, in denen sie am ausführlichsten erforscht wurde – auch dazu beitragen, diese zeitgenössischen filmtheoretischen Ansätze

in bestimmte Richtungen neu auszurichten und einige spezifische Verkürzungen, Übertreibungen und blinde Flecken zu korrigieren, die aufmerksame Kommentatoren (einschließlich derer, die diesen Theorien weitgehend wohlwollend gegenüberstehen) festgestellt haben (z.B. Brinkema 2014; Yacavone 2016; Leys 2011).

Die zeitgenössische Filmphänomenologie, die durch die Schriften von Vivian Sobchack (1991; 2004) eingeleitet und von vielen nachfolgenden Theoretiker:innen weitergeführt wurde, basiert auf Maurice Merleau-Pontys existential-phänomenologischer Darstellung der gelebten, verkörperten Wahrnehmung. Ganz im Sinne von Merleau-Pontys Aussage, ein Film „is not thought; it is perceived" (1964 S.58), wird dies (insb. in Sobchacks Formulierungen) auf die Filmerfahrung angewandt, wobei der Schwerpunkt auf der wahrnehmungsmäßigen Erkundung der virtuellen räumlichen Umgebungen von Filmen durch den verkörperten Zuschauenden liegt, hauptsächlich durch die Prämisse des sich bewegenden und ‚beabsichtigenden Auges' der Kamera (vgl. Sobchack 1991). Dies geschieht auf viele der gleichen Weisen, wie wir uns vorreflexiv mit realen, dreidimensionalen Räumen und Dingen auseinandersetzen, wie sie von Merleau-Ponty beschrieben werden. Dies beinhaltet eine verkörperte (vorrationale und vorsprachliche) Wechselseitigkeit und wahrnehmungsbezogene Mitbestimmung des Subjekts und des Objekts des Sehens als gleichzeitig ‚Betrachter' und ‚Betrachteter', woraus sich Konzepte wie der wahrnehmende und beabsichtigende ‚Filmkörper' (vgl. Sobchack 1991) als funktional analog und ‚korreliert' mit dem menschlichen Körper und Sinnesapparat ergeben (für eine Gegenexploration der ‚diskorrelierten Bilder' vgl. Denson 2020). Mehrere Kernideen in Merleau-Pontys Philosophie der verkörperten Wahrnehmung (sowie in seinen Schriften und Vorlesungen über Kunst) werden von Schmitz' und Böhmes Theorien über Atmosphäre und jenen, die von ihnen inspiriert wurden, geteilt (vgl. Yacavone i.E.). Viele von ihnen – einschließlich des ‚Primats der Wahrnehmung', des gefühlten Körpers als Ort der ‚Lebenswelt', des perspektivischen, räumlichen und umweltvermittelten Charakters von konkreter Erfahrung – entspringen einer gemeinsamen Quelle in Heideggers (und früherer Philosophen) Entwicklung von Kants phänomenologischem Konzept der ‚Lebenswelt'. Darin wird die gemeinsame wahrnehmungsmäßige und affektive ‚Einstimmung' des Daseins auf seine konkrete Umwelt betont. Dasselbe gilt für Mikel Dufrennes (1989 [1953]) Neuausrichtung der französischen Existenzphänomenologie (einschl. der Einsichten von Merleau-Ponty und Sartre in Verbindung mit denen Heideggers) auf die ästhetische Erfahrung, insbesondere mittels der affektiven Atmosphäre, die als bestimmendes Merkmal der ‚ausgedrückten Welten' von Kunstwerken gilt (vgl. auch Yacavone 2014).

Verwurzelt in dieser gemeinsamen philosophischen Linie, kann die zeitgenössische Filmphänomenologie davon profitieren, sich mit diesen überschneidenden Traditionen der phänomenologischen Ästhetik und der phänomenologischen Theorie der Atmosphäre zu beschäftigen. Vor allem können sie dazu dienen, Aspekte einer dedizierten und ‚verkörperten' Wahrnehmung von Filmen (und anderen Bewegtbild-Werken) stärker in den Fokus zu rücken, welche in der zeitgenössischen phänomenologischen Filmtheorie bisher eher in den Hintergrund gedrängt wurden. Dazu gehören vor allem die entscheidenden ‚zeitlichen' Dimensionen der Filmerfahrung (auch in Verbindung mit dem Schnitt und seinen Wahrnehmungseffekten), insofern dass sie von den Zuschauenden in der Begegnung mit Filmen ‚gelebt' werden – einem zutiefst zeitlichen (sequenziellen, durationalen, rhythmischen) Medium, wie bereits Merleau-Ponty betonte (1964, S.54; vgl. auch Yacavone 2016). Insbesondere Dufrenne bezieht den Beitrag der ‚dargestellten' und der ‚ausgedrückten' oder gefühlten Zeitlichkeit von Werken, einschließlich Filmen, zu ihrer gesamten affektiven Atmosphäre mit ein und stellt sie als global prägend für die Wahrnehmung von darstellerischen und narrativen Merkmalen heraus. Zwar liegt in diesem Feld noch viel Forschungspotenzial, was aber eine solche phänomenologische Atmosphärenperspektive zum besseren Verständnis von Kino und Fernsehen als zeitliche (und raum-zeitliche) Medienformen beitragen kann, ist in der neueren Forschung bereits deutlich geworden. Eindrücklich aufgezeigt hat dies Rick Warners innovative Studie *The Rebirth of Suspense: Slowness and Atmosphere in Cinema* (2024) mit Blick auf die Atmosphärentheorie (vgl. Spadoni 2020; Hven 2022), einschließlich der Formulierung eines eigenen Modus des *atmospheric suspense*. In Übereinstimmung mit Dufrennes Argumentation, wie affektive Atmosphären narrativer Werke unser ‚gesamtes Verständnis' von ihnen von Anfang an beeinflussen (vgl. Dufrenne 1989 [1953], S.188), statt uns „toward some future narrative result" zu lenken, veranlasst uns diese Art von Spannung „to wonder about the affective forces that have already gripped us in prior moments without our awareness and that continue to hold us in their clutches" – Kräfte, die auch eine erfahrungsbezogene „priority over gnostic (i.e., cognitive) concerns of story" (Warner 2024, S.58f.) haben können. Warners Forschung, die sich speziell auf die im globalen Arthousekino weit verbreitete Ästhetik des *Slow Cinema* konzentriert, hebt zusammen mit Ludo de Roos und Jakob Boers (2025) jüngster Anwendung der Atmosphärentheorie (insb. Hvens Arbeit) auf die vorwiegend mit Deleuze'schen ‚Zeitbildern' operierenden Filme von Apichatpong Weerasethakul und Béla Tarr hervor, dass die Atmosphärentheorie nicht nur neue theoretische Erkenntnisse über das Kino und das

bewegte Bild liefert, sondern auch als leistungsfähiges Instrument für die Analyse und Bewertung spezifischer filmischer Modi, Genres und Stile sowie einzelner Filme und Regiearbeiten dient.

Konvergenzen, aber auch aufschlussreiche Unterschiede tun sich auf zwischen der auf Medien und Werken des Bewegtbilds angewandten Atmosphärentheorie und verschiedenen Theorien des verkörperten filmischen Affekts, der Synästhesie sowie der Empfindung. Letztere stützen sich auf die Kino-Bücher von Gilles Deleuze *Cinema 1: The Movement Image* (2002 [1983]) und *Cinema 2: The Time Image* (2005 [1985]) sowie auf Deleuzes andere Schriften über Empfindsamkeit, Affekt und Kunst. Unter Bezugnahme auf Deleuze und den österreichischen Kunsthistoriker Alois Riegl liefert Laura U. Marks in ihrem Buch *Skin of the Film: Intercultural Embodiment and the Senses* (1999) eine Zusammenführung von Film und ‚haptischer Visualität'. Insbesondere durch die ‚haptischen Bilder' bestimmter Erzähl-, Experimental- und Dokumentarfilme wird ein Modus der Filmerfahrung erzeugt, bei dem die Augen „function like organs of touch" (Marks 1999, S.162). Indem sie die Aufmerksamkeit mehr auf die ‚Oberfläche' und die ‚Textur' von Objekten lenkt anstatt auf rigide Formen und „illusionistic depth" (ebd.), argumentiert sie, dass im Kino, wie in der Malerei, haptische Bilder – in denen repräsentative Aspekte ungenau oder mehrdeutig sein können – nicht so sehr zur „imaginative and perceptual identification with a figure", sondern vielmehr „a bodily relation between the bodily viewer and the [two-dimensional] image" als solchem fördern, wodurch die gefühlte „material presence" (ebd.) von Bildern im Vordergrund steht.

Wie unter anderem die Filmphänomenologie, besonders bei Jennifer Barker (2009), betont hat, sind Filme, die konkret körperlich erlebt werden, in hohem Maße ‚multimodal' und sprechen in gewisser Weise ‚alle fünf Sinne' an. Dies geschieht häufig auf synästhetische Weise, wobei eine Art der Sinneserfahrung (z.B. das Hören eines Musikstücks) in eine andere übergeht (das Sehen von Farben, das Fühlen von Texturen usw.) (vgl. auch Laine/Strauven 2009). Ähnlich argumentiert Böhme (2013), dass ‚Synästhesie' eine der Haupteigenschaften von Atmosphären ist, wobei das zu ihrer Beschreibung verwendete Vokabular reichhaltig an sensorischen Qualitäten wie ‚feurig', ‚dicht', ‚rau', ‚warm', ‚kalt' und so weiter ist, die mehr als einen Sinn (Geschmack, Tastsinn, Sehsinn) gleichzeitig evozieren und auch eine Verwischung dieser Sinne nahelegen (vgl. Böhme 2013, S.25). Im Gleichklang mit den oben erwähnten filmtheoretischen Diskursen sind diese Beschreibungen für Böhme nicht einfach metaphorische Projektionen der Sprache, bei denen die Bezugnahme auf einen rein figurativen Sinn (z.B. Berührung) für einen buchstäblich

‚richtigen' primären Sinn (z.B. Sehen oder Ton im Kino) steht, sondern spiegeln eine tiefere körperliche Einheit der Empfindung auf einer vorsprachlichen und nicht-mentalen Erfahrungsebene wider (vgl. ebd., S.28f.), an die Kunstwerke anknüpfen können. Auch Griffero betont, dass Atmosphären oft multisensorisch sind und es darum geht, wie Objekte und Räume durch ihr Aussehen, ihren Klang, ihren Geruch und so weiter zu einem gefühlten Gesamteindruck beitragen (vgl. Griffero 2020, S.265).

In ihrem einflussreichen Buch *The Forms of the Affects* (2014) kritisiert Eugenie Brinkema grundlegende Annahmen und Methoden zur Theorie des filmischen Affekts (einschl. des Einflusses phänomenologischer Ideen) und plädiert für einen objektiveren, werk- und formbetonten Ansatz. Dementsprechend fordert sie, dass die affektiven Aspekte von Filmen nicht in erster Linie als eine Angelegenheit des ‚eigenen' Gefühls von Zuschauenden oder Theoretiker:innen betrachtet werden – ‚mein' Gefühl, meine Reaktion und so weiter (vgl. Brinkema 2014, S.32f.). Trotz ihrer generalisierenden Assoziation dieser Perspektive mit der Phänomenologie *tout court* ist Brinkemas vorgeschlagene alternative Sichtweise auf die ‚Formen des Affekts' in filmischen Werken selbst, im Unterschied zu den affektiven Reaktionen und Strukturen der Zuschauenden (die in körperlichen, psychoanalytischen oder anderen Begriffen aufgefasst werden), nichtsdestotrotz in allgemeiner Übereinstimmung mit den Standpunkten von Böhme, Dufrenne, Hven und anderen Autor:innen, die betonen, dass die affektive Atmosphäre extern in Umgebungen und Objekten, einschließlich Kunstwerken, verortet ist. Atmosphären sind dann in Abgrenzung zu den subjektiven Stimmungen und anderen Gefühlszuständen der Wahrnehmenden, mit denen sie entweder in Einklang stehen können oder auch nicht, zu betrachten. Während sich also ein Großteil der zeitgenössischen Filmtheorie auf die Bedingungen des verkörperten Subjekts (d.h. der Zuschauenden) konzentriert, sind Ansätze, die sich an der Atmosphärentheorie und -philosophie orientieren, auf die Erfahrungsstruktur des Objekts (des Bewegtbildes) und insbesondere auf das, was im ‚Zwischenraum' zwischen ihm und den Zuschauenden geschieht, fokussiert. Dies sind in erster Linie die Erfahrungswelten und Atmosphären von Werken, die in ganzheitlich-formalen, repräsentativen und affektiven Begriffen konzipiert sind. Eine auf die Atmosphäre fokussierte Ästhetik trüge dazu bei, den ‚affektiven Kompass' der Filmtheorie wieder auf die Filme selbst auszurichten (um Husserls phänomenologische Parole aufzugreifen), wodurch die Auswüchse des kritiker- und theoriezentrierten ‚Impressionismus' vermieden würden, auf den Brinkema abzielt. Doch damit geht die Vernachlässigung der Hälfte einer im Wesentlichen zweigeteilten Subjekt-Objekt-Beziehung einher, da wenig oder gar kein Licht auf die

Frage geworfen wird, warum und wie Filme und andere Bewegtbildwerke ‚überhaupt' auf irgendjemanden eine affektive Wirkung haben. In Übereinstimmung mit Böhmes und Dufrennes gemeinsamer Betonung der ästhetischen Atmosphäre als der sich gegenseitig konstituierenden Vermittlung von Wahrnehmendem und Wahrgenommenem, von Affekt und Affektiertem, erfordert die Behandlung der letztgenannten Frage unausweichlich die Erforschung allgemeiner Merkmale und Bedingungen (d.h. nicht speziell der Ihren oder der Meinen, also keiner spezifischen) des ästhetisch erlebenden und affektiven Subjekts, wie sie Dufrenne im Detail verfolgt, auch im Hinblick auf sein Postulat eines ‚affektiven Apriori'. Dieses wird als angeborene Fertigkeit theoretisiert – wie jene ‚transzendentalen' apriorischen (angeborenen) Kategorien des Geistes, die nach Kant alles Wissen der Welt nicht nur formen, sondern überhaupt erst ermöglichen. Aber in diesem Fall handelt es sich nicht um eine Kategorie der Vernunft, des Erkennens, des Urteilens und so weiter, sondern um eine Kategorie des Gefühls. Dieses potenzielle Vermögen ist das Mittel, so Dufrenne, mit dem wir in der Lage sind, extern existierende, affektive Atmosphären – wie die von Kunstwerken erzeugten – zu erfassen, in sie ‚einzutauchen' und von ihnen so ergriffen zu werden, dass wir sie fein differenzieren können (d.h. ohne ihnen zuvor begegnet zu sein). Als direkte Brücke zwischen diesem Konzept und dem Kino im Besonderen und um den Kreis dieser kurzen Diskussion über die Affekttheorie und die Atmosphäre des Films zu schließen, verweist Deleuze auf Dufrennes affektive Apriori-Idee, die seine einflussreiche Theorie des ‚Affektbildes' stützt – eines der drei primären Bild-Regime im klassischen Kino (neben dem Handlungsbild und dem Wahrnehmungsbild), das ‚reine' Gefühlsqualitäten präsentiert (die Deleuze mit der filmischen Großaufnahme, insb. des Gesichts, in Verbindung bringt) (vgl. Yacavone i.E.). Dies ist eine von vielen Verbindungen zwischen Deleuzes Filmschriften und der atmosphärischen Ästhetik, die mehr Aufmerksamkeit verdient als sie bisher erhalten hat (auch in Bezug auf Deleuzes Anwendung von Peirces Begriff der *firstness* auf das Kino), und die sich mit Béla Balázs' Überlegungen zur Bedeutung von Atmosphäre und Stimmung („der nebelhafte Urstoff" [Balázs 2001 [1924], S.30) im Kino überschneidet (vgl. Yacavone i.E.).

Atmosphäre und/als Medium

In Rückgriff auf den Forschungszweig, der die Atmosphäre als Mittel zur Korrektur oder Überarbeitung der gegenwärtigen Assoziation von ‚Medium' mit Information, Technologie, Speicherung und Kommunikation propagiert, finden wir einen Begriff von Atmosphäre, der sich mehr an seine ursprüngliche Bedeutung von Medien als physische, ‚elementare' und damit

technische und technologische Milieus anlehnt, die die Umwelt regulieren, kalkulieren, organisieren oder konditionieren und somit als welterschaffende ‚Infrastrukturen' zu verstehen sind statt als semiotische oder ästhetische Systeme. Wie Yuriko Furuhata (2002) in ihrer Studie über *media of atmospheric control* ausführt, entkräftet ein solcher Ansatz die zentrale Bedeutung des Affektiven und Sensorischen in der zeitgenössischen Atmosphärentheorie und konzentriert sich stattdessen auf „the intersection of scientific, architectural, and artistic deployments of the physical atmosphere" (ebd., S.7). Trotzdem teilt dieser elementare Ansatz mit ästhetischen Theorien ein Verständnis von Atmosphäre als „both meteorological and social, as well as geo-physical and political" (ebd., S.8). Wie Eva Horn (2018) mit ihrem Vorschlag einer ‚Aisthesis der Luft' dargelegt hat, ist die ‚physische Atmosphäre' als materielle Verbindung untrennbar mit den Variationen verbunden, so wie Luft als lebensspendende Substanz funktioniert, die die Sphäre des Natürlichen und des Politischen überspannt – am brutalsten, wie Peter Sloterdijk (2009) bemerkt, in der ‚atmosphärischen Kriegsführung', wo die Atemluft selbst zum Ziel wird (chemische Kriegsführung, ABC-Waffen).

Hier lässt sich die Frage anschließen, inwiefern sich Atmosphäre und Medien heute noch unterscheiden lassen. Dazu kommt die Vermischung von Atmosphäre mit anderen Begriffen, die gegenwärtig verwendet werden, um ein ‚Milieu', die ‚Umwelt' oder ein ‚Ambiente' als vermittelnde Umgebung zu beschreiben. Was das spezifische Verhältnis von Atmosphäre und Medium betrifft, so argumentiert Hven (i.E.), dass trotz ihrer Bedeutungsüberschneidungen ein wichtiger Unterschied zwischen Medium und Atmosphäre in ihrer Funktionalität liege: Während ein Medium zur Selbstnegation, Transparenz und Immaterialität neigt, verweist Atmosphäre auf die Latenz des materiellen Mediums in seiner Organisation des räumlichen Wahrnehmungsfeldes. Wie eingangs erwähnt, umfasst Atmosphäre hier sowohl die in und durch Filme (und ähnliche Bewegtbildwerke) erzeugten Stimmungen als auch ein breiteres Verständnis des Kinos selbst als atmosphärisches Medium.

In seiner Neubewertung von Walter Benjamins Medientheorie zeigt Antonio Somaini (2016), dass diese sich letztlich damit befasst, wie neue und sich entwickelnde Technologien das Feld organisieren, in dem die sinnliche Erfahrung stattfindet, oder, in einem erweiterten Sinne, die Atmosphäre, ‚durch die' die Dinge überhaupt erst erscheinen.

Entscheidend ist, dass etwas wie die Atmosphäre von Kino auch mit der Verbreitung dieses Mediums in der Öffentlichkeit zusammenhängt, so dass wir beginnen, in Begriffen des Kinos auch außerhalb seines traditionellen Dispositivs zu ‚denken', wenn wir metaphorisch von Filter, Cut, Framing, Zeitlupe und so weiter sprechen, was

den oben erwähnten ‚Kinoeffekt' zeigt, durch den das Kino nicht mehr auf sein Dispositiv beschränkt ist, sondern Teil der ‚Atmosphäre des bewegten Bildes' geworden ist, die die heutigen Gesellschaften definiert. Ein genauer Blick auf diese migrierten und angepassten Kino-atmosphärischen Dynamiken (was Casetti [2023] als unseren gegenwärtigen Zustand der *screenscapes* analysiert), die in zeitgenössischen Sportereignissen, politischen Kampagnen, Social-Media-*reels*, Musikvideos und so weiter zum Tragen kommen, kann ihre genuine Kraft offenlegen, innerhalb ihrer spezifischen Kontexte zu wirken, zu unterhalten und zu manipulieren, aber auch, durch einen solchen Vergleich, ihre Bandbreite an Formen und Funktionen im Kino darzulegen.

Schlussfolgerung

Durch die Verbindung von phänomenologisch-affektiven und medial-elementaren Ansätzen bietet Atmosphäre ein neues konzeptionelles Paradigma für die Film- und Medienwissenschaft. Der vorangegangene Überblick über die aktuelle Forschung zum Atmosphärenbegriff zeigt, dass es sich um ein komplexes und vielschichtiges Gebiet handelt, das sowohl Forschungen umfasst, die sich mit den narrativ-ästhetischen Implikationen der filmischen Atmosphäre befassen, als auch medienphilosophische Verzweigungen, die die Aufmerksamkeit auf die Rolle der Medientechnologien bei der Gestaltung der ‚Umwelt' menschlicher Erfahrung lenken. Atmosphäre bezeichnet sowohl die von bestimmten Kunstwerken erzeugte ‚Stimmung' als auch Benjamins ‚Medium der Wahrnehmung' selbst als erweitertes Wahrnehmungsfeld, die Umwelt oder Atmosphäre (vgl. Somaini 2016), die von den sozio-historischen Transformationen der sich entwickelnden technologischen Apparate abhängt. Indem sie die ästhetischen und materiellen Dimensionen zusammenbringt, indem sie Medien als Infrastruktur und Produzent von teilbaren ‚Stimmungen' vereint, weisen Atmosphären, wie Weihong Bao argumentiert, einen neuen affektiven Modus des Wissens aus (vgl. Bao 2022, S.143). Als Forschungsparadigma rekonfiguriert das Konzept der Atmosphäre die Sphären des Subjektiven und des Objektiven, des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen, des Menschlichen und des Nicht-Menschlichen, der natürlichen, der gebauten und der virtuellen Umwelt, der elementaren und technologischen Medien, des Mediums und seines Inhalts.

Literatur

Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001 [1924].

Bao, Weihong: *Fiery Cinema: The Emergence of an Affective Medium in China, 1915-1945*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2015.

Bao, Weihong: „Hermeneutics of Doubt: Atmospheric Knowing and an Ecology of the Mind." In: *Representations* 157 (1), 2022, S.142-172.

Barker, Jennifer: *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, 2009.

Boer, Jakob/Roo, Ludo de: „Slow Cinematic Atmosphere: Developing an Enactivist-Phenomenological Theory for Contemplative Spectatorship." In: *Quarterly Review of Film and Video*, 2025, S.1-26. doi: https://doi.org/10.1080/10509208.2025.2465008

Böhme, Gernot: „Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetic." In: *Thesis Eleven* 36, 1993, S.113-126.

Böhme, Gernot: *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp, 2013.

Böhme, Gernot: „Synesthesia in a Phenomenology of Perception." In: *Cloud-Cuckoo-Land: International Journal of Architectural Theory* 18 (31), 2013, S.21-33.

Brinkema, Eugenie: *The Forms of the Affects*. Durham: Duke UP, 2014.

Brunner, Philipp/Schweinitz, Jörg/Tröhler, Margrit (Hg.): *Filmische Atmosphären: Zürcher Filmstudien*. Marburg: Schüren, 2012.

Bruno, Giuliana: *Atmospheres of Projection: Environmentality in Art and Screen Media*. Chicago: University of Chicago Press, 2022.

Cahill, James Leo/Jacobson, Brian/Bao, Weihong: „Media Climates: An Introduction." In: *Representations* 157 (1), 2022, S.1-16.

Casetti, Francesco: *The Lumière Galaxy*. New York: Columbia UP, 2015.

Casetti, Francesco: „The Optical and the Environmental: From Screens to Screenscapes." In: *Critical Inquiry* 49 (3), 2023, S.315-336.

Deleuze, Gilles: *Cinema 1: The Movement Image*. London/New York: The Athlone Press, 2002 [1983].

Deleuze, Gilles: *Cinema 2: The Time Image*. London/New York: The Athlone Press, 2005 [1985].

Denson, Shane: *Discorrelated Images*. Durham: Duke UP, 2020.

Dufrenne, Mikel: *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Evanston: Northwestern UP, 1989 [1953].

Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: *Film Theory: An Introduction through the Senses*. London/New York: Routledge, 2015.

Elsaesser, Thomas: *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2016.

Fay, Jennifer: *Inhospitable World: Cinema in the Time of the Anthropocene*. Oxford: Oxford UP, 2018.

Furuhata, Yuriko: *Climatic Media: Transpacific Experiments in Atmospheric Control*. Durham: Duke UP, 2022.

Griffero, Tonino: „Emotional Atmospheres." In Szanto, Thomas/Landmeer, Hilge (Hg.): *The Routledge Handbook of Phenomenology of Emotion*. London: Routledge, 2020, S.262-274.

Hagener, Malte: „Atmosphere Between Control and Participation: Multi-Projection Experiments in the Late 1960s." In: Hven, Steffen/Yacavone, Daniel (Hg.): *The Oxford Handbook of Moving Image Atmospheres and Felt Environments*. Oxford/New York: Oxford UP, im Erscheinen.

Horn, Eva: „Air as Medium." In: *Grey Room* 73, 2018, S.6-25.

Hven, Steffen: *Enacting the Worlds of Cinema*. Oxford/New York: Oxford UP, 2022.

Hven, Steffen: „Cinema as Atmospheric Medium." In: Yacavone, Daniel/ders. (Hg.): *The Oxford Handbook of Moving Image Atmospheres and Felt Environments*. Oxford/New York: Oxford UP, im Erscheinen.

Laine, Tarja/Strauven, Wanda: „The Synaesthetic Turn." In: *New Review of Film and Television Studies* 7 (3), 2009, S.249-255.

Leys, Ruth: „A Turn to Affect: A Critique." In: *Critical Inquiry* 37, 2011, S.434-472.

Luca, Tiago de: „Nebulous Cinema." In: *Studies in World Cinema* 3 (2), 2023, S.242-264.

Marks, Laura: *Skin of the Film: Intercultural Embodiment and the Senses*. Durham: Duke UP, 1999.

Martin, Craig: „The Invention of Atmosphere." In: *Studies in History and Philosophy of Science* 52, 2015, S.44-54.

McKim, Kristi: *Cinema as Weather: Stylistic Screens and Atmospheric Change*. New York: Routledge, 2013.

Merleau-Ponty, Maurice: „The Film and the New Psychology." In: ders.: *Sense and Non-Sense*. Chicago: Northwestern UP, 1964, S.48-59.

Mitchell, W.J.T./Hansen, Mark B.N.: „Introduction." In: dies. (Hg.): *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: University of Chicago Press, 2010, S.vii-xxii.

O'Brien, Adam: *Film and the Natural Environment: Elements and Atmospheres*. London/New York: Wallflower, 2018.

Schmitz, Hermann: *Atmosphären*. Freiburg/München: Karl Alber, 2014.

Sinnerbrink, Robert: „Stimmung: Exploring the Aesthetics of Mood." In: *Screen* 53 (2), 2012, S.148-163.

Sloterdijk, Peter: *Terror from the Air*. Boston: MIT Press, 2009.

Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton UP, 1991.

Sobchack, Vivian: *Carnal Thoughts: Embodiment in Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, 2004.

Somaini, Antonio: „Walter Benjamin's Media Theory and the Tradition of the Media Diaphana." In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 7 (1), 2016, S.9-25.

Somaini, Antonio: „The Atmospheric Screen: Turner, Hazlitt, Ruskin." In: Buckley, Craig/Campe, Rüdiger/Casetti, Francesco (Hg.): *Screen Genealogies: From Optical Device to Environmental Medium*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2019, S.159-185.

Spadoni, Robert: „What is Film Atmosphere?" In: *Quarterly Review of Film and Video* 37 (1), 2020, S.48-75.

Spitzer, Leo: „Milieu and Ambiance: An Essay in Historical Semantics." In: *Philosophy and Phenomenological Research* 3 (1), 1942, S.1-42.

Voss, Christiane: „Existing in Motion: Foundations for a Philosophical Media Anthropology." In: dies./Engell, Lorenz/Othold, Tim (Hg.): *Anthropologies of Entanglements: Media and Modes of Existence*. New York: Bloomsbury, 2023, S.15-31.

Warner, Rick: *The Rebirth of Suspense: Slowness and Atmosphere in Cinema*. New York: Columbia UP, 2024.

Woolf, Virginia: *On Being Ill: With Notes from Sick Rooms*. Ashfield: Paris Press, 2012 [1930].

Yacavone, Daniel: *Film Worlds: A Philosophical Aesthetics of Cinema*. New York: Columbia UP, 2014.

Yacavone, Daniel: „Film and the Phenomenology of Art: Reappraising Merleau-Ponty on Cinema as Form, Medium, and Expression." In: *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation* 47 (1), 2016, S.159-185.

Yacavone, Daniel: „The Phenomenological Aesthetics of Moving-Image Atmospheres." In: Hven, Steffen/ders. (Hg.): *The Oxford Handbook of Moving Image Atmospheres and Felt Environments*. Oxford/New York: Oxford UP, im Erscheinen.

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Kathleen Loock: Hollywood Remaking: How Film Remakes, Sequels, and Franchises Shape Industry and Culture

Oakland: California UP 2024, 300 S., ISBN 9780520976221, GBP 25,-

Remaking ist eine Praxis, die beinahe so alt ist wie der Film selbst. Von der Genese des Kinematografen bis zur heutigen Franchise-Ära erscheint Remaking als Motor der Filmindustrie und ihrer Mechanismen. Ausgehend von einer generellen Missbilligung gegenüber dieser Praxis und angesichts des mit Stigmata belegten Recycling à la Hollywood („the deadly effects" [S.4], „the death of cinema as an art form" [S.20], „destructive regurgitation of untouchable originals" [S.87]) in Filmkritik und Presse verfolgt die vorliegende Studie das Ziel, *Hollywood Remaking* als Praxis des seriellen Erzählens (vgl. S.9), seine mannigfaltigen Formate (*remakes*, *sequels* und *franchises*) sowie den Wert der Remakes als „archives – as repositories of memory and knowledge" (vgl. bspw. *A Star Is Born* [1932, 1937, 1954, 1976 und 2018], *King Kong* [1933, 1976, 2005 und 2017] und *Invasion of the Body Snatchers* [1956, 1978, 1993 und 2007], vgl. S.25 und S.136) kritisch und epistemologisch zu eruieren.

Hollywood Remaking bietet aus einer kulturgeschichtlichen und empirisch-rezeptionsästhetischen Perspektive Einblicke in das vielfältige Kulturphänomen des Remaking, dessen Komplexität und Forschung durch die noch aktuellen und regen Debatten über die abnehmende Kreativität sowie die vorwiegend kommerziellen Imperative der US-Filmindustrie überschattet wird (vgl. S.3).

Der Fokus der Studie liegt ausschließlich auf Hollywood – genauer: „Hollywood films based on Hollywood films" (S.5). Dies stellt durchaus ein Desiderat dar, denn während ‚Hollywoodremaking' französischer und asiatischer Filme seit den späten 1990er Jahren die Forschung von Remakes intensiv beschäftigt hat (vgl. bspw. Durham, Carolyn A.: *Double Takes: Culture and Gender in French Films and their American Remakes*.

Hanover: University Press of New England, 1998; Wang, Yiman: *Remaking Chinese Cinema: Through the Prism of Shanghai, Hong Kong, and Hollywood*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2013; Wee, Valerie: *Japanese Horror Films and their American Remakes: Translating Fear, Adapting Culture*. New York: Routledge, 2014), wurde die Analyse der Theorie und Rezeption des Remakes in Hollywood im ‚nationalen' Kontext und dessen ‚globale' Auswirkung als Katalysator für generationelle Selbst-Identifikation (vgl. S.85) vernachlässigt (vgl. S.6 und S.10). Bereits vor fast fünfzig Jahren bemerkte der Autor Michael B. Druxman: „Little has been written about film remakes" (In: *Make It Again, Sam: A Survey of Movie Remakes*. Cranbury: A.S. Barnes, 2024 [1975], S.8).

Vor diesem Hintergrund und aus einer diachronen Sicht des Remaking untergliedert die Autorin ihre Untersuchung in drei Sektionen: „A Theory of Hollywood Remaking", „Film Remakes" und „Series, Sequels, and Franchises". Es handelt sich dabei um einen kaleidoskopartigen Blick auf den Übergang des Stummfilms zum Tonfilm, der zu den *talker remakes* führte, bis zu den *legacy sequels* und *prequels* der digitalen Ära.

Methodologisch analysiert die Studie eine Vielzahl an Medientexten, die Filme, Paratexte (Filmplakate, Filmzeitschriften für Fans, Trailer u.a.) sowie Filmkritiken (als „cultural gatekeepers and tastemakers" [S.13]) umfasst. Besonders aussagekräftig ist hierbei die detaillierte Untersuchung von Filmzeitschriften für Fans (bspw. *Photoplay*, *Modern Screen* und *Screenland*), Filmplakaten sowie Filmformaten („special DVD editions" [S.55]) als Bestandteil der Marketing-Kampagnen der Filmindustrie und deren Wirtschaftslogik und Dominanz. Filmmagazine verfolgten beispielsweise die Strategie, Stummfilme durch ihre Tonversionen zu verewigen und die filmgeschichtliche Kompetenz der Fangemeinde voranzutreiben. Bei der Werbekampagne der Fanzeitschrift *Screenland*, anlässlich der Veröffentlichung des Remakes von *Stella Dallas* (1937), ging es etwa primär darum, die „timelessness of the story and the timeliness of the remake" (S.132) perfekt zu verbinden.

Am Beispiel des *Psycho*-Remakes von Gus Van Sant (1998), der eine Art ‚Duplikat' mit einem neu kontextualisierenden Duktus anstrebte, führt die Autorin aus, dass „the promotional paratexts [film poster] assumed that audiences were so familiar with the narrative image of *Psycho* [1960], that they would anticipate Marion's death in the shower and know in advance that Norman/Mother is the murderer" (S.44). Gerade die intertextuelle Kompetenz der Hitchcock-Fans, deren *film literacy*, *memory* und *intertextual knowledge* (vgl. S.22), spielte dem Regisseur Van Sant einen bösen Streich, sei für die bittere Enttäuschung sowie die messerscharfen Filmkritiken gegenüber dem Remake des Thrillers von Alfred Hitchcock ausschlaggebend

gewesen. Der Misserfolg von Filmen wie Van Sants *Psycho* hat unter anderem dazu beigetragen, dass Remakes Ende der 1990er Jahre einen Tiefpunkt erreichten und im neuen Millennium durch neue Remaking-Formate wie *crossovers*, *spin-offs* und *prequels* unter dem Hyperonym der *sequelization* (vgl. S.24) ersetzt wurden. In ihrer Analyse zu den Paratexten und deren Wirkung auf die *intertextual proficiency* und den Wahrnehmungsmodus der Fans hebt die Autorin – überschrieben mit dem suggestiven Label „Double Take: Original & Remake" – darüber hinaus die Funktion als Erinnerungsspeicher von „special DVD editions" hervor, die von den Filmstudios MGM und 20th Century Fox anlässlich der Einführung der technologischen Innovation der DVD und der *new home video practices* herausgebracht wurden. Dabei pointiert sie, dass solche DVDs mit beiden Filmen Zuschauende dazu einladen, „to consume two versions of the same movie alongside each other and transform the combination of old ‚classic' and previously often-maligned remake into a privileged collectible […]. These special editions essentially sell an old classic and its remake as a *double feature* within a conceptional framework that fosters intertextual proficiency among audiences and creates knowledge about cinema's overarching aesthetic, technological, and cultural trajectory" (S.55f.).

Eine weitere methodologische Grundlage für Loocks Studie bietet die Verwendung der statistischen Umfrage des *Hollywood Remaking dataset* (vgl. S.15-18), um die Geschichte des ‚Hollywoodremaking' von 1927 bis 2021 im nationalen Kontext und seine langfristigen kulturellen Auswirkungen auf globaler Ebene empirisch auszuwerten und zu erörtern. Dabei stellt die Verfasserin fest, dass Remaking à la Hollywood entgegen der vielfach geäußerten Erwartungen kein zeitgenössisches Phänomen sei. Vielmehr liege die Blütezeit von Remakes (wie King Vidors *Stella Dallas*), eher in den 1930er und 1940er Jahren als Resultat von technologischen Innovationen wie dem Tonfilm (vgl. S.17). Im neuen Millennium zeige sich dagegen – wie bereits erwähnt – als dominierender Trend die Produktion von facettenreichen Remaking-Formaten wie *crossovers* (z.B. Paul W.S. Andersons *Alien vs. Predator* [2004]), *spin-offs* (z.B. David Leitchs *Fast & Furious Presents: Hobbs & Shaw* [2019]) und *prequels* (z.B. *Hannibal Rising* [2007] von Peter Webber). Hinzu kommen *new franchises* oder *reboots* als Widerspiegelung der medientechnischen und rezeptionsästhetischen Veränderungen durch digitales Fernsehen, DVD und die Streaming-Plattformen. Ein gutes und erfolgreiches Beispiel hierfür ist Christopher Nolans *Batman Begins* (2005).

Zur Diskussion der verschiedenen zentralen Termini erläutert die Autorin, dass es diesbezüglich einen Konsens unter Filmstudios, Regisseur:innen und Filmjournalist:innen gäbe: „[They] share a common understanding that the *film remake* repeats and updates an

already familiar story; *the sequel* continues the story of one or more characters; *the prequel* inverts the temporal relationship of the sequel by presenting what happens *before*, not *after*, the events of a previous movie; *the spin-off* redistributes the focus of an earlier work; *a crossover* places characters or other defining elements from unrelated works into the context of a new story; and *a franchise* may include all of the above and more" (S.62). Als noch komplexer erweist sich die Definition von Neologismen wie *reboot*: „[It] is a relatively new term for movies that relaunch an expensive, creatively depleted, or dormant film franchise by breaking with the continuity of a narrative in order to start over with radically redesigned characters and storylines as well as the inherent promise of textual, aesthetic, and technological novelty" (ebd.).

Diese vielfältigen Kategorien, deren Erscheinen als Folge der Krise des Filmremakes Ende der 1990er Jahre zu verstehen sind, allerdings bedürfen einer weiteren Präzisierung und Differenzierung aus Sicht der Filmkritik und Filmwissenschaft, um zu eruieren, wie das Remaking-Hauptprinzip *repetition* und *variation* in der heutigen Franchise-Ära genau funktioniert (vgl. bspw. Dimanna, Daniel: „What Is a Reboot, Revival, Remake and Sequel? Differences Explained." In: *Screen Rant*, 01.01.2022). Hierzu führt Loock aus, dass die Grenzen zwischen all diesen Formaten des neuen Millenniums ohnehin fließend seien (vgl. S.229). Bei *reboot* und *rebooting* handele es sich weder um ein neues Remaking-Format noch um eine neue Praxis der Filmindustrie. Analog zu *franchise* und *franchising* böten diese Termini lediglich neue „ways of thinking about repetition and variation, serial proliferation, and intertextual relationsships, of imagining where cultural reproduction is headed in the twenty-first century" (ebd.). Ihre Verwendung sei vor allem eine „discursive choice" (ebd.), die sich mit der Filmwirtschaftslogik intrinsisch verbinden lässt. In diesem Zusammenhang beruft sich Loock auf eigene Studien (vgl. „Reboot, Requel, Legacyquel: *Jurassic World* and the Nostalgia Franchise." In: Herbert, Daniel/Verevis, Constantine [Hg.]: *Film Reboots*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2020, S.173-188), wobei sie weitere Termine wie *requel* („a portmanteau combining reboot and sequel" [S.62]) und *legacyquel* („blending legacy and sequel" [ebd.]) einführt, um zu analysieren, wie diese die Filmindustrie und Kultur konturieren und prägen (vgl. S.230).

Doch erscheint der gegenwärtige Trend facettenreicher Remaking-Formate kein sicherer Publikumsmagnet zu sein. Die Produktion des *all-female reboot* und *gender swap* (vgl. S.67 und S.79) *Ghostbusters: Answer the Call* (2016) hat nämlich beispielsweise eine erhitzte Kulturdebatte über die Fetischisierung von Nostalgie und über toxische Fanpraktiken ausgelöst (vgl. S.248 und S.90). Hollywoods Strategie einer Substituierung von „white male

leads from past renditions with [black] female actors" (S.73) im Rahmen einer pseudoprogressiven Sichtbarkeit von Frauen auf der ‚großen Leinwand' hat sich in *Ghostbusters: Answer the Call* also als durchaus problematisch erwiesen. Erneut hat sich die intertextuelle Kompetenz der „mostly white, male-identifying" (S.90) *Ghostbusters*-Fans als Fußangel für den Regisseur Paul Feig entpuppt: „Self-proclaimed fans of the two 1980s movies, *Ghostbusters* and the sequel *Ghostbusters II* (Ivan Reitmann, 1989), orchestrated an online campaign to make the trailer for *Ghostbusters: Answer the Call* ‚the most disliked movie trailer in YouTube history' [because] many *Ghostbusters* fans repeatedly claimed that the gender-swapping reboot destroyed cherish memories of one of their favorite childhood movies" (ebd.). Hieraus schließt Loock, dass *Hollywood Remaking* ein Zusammengehörigkeitsgefühl aus gemeinsamen Erfahrungen und Erinnerungen konstruiert hat, wobei *remakes*, *sequels* und *reboots* Kinogenerationen gebildet haben. In diesem Zusammenhang untersucht die Autorin Gegenreaktionen um das Klischee einer „ruined childhood" (S.68) am Beispiel von *Ghostbusters*.

Auch wenn sich diese neuen Remaking-Formate nach wie vor der Dynamik des seriellen Erzählens aus Differenz und Wiederholung bedienen, weiß Loock überzeugend aufzuzeigen, dass und inwieweit sie die zeitliche und räumliche Diegese ihrer filmischen Vorgänger ausdehnen (vgl. S.26) und dabei deren Figuren und Geschichten neu kontextualisieren sowie tradierte Erzählrituale und -muster an die heutige Zeit anpassen. All dies operiert auf der Basis eines kollektiven kulturellen Gedächtnisses gepaart mit der intertextuellen Kompetenz des Publikums (vgl. S.231), die sich als durchaus bestimmend für den Erfolg oder Misserfolg eines Remaking-Formats erweist.

Jenseits seiner profitablen und geschäftstüchtigen Komponente stellt sich ‚Hollywoodremaking' als eine inhärent-dynamische Praxis heraus, die aus einer Kombination von Filmwirtschaftslogik und kultureller Bildersprache (vgl. S.21) resultiert und dabei Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ihrer Filme als „serialized narratives" (S.9) miteinander verzahnt. Auch wenn sich Remaking primär als Business-Strategie in den USA versteht, kommt das Buch zum Fazit, dass ‚Hollywoodremaking' die Filmästhetik sowie die Kulturdebatten konturiert und geprägt sowie eine transnationale und globale Generationenzugehörigkeit („feelings of togetherness, of belonging to one and the same collective" [S.11]) konstruiert hat.

Die Monografie *Hollywood Remaking*, die sich sich vorwiegend an ein interdisziplinäres Publikum aus der Amerikanistik, den Kulturwissenschaften, Theater- und Medienwissenschaften mit Interessenschwerpunkt in populärer Serialität, Generationentheorie und Fan Studies richtet, beleuchtet die Komplexität des Kulturphänomens des Remaking sowie dessen

Wert als „multifaceted object of study" (S.231) und kristallisiert sich somit als einschlägiges Werk in der Remake-Forschung heraus. *Summa summarum* handelt es sich um eine umfangreiche und unerlässliche Studie über US-Remaking und die Konstruktion von globalen Filmgenerationen, deren Ansatz Remaking als Kulturphänomen versteht, dessen narrative Bilder, Figuren, Erzählwelten und Stars zu sinnstiftenden Bezugspunkten werden und in das Gedächtnis der Zuschauer:innen eingebettet sind.

Claudia Cabezón Doty (Heidelberg)

Medien/Kultur

Alexandra Loske, Sarah Lowengard (Hg.): The Book of Colour Concepts

Köln: Taschen 2024, 846 S., ISBN 9783836595650, EUR 150,-

Im Jahr 2024 hat der Taschen-Verlag zwei aufwendig gestaltete, ebenso wichtige wie gewichtige Bände im Schuber unter dem Titel *The Book of Colour Concepts* veröffentlicht, welche im Bücherregal einer Farbforscherin nicht fehlen dürfen. Auf insgesamt 850 großformatigen und farbig gedruckten Seiten entfalten die beiden Autorinnen Alexandra Loske und Sarah Lowengard ein enormes Wissenskonvolut über die jahrhundertelange Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Farbe durch Wissenschaftler:innen und Künstler:innen – viele davon können beiden Sphären zugeordnet werden. ‚Zwischen den Stühlen' forscht es sich ohnehin am besten über die Farbe, die in allen Forschungsdisziplinen der Natur-, Lebens-, Sozial- und Geisteswissenschaften eine Rolle spielen muss und dennoch in ihren Wirkungen zu oft übersehen wird.

Durch die Physik des Lichtes, die Materialität der Farbstoffe und der Trägermaterialien, das Wechselspiel zwischen Farbwahrnehmung und der Farbgestaltung von Kunst und Umwelt und schließlich den historischen Wandel des Farbeindrucks durch die Entwicklung neuer Lichtquellen und Färbeverfahren wandern die von Loske und Lowengard herausgegriffenen Farbkonzepte. Die biologischen und physiologischen Kategorisierungsversuche von Menschen, Tieren, Pflanzen und Gesteinen werden unter anderem durch Farben bestimmt. Leider geht auch der Hautfarben-Rassismus in der Anthropologie des Menschen mit all seinen negativen Auswirkungen auf solche kategorisierenden Forschungsansätze zurück. In der linguistischen Farbforschung geht es um die Wechselwirkungen zwischen Wahrnehmung, Sprache und Farbnamen. Die kulturübergreifenden oder interkulturell differierenden Bedeutungen von Farbtönen sind von kulturwissenschaftlicher Bedeutung. Nicht zu vergessen sind die vielen technischen Herausforderungen der Reproduktion von Farbkompositionen im Druck oder bei der Darstellung von Farben durch Fotografie und Film. Die von Loske und Lowengard zusammengestellten Farbkonzepte betreffen und überschneiden sich auf all diesen Forschungsfeldern. Wie viel es generell noch zu lernen und zu entdecken gibt, auch davon handelt das Konvo-

lut der Farbkonzepte. Die Kunst- und Technikhistorikerin haben sich beide in ihrer Forschung – wie ein Blick in die beeindruckenden Publikationslisten beweist – ganz der Farbe verschrieben.

Die disziplinären Perspektiven von Loske und Lowengard ergänzen sich hervorragend, wie die beiden vorzüglichen, in vier Sprachen abgedruckten Einleitungen über 277 Jahre der Farbforschung von 1686 bis 1963 beweisen. Eine gewisse Umständlichkeit in der Organisation der Abbildungen über vier Übersetzungen des gleichen Textes hinweg, die immer wieder zur Suche nach den zum Argument passenden Illustrationen führt, ist zu erwähnen. Die Lösung, die gefunden wurde, bietet allerdings den Vorteil einer großzügigen Ausstattung mit Bildbeispielen, die sich – wenn man das Prinzip einmal verstanden hat – durch Vor- und Zurückblättern problemlos auffinden lassen. Dabei ist die hohe Qualität des Drucks der vorliegenden Publikation hervorzuheben. Alle Urheber:innen, vor allem der in alter Zeit handgemalten Farbtafeln, hatten mit der Empfindlichkeit der Farbe zwischen Licht, Farbstoff und Material zu kämpfen, um zu einem guten Ergebnis zu kommen. Die Herausgeberinnen und der Verlag haben bei der gedruckten Wiedergabe dieser Abbildungen größte Sorgfalt walten lassen.

Loskes und Lowengards Forschungsarbeit zur Geschichte und Bedeutung von Farbkonzepten geht in den einführenden Texten in die Tiefe und in den chronologisch geordneten, reich bebilderten Kurzdarstellungen der Farbkonzepte in die Breite. Vollständigkeit darf man von einem solchen Konzept sicher nicht erwarten, dafür aber Neues und Außergewöhnliches. Sind in der historisch orientierten Literatur zur Farbforschung vor allem Namen wie Isaac Newton, Johann Wolfgang von Goethe, Albert Henry Munsell, Johannes Itten oder Josef Albers präsent, so begeben sich die Herausgeberinnen neben der unumgänglichen systematischen Aufarbeitung des Etablierten auf ein bisher zu wenig begangenes Forschungsfeld: Loske und Lowengard suchen und finden Frauen in der theoretischen, experimentellen und künstlerischen Farbforschung, deren Werke – obwohl außergewöhnlich und wegweisend – marginalisiert wurden und in Vergessenheit geraten sind. Diese Spurensuche wurde durch Entdeckungen von Abhandlungen, Illustrationen von Farbkonzepten oder Malereien von Mary Gartside (1755-1819), Elizabeth Burris-Meyer (1899-1989), Emily Noyes-Vanderpoel (1842-1939), Christine Ladd-Franklin (1847-1930) und nicht zuletzt Carry van Biema (1881-1942) reich belohnt. Die jüdische Theoretikerin und Künstlerin Biema, die 1942 in Auschwitz-Birkenau ermordet wurde, steht exemplarisch für den Verlust an Wissen über die Beiträge von Frauen in der Kunstgeschichte. Loske und Lowengard konnten neunzehn ihrer ästhetisch beeindruckenden, aussagekräftigen Farbtafeln in das Buch der Farbkonzepte aufnehmen. Weitere Protagonistinnen der Farbforschung,

deren Arbeiten unbedingt größere Beachtung verdienen, fanden darüber hinaus Eingang in das Buch.

The Book of Colour Concepts ist so reich an Material, an Visualisierungen von Wissen, an Bezügen zwischen den Disziplinen, dass es seine Leser:innen sehr lange begleiten wird.

Susanne Marschall (Tübingen)

Jutta Georg: Philosophie des Sehens: Das Auge und der Blick

Paderborn: Brill | Fink 2024, 182 S., ISBN 9783770568369, EUR 99,-

Jutta Georg ist in den letzten Jahren mit Titeln wie *Philosophie des Abschieds: Die Differenz denken* (Paderborn: Brill | Fink, 2021) und *Philosophie der Freundschaft* (Paderborn: Brill | Fink, 2023) hervorgetreten. Die zur Rede stehende Studie *Philosophie des Sehens* besteht aus den Kapiteln „Der Leib", „Die Wahrnehmung", „Sinne und Sinnesorgane", „Sehen", „Das Auge", „Der Blick" und „Philosophie des Sehens – ein phänomenologischer Entwurf". Indem die Studie im Haupttitel explizit auf das Abschlusskapitel Bezug nimmt, wird eine im Fortgang nicht eingelöste Erwartungshaltung aufgebaut. Dieses Abschlusskapitel, das wie das viereinhalbseitige, seinem thematischen Fokus, seiner Begrifflichkeit (Sinn/Sinnlichkeit) und seiner Funktion nach unklare dritte Kapitel „Sinne und Sinnesorgane" nicht weiter untergliedert ist, hat nämlich lediglich einen Umfang von acht Seiten. Es liefert keineswegs einen „phänomenologischen Entwurf[] für das Sehen" (S.167) als einem „Labyrinth voller Widersprüche" (S.65), sondern benennt lediglich die „Aufgaben" (S.174), die für einen solchen vom Menschen – der Behauptung nach ist der ein individuelles „Augentier" (S.XI) – ausgehenden, erkenntnistheoretisch ausgerichteten Entwurf zu bewältigen wären. Im Wesentlichen trägt das Abschlusskapitel, das in der forschen These „Die Philosophie hat *grosso modo* über viele Jahrhunderte versagt" kulminiert, vielmehr die „Erträge" der zuvor „behandelten Themen" (S.167) zusammen, zunächst sinnvollerweise nach Kapiteln geordnet, dann irritierenderweise querbeet durch die Kapitel 4 bis 6.

Dabei kommt es wie in den Kapiteln zuvor nicht nur zu zahlreichen Wiederholungen. Es wird auch auf Vieles hingewiesen, das man unter Allgemeinwissen (auch: Triviales) subsumieren könnte. So bleibt auch unklar, an wen sich die Studie wendet. Weiterhin fällt auf, dass die einzelnen Kapitel abschließend in ganz unterschiedlicher, zudem der Kapitellänge zuwiderlaufender Ausführlichkeit zusammengefasst werden: Dem ersten Kapitel „Der Leib", das

nur ein Siebtel des Buches ausmacht, wird beispielsweise nahezu ein Drittel des zusammenfassenden Textes zugestanden. Hier drängt sich dann leider der Eindruck auf, dass einige Kapitel unnötigerweise aufgebläht worden sind beziehungsweise muss gefragt werden, ob etliche in der Zusammenfassung nicht mehr (nennenswert) aufgegriffene Unterkapitel wie „Schaulust und Voyeurismus", „Gesicht und Gesichtssinn", „Das Auge der Vorsehung", „Phänomenologie des Augenblicks" oder „Schamlosigkeit und Beschämung im Kosmos des Digitalen und in den Sozialen Medien" überhaupt näher zum zentralen Thema „Erkenntnisstatus" (S.62) des Sehens' gehören.

Apropos Kapitel und Unterkapitel: Die mit ‚Regieanweisungen' und Abschweifungen durchsetzten Kapitel folgen keinem argumentativen, sich einem eigenen Ansatz verdankenden Aufbau. Sie referieren vielmehr additiv – und zuweilen thematisch sprunghaft und vereinfachend – philosophiegeschichtliche und fachwissenschaftliche Positionen zwischen Antike und Gegenwart. Die ‚Zutaten' der Autorin beschränken sich auf Paraphrasen, unverbindliche Kommentare wie „Das scheint überzeugend zu sein" (S.55), Bekenntnisse wie „Merleau-Ponty möchte ich ausdrücklich zustimmen" (S.42) oder auf öfters fragwürdige Ansätze einer eigenen Theoriebildung – beispielsweise hinsichtlich des Sehens, des Hörens und des Riechens (vgl. S.84). Dass „mediale[r] Voyeurismus Anreize zu sexuellen Übergriffen, sexueller Gewalt und Kriminalität" (S.83) biete und man mit Blick beispielsweise auf die Realityshow *Big Brother* (1999-) von „elektronisch degenerierten, dekadenten, pervertierten Formen des Sehens und Erblickt-Werdens" (S.83) sprechen müsse, befremdet inhaltlich und sprachlich.

Abschließend sei angemerkt, dass die Publikation neben einer Reihe von widersprüchlichen oder unpräzisen Aussagen über philosophiegeschichtliche Positionen eine ganze Anzahl von Satzfehlern, fehlerhaften Sätzen und Wortfehlern enthält. Das Literaturverzeichnis weist Unregelmäßigkeiten und Abweichungen von fachübergreifend etablierten Konventionen auf; häufiger fehlen bibliografisch unverzichtbare Angaben. Inkonsequent ist auch das gut 30 Nietzsche-Schriften und -Ausgaben auflistende Siglenverzeichnis, das, ohne dazwischen zu unterscheiden, nicht durchgängig Entstehungs- beziehungsweise Erscheinungsjahre nennt.

Fazit: Die Studie liefert keine ‚Philosophie des Sehens' aus phänomenologischer Perspektive. Das „Anliegen", das „Sehen in seiner erkenntnistheoretischen Relevanz zu rehabilitieren" (S.XIV), wird nur postuliert. Anerkennenswert ist das Buch dennoch als ein in eine meist einsichtige Ordnung überführter, umfangreicher ‚Zettelkasten'. Dieser hinsichtlich neurobiologischer Forschungen allerdings dürftige ‚Zettelkasten' dürfte interessierte Laien überfordern, die Fachwissenschaft hingegen nicht einschlägig bereichern.

Günter Helmes (Schärding)

Astrit Schmidt-Burkhardt: Die Augen der Avantgarden: Von der Macht der Blicke in der Moderne

Bielefeld: transcript 2024 (Image, Bd.244), 305 S.,
ISBN 9783839472217, EUR 48,-

Die Erwartungen sind hoch, wenn eine ausgewiesene Bildwissenschaftlerin und zugleich Expertin für künstlerische Avantgarden ihre beiden Kompetenzfelder in einer Monografie verknüpft. Schließlich hat Astrit Schmidt-Burkhardt bereits 1992 in *Sehende Bilder: Die Geschichte des Augenmotivs seit dem 19. Jahrhundert* (Berlin: Akademie, 1992) ausführlich das Augenmotiv untersucht, in ihrer Habilitationsschrift *Stammbäume der Kunst: Zur Genealogie der Avantgarde* (Berlin: Akademie, 2005) eine fulminante Genealogie der Avantgarden vorgelegt oder zuletzt unter anderem in *Kunst der Diagrammatik: Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas* (Bielefeld: transcript, 2017) die visuelle Strukturierung von Wissen in Schaubildern beforscht.

Jetzt, so verspricht es der Klappentext, legt die Autorin „eine interdisziplinäre Kulturgeschichte des Sehens" vor, und tatsächlich handelt es sich bei der auch typografisch sehr ansprechenden, reich bebilderten Neuerscheinung um einen abgeklärten Rundumschlag in sechs Kapiteln, bei dem Schmidt-Burkhardt zwar immer wieder auf eigene Vorarbeiten zurückgreifen kann, dabei vor allem jedoch auf eindrucksvolle Weise zeigt, wie sich sehr unterschiedliche Phänomene der europäischen Kultur- und Wissens-, Medien- und Kunstgeschichte zusammenbringen lassen: Es geht ebenso um die politische Ikonografie des Augensymbols wie um den Einfluss der Mikroskopie auf die Bilderwelt von Odilon Redon, es geht ebenso um den kontrollierenden Blick im Panoptikum wie um den Beginn der Luftbildfotografie, es geht genauso um die Ästhetik der Unschärfe wie um das Bildmotiv offener und geschlossener Augen in der Nachfolge des Surrealismus.

Wohl zwangsläufig tritt die gründliche Vertiefung einzelner Fallbeispiele angesichts einer solchen thematischen Breite in den Hintergrund, und dennoch bieten die von Schmidt-Burkhardt geführten Streifzüge höchst anregende Lektüren, um über das in der Moderne wohl als zu selbstverständlich angenommene Verhältnis von Wissen und Bild nachzudenken. Denn tatsächlich ist ihr Ausgangspunkt für die visuelle Kultur zunächst die Epoche der Aufklärung, die reziprok das Sehen als vorherrschendes Paradigma der Erkenntnis ausrief und dies direkt durch eine erstmals umfassende „Visualisierung von Wissen" (S.20) einzulösen versuchte – nämlich mit dem gewaltigen Bildteil der *Encyclopédie*, der sich die Autorin

bereits am Rande ihrer Untersuchung zur ‚Chronologiemaschine' des Jacques Barbeu-Dubourg gewidmet hat (vgl. *Die Chronologiemaschine: Barbeu-Dubourgs Aufbruch in die historiografische Moderne*. Berlin: Lukas Verlag, 2022).

Zwar wird hierbei ein viel grundlegenderes Verhältnis, nämlich des Sehens und Ab-Bildens der Welt, angesprochen, das wohl seit der vorzeitlichen Höhlenmalerei die jeweils verfügbaren medialen Möglichkeiten innovativ ausreizt. So blickte doch auch Galileo Galilei mit dem gerade erst entwickelten Fernrohr in den nächtlichen Himmel und fertigte die Radierungen für seinen – verbesserten Reproduktionsverfahren sei Dank – nur Wochen später bereits erscheinenden *Sidereus Nuncius* (1610) an. Avantgardistisch, so ließe sich entsprechend mit einer eher weiten Definition des Begriffs, wie er auch von Schmidt-Burkhardt gebraucht wird, vermuten, ist also gleichfalls immer die fruchtbare Nutzung von Technologien und Apparaten zur künstlerischen ‚Vorreiterschaft'. Diese Prozesse gehen nicht selten mit Medienkonkurrenz und ästhetischer Paragone einher, beispielsweise wenn das „subjektive Sehen" (S.84) des Impressionismus ganz ‚augen-scheinlich' auf das junge Medium der Fotografie reagiert, dessen ‚naturalistisches' Potenzial die herkömmliche Malerei unter gewaltigen Rechtfertigungsdruck setzte. Aber auch der sezierende Kubismus oder die Abstraktion eines Wassily Kandinsky begründen zu Beginn des 20. Jahrhunderts „eine neue Deutung von Realität jenseits des Sichtbaren" (S.143). Und wohl nicht zufällig durchschneiden Salvador Dalí und Luis Buñuel zu Beginn ihres surrealistischen Kurzfilms *Un chien andalou* (1929) ein Auge.

Trotz ihres etwas zu ausführlichen Schwerpunkts zu Augenporträts geht die insgesamt sehr gut lesbare Studie leider ausgerechnet auf dieses markante Beispiel nicht mehr ein – setzt in ihrer überzeugenden Vielfalt und interdisziplinären Ausrichtung aber genügend andere Impulse für ein breit kunsthistorisch interessiertes Publikum.

Jonas Nesselhauf (Saarbrücken)

Johanna Bossinade: Präsenz: Sondierung eines starken Momentums

Weilerswist: Velbrück 2024, 87 S., ISBN 9783958323575, EUR 25,-

Die Auffassung der Präsenz als metaphysische Illusion gehört zu den wichtigsten Begriffen in Jacques Derridas Dekonstruktion. Johanna Bossinades vorliegende Studie diskutiert den Begriff jedoch vor einem gänzlich anderen Hintergrund. Von etwas wie ‚Präsenz zeigen' bis zu ‚Präsenz haben' sind somit erst mal eine ganze Reihe von Phänomenen gemeint. Bossinade ist Lacanianerin und schreibt nicht nur sehr kompakt, wie ihr Vorbild, sondern zuweilen derart verdichtet, dass es schwerfällt, ihre Gedankengänge nachzuvollziehen. Zudem benutzt sie, ganz im Stile Slavoj Žižeks, politische Ereignisse für den Strudel ihrer Argumentation. Momente der Präsenz sind ebenso der Sturm von Trump-Anhängern 2021 auf das Capitol (vgl. S.10) wie wenn Edgar Allen Poe in *The Fall of the House of Usher* (1840) „a radiation of gloom" (S.9) beschreibt, wobei die Düsternis die Präsenz nur umso stärker erstrahlen ließe. Jacques Lacan sprach von Präsenz in sehr unterschiedlichen Kontexten, die Bossinade vorführt. So besteht zum Beispiel die Präsenz des Analytikers in der Übertragung darin, dass er als Zeuge dessen auftritt, was der Patient nun als „causa eines Verlusts" (S.12) erkennt.

Mit der unermüdlichen Suche der Hysteriker:innen nach Selbstpräsenz, die Bossinade anschließend verhandelt (vgl. S.19), nähert sie sich dann doch Derridas kritischem Blick auf das Phänomen an. Vor allem das Aufzeigen einer eindeutigen geschlechtlichen Präsenz liegt der Hysterie bekanntlich am Herzen. „Die Hysterikerin ist die idealtypische Antwort auf die Frage, was eine Frau sei" (S.20). Dann werden *en passant* so unterschiedliche Schauspieler wie Robert Mitchum, Marlon Brando und Charles Bronson, die tatsächlich allesamt über eine starke Leinwandpräsenz verfügen, als Urtypen einer spezifischen Gattung von Hysterikern bezeichnet, die allesamt als Geiseln ihrer Selbstüberschätzung ins Bild getreten seien (vgl. ebd.). Dass das so ist, möchte man bezweifeln, wenngleich für die coole Darstellung von Männlichkeit im Kino, die diese Schauspieler so charismatisch werden ließ, vermutlich das Problem der Selbstüberschätzung ein zentrales Charaktermerkmal war. Besonders hysterisch erscheinen zumindest Bronson und Mitchum aber gerade nicht. „Die Film-Hysterikerin füllt den Raum eher mit einer manisch überdrehten Art der Selbstpräsenz" (ebd.), schreibt Bossinade danach, nennt aber keine Beispiele. Hier wird aber nur das ‚klassische' Frauenbild von der eitlen Selbstdarstellung der Frauen vorgeführt, das Virginia Woolf schon in ihrem berühmten Essay *Three Guineas*

(1938) infrage stellte, indem sie umgekehrt die Eitelkeiten der Männerwelt auf verschiedenen Fotografien und Beispielen zur Darstellung brachte. Nach einer kurzen Vorführung des Freud'schen Verständnisses der Hysterie (vgl. S.21f.) erfolgt dann, wie üblich, eine ungleich längere Darstellung der Position Lacans (vgl. S.23ff.), die dann noch ergänzt wird um die Betrachtung einiger von ihm ausgehenden späteren Psychoanalytiker:innen (vgl. S.29ff.).

Der zweite Teil des Buches verhandelt dann allein die Möglichkeiten einer wirkungsvollen Präsenz der Frau. Dazu wird ein Gespräch zwischen Catherine Clément und Julia Kristeva rekapituliert, welches vom Sakralen handelte. Es bestand aus einem Briefwechsel, der vom Herbst 1996 bis 1997 geführt wurde. Kristeva ist ebenfalls sehr geprägt von Lacans Psychoanalyse, Clément ist eine Schülerin von Claude Lévi-Strauss, dem Ethnologen, dem der berühmte Psychoanalytiker viel Respekt zollte. Die durch Lacan geprägte Ansicht, die für Judith Butlers Genderdiskurs fundamental ist, dass kein Geschlechterverhältnis existiert, teilt Kristeva keineswegs (vgl. S.44). Während Clément auf die Bisexualität als weibliches Erbe des Sakralen setzt (vgl. S.47ff.), hebt Kristeva die Bedeutung der sakralen Marienfigur für die Präsenz der Frau in der Form einer Vermittlerin hervor. So wie Clément die Marienfigur ablehnt (vgl. S.50), so lehnt Kristeva die Bisexualität ab (vgl. S.53). Bossinade kommentiert die Position von Kristeva jedoch viel ausführlicher als die von Clément. Kristeva weist darin der Mutterliebe einen sakralen Platz zu. Im Grunde handelt es sich um eine Ausarbeitung der Dimension des Mütterlichen (angefangen bei der Brust), die bekanntlich von Melanie Klein stammt, auf die sie sich auch bezieht (vgl. S.51). Klein arbeitet in ihrer gesamten Theorie die Bedeutung der oralen Ebene heraus. Spätestens dann, wenn Kristeva das Sakrale dann wieder mit dem Phallus verbindet und dessen Präsenz und Stiftung von Sinn hervorhebt (vgl. S.59), befindet sie sich jedoch ganz im Terrain von Lacans Phallogozentrismus. Bossinade spricht aber schließlich von einer Koexistenz zweier Theorien, weil Kristeva für die Versöhnung mit der frühkindlichen Mutter einen eigenen Schwingkreis in Anspruch nimmt, der dem Lacan'schen Symbolischen mit einer gewissen Eigenständigkeit gegenüberstünde (vgl. S.61). Lesenswert ist diese geballte Studie über weite Strecken nur für Expert:innen, die sich mit dem schwierigen Horizont Lacan'scher Psychoanalyse bereits einigermaßen auskennen. Das Buch enthält am Ende eine lange Analyse des TV-Films *Das Verhör in der Nacht* (2020), welches die konkrete Möglichkeit bietet, die in ihm vorgeführten Thesen über die Präsenz an einem konkreten Filmbeispiel nachzuvollziehen und auch weiterdenken zu können.

Andreas Jacke (Berlin)

Claudia Tittel (Hg.): Die Kunst der Re*-Produktion: Ästhetische Strategien der Wiederholung in Film, Fotografie und bildender Kunst

Ilmtal-Weinstraße: Bauhaus-Universitätsverlag Weimar 2023 (Schriften des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie, Bd.33), 207 S., ISBN 9783957732415, EUR 28,-

In der von Claudia Tittel herausgegebenen Anthologie *Die Kunst der Re*-Produktion* tragen dreizehn Wissenschaftler:innen und Künstler:innen – eingeteilt in drei verschiedene, mit „Zitieren", „Wiederholen" und „Wiederaufführen" überschriebene Sektionen – zu einer vielschichtigen Betrachtung von Reproduktion aus innovativen und interessanten Perspektiven. Ziel der Publikation ist es, dass die Leser:innen des Buches „neue Einblicke in ästhetische Fragestellungen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Re-*Produktion gewinnen" (S.10). Ungeklärt bleibt die ungewöhnliche Schreibweise des Begriffs im Titel, die ihrerseits auch nicht konsistent von der Autor:innen verwendet wird.

Der Band zeichnet sich vor allem durch sein breites Spektrum aus – angefangen bei den Untersuchungsobjekten. Der erste Aufsatz „Buchstaben und Punkte" von Friedrich Tietjen widmet sich der Geschichte der literarischen Reproduktion – allen voran dem Buchdruck. Danach schreiben die anderen Autor:innen unter anderem über die Wiederholung von Wänden in Kunstgalerien („Die Wiederholung des Medialen und die Beschwörung des Authentischen" von Sven Bergelt), der Reinszenierung von Auftritten („Die Kopie einer unbestimmten Figur" von Tina Kaiser), der Fotografie („Im Auge der Betrachtenden" von Matthias Weiß) sowie der Nachahmung von ikonischen Bildern („Abstraktion und Wiederholung" von Herausgeberin Tittel) oder der Nachstellung von Ereignissen („Produktive Reproduktion" von Elisabeth Fritz). Besonders gelungen sind die Überlegungen zur Reproduktion als Ordnungsprinzip, die in der Wiederholung verankerte Kritik an dem Objekt, das reproduziert wird, und die Reproduktion als Möglichkeit, sich diese als Selbstverbildlichung anzueignen.

Die unterschiedlichen Untersuchungsobjekte bringen dabei auch eine Reihe von spannenden Aussagen mit, die man durch die Re-Produktion erreichen kann. Es ist beeindruckend, wie vielseitig die Thematiken sind, die (mit)analysiert werden, sei es das Trauma, Kritik am Kapitalismus/Medienkultur, Identität – generell vieles, das den jetzigen Zeitgeist im Blick hat, denn auch (oder gerade) online ist Wiederholung/Reproduktion allgegenwärtig. Es werden somit (sich wiederholende) Forschungsobjekte, die

Art der Reproduktion und die Aussagen dieser Reproduktion betrachtet, und die meisten der dreizehn Beiträge können die Versprechen des Sammelbandes und der Einleitung einlösen.

Leider ist die Fokussierung des Buches nicht immer stringent. Einige Artikel betrachten ihre Untersuchungsobjekte nicht mit dem Schwerpunkt der Reproduktion beziehungsweise konzentrieren sich nur spärlich drauf, nachdem sie ihre Betrachtung aus anderen Blickwinkeln abgeschlossen haben. Im Vorwort wird zwar darauf hingewiesen, dass es einen Teil mit Fokus auf den Part der „Produktion" geben werde, dies jedoch weitet das Thema des Buches auf ein Vielfaches (und unnötig) aus. Weiterhin wird der Lesefluss gestört durch langatmige Ausführungen, die offensichtlich Bekanntes oder rein beschreibende Details in den Vordergrund stellen, aber keine weitergehenden Interpretationen anbieten. In Weiß' Artikel „Im Auge der Betrachtenden?" werden durchgehend Fotos beschrieben. Es ist eine Analyse des Abgleichs von ikonischen Fotografien und der Nachahmung dieser, wobei oftmals nur Aspekte des Fotos rekonstruiert wurden. Da aber auch die Fotos im Buch abgebildet sind, bieten die reinen Beschreibungen der Fotoinhalte keinen wirklichen Mehrwert für die Lektüre. Dies passiert mehrmals, teilweise obwohl begleitende Bilder derart detaillierte Beschreibungen obsolet machen. Enttäuschend ist in diesem Zusammenhang dann auch ein sprunghafter Schreibstil von Objekt zu Objekt, der eine tatsächliche Interpretation des Materials vermissen lässt.

Trotz der ausufernden Auslegung des Begriffs der Re*-Produktion und manch ausschweifenden Ausführungen ist das Buch eine aufschlussreiche und vielfältige Anthologie über ein Prinzip, das zwar jede:r kennt, dessen Aussagekraft in der Kunst und die Art, wie Wiederholungen etwas über uns aussagen können, uns aber nicht immer bewusst ist.

Andreas Keller (Vilshofen)

Matthias Naumann (Hg.): Judenhass im Kunstbetrieb: Reaktionen nach dem 7. Oktober 2023

Berlin: Neofelis 2024 (Relationen, Bd.19), 211 S., ISBN 9783958084520, EUR 18,-

Der vorliegende Band *Judenhass im Kunstbetrieb* versammelt acht Beiträge von zehn „Autorinnen und Autoren aus ganz unterschiedlichen künstlerischen Disziplinen" (S.8), die sich mit dem Antisemitismus in ihrem jeweiligen Metier befassen, darunter Literatur, Bildende Kunst, Theater, Spielfilm, Populärmusik, Tanz sowie Karikaturen und Comics. Zuvor allerdings nimmt Herausgeber Matthias Naumann in einem einleitenden Kapitel den „hervorbrechenden Antisemitismus im deutschen Kunstbetrieb" (S.11) im Anschluss an das am 7. Oktober 2023 in Israel verübte Massaker durch die islamistische Hamas in den Blick.

Schon hier wird deutlich, dass es weniger die künstlerischen Aktivitäten selbst sind, die antisemitisch wären, sondern vielmehr „para-künstlerische Äußerungen" – wie etwa offene Briefe, in denen die „komplexen Denk- und Erkenntnisformen der Kunst oder auch Wissenschaft auf[gegeben werden]" (S.13).

Im ersten der sich mit einzelnen künstlerischen Bereichen befassenden Beiträge werden Literatur und Bildende Kunst gemeinsam behandelt. Von der Sache her ist dieser Zusammenschluss nicht ganz nachvollziehbar. Der Grund für ihn findet sich wohl in dem Umstand, dass es sich bei dem Text um ein Gemeinschaftsprodukt der Literatin Dana von Suffrin und des Kunstwissenschaftlers Jonathan Guggenberger handelt. Die Ausführungen des Duos sind jedenfalls wohlfundiert. So weisen sie etwa darauf hin, dass „sich Künstlerinnen und Künstler, Autorinnen und Autoren ausgerechnet dann in ihrer öffentlichen Existenz und in ihrem Selbstverständnis als sendungsbewusste Intellektuelle bedroht […] fühlen, sobald sie für antisemitische Äußerungen kritisiert werden" (S.53). Wie von Suffrin und Guggenberger zeigen, handelt es sich dabei um ein Phänomen, das insbesondere bei Kunstschaffenden zu finden ist, „die sich selbst als links bis progressiv bezeichnen" (S.58). Namentlich nennen sie etwa die „sich selbst zwischen Marxismus und Feminismus verorte[nde]" (S.60) Autorinnen Seyda Kurt und Emilia Roig, die ihnen zufolge zu den „aggressivsten israelfeindlichen Agitatoren" (S.59) zählen. Roig bediente etwa das antisemitische Klischee des ‚geldgierigen Juden' durch Teilen eines Beitrags in den sozialen Netzwerken, in dem behauptet wird, „Israel würde einem Waffenstillstand nur zustimmen, um am Black Friday mehr Waren zu verkaufen" (S.55f.). Ins Auge falle zudem, dass unter den „antizionistischen und

antisemitischen Aktivist*innen“ zahlreiche jüdische ‚Expats‘ sind, „die es sich ganz gut eingerichtet haben in diesem Deutschland, von dessen öffentlichen Geldern sie leben, das sie permanent mit Vorwürfen überziehen“ (S.61). Diese „global vernetzte höchst mobile Kunstelite“, so vermuten sie, sei „vielleicht weniger angewiesen auf die Existenz eines jüdischen Staates als eine prekarisierte jüdische Familie aus der ehemaligen Sowjetunion“ (ebd.). Auf derlei *argumenta ad hominem* sollte ebenso verzichtet werden wie auf die Verbalinjurien „antisemitische Brüllbanausen“ und „Tastaturterroristen des Kunstbetriebs“ (S.63). Ihre in solchen Ausfällen zutage tretende Wut auf antisemitische Relativierungen des Hamas-Terrors und einseitige Schuldzuweisungen an Israel ist zwar nachvollziehbar, doch wäre es im Dienste einer argumentativen Auseinandersetzung sinnvoller, diese zu zügeln.

Ester Slevogt, die sich dem Theater zuwendet, beklagt den dortigen „Empathieboykott“ (S.95) gegenüber den von der Hamas ermordeten Menschen und bestialisch vergewaltigten Frauen. Doch immerhin kann sie auch einige wenige Theater nennen, die sich solidarisch zeigten, wie etwa der Berliner Friedrichstadt-Palast. Einen Schwerpunkt ihres Beitrags bilden die „absurde[n] wie mutwillige[n] Missverständnisse“ (S.104) um die vom Maxim-Gorki-Theater nach dem Hamas-Massaker ausgesetzte „tragikomische Stückentwicklung“ (S.99) *Die Situation*.

Ole Frahm wiederum wirft einen sehr genauen Blick auf Karikaturen und Cartoons. Dabei arbeitet er an einzelnen Bilddetails akkurat heraus, worin sich antisemitische Werke von denjenigen unterscheiden, die mit den Opfern des Hamas-Terrors solidarisch sind.

Während das Interesse Alexander A. Schwans dem, wie er zeigt, keineswegs neuen „Antisemitismus in der zeitgenössischen Tanzwelt“ (S.120) gilt, wendet sich Jakob Baier der Musik zu und geißelt die „langjährige Boykott-Kampagne gegen den linken Berliner Club ://about blank“ (S.85) sowie die Forderung von mehr als tausend schwedischen Kunstschaffenden, die israelische Sängerin Eden Golan nicht beim European Song Contest auftreten zu lassen.

Lea Wohl von Haselberg beleuchtet den Antisemitismus der Filmbranche und geht dabei selbstverständlich auf die Ereignisse während der Berlinale 2023 ein, wobei ihr allerdings fast wichtiger erscheint, was „jenseits des Roten Teppichs“ (S.160) – etwa an der Deutschen Film- und Fernsehakademie – geschah und geschieht. „Unterschiedliche Einschätzungen“, etwa in Gestalt der sich häufenden offenen Briefe zu den Themen ‚Antisemitismus‘ und ‚Israel‘, seien „auszuhalten“ (S.149). Daher lautet ihre anschlussfähige Forderung, „Lagerdenken [zu] vermeide[n] und nur dort unerbittlich [zu sein], wo es um die Verteidigung von Komplexität geht“ (S.163).

Rolf Löchel (Herzogenrath)

Anne Ganzert, Philip Hauser, Isabell Otto (Hg.): Following: Ein Kompendium zu Medien der Gefolgschaft und Prozessen des Folgens

Berlin/Boston: De Gruyter 2023, 392 S., ISBN 9783110676228, EUR 139,95 (OA)

Im Diskurs um sozialmediale Plattformen haben Begriffe wie ‚Follower:innen' und ‚Following' seit einiger Zeit Konjunktur. So selbstverständlich in diesem Zusammenhang medienwissenschaftliche Fragen erörtert werden, so unterrepräsentiert ist die Rolle von Medien in der bisherigen Beschäftigung mit Phänomenen der Gefolgschaft außerhalb dieser Sphären. Das *Kompendium zu Medien der Gefolgschaft und Prozessen des Folgens* bricht jedoch gewinnbringend mit der Erwartung, Gefolgschaft lediglich vor dem Hintergrund der aktuell dominanten Lesart einer digitalkulturellen Figuration zu verstehen und nimmt stattdessen unterschiedliche Gegenstandsbereiche – von Literatur über Foto, Film und Fernsehen bis hin zur Wissenschaft – in den Blick, ohne dabei die aktuellen Phänomene gänzlich an den Rand zu drängen. Fachlich ist das Kompendium vor allem in der Medien- sowie in der Literaturwissenschaft verortet, besetzt in diesem disziplinären Koordinatensystem aber durchaus vielfältige Positionen, die ergänzt werden durch Texte etwa aus der (Kunst-) Geschichte oder der Philosophie.

Die versammelten Beiträge bedienen indes recht verschiedene Gattungen. Neben eine Vielzahl wissenschaftlicher Aufsätze, wie sie auch in traditionellen Sammelbänden zu finden wären, gesellen sich einige Texte, die eher essayhaft anmuten oder gar Kommentarcharakter aufweisen. Daneben gibt auch die Systematik des Bandes darüber Aufschluss, warum die Selbstbezeichnung als Kompendium treffend erscheint: Die strukturelle Aufteilung der Beiträge erfolgt weder nach streng theoretisch-methodischen Gesichtspunkten, noch dienen die beteiligten Disziplinen oder Untersuchungsgegenstände als Gemarkungsgrenzen der Kapitel. Es handelt sich vielmehr um eine Systematik, die versucht, die Beiträge anhand geteilter Operations- und Funktionslogiken der Gefolgschaft (Affizieren, Suggerieren, Ansprechen, Anschließen, Ausrichten, Zeigen, Wiederholen) zusammenzufassen. Zwar ergibt sich hieraus keine disjunkte Zuordnung, als gemeinsamer Horizont erweisen sich diese Kategorien aber als durchaus produktiv.

Insgesamt prägt das redaktionelle Wirken der Herausgeber:innen Anne Ganzert, Philip Hauser und Isabell Otto – auch das unterscheidet vom klassischen Sammelband oder Handbuch – das Kompendium sehr deutlich. So gibt sich bereits die Einleitung in den Band programmatisch

und schlägt vor, Gefolgschaft nicht als binäres Konzept zu denken, das sich in einer Hierarchie aus Führenden und Folgenden erschöpft. Betont werden hingegen – und diese Prämisse bestätigt sich in der Extensivität der Einzelbeiträge – die wechsel- und vielseitigen medialen Operationen, die in Konstellationen des Nach-, Ver- und Entfolgens wirksam werden und diese bedingen. Daneben werden die Herausgeber:innen an verschiedenen Stellen des Kompendiums rahmend und kommentierend tätig. Jede der oben genannten Rubriken ist mit einer weiteren Einleitung versehen, die das Zusammendenken der Beiträge zusätzlich befördert. Die Artikel selbst sind wiederum von Randbemerkungen durchzogen, die zuweilen Diskussionscharakter zwischen Autor:innen und Herausgeber:innen annehmen und somit auch den Redaktionsprozess an sich reflektieren. Dabei kennzeichnet die Kommentare *grosso modo* ein eher diplomatischer Duktus. Diese kritische Zurückhaltung ist aus redaktioneller Sicht verständlich, verschenkt jedoch hin und wieder das Potenzial eines für die Leser:innen instruktiven dialektischen Widerstreits.

Mit 26 eigenständigen Beiträgen eröffnet das Kompendium äußerst vielfältige und divergente Zugänge zu Gefolgschaftsphänomenen. Was sich auf den ersten Blick als Schwäche erweisen könnte – das differierende terminologische Repertoire, die variierenden theoretischen Standpunkte, die unterschiedlichen Textgattungen – stellt sich in der Gesamtschau als Stärke des Bandes heraus. Die Beiträge liefern theoretisch-begriffliche Impulse, die zum Weiterdenken einladen und die in exemplarischen Tiefenbohrungen – etwa zu Followingkonstellationen auf Twitter, Twitch und Jodel, Fanpraktiken wie Filmtourismus und Fanfiction, Gefolgschaftsmotiven in literarischen Werken, zur ‚Followability' als technisch arrangiertem Überwachungsvermögen oder zu den Gefolgschaftsappellen nationalsozialistischer Propaganda – den hohen Erkenntniswert der vorgeschlagenen Systematik demonstrieren.

Robert Dörre (Bochum)

Steffen Bogen: Mit dem Zufall spielen: Würfel, Karten, Zahlen, Quanten

Konstanz: Konstanz UP 2024, 243 S., ISBN 9783835391680, EUR 28,-

Das Buch *Mit dem Zufall spielen* von Steffen Bogen bietet eine inspirierende, wenn auch teils unschlüssige Betrachtung von Brettspielen, der Rolle des Zufalls in diesen und eine vielseitige, teils philosophische Ansicht über den Zufall selbst. Der Autor beleuchtet eine Reihe von Brettspielen – mit deutlichem Fokus auf Camel Up (von Bogen selbst entworfen), Monopoly, Scotland Yard und Catan. Die Beschreibungen von unter anderem den Spielmechaniken, Spielerweiterungen und -begriffen sind teilweise recht langatmig, bieten aber durchaus auch interessante Einblicke. Dem roten Faden des Buches hätte es jedoch sicherlich geholfen, die Anzahl der Spiele zu reduzieren, um diese tiefgründiger zu analysieren.

Ein zentrales Ziel des Autors ist die Einführung einer mathematisch-ludologischen Analysemethode, die er als Aleatorik bezeichnet. Der Begriff ‚Aleatorik' (Lateinisch *aleatorius* für Würfel, Zufall) beschreibt das Prinzip in künstlerische/kreative Projekte einen Zufallsfaktor einzubauen. Ein sehr passender Ausdruck, wenn es um Game Design geht. Diese Methode soll das systematische ‚Balancing' von Zählweisen untersuchen und Fragen stellen, die mittels traditioneller mathematischer Spieltheorien, die oft auf egoistische Nutzenmaximierung abzielen, nicht beantwortet werden können. Weiterhin soll die ludologisch-mathematische Fragestellung narrative Untersuchungen unterstützen, anstatt ihnen entgegenzustehen. Hierbei versucht der Autor, eine Verbindung zwischen Spieltheorie und Game Design herzustellen.

Schon zu Beginn des Buches lässt der Autor seine Gedanken zum Zufall durchscheinen. Er betont, dass der Zufall nicht nur eine Herausforderung für die Spieler:innen darstellt, sondern auch eine Form der fairen Gesellschaftsbildung fördert. Neben diesen Aspekten streift Bogen in seinem Buch allerlei Themen – von Game Design, Aleatorik, Ludologie und was wir aus dem Spielen lernen können bis hin zu Quantenphysik, Chemie, Evolution, Entstehung des Universums sowie politische/gesellschaftliche Themen.

Der Schreibstil des Autors ist luftig und unterhaltsam, was das Lesen angenehm macht. Durch persönliche Erfahrungen und Anekdoten gelingt es ihm, eine gewisse Nähe herzustellen statt in Expertendistanz zu verfallen. Die vielen persönlichen Schilderungen lockern den Text auf und machen ihn zugänglich. Trotz der interessanten Einzelbetrachtungen und der faszinierenden philosophischen Ansätze bleibt das Buch allerdings in seiner Gesamtheit oft zu oberflächlich und

verliert sich in Exkursen. Das zentrale Thema der Aleatorik, das im Intro vorgestellt wird, gerät immer wieder in den Hintergrund, während stattdessen deskriptive Betrachtungen verschiedener Spiele dominieren.

Mit dem Zufall spielen ist ein Buch, das viele inspirierende Gedanken und Anregungen bietet, insbesondere für Game Designer:innen und Brettspielenthusiast:innen. Es regt dazu an, nicht nur über das Design von Spielen nachzudenken, sondern auch darüber, wie man selbst Spiele wahrnimmt und was man aus diesen für den eigenen Alltag lernen kann. Allerdings leidet das Werk unter einer gewissen Unausgewogenheit und einem Mangel an Fokussierung. Wer sich für eine tiefgehende Analyse des Zufalls in Spielen interessiert, wird hier zwar punktuell fündig, muss aber Geduld mitbringen, um sich durch die teils langatmigen Passagen zu arbeiten.

Andreas Keller (Passau)

Antonio Lopez, Adrian J. Ivakhiv, Stephen Rust, Miriam Tola, Alenda Y. Chang, Kiu-wai Chu (Hg.): The Routledge Handbook of Ecomedia Studies

London/New York: Routledge 2024, 371 S., ISBN 9781032009421, EUR 182,77 (OA)

„We are in the midst of a global climate emergency, yet academic programs that follow traditional approaches to media studies, cultural studies, film, or communications continue to marginalize ecological approaches and issues" (S.1). Wo Natur, Ökologie und Klimakrise aktuell von den Medien und ihren jeweiligen Infrastrukturen dargestellt, genutzt und gerahmt werden, da übernehmen sie heute mehr Verantwortung denn je. Es geht um mediale Herstellung, es geht um mediale Konstituierung – von Natur, Welt- und Umweltverständnissen, die durch sie wiederum neu gedacht oder sensibilisiert werden. Es geht dergestalt nicht nur in der Ökologie um Kreisläufe. Sondern überall, eben auch in der Medienwissenschaft, muss erforscht, beschrieben, produziert und gestaltet werden, dürfen sich die Medien ihren Wechselwirkungen und Vernetzungen noch bewusster werden.

Aufbauend auf eine weite thematische Vielfalt aus den Bereichen Ecomedia Theory, Ecomateriality, Political Ecology, Ecocultures and Eco-Affects widmet sich das vorliegende *Routledge Handbook of Ecomedia Studies* dem-

entsprechend in seiner ausufernden Beitragszahl der aktuellen und akuten Verzahnung von Medien, Medienwissenschaft und Klimakatastrophe, bei der es um nichts weniger als eine ökologische Nullstellung für die Medien- und Kulturwissenschaft gehen soll. Mittels diverser Ansätze versucht der Band so zu zeigen, wie Medien unsere Beziehungen von und zu Ökologie, Nachhaltigkeitsbegriffen und Natur prägen. Diese Relationen wirken sich wiederum auf allgemeinere ökologische Verständnisse, Nutzungs- und Handlungsweisen aus, die erst nach und nach ins Blickfeld geraten. Das Anfangskapitel bereitet die theoretischen Grundlagen, um anschließend vielfältige Medienbeispiele zu analysieren, die Themen wie Blue Media, Digitalität und Ressourcenverschwendung, Spatial Documentary Studies, Ecocultural Identity, Slow Media und vieles mehr fokussieren. Begriffe werden hier immer wieder neu, anders und auf außergewöhnliche Weise mittels interdisziplinärer Ansätze verhandelt, die die Erdsystemwissenschaften wie selbstverständlich mit einbeziehen und um vielfältige geisteswissenschaftliche Perspektiven erweitern. Das Potenzial und die Möglichkeiten konkreter globaler Situationen werden in der Publikation durch diverse Foki bezeugt und diskutiert, um für neue relationale Denkweisen und Handlungsoptionen zu sensibilisieren. Die Klimakatastrophe als Epochenwechsel ist in diesem Band dementsprechend umfassend in der Medienwissenschaft angekommen. Das Abschlusskapitel nähert sich hierzu passend den unterschiedlichen Relationen zur nichtmenschlichen Welt und somit der mittlerweile gängigen Kritik an und Befragung der anthropozentrischen Perspektive – nicht zuletzt auch in der Hoffnung, dass andere Zugänge ebensolche perspektivische Erweiterungen der Praktiken mit und Blicke auf Umwelt ermöglichen: „Addressing this gap, ecomedia scholars propose what would effectively be an ‚ecological reboot' to media studies and cultural studies. This reboot means combining the material and affective turns with ecocritical and postcolonial projects; expanding the ethical, political, and aesthetic considerations underlying media scholarship to include the other-than-human world and its biotic communities; and acknowledging the legacies of Western colonial epistemology (such as the nature-culture binary) which continue to shape academe and its relations with the broader world" (S.1). Dergestalt geht es eben auch um ein Neudenken medienwissenschaftlicher Fragestellungen inmitten eines viel größeren Umbruchs, den auch die Kultur- und Medienwissenschaft – unter anderem im Sinne der Blue und Green Humanities – nach und nach erst realisiert – eines kulturellen, ethischen, politischen und vor allem auch geopolitischen Wandels inmitten von Abhängigkeiten aus politischer Ökonomie, Macht und Umwelt.

Tina Kaiser (Marburg)

Alexander Künzli, Klaus Kaindl (Hg.): Handbuch Audiovisuelle Translation: Arbeitsmittel für Wissenschaft, Studium, Praxis

Berlin: Frank & Timme 2024, 429 S., ISBN 9783732909810, EUR 78,- (OA)

Im englischsprachigen Raum sind in den letzten Jahrzehnten einige Handbücher zur audiovisuellen Translation (AVT) erschienen (z.B. Bogucki, Łukasz/Deckert, Mikołaj [Hg.]: *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020; Pérez-González, Luis: *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues*. London: Routledge, 2014). Im deutschsprachigen Raum gibt es zwar Publikationen, die das audiovisuelle Übersetzen in den Blick nehmen (z.B. Jüngst, Heike Elisabeth: *Audiovisuelles Übersetzen: Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr 2020) sowie Sammelbände und Monografien, die Teilaspekte dieser Subdisziplin der Translationswissenschaften fokussieren. Jedoch gab es bisher kein Werk, das diese multiperspektivisch beleuchtete. Genau hier setzt der Sammelband von Alexander Künzli und Klaus Kaindl an, mit dem Ziel, den Forschungsbereich der AVT „in strukturierter Form darzustellen" (S.13). Hierfür wurde mit 30 Fachspezialist:innen aus acht europäischen Ländern zusammengearbeitet.

Das 33 Artikel umfassende Buch ist in fünf Abschnitte vom Allgemeinen zum Spezifischen unterteilt. Im ersten aus sieben Beiträgen bestehenden Teil „Theoretische und disziplinäre Zugänge zur AVT" wird die Entwicklung der AVT aus wissenschaftstheoretischer Perspektive vom Ende der 1960er Jahre bis in die Gegenwart dargestellt. Außerdem werden die Entwicklung des Text- und Übersetzungsbegriffs innerhalb der AVT erkundet – von der Sprachzentrierung hin zur „ganzheitlicher Betrachtung audiovisueller Texte" (S.35) ebenso wie die Barrierefreiheit in der AVT (vgl. S.50ff.). Des Weiteren werden linguistische, kognitionswissenschaftliche, filmnarratologische und soziologische Zugänge thematisiert. Besonders hervorzuheben ist hier der Trend zur cloudbasierten Zusammenarbeit beispielsweise auf Untertitelungsplattformen, die als vorteilig für die Übersetzer:innen vermarktet wird, tatsächlich aber zur Anonymität sowie Isolierung der im Bereich Tätigen beiträgt und zur Überwachung der Produktivität genutzt werden kann (vgl. S.99).

Der zweite Teil „Formen der AVT" setzt sich aus neun Beiträgen zusammen. Den Anfang machen die klassischen Formen der AVT: die Untertitelung und Synchronisation. Beide werden definiert und zeitlich verortet. Bezüglich der Synchronisation wird unter anderem das partizipative und kollaborative Potenzial von Fanpraktiken, wie das Fan und Fundubbing, differenziert analysiert, die Konsument:innen in Prosument:innen verwandeln (vgl. S.129ff.). Darüber

hinaus wird die softwaregestützte Erzeugung von synthetischen Stimmen bei der Voice-Over-Übersetzung und der Audiodeskription in den Blick genommen. In beiden Fällen bevorzugt das Publikum menschliche Stimmen, synthetische Stimmen lehnt es jedoch nicht ab, wenngleich es diese für ‚weniger verständnisfördernd' hält (vgl. S.144 und S.155). Weitere Formen der AVT wie das Filmdolmetschen, Sprachversionen und Übertitel in Theater und Oper „als attraktives künstlerisches Mittel" (S.202) sowie das Remake „als Prozess kultureller Übersetzung" (S.183) runden das Kapitel ab.

Die sieben Beiträge des dritten Teils „Institutionelle Aspekte" gewähren Einblicke in die Praxis verschiedener AVT-Formen in Fernsehanstalten wie dem Österreichischen Rundfunk, bei Streamingplattformen wie Netflix & Co., in Museen wie dem Kunsthistorischen Museum (KHM) Wien, im Theater, in Synchronstudios, in Untertitelungsfirmen und Berufsverbänden. Alle Bereiche eint der Einzug der Automatisierung von (Teil)Prozessen. So wird beispielweise beim Österreichischen Rundfunk mit automatischer Spracherkennung, synthetischen Stimmen und KI-basierten Sprachmodellen gearbeitet (vgl. S.211ff.). Berufsverbände warnen sogenannte ‚Big Player' der Branche vor Entwertung und Entprofessionalisierung der AVT durch den Einsatz maschineller Übersetzung und KI (vgl. S.267).

Der vierte Teil „Methodische Zugänge" beinhaltet drei Beiträge, die sich den produkt-, prozess- und rezipientenorientierten sowie den sozialwissenschaftlichen Forschungsmethoden widmen. Auch hier ist der technologische Fortschritt allgegenwärtig, zum Beispiel als Hürde, die den Zugang zum audiovisuellen Material für Produktforschungszwecke erschwert – wie die *Screenshot-* und *Screenrecording*-Sperre von Netflix (vgl. S.281).

Abschließend werden in den sieben Beiträgen des fünften Teils „Zentrale Themen in der AVT" unter anderem aktuelle didaktische Herausforderungen und Lösungsansätze in der AVT-Ausbildung ergründet. Es werden Studien und Projekte vorgestellt, die die AVT und den Fremdsprachenerwerb/-unterricht miteinander verknüpfen, außerdem werden Genderstereotypisierung durch die AVT, Musik in der Synchronisation, Untertitelung und Audiodeskription sowie (sprach)politische Entscheidungen in der AVT erläutert.

Das Handbuch ist eine klare Leseempfehlung für all diejenigen, die sich für die AVT in Theorie und Praxis interessieren, da es einen strukturierten Überblick über ihre wesentlichen theoretischen Ansätze, Formen, Konzepte, Methoden und Themen vermittelt. Es verdeutlicht darüber hinaus den interdisziplinären Charakter dieser Subdisziplin der Translationswissenschaften und die aktuellen Herausforderungen aufgrund des raschen technologischen Fortschrittes für alle im Bereich Tätigen.

Maribel Cedeño Rojas (Siegen)

Johanna Dorer, Brigitte Geiger, Brigitte Hipfl, Viktorija Ratković (Hg.): Handbuch Medien und Geschlecht: Perspektiven und Befunde der Feministischen Kommunikations- und Medienforschung

Wiesbaden: Springer 2023, 1031 S., ISBN 9783658207076, EUR 129,99

In den letzten Jahrzehnten hat sich in der Kommunikations- und Medienwissenschaft ein breites feministisches Forschungsfeld herausgebildet, das eine große thematische Vielfalt aufweist. Das *Handbuch Medien und Geschlecht* hat das Anliegen, zentrale Theorien, Ansätze und Untersuchungen der feministischen Medien- und Kommunikationsforschung – mit besonderem Fokus auf dem deutschsprachigen Raum (die vier Herausgeberinnen sind an den Universitäten Wien und Klagenfurt tätig) – zu ordnen und übersichtlich darzustellen. Die über 70 Beiträge von mehr als 70 Autor:innen bieten eine erste Orientierung für die jeweiligen Themenbereiche und enthalten jeweils umfangreiche Literaturempfehlungen, um eine vertiefte Beschäftigung mit dem Fachgebiet zu ermöglichen. Dennoch sei es durch die große thematische Bandbreite des Forschungsbereichs nicht möglich gewesen, eine Gesamtdarstellung abzubilden (vgl. S.2). Mit der potenziellen Offenheit der Online-Ausgabe des Handbuchs soll angeregt werden, vorhandene Lücken zu füllen: „Die verbliebenen Leerstellen sollen zur weiteren Forschung anregen und können in neuen Beiträgen für die Online-Ausgabe des Handbuchs, der ‚lebendigen Variante' der gedruckten Form, bearbeitet werden" (ebd.). Umso wünschenswerter wäre allerdings eine Publikation im Open Access gewesen.

Die Artikel selbst sind in sich gut und recht einheitlich strukturiert und beinhalten neben der Literaturliste immer eine Inhaltsangabe, eine Zusammenfassung und ein Fazit, so dass sich schnell feststellen lässt, ob man tiefer in den jeweiligen Text einsteigen will. Und das ist auch tatsächlich notwendig und hilfreich, da man sich ansonsten in der reinen Menge an Informationen leicht verlieren kann.

Das Handbuch gliedert sich in neun thematische Blöcke. Die „Theorien, Modelle, Zugänge" bieten zum Einstieg einerseits grundlegende Überblicke, zum Beispiel „Feministische Theorie als Fundament feministischer Kommunikationswissenschaft" (Johanna Dorer), und andererseits spezifische Perspektiven, wie „Queer Media Studies – Queering Medienwissenschaften" (Katrin Köppert) oder „Affekttheorie – Gender Medien und die Politik von Affekten" (Brigitte Hipfl). Auch im methodischen Block „Epistemologie, Methodologie und Methoden" finden sich neben „Methodologiedebatten und

Methodeneinsatz in der kommunikationswissenschaftlichen Geschlechterforschung“ (Susanne Kinnebrock) Einblicke in beispielsweise „Feministische Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie“ (Kirstin Mertlitsch) oder Ansätze der ethnografischen Forschung (Sigrid Kannengießer). Die weiteren Themenblöcke sind „Medienproduktion, Medieninhalte, Medienrezeption“, „Historische Medienforschung“, „Medien im Kontext von Politik und Ökonomie“, „Frauenbewegungen und Feminismus und/in Medien“, „Gewalt-, Dominanzverhältnisse und/in Medien“, „Differenzen und/in Medien“, „Medienkultur – Populärkultur“ und „Zukunft der feministischen Medienforschung“.

An der Zusammenstellung der einzelnen Artikel wird deutlich, dass sich der ursprüngliche Blick auf ‚Frauen‘ und ‚Weiblichkeit‘ im übergreifenden Sinn auf Geschlecht beziehungsweise Gender geöffnet hat und der Fokus um queere Ansätze und weitere Perspektiven im Rahmen der Intersektionalität und in der interdisziplinären Breite erweitert wurde.

Was zunächst anscheinend nicht erfolgt, ist eine Begriffsklärung – im Gegenteil: „Gängige Bezeichnungen wie feministische [(queer-) feministisch] Kommunikations- und Medienwissenschaft, kommunikationswissenschaftliche Geschlechterforschung [oder Genderforschung] sowie Gender Media Studies werden dabei im Handbuch gleichberechtigt nebeneinander verwendet“ (S.2) beziehungsweise wird „feministisch als inklusive[r] Überbegriff“ (S.1018) genutzt.

Neben einer kurzen Einleitung, in der die Herausgeberinnen einen Einblick in die Entstehung des Handbuchs geben, bietet sich deren abschließender Artikel „Feministische Kommunikations- und Medienforschung: Rückblick und Ausblick“ zur thematischen Gesamteinordnung an, und sie kommen dort zu folgendem Schluss: „Insgesamt hat die (queer-) feministische Forschung im deutschsprachigen Raum trotz schwieriger institutioneller Rahmenbedingungen eine beachtliche thematische Breite entwickelt und einen kaum mehr überschaubaren Umfang erreicht“ (S.1019). Das vorliegende Handbuch zeigt dies deutlich auf und kann zu einer Annäherung anregen. Durch die umfangreiche Zusammenstellung der Ansätze und Themengebiete bietet es jeweils einen ersten Zugang und kann somit die Literatursuche gezielt unterstützen.

Katja Franz (Marburg)

Rezension im erweiterten Forschungskontext: Body Politics!

Marcus Stiglegger: Body Politics! Körperkult, Queerness und Post-Modern Primitivism: Essays und Gespräche

Berlin: Martin Schmitz 2024, 240 S., ISBN 9783949875007, EUR 20,-

Marcus Stiglegger erkundet die Medienlandschaft dort, wo sie mit Grenzen spielt und in den Untiefen des Abseitigen fischt. Als profilierter Film- und Kulturwissenschaftler mit mittlerweile mehr als 30 Fachbüchern und Standardwerken unter anderem zu Filmtheorie und Ästhetik im SadicoNazista-Genre (1999) und dem Film als Medium der Verführung (2023) zeigt Stiglegger eindrücklich, wie man sich selbst zur Marke macht. In seinem neuen Buch stellt sich Stiglegger nun zum ersten Mal und sehr selbstoffenbarend persönlich ins Zentrum und gibt Lesenden von *Body Politics! Körperkult, Queerness und Post-Modern Primitivism* einen intimen Einblick in seine Suche nach Auswegen aus dem heterosozialen Mainstream.

Im Band ist Stiglegger sein eigener Chronist, der auf die wichtigsten Stationen seines subkulturellen Werdens im Zeitraum von 1980 bis 2024 eingeht. Das Buch steht dabei in der Tradition anderer autobiografischer Auseinandersetzungen mit subkultureller Erfahrung (vgl. Irvine Welshs *Trainspotting* [1993], Patti Smiths *Just Kids* [2010] und Alexander Bedranowskys *Meine Kämpfe* [2012]). Besondere Aufmerksamkeit erhalten bei Stiglegger die 1990er Jahre – ein Jahrzehnt, in dem der Autor in eine subkulturelle Welt voller inspirierender Begegnungen und prägender Augenblicke abtauchte. Sein Buch steht dabei in guter postmoderner Tradition: Die strukturgebende Chronologie wird auf den 190 Seiten immer wieder um Bildreferenzen und private Fotografien ergänzt. Die hier und da eingefügten und meist englischsprachigen Zitate erscheinen Lesenden wie Meilensteine der Bewusstseinsfindung des späteren Ichs als Kulturwissenschaftler. Weitere Einschübe geschehen durch verschiedene Gespräche mit Wegbereiter und -begleiter:innen. In den teils aktuellen, teils einige Jahre zurückliegenden Dialogen spricht Stiglegger mit in der Szene bekannten Künstlern wie dem Fotografen Helmut Wolech (Hg. von *Corpus Subtile* [1997]), dem Fetischexperten David Wood von Torture Garden oder dem Aesthetic-Meat-Front-Körpertechniker Louis Fleischauer.

Gerahmt vom Diskurs des (Post-) *Modern Primitivism* (vgl. Spivak 1999; Wienand 2015; Ganterer 2019) gibt zum Beispiel die Berliner Piercerin Luna Duran einen Einblick in die Kunst von Body Modification (u.a. Brandings und Ziernarben) und ihre Leidenschaft für Suspensionstech-

niken. Das stilisierte Bild auf dem Buch-Cover zeigt die gebürtig aus Bolivien stammende Künstlerin, deren nackter Körper an nur wenigen Haken und Seilen in der Luft gehalten wird (vgl. auch S.123). Während Künstlerinnen wie Luna Duran oder die Berliner Performerin Luisa Elster ihren Körper aus entweder postkolonialen oder rituell-schamanistischen Gründen als politisch empfinden, liegt die politische Dimension für Stiglegger vor allem im Selbstgespräch. So geht es ihm in *Body Politics!* darum, eine Antwort auf die Frage zu finden: Bin ich eigentlich queer?

Als Teenager im wohlständischen Deutschland der 1980er Jahre trieben ihn insbesondere Fragen des Stils und der Selbsterfahrung um. Im Rückspiegel der Erinnerungen berichtet der Autor im „Glow Up" (vgl. S.16ff.), dass ihn seine Selbstsichten eher mit der Stimme eines Patrick Bateman in Bret Easton Ellis' *American Psycho* (1991) verbanden als mit Andrew Palmer in Douglas Couplands *Generation X* (1991). Dabei sind die ‚Kids' bei Ellis genauso wie die in Couplands Roman – mit den Worten der amerikanischen Autorin Alexandra West (2018) gesprochen – „overeducated and under-stimulated" (S.18). Nur mit dem Unterschied, dass die Batemans in überbezahlten Jobs arbeiten, um sich die Verachtung gegenüber Unterprivilegierten auch leisten zu können. Stiglegger war gewillt, selbst den Finger in die Wunden der Generation zu legen, die unter dem Mangel „einschneidender und wirklich risiko-reicher Lebensereignisse" (S.18) litt. Der eigene Körper wurde so zum existentiellen Schlachtfeld und experimentellen Spielplatz einer wenig meditativen Selbstfindung im ausgehenden 20. Jahrhundert.

Identität wurde bei Stiglegger in diesen Zeiten vor allem in einer stetig verfeinerten Uniformierung manifest. Die militäraffine, aber unpathetische Gesinnung hinsichtlich des Nationalsozialismus seitens seiner väterlichen Familie weckte so beispielsweise ein ungeschöntes Interesse an Uniformen und am Spiel mit Zweideutigkeit. Hinzu kamen Sidecut, Dreadlocks und Bikerboots, großflächige Rücken-Tattoos, Piercing(s) und Hartlederkorsagen – all diese Dinge waren nötig, um herauszufinden, was man ‚nicht' sein wollte. *Body Politics!* wird so zur Findungsreise, auf die Stiglegger seine Leser:innen auf kurzweilige Art und Weise entführen möchte.

Vor der Jahrtausendwende brachte die Postmoderne das Gefühl von Entfremdung deutlicher denn je zum Ausdruck. Der Körper wurde zu einer Echokammer für den Wunsch nach der Abkehr von traditionellen Werten. Statt der Familie als Zwangsgemeinschaft suchte die Subkultur nach Wahlverwandtschaften. Mit der Queer-Avantgardistin und Filmemacherin Monika Treut verbindet Stiglegger eine derartige Verbundenheit, gegenseitiges Verstehen und Freundschaft. Innerhalb solcher Allianzen entwarfen Anhänger:innen ein eigenes

Zeichensystem und fanden zueinander. Schwellenzustände und Rebellion wurden zu Symptomen ihrer kollektiven Schmerzerfahrung. Unter den neurotischen Augen der Angepasstheit suchte man in der deutschen Provinz aber durchaus vergeblich nach seinesgleichen (vgl. S.26). Stiglegger entledigte sich der Last seines bürgerlichen Vorstadtumfelds durch das demonstrative Tragen der Farbe Schwarz und signalisierte damit eine Art der Selbstakzeptanz. Nicht dazugehören bedeutet Einsamkeit – daher entschied sich Stiglegger für ein Leben in der Bubble oder – wie er es nennt – „Mikrogemeinschaft" (S.27), die es ihm erlaubt, innerhalb des Systems zu existieren. Dazu gehört, dass man Goth oder Punk sein durfte und trotzdem *Pretty Woman* (1990) feiern konnte.

Die Suche nach dem nächsten Abenteuer führte ihn 1991 in den Londoner Torture Garden, einem legendären Club der europäischen Fetisch-Szene, in dem der Intellekt die Neugier an der Leine führte (vgl. Steele 1997; Lunning 2013). Im von David Wood und dem Slimelight-DJ Alan 1990 gegründeten Torture Garden trifft Gothic auf BDSM und Performancekunst auf (Post-)*Modern Primitives*. Dieser „Garten der Qualen" wird für den damals noch „unerfahrenen Goth-Rocker" (S.33) eine Art Passagenritual seines zukünftigen Ichs.

Seine deutsche Herkunft versuchte Stiglegger zukünftig mehr durch Drang als im Sturm unerkennbar zu machen. Daher spricht Stiglegger nicht nur offen und detailliert über den „brachialen Akt" (S.48) seines ersten Piercings, der ihn symbolisch mit der Tapferkeit römischer Zenturionen verband (vgl. S.44ff.). Auch das Spiel mit Provokationen rund um Symbole der Nazizeit oder das Tragen von Dreads gehörten zu den bewussten Stigmata subkultureller Unterwerfung. Tribal-Tattoos, schamanische Sonnentanzrituale, das Tragen von Uniformen mit Latexapplikationen waren Stiglegger zufolge in der Szene unideologisch und akzeptiert und wirkten auf die suchende Seele des Autors wie ein Heilmittel.

Für die *gender outlaws* (vgl. Bornstein 1994) im Londoner Torture Garden bedeutete Queerness das, was Judith Butler in *Das Unbehagen der Geschlechter* (2003 [1990]) ausdrücken wollte. Die amerikanische Philosophin rüttelte in den frühen 1990er Jahren an den Grundfesten verkrusteten Denkens über das vergeschlechtlichte Subjekt und sein Begehren. Butler nahm das Individuum in den Fokus, das hinsichtlich körperlichen Geschlechts gesellschaftlichen Machtstrukturen unterworfen war und ist. Daher untersuchte die Feministin in ihrem Schlüsseltext, dass Sexualität und Geschlecht als diskursive Praktiken funktionieren und politische Kämpfe auf der Grundlage von geteilten Erfahrungen im sozialen Raum geführt werden können. Diesem Denken folgt auch Stiglegger, der erst ganz zum Schluss erläutert, was der ‚modische' Begriff ‚queer' für die Diskussionen in seinem Buch bedeutet.

Über drei Jahrzehnte habe sich ‚queer' zu einem – wie er es nennt – ‚angespannten' Spaltwerkzeug entwickelt, das zwischen Stigma und Empowerment, Subkultur und Identitätspolitik feststecke (vgl. S.182). Die Auflösung von erstarrten Kategorien und Grenzen habe es erlaubt, ‚Queersein' abseits des Geschlechts zu denken – es wurde „als Chance begriffen, um seinem Innersten Selbst, dem ‚wahren Willen', grenzenlosen Ausdruck zu verleihen" (S.87). Dabei war Queerness für ihn schon immer mehr experimentelle Bricolage und Kunst als identitätspolitischer Aktivismus. So trug Stiglegger sein „Medusenhaupt" aus schwarzen, dicken Strähnen damals mit „einem subkulturellen Stolz" (S.89f.), der ihn der *Modern-Primitivism*-Bewegung näherbrachte und ein Stück weiter von der Mehrheitsgesellschaft entfremdete. Damals verschwendete niemand einen Gedanken an kulturelle Aneignung von Rastafari- oder Reggae-Symboliken, der Begriff ‚Cancel Culture' lag in ferner Zukunft, und Dreads galten wie Piercings und Tribal-Tattoos als Erkennungszeichen für Respekt und kulturellen Austausch statt Ausbeutung und Neokolonialismus (vgl. S.85ff.).

Heute, dreißig Jahre später, verhält es sich anders. Anti-Establishment und Protestkultur werden entweder verlacht und verflacht (man denke an ‚Die letzte Generation') oder kommerziell ausgeschlachtet (wie beim Sellout von Techno, Grunge oder Punk). Von Subkultur kann kaum noch die Rede sein und auch Stiglegger gibt zu, dass das, was einmal randständisch und unversöhnlich war, sich im Hier und Jetzt in „popkulturelle Verfügbarkeit und Vermarktung" (S.175) verwandelt hat. Musik, Körpertechniken und Mode erfinden sich kaum noch neu. Was heute Crop Top und Baggie Jeans ist, ist morgen wieder Röhrenjeans und Nietengürtel; mit Abgrenzung und Selbstfindung hat das nicht mehr viel zu tun, sondern erinnert den Autor eher an „oberflächliche Gleichschaltung" (S.178). Und so kann das Ausrufezeichen im Buchtitel gleichzeitig als Ausruf, Wunsch und Aufforderung verstanden werden: Der Autor ruft Mitgliedern seiner Generation zu, dass sie sich erinnern mögen – so wie er es tut – und fordert sie dazu auf, mit ihm in Erinnerungen abseits des Mainstreams zu schwelgen.

Und doch schließt das Buch im letzten Kapitel mit einem Fragezeichen. In „Staying queer?" fragt Stiglegger sich selbst und sein Publikum nach dem Sinn hinter all den Erzählungen, Dialogen und Erinnerungen. „Individualität muss heute hart erkämpft werden […]; das Gesonderte ist kaum mehr eindeutig zu identifizieren" (S.178ff.), beantwortet es Stiglegger sich schließlich selbst und scheint dabei gefangen in einem Gefühl der Unsicherheit, das es damals so nicht gab. Stigleggers Selbstmeditation endet somit auf der Einsicht, wie stark der „desorientierte, verlorene Teenager" (S.179) von damals zu einem

wesentlichen Teil seiner heutigen Persona geworden ist. „Das Innere und das Äußere sind gleichberechtigt und definieren diese Persona" (S.179), erklärt sein erwachsenes Ich, das als Hochschullehrer zwar gewissermaßen Teil des Establishments ist, aber trotzdem seine subkulturelle Entwicklung mit Stolz lebt.

Mit solchen intellektuellen Aussagen wird man vielleicht nicht zu einem rebellischen Vordenker für ‚zukünftige' Generationen. Und doch steckt in *Body Politics!* viel Wahrheit, die Stiglegger zu einem Vorbild für Vertreter:innen seiner ‚eigenen' Generation werden lässt – eine Generation, die vielleicht manchmal vergisst, wie sie wurden, wer sie waren und wahrscheinlich noch immer sind. Wer früher Punk war, weiß, dass es sich dabei um eine Lebenshaltung handelt, die nicht einfach aufhört, wenn man keinen Irokesenschnitt mehr trägt oder kein Dosenbier mehr in der Fußgängerzone trinkt.

Bisweilen schleicht sich beim Lesen der Eindruck ein, dass der vorliegende Band nichts anderes als Ausdruck einer lebenslänglichen Unsicherheit über Zugehörigkeit ist, und genau das ist der Eindruck, den es hier braucht. Wer *Body Politics!* aufschlägt, wird beim Lesen zwangsläufig den Spot auf sich richten und sich die Frage stellen: Wen, wenn nicht einen selbst, wollte man mit seinem zwanghaften Bedürfnis, als Außenseiter dazuzugehören, eigentlich überzeugen? Während kritische Lesende Stiglegger nostalgische Sentimentalität unterstellen könnten, bringt es „Staying queer?" schließlich auf den Punkt. Denn mit deutlicher Klarheit schließt Stiglegger seine Selbstfindung mit einem Aufruf ab: Am Ende ist es egal, ob und wer sich als queer bezeichnet oder nicht, denn jeder Lebensabschnitt dient nur dem einen Ziel, nämlich „zu werden, was man ist" (S.180).

Sandra Danneil (Dortmund)

Literatur

Bornstein, Kate: *Gender Outlaw: On Men, Women, and the Rest of Us*. London: Routledge, 1994.

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Berlin: Suhrkamp, 2003 [1990].

Ganterer, Julia: *Körpermodifikationen und leibliche Erfahrungen in der Adoleszenz: Eine feministisch-phänomenologische Studie zu Inter-Subjektivierungsprozesssen*. Opladen: Barbara Budrich, 2019.

Lunning, Frenchy: *Fetish Style*. London: Bloomsbury, 2019.

Spivak, Gayatri Chakravorty: *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge: Harvard UP, 1999.

Steele, Valerie: *Fetish: Fashion, Sex & Power*. New York: Oxford UP, 1997.

Stiglegger, Marcus: *Film als Medium der Verführung: Einführung in die Seduktionstheorie des Films*. Wiesbaden: Springer, 2023.

Stiglegger, Marcus: *Sadiconazista: Faschismus und Sexualität im Film*. St. Augustin: Gardez, 1999.

West, Alexandra: *The 1990s Teen Horror Cycle: Final Girls and a New Hollywood Formula*. Jefferson: McFarland, 2018.

Wienand, Kea: *Nach dem Primitivismus? Künstlerische Verhandlungen kultureller Differenz in der Bundesrepublik Deutschland, 1960–1990. Eine postkoloniale Relektüre*. Bielefeld: transcript, 2015.

Wolech, Helmut: *Corpus subtile*. Hamburg: Charon-Verlag Grimme, 1997.

Rezension im erweiterten Forschungskontext: Cybernetics

Yuk Hui (Hg.): Cybernetics for the 21st Century: Epistemological Reconstruction

Hong Kong: Hanart Press 2024 (Philosophy, Art and Technology), 271 S., ISBN 9789887026846, USD 19,- (OA)

Die Kybernetik ist nicht bloß Geschichte, auch wenn sie üblicherweise von der Medienwissenschaft in die Materialien der Nachrichtentechnologien der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verbannt wird. Sie stellt sich heute noch als Material für eine Archäologie der digitalen Wende dar, um im besten Fall die Kommunikation in den Vordergrund einer Entstehungsgeschichte Künstlicher Intelligenz (KI) zu stellen und im schlechtesten Fall die Digitalität mit einer Herrschaftsideologie der Kontrolle gleichzusetzen. Man ordnet Kybernetik als eine Disziplin der Kontrolle von und durch Kommunikation ein; tatsächlich definierte Norbert Wiener 1948 diese als die Wissenschaft von Kommunikation und Kontrolle. Jedoch seien darunter Steuerung und Regelung zu verstehen, deren formaler Ausdruck der zirkularen Kausalität den Titel für die Tagung „Circular Causal and Feedback Mechanisms in Biological and Social Systems" beisteuerte, welche die Kybernetik als Wissenschaft konstituierte.

Als eine in der Nachkriegszeit entstandene Wissenschaft wurde die Kybernetik als Rationalisierungsmodell der technischen Mobilmachung eingeordnet, wobei die Regierungsstrategie auf die Gewährleistung von Sicherheit und Ordnung für die Zivilbevölkerung und das Versprechen des ewigen Friedens durch Kontrolle ausgerichtet war. Aber die Kybernetik des 21. Jahrhunderts ist nicht die Kybernetik der Nachkriegszeit, auch nicht die ‚Kybernetik mit K', wie Claus Pias (2004) meinte, deren Rezeption in den 1970 und 1980er Jahren zu einer erkenntnistheoretischen Strömung namens Konstruktivismus führte, die eine enorme Wirkung in den *soft sciences* hatte und einen *epistemic turn* in der Philosophie auslöste. Ebenso ist die Kybernetik des 21. Jahrhunderts nicht die Kybernetik mit C, die ein emanzipatorisches Ideal posthumanistischer Vorstellungen im Kontext amerikanischer Subkulturen darstellte.

Die Kybernetik des 21. Jahrhunderts beinhaltet die Historizität der Kybernetik. Sie beschränkt sich nicht auf eine kritische Revision ihres Programms und seiner Anwendung in verschiedenen Kontexten. Sie beschränkt sich auch nicht auf die Frage nach der Aufrichtigkeit des kybernetischen Programms in ihrer Anwendung in der Organisations- und Managementpolitik.

So geht es im Sammelband *Cybernetics for the 21st Century* um die Gegenwart der Kybernetik. Das Ziel der zwölf Beiträge ist es, eine Kybernetik für dieses Jahrhundert zu entwerfen. Dieses Unterfangen ist gelungen, wie hier vorweggenommen sei, da der Band die Komplexität ihrer Konzeption kartografiert und die Vielfalt ihrer Anwendungsgebiete zur Sprache bringt.

Auch wenn es – insbesondere in der wissenschaftlichen Forschungspraxis – fast unvermeidlich ist, immer wieder auf einen Ursprung zu verweisen, aus dem die Kybernetik angeblich hervorgegangen ist – seien es Wieners *Cybernetics* (1948), André-Marie Ampères Verwendung des Begriffs ‚*cybernetyka*' 1834 (vgl. S.164) oder die Macy-Konferenzen –, so zielt eine Rekonstruktion doch darauf ab, die Vielfalt der Anwendungen eines technischen Modells mit unterschiedlichen Zielsetzungen in verschiedenen Geografien aufzuzeigen. Es geht darum, nicht von der Kybernetik im Singular zu sprechen, sondern in Anlehnung an Yuk Huis begrüßenswerten Ausdruck ‚Cosmotechnics' (2021) die Vielfalt als Lokalitäten ihrer singulären Interpretationen zur Sprache zu bringen.

Im ersten Teil geht es um die Kartografierung der Grundgedanken der Kybernetik. Philosophische und epistemologische Auseinandersetzungen mit kybernetischen Ansätzen werden behandelt – zusammen mit der Frage, warum Kybernetik heute noch aktuell ist. Diese Frage eröffnet bereits die Aktualität ihres Diskurses. Inwieweit dieses Modell heute dazu beiträgt, die Wirklichkeit zu verstehen und zu problematisieren, ist ein Teil ihrer Rekonstruktion.

Der Aktualität der Kybernetik geht eine klare und prägnante Aussage Huis voran, eigentlich sein Vorschlag für diesen Band: „Cybernetics has been a philosophical project since the beginning" (S.12).

Hui zufolge gab es kybernetische Elemente bereits in der Philosophie, bevor sie als Programm zur Kommunikationstechnologie wurde. Diese Epistemologie, welche die Kybernetik in der Tat durch Kommunikationskanäle zur Ausführung bringt, ist also nicht neu, vielmehr waren sie in der Geschichte der Philosophie bereits vorhanden. Aber diese positive Behauptung wird *via negationis* argumentiert. Hui findet eine negative Aussage als Einstieg in eine Reflexion über die Philosophie der Kybernetik. Diese geht auf Martin Heideggers Erklärung im sogenannten Interview von 1966 im *Spiegel* zurück: „Nur noch ein Gott kann uns retten", war sein Kommentar zur Auflösung der Philosophie, worauf die Frage folgte: „Und wer nimmt den Platz der Philosophie jetzt ein?" Seine Antwort lautete: „Die Kybernetik" (Heidegger/Augstein/Wolff 1976, S.212). Dazu kommentiert Hui: Heidegger „announced that cybernetics marked the end of Western philosophy. This assertion is dramatic but significant for reflecting not only on the history and future of philosophy, but also on the future of cybernetics" (S.12).

Offensichtlich setzt Heidegger das Ende der Philosophie mit der Kybernetik gleich. Hui leitet dann aus dem Ende der Philosophie anhand der Kybernetik einen noch vielversprechenderen Ansatz ab: Die Kybernetik war von Anfang an ein philosophisches Projekt. Gerade die Vollendung der Philosophie durch die Kybernetik offenbart ihre philosophische Natur seit ihren Anfängen. Zwei Wege liefern gute Gründe für eine philosophische Rekonstruktion der Kybernetik: 1) Maschinelle reflexive Logik, das heißt Automatisierung, antwortet auf die Übertragung der Selbstreflexivität des Bewusstseins auf die Maschine; 2) Kybernetik als technikphilosophisches Projekt, das auf die Aufhebung bisher unversöhnter Sichtweisen, des Mechanismus und des Vitalismus abzielt. Damit hat die Kybernetik den systemphilosophischen Anspruch eines wissenschaftlichen Universalismus programmatisch eingeführt.

Man könnte die Kybernetik als epistemologisches Modell bezeichnen. Ausgehend von Huis Argumentation in *Recursivity and Contingency* (2019), dass die Kybernetik eine reflexive Technikphilosophie ist, da durch Kommunikation und Regelkreise die Selbstbezüglichkeit realisiert wird, wird die Kybernetik als Denkmodell aus verschiedenen Perspektiven analysiert. Diese These lässt sich gut mit den Bewusstseinsphilosophien untermauern, wenn die in der Philosophie verankerte Tradition um die Reflexivität des Bewusstseins die Fundamente einer Kybernetik als Philosophie bestätigt. Huis Annahme geht so weit, dass die Philosophien der Reflexivität des 19. Jahrhunderts die erkenntnistheoretischen Bausteine des kybernetischen Modells gelegt haben. Die technische Reflexivität, die Automation, ist ohne den Aufbruch der Bewusstseinsphilosophie nicht zu verstehen. Zu diesem Zweck stellt dieser Band die erkenntnistheoretische Interpretation der Kybernetik vor.

Der zweite Teil dieses Sammelbandes namens „Territorien" liefert den Beweis dafür, dass die Kybernetik ein angewandtes Denk- und Erkenntnismodell ist – wie die Rekapitulierung der lokalisierten Geschichte der Kybernetik in Polen, Chile, der Sowjetunion, China, Japan, den USA und Großbritannien aufzeigen. „Because the cybernetics could be applied in the realization of a socialist, a communist as well as an arch-liberal management" (S.14).

Der historische Diskurs der Kybernetik hat sich jedoch, wie Andrew Pickerings Beitrag deutlich macht, zu sehr auf die globale Regierungstechnologie konzentriert und die Vielfalt, die Lokalität, die Ambiguität von Kontrolle und Steuerung völlig ausgeblendet (vgl. S.112f.). Davon zeugt der zweite Teil des Bandes „Territorien", der die realpolitische Geschichte der Kybernetik anhand von sechs dokumentierten Anwendungsfällen zeigt, dass die Kybernetik keine universelle Wissenschaft ist. Die Kybernetik kann eine Landkarte sein, der kein Territorium zugeordnet werden kann, sondern die

die angewandte Praxis schafft, indem sie Orte auf ihr markiert. Es gibt so viel Kybernetik wie Anwendungen der Lokalisierung und so viele Interpretationen der Begriffe Kontrolle, Freiheit und so weiter wie Anwendungskontexte. Ergo kann von einem globalen und totalen Wissen nicht die Rede sein.

Pickering hat recht, wenn er sagt, dass die Kritiker:innen sich einseitig auf das Wort ‚Kontrolle' in der Kybernetik fixiert haben (vgl. S.112). Damit deutet er an, dass es mehrere Interpretationen einer Kontrollmaschine gibt. In Großbritannien heißt Kontrolle Konversation: „As I said, the best we can do with such systems is get along with them, hopefully drawing them into our activities in a nonhierarchical process, which another cybernetician, Gordon Past, suggestively called ‚conversation'" (S.113). Die Stabilität, die durch Kontrolle zugunsten der Gemeinschaft erreicht wurde, bedeutete für die Sowjetunion Freiheit. Slava Gerovitch hat in ihrem Beitrag wunderbar die Ambivalenz der Freiheit aufgezeigt, je nachdem, wo das kybernetische Modell der Kontrolle angewendet wird. Gleichzeitig setzt die nordamerikanische Ideologie die Freiheit mit der Möglichkeit der Wahl gleich. Die Ideologie der Freiheit ist also in die Kontrolle eingebettet. Die kognitive Psychologie von Jérôme Bruner (1986; 1996) hat die Wahlfreiheit in den Mittelpunkt eines Modells intelligenter Aktivität gestellt, in dem die Wahlmöglichkeit die Grundlage der richtigen Wahl ist. Der sowjetische Psychologe Andrei Brushlinskii (1979) hingegen verstand die freie Wahl nicht als Voraussetzung einer freien Entscheidung.

Die Geschichte der Anwendung der Kybernetik ist sehr vielfältig. In ihren Anfängen war sie als Rationalitätsmodell der Kriegsführung konzipiert. Es wurde in der Nachkriegszeit mit dem Ziel einer Modernisierung der Kriegsstrategie in den gouvernementalen System angewendet, sofern die Komplexität einer Organisation (Regierung) zu verwalten war. Wie die Beiträge „A Brief History of Chinese Cybernetics" von Dylan Levi King und insbesondere „Cybernetics Across Cultures" von Gerovitch ausführlich zeigen, wurde die Kybernetik zu einem Modell für die Verwaltung sozialer Systeme in einer immer komplexeren Gouvernementalität, deren Verhalten unter Kontrolle gebracht werden müsse. *Rational choice*, von der Gerovitch spricht, ist eine Folge der neuen Rationalität in der militärischen Strategie der Nachkriegszeit. Kybernetik entstand als angewandte Wissenschaft für die Kriegsführung. Sie zog zivile Wissenschaftler:innen an, und Operational Research blieb in der Praxis eine Strategie und Methode zur Problemlösung und Entscheidungsfindung.

Michał Krzykawski erläutert, wie das Modell für das Management von Organisationen und sozialen Systemen für zivile Zwecke nutzbar gemacht wird, insbesondere diskutiert er die Planungsstrategie, die zur Modellierung makroökonomischer Prozesse diente:

„Integration of Cybernetics to define the economic modell of distribution and plan: The relevance of Lange's approach to cybernetics consists in his demonstration that economic models based on cybernetic thinking can be effectively used for analyzing the dynamics of the economic processes" (S.159f.).

Die Beiträge von Krzykawski und Daisuke Harashima stellen dar, wie die neuen Techniken der Informationsverarbeitung und das daraus resultierende Regel- und Steuerungsverhalten in verschiedenen Anwendungsfeldern umgesetzt wurden.

Das Ende des Denkens durch die Kybernetik in ihrer eschatologischen Sicht zeigt die andere Seite der Vollendung: Jedem Ende folgt ein neuer Anfang. Das Ende eines universalen Wissens, das den Dualismus auslöste, lässt Raum für ein reflexives, rekursives, paradoxenreiches, mehrwertiges logisches Denken. Dessen Vertreter wie Ranulph Glanville (1988) und Gotthard Günther (1963) haben für die polykontextuale Mehrwertigkeit plädiert.

Und so verspricht das Ende des Denkens die Erlösung vom trivialen Denken. Die Kybernetik zweiter Ordnung scheint die Erlösung von der Kontrolle zu sein: Solange die Kontrolle kontrollierbar ist, nämlich die Beobachtung der Beobachtung, das Denken des Denkens, ist der Ausweg zur kritischen Stellungnahme garantiert.

Jedenfalls wird in der ersten Kybernetik – da es keine Kybernetik erster Ordnung gibt – die Steuerung in ihren beiden Ausprägungen ‚Regelung' und ‚Steuerung' der Kommunikation zugeordnet. Durch Kommunikation findet Steuerung statt. Wer sich ein wenig mit Kommunikationstheorie beschäftigt hat, weiß, dass Kommunikation nicht nur Vermittlung bedeutet (vgl. Luhmann 1987, S.193).

Kommunikation, wie sie erstmals im mathematischen Kommunikationsmodell von Claude Shannon und Warren Weaver (1949) formuliert wurde, ist Selektion, Auswahl, Kodierung, Dekodierung und Übertragung. Die Übertragung ist nach Michel Serres (vgl. 1992, S.14) eine Transduktion, also die Übersetzung eines kodierten Signals in ein anderes. Erschwerend kommt hinzu, dass der gesamte Selektionsprozess durch die Kontingenz des Außen, der unvorhersehbaren Umwelt, bedingt ist. In diesem Sinne bedeutet Kontrolle, eine Auswahl zu treffen. Diese erzeugt eine geordnete Struktur, die durch Wiederholung, also Redundanz, eine stabile Ordnung schafft. *Ordo ab Chao* (vgl. Mersch 2013) kann als Herrschaftsform der neuen Machttechnologie gesehen werden, die das ‚Außen' in Ordnung bringt und Stabilität schafft, wo Kontingenz herrscht.

Ordo ab Chao durch Kommunikation kann aber auch bedeuten, Ordnung zu schaffen, deren Stabilität unmittelbar von nichtlinearen Prozessen abhängt. Die Kybernetik zweiter Ordnung, die von der operativen Geschlossenheit profitiert und sogar eine ganze Epistemologie aufbaut, behauptet die Geschlossenheit nicht als eine aus-

schließlich totale Form, vielmehr steht diese Form immer in Beziehung zu anderen Beobachtern, die sie beobachten und gleichzeitig beobachtet werden. Die operative Geschlossenheit ist die Grundlage einer Kontrolle der Kontrolle, einer Auswahl der Auswahl, nämlich der Entscheidung, der Wahl der Freiheit, dass die Kontrolle beobachtet werden kann. Unter Beobachtung als formaler Ausdruck ist jede Operation zu verstehen, auch die Kritik. Die Kontrolle zu beobachten, bedeutet also, dass die Kontrolle in jeder Form der Schaffung von Ordnungen offen ist für ihre Beobachtung und Kritik.

Arantzazu Saratxaga Arregi
(Freiburg im Breisgau/Aix-en-Provence)

Literatur

Bruner, Jérôme: *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge: Harvard UP, 1986.

Bruner, Jérôme: *The Culture of Education*. Cambridge: Harvard UP, 1996.

Brushlinskii, Andrei: „Pochemu nevozmozhen ‚iskusstvennyi intellect'." In: *Voprosy filosofii* 2, 1979, S.50-64.

Glanville, Ranulph: *Objekte*. Berlin: Merve, 1988.

Günter, Gotthard: *Das Bewußtsein der Maschinen: Eine Metaphysik der Kybernetik*. Baden-Baden: Agis, 1963.

Hui, Yuk: *Recursivity and Contingency*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2019.

Hui, Yuk: *Art and Cosmotechnics*. Minneapolis: University of Minessota Press, 2021.

Heidegger, Martin/Augstein, Rudolf/Wolff, Georg: „Nur noch ein Gott kann uns retten." In: *Spiegel* 23, 1976 [1966], S.193-219.

Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme: Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.

Mersch, Dieter: *Ordo ab chao*. Berlin/Zürich: Diaphanes, 2013.

Pias, Claus (Hg.): *Cybernetics – Kybernetik: The Macy Conferences 1946-1953*. Berlin/Zürich: Diaphanes, 2004.

Serres, Michel: *Hermes II*. Merve: Berlin, 1992.

Shannon, Claude Elwood/Weaver, Warren: *The Mathematical Theory of Communication*. Champaign: University of Illinois Press, 1949.

Wiener, Norbert: *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*. Cambridge: MIT Press, 1948.

Bereichsrezension: Ukraine-Krieg

Julia Mayer: Journalistische Meinungsäußerungen zum Ukraine-Krieg auf Twitter

Baden-Baden: Tectum 2024 (Young Academics, Bd.5), 91 S., ISBN 9783689000387, EUR 29,-

Martin Löffelholz, Kathrin Schleicher, Christian F. Trippe (Hg.): Krieg der Narrative: Russland, die Ukraine und der Westen

Berlin/Boston: De Gruyter 2024, 279 S., ISBN 9783111331508, EUR 39,95

Mette Mortensen, Mervi Pantti (Hg.): Media and the War in Ukraine

New York: Peter Lang 2023 (Global Crises and the Media, Bd.29), 238 S., ISBN 9781433199301, EUR 36,95

Der Krieg Russlands gegen die Ukraine ist keineswegs der erste Krieg, in dem Medien eine wichtige Rolle spielen. Allgemein gilt der Vietnam-Krieg als der erste, der regelmäßig im Fernsehen und in Illustrierten zu sehen war und bei dem die Berichterstattung einen erheblichen Einfluss auf die öffentliche Meinung und damit auch auf den Verlauf des Krieges hatte. Kriege seither sind unterschiedlich stark mediatisiert worden; eine der Lehren, die vom Militär aus Vietnam gezogen wurden, besteht darin, dass die beteiligten Parteien den Informationsfluss zu kontrollieren und in ihrem jeweiligen Sinne zu lenken versuchen. Das ist im Ukraine-Krieg nicht grundsätzlich anders; dennoch ist er (u.a.) aus Medien-Sicht in verschiedenen Dimensionen besonders, wie die drei hier besprochenen Bände zeigen. Da die Bücher in der Frühphase des Krieges 2022-23 entstanden, können sie freilich noch kein erschöpfendes Fazit bieten, sondern lediglich erste Analysen.

Kurznachrichtenplattformen wie X (ehemals Twitter) sind bei Journalist:innen beliebt, weil sie es erlauben, die eigenen Beiträge unabhängig von einem bestimmten Medium zu promoten und sich mit ihrer persönlichen Stimme in Echtzeit und ungefiltert in die öffentliche Debatte einzuschalten. Mit solchen, auf den Ukraine-Krieg bezogenen Meinungsäußerungen einer Auswahl von Journalist:innen deutschsprachiger Leitmedien im Jahr 2022 befasst sich Julia Mayer in ihrer standardisierten Inhaltsanalyse, einer Bachelorarbeit an der Universität Trier. Wenig überraschend zeigt die Studie, dass sich gemäßigte Elite-Journalist:innen kritisch, jedoch mit

einer gewissen emotionalen Zurückhaltung äußerten. Insgesamt spiegeln ihre Aussagen den Mainstream der öffentlichen Meinung während des Untersuchungszeitraums wider. Knapp die Hälfte der untersuchten Posts enthielten eine Meinungsäußerung: „Negative Bewertungen richten sich insgesamt überwiegend an Russland, Präsident Putin und Bundeskanzler Scholz, während die Ukraine, Präsident Selenskyi und Außenministerin Baerbock nie negativ bewertet werden" (S.37). Hier zeigen sich die Grenzen der rein quantitativen Methode mit hochselektiver Stichprobe. Putin und Scholz wurden aus sehr unterschiedlichen Gründen kritisiert, und die Stimmen politisch stärker polarisierter oder weniger professioneller Journalist:innen, aber auch Desinformation bleiben außen vor. Dabei spricht doch eine Menge dafür, dass diese das Meinungsklima – jedenfalls auf X – durchaus mitbestimmt haben.

Der Sammelband *Krieg der Narrative* erweitert die Perspektive deutlich und liefert eine Art Einführung in die Medien-Dynamiken des Ukraine-Krieges mit wechselndem Fokus auf Deutschland, der Ukraine und Russland. Die ersten beiden Hauptteile des Buches, die sich mit strategischer Kommunikation einerseits und journalistischer Kommunikation andererseits beschäftigen, werden jeweils von einem fundierten und umfassenden Forschungsüberblick eingeleitet (Marc Jungblut bzw. Kathrin Schleicher). Beiden gemeinsam ist die Feststellung, dass „die Digitalisierung der Kriegskommunikation und soziale Medien die Gatekeeper-Funktion des Journalismus teilweise aufgelöst" (S.122) haben. Dies geht mit vermehrter Transparenz und zugleich einem Kontrollverlust gegenüber Propaganda und Desinformation einher.

Die dann folgenden Kapitel sind recht heterogen und reichen von Interviews und eher journalistischen Essays bis hin zu originären wissenschaftlichen Analysen. Im Rahmen einer Inhaltsanalyse von mehreren deutschen Leitmedien arbeiten etwa Marcus Maurer, Pablo Jost und Jörg Haßler sehr differenziert die geringe Perspektivenvielfalt in der anfänglichen Berichterstattung über den Ukraine-Krieg heraus. Analog zu Mayers Studie zeigt sich ein starker gesellschaftlicher Meinungsmainstream, wenn auch mit einer Besonderheit: Im Grunde herrschte weitgehender Konsens über Russlands Kriegsschuld und die notwendige Unterstützung für die Ukraine; lediglich die Bundesregierung stand im Zentrum der Kritik. Von einem „Rally-round-the-flag-Effekt" (S.90ff.) der öffentlichen Meinung mit Regierung und Staatsapparat konnte somit jedenfalls in Deutschland keine Rede sein – ganz im Gegensatz zur Ukraine selbst, wie Mykola Berdnyk und Denis Trubetskoy im dritten Hauptteil des Bandes ausführen. In Russland wiederum herrscht, wie Michael Thulmann und Markus Ziener analysieren, eine „Zustimmungsdiktatur" (S.238) mit

durch Staatsmedien und Repression erzwungener Scheinnormalität. Sascha Stoltenow zeigt, wie die deutsche Bundesregierung vor allem aufgrund von kognitiver Dissonanz innerhalb der Sozialdemokratie nicht nur politisch zwischen allen Stühlen landete, sondern auch noch „gleichermaßen zum Ziel der strategischen Kommunikation der Ukraine und der Russischen Föderation" wurde (S.112).

Einige andere Beiträge bleiben eher an der Oberfläche, von denen hier zwei herausgegriffen seien. So referiert Johanna Radechowsky die Praxis der journalistischen Faktenchecker in Deutschland, ohne auf die wissenschaftliche und strategische Debatte um Sinn und Wirkung von Faktenchecks auch nur hinzuweisen. Aynur Sarısakaloğlu berichtet zunächst unkritisch, wie Künstliche Intelligenz (KI) und Virtuelle Realität die Kriegsberichterstattung und die redaktionelle Arbeit verändern; erst gegen Ende ihres Beitrags wendet sie sich der ethischen Problematik zu – mit dem wenig überzeugenden Hinweis, dass bei der Enttarnung von durch KI erzeugten *deep fakes* ausgerechnet weitere KI-Werkzeuge helfen könnten. Ihre Schlussfolgerung, dass diese Technologien vor allem „neue Kompetenzanforderungen für Medienschaffende" (S.203) mit sich bringen, beschreibt bestenfalls einen kleinen Teil der Herausforderungen.

Auch in der Anthologie *Media and the War in Ukraine* ist das wissenschaftliche Erkenntnisniveau durchmischt. So treibt Simon Cottle erheblichen Aufwand, um anhand der BBC-Berichterstattung zum Ukraine-Krieg zu belegen, dass „concerns of ecology in planetary context […] cannot be left to when the fighting stops" (S.210), diese jedoch tatsächlich kaum vorkamen. Andere Beiträge befassen sich mit Einzelbeispielen, wie einem Meme von ukrainischen *Grandma Warriors* oder dem TikTok-Account einer einzelnen, wenn auch vielbeachteten, ukrainischen Influencerin.

Weitaus ergiebiger sind andere Beiträge. Zwei Kapitel befassen sich zum Beispiel mit Open Source Intelligence (OSINT), also der Recherche und der Überprüfung von Fakten anhand von frei verfügbaren oder durch die allgegenwärtigen Smartphones generierten Informationen. Jamie Matthews weist auf den Zugewinn an Transparenz auch der klassischen Medienberichterstattung hin, die so besser in die Lage versetzt wird, die Propagandameldungen beider Kriegsparteien einzuordnen und ein realistischeres Bild von der Lage vor Ort zu vermitteln. Doch wie Marc Tuters und Boris Noordenbos eindrücklich zeigen, bleibt auch OSINT selbst nicht von propagandistischer Instrumentalisierung verschont: Russische Akteure bedienen sich der Stilmittel von OSINT, die Authentizität suggerieren (etwa Foto-Serien, in denen rote Kreise auf ‚verdächtige' Details hinweisen), gerade mit dem Zweck, die Wahrheit zu verschleiern und Zweifel zu säen. Durch die Viralität solcher Social-Media-

oder Messenger-Posts entsteht dann „participatory propaganda“ (S.103), die von wahrheitsgetreuer Information kaum noch zu unterscheiden ist. Und wie Mervi Pantti und Matti Pohjonen belegen, profitierten Unternehmen wie Meta und Google zunächst vom Ukraine-Krieg, indem sie sich im Land als quasi-monopolistische Technologie-Dienstleister und Informationsdienste positionierten, nur um – wie wir heute wissen – mit dem Wechsel zur Trump-Administration opportunistisch umzuschwenken.

Sehr spannend sind auch zwei Beiträge, die sich mit der Medieninfrastruktur in der Ukraine im Kriegszustand befassen. Göran Bolin und Per Ståhlberg erläutern die aus westlicher Sicht verwunderlich wirkende Verzahnung von staatlicher, kommerzieller und NGO-getriebener Kommunikation und die Verwendung klassischer Marketingansätze im Kriegszusammenhang. Die Ursache hierfür liegt in dem speziellen ukrainischen Verhältnis zwischen Staat und Zivilgesellschaft seit der ‚Revolution der Würde‘ (auch bekannt als ‚Euromaidan‘) von 2014: Die reformwilligen Teile des Regierungs- und Staatsapparates sind seither auf die Hilfe und Kontrolle von NGOs angewiesen, die teils einen quasi-offiziellen Status erlangt haben; umgekehrt handeln dieselben NGOs angesichts des Krieges faktisch im Einklang mit dem Staat, ohne dass es dazu einer zentralen Regie oder gar Zwanges bedürfte. Auch die in der Frühphase des Krieges besonders intensive ukrainische Kampagne für deutsche Waffenlieferungen wurde maßgeblich von NGOs betrieben – darunter viele, die ansonsten kaum etwas mit Medien zu tun haben.

Kateryna Boyko und Roman Horbyk weisen in diesem Zusammenhang auf Veränderungen im Mediennutzungsverhalten hin. Da Rundfunk unter Kriegsbedingungen nicht immer verfügbar ist, sind die Ukrainer:innen auf Smartphones und damit auf eine individualisierte Social-Media- oder Messenger-basierte Kommunikation angewiesen: „News consumption is combined in one app with private conversations with friends and family, and sharing information in a private chat becomes easier. News consumption is thus integrated into networking and organising“ (S.50). Auch hier spielen staatstragende NGOs eine wichtige Rolle, indem sie staatliche Forderungen ausdrücklich legitimieren: Mediennutzende zensieren sich freiwillig selbst, um dem Feind keine Hinweise zu geben und die allgemeine Moral aufrechtzuerhalten; Smartphone-Besitzer:innen beteiligen sich an militärischer Aufklärung, indem sie beispielsweise Informationen über russische Truppenbewegungen an den Geheimdienst melden.

Mehr noch als die technologischen Möglichkeiten und Limitierungen sind es solche sozialen Strukturen, welche die ukrainische Medien-Selbstverteidigung so neu und besonders machen.

Eric Karstens (Krefeld)

Bereichsrezension: Hip-Hop

Raja Möller, Martin Seeliger, Fabian Wolbring (Hg.): 20 Jahre „Mein Block": Interdisziplinäre Perspektiven auf ein popkulturelles Ereignis

Weinheim/Basel: Beltz Juventa 2024 (HipHop Studies), 295 S., ISBN 9783779979975, EUR 28,-

Linus Eusterbrock, Chris Kattenbeck, Oliver Kautny (Hg.): It's How You Flip It: Multiple Perspectives on Hip-Hop and Music Education

Bielefeld: transcript 2024 (Popular Music), 316 S., ISBN 9783837666670, EUR 42,- (OA)

James Barber, Christian Büschges, Dianne Violeta Mausfeld, Britta Sweers (Hg.): Remixing the Hip-Hop Narrative: Between Local Expressions and Global Connections

Bielefeld: transcript 2024, 326 S., ISBN 9783839470527, EUR 49,- (OA)

In den letzten Jahren zeigt sich im internationalen akademischen Diskurs ein konstant starkes Interesse an Hip-Hop im Allgemeinen und Rap im Besonderen. Im Wesentlichen lassen sich dabei verschiedene Schwerpunkte (auch im Nachgang des 50. Jubiläums von Hip-Hop2023) ausmachen, die erstens eine global-transkulturelle Perspektive in den Blick nehmen, zweitens technische Aspekte wie Sampling und Musikproduktion thematisieren sowie sich mit Genderrollen oder pädagogischen Ansätzen in der Bildungs- und Sozialarbeit beschäftigen.

Die sehr lebendige Reihe „HipHop Studies" des Verlages Beltz Juventa widmet sich in ihrem neuesten Band ausschließlich einem Song: Sidos *Mein Block*, dessen 20jähriges Jubiläum zum Anlass genommen wurde, aus interdisziplinären Perspektiven auf *ein popkulturelles Ereignis* zu schauen. Die Herausgeber Raja Möller, Fabian Wolbring und Martin Seeliger, letztere durch ihre bisherigen Publikationen einschlägig ausgewiesen (vgl. Wolbring, Fabian: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*. Göttingen: V&R unipress 2015; Seeliger, Martin: *Soziologie des Gangstarap: Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte*. Weinheim: Beltz Juventa, 2021), möchten sich dem „Phänomen" widmen und durch „die Kombination unterschiedlicher Beiträge eine dichte Beschreibung […] leisten" (S.9). Sie teilen den Band in vier Sektionen auf: Song, Inszenierung, Kontext und

Transfer. Man muss die Einschätzung der Ereignishaftigkeit von „Mein Block" nicht zwingend teilen, um festzustellen, dass dieser Song gleichwohl in der Entwicklung von Deutschrap eine wichtige Zäsur darstellte. Das tritt in den insgesamt 16 Einzelbeiträgen sehr deutlich in Erscheinung und geht weit über die bloße Behauptung einer Bedeutungszuschreibung hinaus. Der thematische Rahmen umfasst textliche Devianz, konveniente Subversion, Klangästhetik und Gemeinschaftsbildung sowie lokale Bilderwelten, das Märkische Viertel als Berliner Hip-Hop-Teilgeschichte, der Stellenwert der Maske über Sido hinaus sowie der Großwohnsiedlung und schließlich gegenwärtige Jugendarbeit und Literaturdidaktik. Auf vielleicht überraschende Art und Weise findet sich auch Walter Benjamin als Flaneur durch ‚die Blocks' wieder.

Kolja Popovic eröffnet den Band und plädiert als Rapkollege der Antilopen Gang und als jemand, der mit Sidos Musik respektive Aggro Berlin aufgewachsen ist, für die Verleihung des Bundesverdienstkreuzes an Sido. Der Beitrag selbst ist in seiner Emphase nicht einfach nur eine Eloge, sondern zugleich ein anschauliches Beispiel für Selbstreflexion der eigenen Musiksozialisation und einer autoethnografischen Medienbiografie. Material- wie auch erkenntnisreich sind die drei Gespräche mit Specter Berlin, einem der drei Aggro-Berlin-Gründer, mit Katja Kuhl, der Regisseurin des Videos zum Song, sowie das Interview von Marcus Staiger mit einem ‚Block-Bewohner'. Die drei Gespräche unterfüttern nicht nur die anderen Beiträge – gewisse Überschneidungen bleiben dabei nicht aus –, sie zeigen in der reflexiven Rückschau auf damaliges Handeln auch eine akteurszentrierte Binnenperspektive, die sich einer kausalitätsorientierten Analyse verwehrt und erfahrungsbasiert das je situative und experimentelle, das strategische, empowernde und ästhetische Moment betont.

Ein so benanntes Transferkapitel erweitert anwendungsbezogen das Spektrum von „Mein Block", indem Anna Groß und Marie Jäger mit „Songs über sogenannte soziale Brennpunkte" und „Geschichten aus dem Block" (S.271) den Zusammenhang von Jugendarbeit, Hip-Hop und Selbstwirksamkeit über „Mein Block" hinaus thematisieren. Seeliger lässt es sich nicht nehmen, mit „Mein Block" eine politökonomische Rahmenerzählung zu eröffnen, um einen wunden Punkt im Zusammenhang von Hip-Hop und der akademischen Auseinandersetzung fortzuführen. So spricht er beispielsweise genuin von Kultur- und Gesellschaftsanalyse und nicht von ‚den' Hip-Hop Studies, um sich für eine theoretische Grundierung stark zu machen, die über eine affirmative Motivanalyse hinausgeht. Er plädiert für eine Empirie, die das Wechselverhältnis zwischen Hip-Hop und Gesellschaft betont, politische Ökonomie systematisch integriert und nicht nur danach fragt, welche gesellschaftlichen Verhältnisse sich in Hip-Hop als kul-

turellem Phänomen vermeintlich klar abbilden und nur ‚ordentlich' herausgelesen werden müssen.

Der Band liefert eine kenntnisreiche und dichte Beschreibung durch die vielschichtigen Perspektiven. Er beschränkt sich nicht nur auf kleinteilige Analysen, und es bleibt offen, ob sich hierfür noch weitere ‚Ereignis-Songs' – auch aus anderen Genres – anbieten.

Wie man es dreht und wendet – so ließe sich umgangssprachlich der Titel *It's How You Flip It* übersetzen –, und er steht für eine subjektive Aneignungsform, die das Individuum und seinen Zu- beziehungsweise Umgang mit Objekten, Tatsachen oder Entwicklungen in den Vordergrund stellt. Der Untertitel *Multiple Perspectives on Hip-Hop and Music Education* macht den Fokus der zweiten Publikation deutlich; und Hip-Hop-Based Education (HHBE) findet sich als ein übergeordneter *terminus technicus* mehr und mehr im akademischen Diskurs. Die drei Herausgeber Linus Eusterbrock, Chris Kattenbeck und Oliver Kautny sind als Musikwissenschaftler und -pädagogen an der Universität Köln zu verorten. Dort ist auch das Cologne Hip Hop Institute beheimatet, das einen Brückenschlag zwischen Hip-Hop-Kultur und Lehramtsausbildung initiiert und dialogorientiert einen Transfer zwischen Wissenschaft und Szene möglich machen will. Der Open-Access-Band ging aus einem kollaborativen DFG-Forschungsprojekt zwischen Köln und Bristol hervor, indem es um ‚Knowledge' als fünfte Säule im Hip-Hop (neben DJing, Writing, Breaking, MCing) ging. Der Band umreißt in seiner Problematisierung unter anderem die möglichen Beschreibungsformen musikalischer Praktiken, wie diese gelernt werden (können), wie sich gesellschaftliche Themen in diese Praktiken einschreiben und diese wiederum für musikpädagogische Fragestellungen nutzbar gemacht werden können. Eine zentrale Frage dreht sich um die Institutionalisierung von Hip-Hop in Bildungskontexten, wo dies passiert und wie sich dies im Sinne einer Verhältnisbestimmung methodisch, theoretisch und praktisch auswirkt. Auch dieser international aufgestellte Band folgt mit seinen 21 dialogischen, essayistisch-reflexiven und wissenschaftlichen Beiträgen einer inhaltlich klaren Struktur, allerdings in einer anderen Form: verschränkende Perspektiven von Musikpädagogik und Hip-Hop, musikpädagogische Erfahrungen in der akademischen Lehre, theoretische Impulse, die aus den Gegenständen entwickelt werden, Schwerpunkte aus der musikpädagogischen Praxis, Rhythmus und Flow, Klimawandel und Intersektionalität sowie Spannungsfelder, die sich aus unterschiedlichen räumlichen, formalen, non-formalen Settings ergeben. Die einzelnen Beiträge stehen dabei nicht für sich, sondern nehmen im Sinne eines Aktion-Reaktion-Schemas in Form von Impuls, Reflexion, Darstellung, Problembestimmung, Erfahrung oder theoretischem Sample aufeinander Bezug. Letzteres zeigt auch die Vernetzungsansätze, die der Band schließlich interdisziplinär ermöglicht: Michael

Rappe und Christine Stöger übertragen sehr überzeugend in ihrem Beitrag die Metapher des Archipels nach Edouard Glissant auf die Breaking-Kultur und ihr Entstehen und machen sich differenziert für eine Vielfalt der Einflüsse im Verständnis einer Kreolisierung von Kultur stark. Das wird dann von Saman Hamdi über das Breaking erfahrungsbasiert bestätigt, indem er das autodidaktische, informelle und kollektive Lernen herausstellt und das Nichtexklusive solcher Gemeinschaften, das Zentrumsfreie und Nichtlineare in Bezug auf historische Identitäten betont (vgl. S.135). Der Archipel-Ansatz von Rappe und Stöger findet sich mittlerweile umfassend ausgearbeitet und empirisch gesättigt in der gemeinsamen Veröffentlichung *„Lernen nicht, aber…" Zur Tanz- und Lernkultur Breaking* (Münster: Waxmann, 2023).

Die Schwierigkeit von Rapmusik und Gangsta Rap in Schulmusikbüchern beschäftigt Charlotte Furtwängler, und hier zeigt sich eine Parallele zu *Mein Block*: Obwohl Rap im Alltag keiner Relevanzbegründungen mehr bedarf, finden sich handhabbar wie zeitgemäß lediglich Ausnahmen in den Materialien. Dass HHBE und Rapmusik auch in den USA gegenwärtig vor Herausforderungen stehen, zeigt die Studie von Jabari M. Evans, die in Chicago die Erfahrungen eines Lehrers anhand von Tiefeninterviews und Unterrichtsbeobachtungen qualitativ erhebt und auswertet, um administrative Erwartungen an HHBE, Leistungsstandards und Schulalltag sowie die Nützlichkeit von Hip-Hop im schulischen Kontext zu untersuchen. Der Beitrag von Johan Söderman erlaubt einen ertragreichen Blick nach Schweden: Dort bildeten sich kommunale Musikpraktiken, insbesondere in sogenannten Studienvereinen, die lokal institutionalisiert sind. Söderman führt in den schwedischen Hip-Hop ein und zeigt anhand der dortigen Hip-Hop-Pädagogik und ihren Praktiken die Auswirkungen auf den Musikunterricht und diskutiert den Stellenwert hinsichtlich von Vertrauen, Identitätsbildung, Sprachentwicklung beim Rap, integrativer Aspekte und künstlerischer Bildung. In eine ähnliche Richtung argumentieren gemeinsam Ethan Hein und die amerikanische Rapperin und Hip-Hop-Botschafterin Toni Blackman, dass sich Musikpädagog:innen nicht scheuen sollten, in den Dingen, die sie vermitteln wollen, einen aktiven (musikalischen) Part einzunehmen. Sie sehen Hip-Hop-Musikunterricht als eine besondere Form kulturell relevanter Pädagogik, die mehr als nur Musik ist, indem sie als „antiauthoritarian street music" (S.224) sich nur schwer in formale Bildungssettings einpasst. Aus dieser inhaltlichen Spannung ergibt sich ein textliches Zusammenspiel, das eng verknüpft ist mit den Erfahrungen der beiden Autor:innen als musikalische Aktivistin und als Pädagoge. Das bedeutet dann auch in ihrem Vermittlungsansatz eine Verbindung von Hip-Hop als ein Thema und als ein Wertesystem, um jungen Menschen zu helfen, ihre Stimme in der Welt zu behaupten (vgl. S.230).

Eine interessante Beobachtung ergibt sich nach der Lektüre des Bandes: Auch wenn es sehr zentral um Musik, den Zugang und Umgang mit Musik geht, musikpädagogische Ansätze verfolgt werden – schmerzlich vermisst wird DJing. Nur eher beiläufig kommt es vor, etwa bei Kurt Tallert aka Retrogott oder bei Chris Kattenbeck, der DJing als ‚Vorläufer des Beatmaking' (vgl. S.84) bezeichnet, keinesfalls jedoch als eine eigenständige Perspektive, die Eingang in die Musikpädagogik findet. Das kann als ein mögliches Indiz für einen voraussetzungsreichen Vermittlungsansatz sein, technisch, zeitlich, personell oder auch wissensbasiert. Möglicherweise liegt es aber auch an einer Verschiebung, die mit der digitalen Transformation und ihrem Einfluss auf musikalische Praktiken zusammenhängt. Der aufschlussreiche, materialreiche Band adressiert ein anglophones Lesepublikum, es bleibt ihm zu wünschen, dass er im deutschen Diskurs seinen Widerhall findet.

Aus der Schweiz liegt nun ein ebenfalls englischsprachiger Band vor: *Remixing the Hip-Hop Narratives: Between Local Expressions and Global Connections*. Hervorgegangen ist er aus dem vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Forschungsprojekt „Hip Hop als transkulturelles Phänomen." Anders als der pädagogische Ansatz der Kölner Kolleg:innen fokussiert dieser ebenfalls international aufgestellte Open-Access-Band feldforschungsbasiert Fragen kultureller Signifikanten, mit denen Gemeinschaften zusammenhängen, „be they religious symbols, musical practices, musical genres and examples adopted by the hiphop DJ and producer, production techniques and technology, lyricism, fashion, style, and aesthetics, and how these have intersected with the creation and development of hip-hop culture and practice" (S.12). Das inhaltliche Spektrum umfasst dabei erkenntnistheoretische Begriffsarbeit, die positive Kraft der Gemeinschaftsbildung und Community-Medien als historisches Archiv, mediale Distributionskatalysatoren (z.B. Radio), die Verwendung von Performance-Tracks bei Hip-Hop-Auftritten und die Verschiebung von Authentizität, den Zusammenhang von Musik und geschlechtlicher Nonkonformität, urbaner Kosmopolitismus vor dem Hintergrund einer brasilianisch-klassizistischen Afro-Diaspora und Jugendarbeit in Montreal.

Die Herausgeber:innen James Barber, Christian Büschges, Dianne Violeta Mausfeld und Britta Sweers folgen in ihrer Rahmung der Position Kjell Andreas Oddekalv (der auch in *It's How You Flip It* vertreten ist), indem Black Music eben nicht auf die Analyse weißer Akademiker:innen angewiesen ist, um respektiert zu werden. Vielmehr geht es ihnen um einen grundsätzlichen Respekt gegenüber „artists, architects, and archivists of hip hop, and Black and minority popular music history", der es erlaubt, eine ethisch begründete „research relationship with members of these musical communities" (S.23). In diesem Sinne umfasst die Rahmung mit Blick auf soziopolitische Dynamiken innerhalb der Hip-

Hop-Kultur nicht nur musikalische Einflüsse und Verflechtungen, sondern auch afroamerikanische, lateinamerikanische und afrikanisch-karibische diasporische kulturelle Traditionen. In der theoretischen Rahmung sind die Herausgeber:innen nah an der Archipel-Metapher von Rappe und Stöger, wenn sie die „dynamics of the local, national, and global spread and interactions of hip hop" begrifflich fassen" wollen und mit Bezug auf Arjun Appadurai, Roland Robertson und Haj Yazdiha eine glokale Hybridität konstatieren, die zur „idea of multiple centers and peripheries" (S.35) führt. In diesem Sinne erhellend ist der Beitrag von Terence Kumpf, Mitbegründer des European Hiphop Studies Network, der sich mit dem kubanischen Kulturanthropologen Fernando Ortiz und seinem grundlegenden Begriffsverständnis von Neokulturation auseinandersetzt, das sich aus dem von ihm eingebrachten Begriff der Transkulturalität ableitet. Diese Überlegungen gehen bereits in die 1940er Jahre zurück, und Kumpf macht sie engagiert für die gegenwärtige Auseinandersetzung mit Hip-Hop fruchtbar. Amy Coddington beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit dem Stellenwert des Radios, dem Crossover-Format und seinem Anteil an der Popularisierung von Rap-Musik in Florida. Der in der Folge erkennbare Einfluss auf Top-40-Radios, Mainstream und Kommerzialisierung sowie die Herausforderungen der medialen Rassenpolitik zeigen die Komplexität des Feldes. Die amerikanischen Forschungen zu Radio und Hip-Hop sind durchaus beispielgebend und verweisen damit implizit auf Desiderate in der deutschen Hip-Hop-Radioforschung. Ein anderes Desiderat greift Dianne Violeta Mausfeld mit Chicano/Latino-Hip-Hop an der Westküste auf und kann ethnografisch wie diskursanalytisch überzeugend darstellen, dass diese bislang nur selten in die Hip-Hop-Geschichte der Westküste und Los Angeles respektive des Konflikts zwischen Ost- und Westküste einbezogen wurden.

Alle drei sehr lesenswerte Bände teilen eine grundlegende Charaktereigenschaft, die den Hip-Hop Studies nicht erst seit kurzem zugeschrieben werden: Sie sind multi- wie interdisziplinär, sie zeigen ein breites Spektrum an Forschungsschwerpunkten, die sich mit Fragen der Praxis und der Praktiken, der Technologie, der Alltags- und der Popkultur, der Linguistik, der Ökonomie, der Geografie, der lokalen Aneignung und der globalen Verbreitung, Identitätspolitik, der Ethnie sowie einer Vielzahl anderer Phänomene im Zusammenhang mit Hip-Hop und der zeitgenössischen Kultur im Allgemeinen befassen. Dabei könnte der Umgang mit dem Material von *Mein Block* beispielgebend sein: Die geführten Gespräche sind ungeschnittenen auf YouTube verfügbar und über einen QR-Code leicht zugänglich. Darüber hinaus zeigen die durchgehend qualitativ ansprechenden Beiträge aber auch ein wachsendes Interesse an einer Verständigung und einem Transfer zwischen Wissenschaft und Hip-Hop-Kultur.

Thomas Wilke (Ludwigsburg)

Buch, Presse, Druckmedien

Christiane Maaß, Isabel Rink (Hg.): Handbook of Accessible Communication

Berlin: Frank & Timme 2024 (Easy – Plain – Accessible, Bd.15), 746 S., ISBN 9783792991206, EUR 148,- (OA)

Das umfangreiche Handbuch mit 43 Beiträgen, das ursprünglich in deutscher Sprache unter dem Titel *Handbuch barrierefreie Kommunikation* (Berlin: Frank & Timme, 2020) erschienen ist, liefert einen wichtigen Beitrag zur barrierefreien Kommunikation als Voraussetzung für die gleichberechtigte Zugänglichkeit und Teilhabe an der Gesellschaft, wobei sich der Prozess der Zugänglichkeit von Kommunikation in fünf Aspekte untergliedert: Auffinden, Wahrnehmen, Verstehen, Behalten und Handeln. Den Herausgeberinnen zufolge müssen die Nutzer:innen Kommunikate auffinden können. Und sie müssen diese wahrnehmen können als Voraussetzung für die weitere Prozessierung der enthaltenen Informationen. Die barrierefreie Kommunikation umfasst dabei alle Maßnahmen zum Abbau von Hindernissen für die Verständigung in verschiedenen Situationen und Handlungsfeldern. Außerdem ist sie insbesondere darum wichtig, weil durch Behinderungen, Erkrankungen, unterschiedliche Bildungschancen oder einschneidende Lebensereignisse Menschen höchst unterschiedliche Bedarfe haben, sodass Texte beziehungsweise Kommunikate so aufbereitet werden müssen, dass sie den individuellen Zugangsvoraussetzungen und Ansprüchen dieser Nutzenden entsprechen.

Das Themenfeld ‚Barrierefreie Kommunikation' wird im Handbuch aus interdisziplinärer Perspektive breit beleuchtet und kritisch reflektiert. Dabei werden neben aktuellen Erkenntnissen der Forschung und Berichten von Praktiker:innen sowie Nutzer:innen, die Einblicke in ihren Umgang mit barrierefreier Kommunikation geben, auch Lösungsvorschläge präsentiert sowie gegenwärtige und zukünftige Erfordernisse und Probleme aufgezeigt.

Auf die Einleitung und einen Überblick durch die beiden Herausgeberinnen (S.13-29) folgt ein erster Teil mit neun Beiträgen zu den Anforderungen an die Wahrnehmbarkeit und Verständlichkeit von Kommunikation mit Themen wie Kommunikationsbarrieren von Isabel Rink (S.33-68), der

Verständlichkeit aus psychologischer Perspektive von Ursula Christmann und Norbert Groeben (S.119-140), der Verständlichkeit aus fachkommunikativer Sicht von Benedikt Lutz (S.141-155) oder zur empirischen Überprüfung von Verständlichkeit von Silvia Hansen-Schirra und Silke Gutermuth (S.157-175). Ein zweiter Teil befasst sich mit der barrierefreien Kommunikation, etwa durch leichte Sprache von Ursula Bredel und Christiane Maaß (S.241-260), und der dritte Teil umfasst fünfzehn Beiträge zu verschiedenen medialen Bereichen und Textsorten, etwa zur barrierefreien Mensch-Maschine-Interaktion von Christa Womser-Hacker (S.497-512) oder der technischen Kommunikation als Barriere von Franziska Heidrich (S.657-676). Schließlich folgt der fünfte und letzte Teil mit neun Stimmen aus der Praxis (S.679-737). Hier konstatiert etwa Cornelia Plagge in Bezug auf die Verwendung leichter Sprache (vgl. S.713f.), dass das barrierefreie Angebot immer noch zu gering sei (z.B. im Kontext von Museen oder im Kino).

Zusammenfassend betrachtet handelt es sich bei diesem ‚dicken Wälzer' um das aktuellste und umfassendste Handbuch zur barrierefreien Kommunikation. Im Handbuch wird das Themenfeld facettenreich zu verschiedensten thematischen Bereichen und in interdisziplinärer Perspektive differenziert, umfassend und verständlich dargestellt sowie auch aus der Praxis beleuchtet und nicht zuletzt kritisch reflektiert. Das Handbuch bezweckt dabei keine direkte Anleitung zum Erreichen von barrierefreier Verständigung, sondern muss als umfassendes Grundlagenwerk zur Einführung in die Thematik, nicht zuletzt für Studierende, verstanden werden.

Heinz Bonfadelli (Zürich)

Vera Katzenberger: Zwischen Anspruch und Wirklichkeit: Kompetenzen und Ausbildung für professionellen Journalismus

Köln: Herbert von Halem 2024, 340 S., ISBN 9783869626680, EUR 34,-
(Zugl. Dissertation an der Universität Bamberg, 2022)

Vera Katzenberger ist Juniorprofessorin für Digitalen Journalismus an der Universität Leipzig. Ihre Dissertation *Zwischen Anspruch und Wirklichkeit*, die vom Bayernwerk und dem Bayrischen Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst in der Kategorie ‚Wissenschaft' mit dem Kulturpreis Bayern 2023 ausgezeichnet wurde, fokussiert auf die akademische Ausbildung von Journalist:innen und die Journalismus- und Medienstudiengänge in Deutschland. Folgende drei Forschungsfragen wirft sie auf: Wie nehmen junge Nachwuchsjournalist:innen den digitalen Wandel wahr? Welchen journalistischen Kompetenzen weisen sie in diesem Kontext Bedeutung zu? Wie wurden sie in ihrer Ausbildung in Journalismus- und Medienstudiengängen an Hochschulen auf die Herausforderungen des digitalen Wandels vorbereitet, und welche journalistischen Kompetenzen wurden ihnen hierzu vermittelt?

Im theoretischen Teil der Arbeit befasst sich das zweite Kapitel (S.21-59) mit der Feldtheorie nach Pierre Bourdieu – gesetzt als integrativer Orientierungsrahmen speziell für den Journalismus, welcher die spezifischen Logiken des Feldes, aber auch dessen Wandel definiert und positioniert. Und zwischen Struktur und Praxis, also zwischen Feldebene und Akteur, fungiert der journalistische Habitus als Verbindungsglied. Er ist das Resultat der journalistischen Sozialisation, wobei das je spezifische journalistische Kapital als Handlungsdisposition der journalistischen Arbeit fungiert (visualisiert in Abb.4 [S.58]). Im dritten Kapitel (S.60-97) werden sodann die journalistischen Kompetenzen als Analyseraster für den empirischen Teil der Forschungsarbeit dargestellt, wobei diese nach den drei Teilbereichen Fach-, Vermittlungs- und Sachkompetenz (Abb.5 [S.80]) ausdifferenziert und gegliedert werden. Das vierte Kapitel (S.98-140) bilanziert sodann differenziert den *Status quo* der akademischen Journalismusausbildung in Deutschland – und zwar vor dem Hintergrund der Frage: Wie eignen sich Journalist:innen ihre professionellen Fachkompetenzen an? Dabei werden die aktuellen praktischen und akademischen Ausbildungsmodelle im Überblick dargestellt, aber auch im Rückblick die wichtigsten Etappen der langwierigen Entstehungsgeschichte der Journalismusausbildung in Deutschland herausgearbeitet sowie kursorisch untergliedert nach sieben Phasen und in einem Zwischenfazit bilanziert.

In Kapitel 5 und 6 (S.141-200) werden zum einen die Methodik der Stu-

die und zum anderen deren Befunde dargestellt. Mittels qualitativ-explorativer Interviews wurden 25 Personen in der Teilstudie I interviewt, davon 16 Frauen und 9 Männer im Alter zwischen 21 und 32 Jahren (vgl. S.141ff.). Ihre Berufserfahrung lag zwischen einem und sechs Jahren. Fast alle hatten einen Hochschulabschluss an einer HAW oder einer Universität, meist in einem Journalismus- oder Medienwissenschaftsstudiengang. Nur eine der befragten Personen war mit einem abgebrochenen Studium über eine Journalistenschule in den Beruf gelangt. Alle hatten vor dem Berufseinstieg mehrere Praktika absolviert. Spannend zu lesen sind die Ergebnisse und deren Diskussion: sowohl der qualitativen Interviews (vgl. S.157ff.) der Teilstudie I als auch der Teilstudie II (vgl. S.222-283), die auf der Online-Befragung eines Samples von 228 befragten Journalist:innen (150 Frauen und 78 Männer) mit einem Durchschnittsalter der jungen Berufseinsteiger:innen von 28 Jahren basiert.

Generell kann gesagt werden, dass das Fazit der Befragungen ernüchternd ausfiel: „Insgesamt schien es, als würde die ursprüngliche Vorstellung vom Journalismus als kreativem, abwechslungsreichem, gesellschaftlich relevantem Traumjob […] recht bald nach dem Berufseintritt erschüttert. Es entstand der Eindruck, als würden sie schon früh in ihrer Karriere von der beruflichen Wirklichkeit eingeholt" (S.171). Die Befragten waren vor allem auch beunruhigt vom abnehmenden gesellschaftlichen Vertrauen in den Journalismus, der geringen Einschätzung der journalistischen Glaubwürdigkeit und sogar persönlichen Anfeindungen auf Social Media oder im öffentlichen Raum (vgl. S.182ff.).

Neben diesen generellen Befunden wurde zudem speziell gefragt, ob sich die jungen Journalist:innen auf den Wandel und die digitale Zukunft des Berufs vorbereitet fühlen – wie die verstärkte Dependenz vom Anzeigenmarkt oder der kompetente Umgang mit technologischen Neuerungen? In ihren Antworten legten sie dabei weniger Wert auf die Verfügbarkeit und das Know-how in Bezug auf speziell angepasste digitale Tools, sondern betonten vorab den Kompetenzbedarf im Kontext des digitalen Wandels (vgl. S.185ff.). Wichtig sei, sehr offen und flexibel gegenüber den neuen Technologien zu sein und für alle Medien und Plattformen produzieren zu können, von Print über Podcast bis hin zu Instagram-Reels (vgl. S.189). Und bei der Beurteilung des Praxisbezugs schnitten insbesondere Studiengänge an HAWs gut ab (vgl. S.200ff.).

Katzenberger bilanziert die Ergebnisse ihrer beiden Teilstudien wie folgt: „Nach dem beruflichen Eintritt ins journalistische Feld waren es aus der Perspektive der befragten jungen Journalistinnen und Journalisten zum Zeitpunkt der Erhebung vor allem technologische Entwicklungen rund um Social Media, Smartphones und Algorithmen, wirtschaftliche Ein-

flüsse und Profiterwartungen in den Redaktionen sowie geringes Ansehen von Journalismus bzw. Anfeindungen gegen Journalistinnen und Journalisten, die das journalistische Feld prägten und seine Autonomie beschränkten oder sogar gefährdeten" (S.291).

Zusammengefasst zeigen die Befunde zu den tiefgreifenden Veränderungen im journalistischen Berufsfeld ein ‚Digitalisierungsdefizit' in der akademischen Ausbildung von Journalist:innen, wobei zur Sicherstellung der Innovations- und Zukunftsfähigkeit der Medienbrache in Zeiten der Medienkrise insbesondere bei drei Aspekten Anpassungen notwendig seien: erstens bei der expliziten Publikumsorientierung der journalistischen Arbeit unter dem Stichwort ‚Dialogisierungsdefizit', zweitens bezüglich der Entwicklung von journalistischen Geschäfts- und Erlösmodellen, zu Marketing oder zur Etablierung kreativer Formatideen und drittens bezüglich der starken Technisierung des Berufsfeldes infolge des digitalen Wandels und der Notwendigkeit von entsprechenden ‚neuen Kompetenzen' im Umgang mit Smartphones, neuen Anwendungen rund um Social Media, Algorithmen und Daten (vgl. S.294).

Die stringenten sowie differenzierten theoretischen Überlegungen der Studie und ihre vielfältigen empirischen Befunde sowie deren Praxisrelevanz für die Ausbildung im Journalismus sollten von den in der Journalismusausbildung Tätigen, aber auch von den Medien selbst angesichts des bestehenden Verbesserungsbedarfs zur Kenntnis genommen werden. Insbesondere geben die von Katzenberger festgestellten und ausführlich dargestellten Befunde zur Arbeitszufriedenheit und zur Wahrnehmung des Wandels der digitalen Medientechnologien, zu Wirtschaft, aber auch zu den Fachkompetenzen in der Journalismusausbildung und ihren Defiziten (vgl. S.267) wichtige Anhaltspunkte für die Aktualisierung und Weiterentwicklung der journalistischen Curricula an Hochschulen und Journalismusschulen, aber auch für die Forschung zur Journalismusausbildung.

Heinz Bonfadelli (Zürich)

Andreas A. Riedl: Nachrichtenqualität als journalistischer Prozess: Demokratietheoretisch fundierte Performanz zwischen Wollen, Sollen und Können

Köln: Herbert von Halem 2024, 460 S., ISBN 9783869626628, EUR 42,- (OA)
(Zugl. Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München, 2023)

Andreas A. Riedls mit dem Herbert von Halem Promotions-Förderpreis ausgezeichnete theoriebasierte und zudem empirisch umgesetzte Studie *Nachrichtenqualität als journalistischer Prozess* ist von ganz grundsätzlichen Fragen geleitet: „Was ist ‚guter' Journalismus und was soll Journalismus in einer demokratischen Gesellschaft leisten?" (S.21). Und mit dieser theoretischen Perspektive ist auch eine weitere normative Frage verknüpft: Kann Qualität überhaupt empirisch gemessen werden? Und wenn ja: Wie? – Genereller wird untersucht, welche Anforderungen an den Journalismus aus der Perspektive einer deliberativen Demokratie zu stellen sind, wobei eine demokratietheoretisch basierte Konzeptualisierung der Nachrichtenqualität entwickelt wird.

Praktisch umgesetzt stellen sich auf journalistischer Seite vielfältige Fragen – etwa nach der Medienselbstkontrolle oder der Journalist:innenausbildung, aber auch nach den beeinflussenden Faktoren hinter der Entstehung von gutem Journalismus im übergreifenden Kontext von Demokratie und ihrem Wandel.

Vor diesem in der Einleitung skizzierten sehr breiten Hintergrund befasst sich das zweite Kapitel (S.29-72) mit der Frage einer demokratietheoretischen Neubewertung der journalistischen Nachrichtenqualität. Diskutiert werden die professionellen Standards der Berichterstattung (Unparteilichkeit, Diskursivität, konstruktive Emotionalität), aber auch die Vielfalt medialer Repräsentation von Akteur:innen der Parteipolitik wie der Zivilgesellschaft sowie von Bürger:innen und Marginalisierten als normativer Maßstab. In einem Zwischenfazit wird die mehrdimensionale Nachrichtenqualität als Ausdruck differenzierter demokratiefördernder Potenziale festgehalten.

Kapitel 3 (S.73-159) befasst sich mit der Nachrichtenqualität als journalistischem Prozess. Unter diesem Prozess ist das handelnde Zusammenwirken im Journalismus auf der Basis von handlungsrelevanten Strukturen, dergestalt inhaltsprägenden journalistischen Rollenverständnissen gemeint, die sich durch professionelle Werte, Haltungen und Überzeugungen auszeichnen (vgl. S.150). Dieses fungiert als Basis eines journalistischen Prozesses der Aushandlung in der Nachrichtenproduktion. In Kapitel 4 (S.160-183) werden sodann die Potenziale für Nachrichtenqualität spezifiziert, aber leider nur für Österreich konkreter dargestellt. Dies gilt ebenso

für die sehr detailliert dargestellten journalistischen Rollenverständnisse in Österreich.

Im fünften Kapitel (S.184-189) werden schließlich vier generelle Forschungsfragen mit jeweils drei Teilfragen als Hintergrund der empirischen Studie präsentiert. Generell wurden jene Faktoren untersucht, welche der Unparteilichkeit, Diskursivität und konstruktiven Emotionalität politischer Nachrichtenbeiträge als medialer Repräsentation der verschiedenen Akteursgruppen einerseits und den Deutungs-, Erwartungs- und Konstellationsstrukturen von Journalist:innen andererseits unterliegen.

Obwohl im theoretischen Teil die bestehenden Ansätze äußerst detailliert dargestellt werden und auch verschiedene durchgeführte empirische Studien zur Nachrichtenqualität zitiert sind, werden die vielfältigen durchaus vorhandenen Befunde, etwa aus dem deutschsprachigen Bereich, kaum konkret dargestellt. So verbleibt der Theorieteil leider weitgehend abstrakt.

Der empirische Teil des Dissertationsprojekts stützt sich auf ein dreistufiges Mixed-Methods-Design. Es kombiniert eine quantitative Inhaltsanalyse der politischen Berichterstattung verschiedener Medien aus Österreich mit einer nachgelagerten quantitativen Befragung der Journalist:innen, welche die Nachrichtenbeiträge verfasst haben, sowie mit einer retrospektiven Rekonstruktion ausgewählter Beiträge mit ihren jeweiligen Verfasser:innen. So wird die Qualität der Berichterstattung in einen unmittelbaren Konnex mit der Realität der journalistischen Nachrichtenproduktion gestellt.

Untersucht wurde die Berichterstattung in zwei je rund vierwöchigen Zeiträumen von Mai bis Juli 2018 sowohl bei vier Zeitungen als auch bei Fernseh- und Radiobeiträgen sowie bei Online-Inhalten mit insgesamt 4.287 Einheiten. Die sehr umfangreichen Codierarbeiten zu den Dimensionen Stilform, Beitragsurheber:innen, repräsentierte Akteur:innen, Themenfeld, Unparteilichkeit, Diskursivität und konstruktive Emotionalität wurden 2019 von sieben Masterstudierenden durchgeführt. Ergänzt wurde die Inhaltsanalyse durch eine quantitative Befragung der Journalist:innen der Medienbeiträge. Insgesamt nahmen 208 Journalist:innen an der Befragung teil, denen 789 Nachrichtenbeiträge zugeordnet werden konnten, was einem Rücklauf von 48,6% entspricht. In drei Tabellen (S.215, S.216 und S.219) werden die dazu abgefragten journalistischen Rollenverständnisse und die Demokratieverständnisse der befragten Journalist:innen sowie die von ihnen empfundenen Einflüsse auf ihre journalistische Arbeit ausgewiesen. In den beiden detaillierten Kapiteln zur journalistischen Aushandlung professioneller Standards der Berichterstattung sowie zur journalistischen Aushandlung der medialen Repräsentation von parteipolitischen Akteur:innen und solchen aus der Zivilgesellschaft, von Bürger:innen

und Marginalisierten (vgl. S.315-359) werden die entsprechenden empirischen Befunde sehr detailliert ausgewiesen und bewertet, aber auch tabellarisch dargestellt und jeweils in einem Zwischenfazit zusammengefasst.

Im abschließenden neunten Kapitel (S.360-391) wird als Conclusio die Nachrichtenqualität als Herausforderung für Journalismus, Politik und Gesellschaft bilanziert, auf Limitationen der Arbeit verwiesen und ein wissenschaftlicher Ausblick gegeben, nicht zuletzt auch bezüglich des weiter bestehenden Forschungsbedarfs, etwa Wirkungen, welche die Nachrichtenqualität auf die sie rezipierenden Bürger:innen und im weiteren Sinn auf die Gesellschaft hat (vgl. S.386). Dabei bleibt leider die Frage weitgehend offen, inwiefern die detaillierten Befunde dieser sehr umfangreichen Untersuchung konkrete Implikationen für die Sicherung und Verbesserung der journalistischen Qualität haben könnten. Dies liegt vielleicht auch daran, dass Nachrichtenqualität als multidirektional komplexes Phänomen bilanziert wird, das sich einer einfachen Kausalität entzieht.

Riedls Arbeit überzeugt als sehr umfassende und äußert detaillierte theoretische Studie mit breiter empirischer Umsetzung sowohl mittels Inhaltsanalyse und Befragung, bleibt dabei aber etwas abstrakt, und konkrete Beispiele aus der journalistischen Berichterstattung fehlen.

Heinz Bonfadelli (Zürich)

Nicola Kaminski, Jens Ruchatz (Hg.): Elemente einer Medienliteraturgeschichte des Journals: Prämissen, Impulse, Methoden

Hannover: Wehrhahn 2024 (Pfennig-Magazin zur Journalliteratur, Bd.12), 175 S., ISBN 9783988590374, EUR 22,-

Rund sechs Jahre lang, von Oktober 2016 bis September 2022, wurde von der deutschen Forschungsgemeinschaft an der Ruhr-Universität Bochum, der Universität zu Köln und der Philipps-Universität Marburg eine „Forschergruppe Journalliteratur" gefördert, die sich die deutschsprachige Journalliteratur des (sehr) langen 19. Jahrhunderts als Untersuchungsgegenstand vornahm und vor allem die „durch eine prononcierte Alterität ausgezeichnete Medialität journalförmiger Publikation ins Bewußtsein literatur- und medienwissenschaftlicher Forschung zu heben sich bemüht[e]" (S.7). Neben einer umfangreichen, hier dokumentierten Bibliografie haben die Mitarbeitenden dieses Forschungsprojekts in insgesamt elf „Beiheften" die Ergebnisse ihrer Forschungen publiziert, formal an das ursprüngliche Layout der *Pfennig-Magazine* angelehnt, die als erste wöchentlich erscheinende deutsche Zeitschrift im Quart-Format von 1833 bis 1847 in Leipzig erschienen und sich vor allem der Vermittlung von populärwissenschaftlichen, insbesondere medizinisch-naturkundlichen, Erkenntnissen widmeten. Das vorliegende zwölfte Heft ist das letzte und abschließende des Projekts und firmiert mit dem „nicht nur ironisch gemeinten Titel" als „Vermächtnis", da es eine gemeinsame Publikation der Forschungsgruppe darstellt und außer sachbezogenen Beiträgen auch „basale materialphilologische", mithin methodische „Erkenntnisse, Fragehorizonte und Werkzeuge" (S.7) thematisiert, die einer künftigen „Medienliteraturgeschichte wie auch einer Bildmediengeschichte" der Journalliteratur „Prämissen und Impulse liefern" (ebd.) kann. Denn das ‚Problemfeld Journalliteratur' sei natürlich mit diesem Projekt nicht abgeschlossen und erledigt, sondern stelle „eine literatur- und medienwissenschaftliche Daueraufgabe dar, der ein revidierter, insbesondere in Richtung auf die Buchwissenschaft geöffneter Zuschnitt der journalaffinen universitären Fächer Rechnung tragen müßte" (ebd.).

Entsprechend streuen die acht Beiträge thematisch sehr weit und markieren sporadisch den analytischen Horizont dessen, was Journalliteratur und ihre Erforschung bedeuten kann. Es beginnt mit einer Untersuchung von Theodor Fontanes „miszellaner Schreibweise" (S.9) im *Stechlin*, der 1897/98 in der Zeitschrift *Über Land und Meer* erstpubliziert wurde. Als Fazit ihrer Relektüre hält Daniela Gretz fest, dass der Erstdruck vorzüg-

lich geeignet sei, „das grundsätzliche publizistische, material-visuelle und medial-poetologische Wechselverhältnis zwischen Romanliteratur und periodischer Presse in der Kultur des 19. Jahrhunderts zu illustrieren" (S.30).

Das „Verhältnis von Geschehen, Journal, Raum und Zeit" als „Zeitverschriftung und Zeitverschriftungsverschriftung" (S.33) nimmt sich der nächste Beitrag von Volker Mergenthaler vor und zeigt auf, wie die periodische Presse historische Geschehnisse nicht nur memoriert, sondern sie jeweils in aktuelle Zusammenhänge integriert.

Die diversen retrospektiven Publikationsformen der Verlage machten aus den Journalen nicht nur kleine Archive, die die Privatbibliotheken als konstanten Bestand schmückten, sondern auch „kleine Marktplätze" (S.49), die zur wiederholten Lektüre und Debatte anregten, wie der dritte Beitrag von Nicola Kaminski ausführt. Komplementäre Wechselverhältnisse zwischen Schreib- und Leseszenen bei der Journalliteratur thematisiert ebenfalls Kaminski im folgenden Beitrag.

Nachdem mit der Autotypie ab etwa 1880 Fotos mechanisch reproduzierbar wurden, avancierten die Zeitschriften zu professionellen „Präsentationskontexten fotografischer Aufnahmen" (S.71); nicht zuletzt erhöhten sie damit ihre Publikumsattraktivität, wie der nächste Aufsatz von Alice Morin und Jens Ruchatz aufzeigt. Auch Grafiken beförderten – so der sechste Beitrag von Monika Schmitz-Emans und Christian A. Bachmann – zunächst noch in rudimentärer Form von Cartoons in wenigen Panels den wachsenden Drang zur Visualisierung der Journale und kreierten so neue Korrespondenzen zwischen Texten und Bildern.

Am Beispiel der beliebten und gesammelten Zeitschriftenbeilagen untersucht Nora Ramtke im vorletzten Beitrag die ungleich vielseitigen Gebrauchsmöglichkeiten („Affordanzen" [S.117]) der Journalliteratur (auch im Vergleich zur Buchform). „Ansätze einer Resonanztheorie" (S.141) entwirft der letzte Aufsatz von Vincent Fröhlich, um die diversen Medienbeziehungen etwa zwischen Film und Zeitschriften, aber auch von Zeitschriften untereinander, zu sondieren, und Fröhlich illustriert diesen Ansatz über den ursprünglich adressierten Zeitraum hinaus an modernen Film- und Kinozeitschriften.

In der Tat weist der ‚Vermächtnis'-Band viele Desiderate, aber auch analytische Anschlussmöglichkeiten für medienhistorisch wie medienwissenschaftlich ergiebige und auch erforderliche Forschungen zu Medien, Genres, Inhalten und Methoden auf, die es wert wären, fortgeführt zu werden.

Hans-Dieter Kübler (Werther)

Christian A. Bachmann, Nora Ramtke (Hg.): A Mixed Picture: Media Transfer and Media Competition in Illustrated Periodicals, 1840s-1960s

Hannover: Wehrhahn 2024 (Journalliteratur, Bd.8), 152 S., ISBN 9783988590510, EUR 29,50

Die neunte Konferenz der European Society for Periodical Research (ESPRit) fand 2021 in Bochum statt. Während ein Teil der Vorträge schon im *Journal of European Periodical Studies* 7 (2), 2022 unter dem Titel *Periodical Formats on the Market: Economies of Space and Time, Competition and Transfer* von Christian Bachmann, Nora Ramtke und Mirela Husic veröffentlicht werden konnte, sind der hier nun vorliegenden Veröffentlichung *A Mixed Picture* diejenigen Forschungsergebnisse vorbehalten, in denen „different aspects of pictorial press" (S.12) behandelt wurden. Der Titel des Bandes wirkt riskant, schließlich schließt er nicht nur mehr oder weniger komplexe Verbindungen von Bild und Schrift ein, wie sie in Magazinen, Zeitungen und Journalen zwischen der weit gefassten und nicht weiter begründeten Zeitspanne von 1840 bis 1960 erschienen sind, sondern auch die Zusammenstellung der Beiträge, wie bei solchen Veröffentlichungen nicht selten, hinterlässt ein *mixed picture*. Denn außer der Tatsache, dass hier Druckerzeugnisse diskutiert werden, die – über Grenzen hinweg – Bilder und Texte abdrucken, die schon an anderer Stelle erschienen sind, hält die Beiträge keine weitergehende Fragestellung zusammen.

Im lesenswerten, aber von keiner wissenschaftlichen Forschungsfrage geleiteten Artikel von Giulio Argenio geht es beispielsweise um die Illustrationen und gezeichnete Spielfelder in der italienischen Jugendzeitschrift *Il Pioniere* (1950-1970), die in den 1950er Jahren, während des Kalten Kriegs, das Wettrennen um den Weltraum mit lustigen Zeichnungen kommentierten. Das große Format des Bandes kommt der großzügigen Reproduktion oftmals farbiger Abbildungen entgegen, die allerdings gelegentlich, wie im Fall einer Karte der UdSSR in *Pioniere* vom Dezember 1954 (vgl. S.125), nicht vollständig reproduziert werden. Hier wird ein Problem der Forschung sichtbar, das den Verdienst des Bandes unterstreicht: Serielle Druckerzeugnisse haben einen flüchtigen Charakter, wurden oft nicht archiviert und wenn doch, dann nicht immer vollständig. Entsprechend können einige Artikel den Stolz nicht verbergen, mit dem sie ihre Trouvaillen vorführen.

Will Straws Untersuchung zu „Cross-Border Traffic, Moral Crusades and Hybrid Form in Canadian Print Culture" hat Pulp-Magazine mit für dieses Segment typisch abwechslungsreichen Titeln wie *Girls on the Streets* oder *Girls on City Streets* aufgetan,

die ihr Material zwischen den frühen 1940er und den frühen 1950er Jahren aus den USA bezogen. Straw konzentriert sich mit einer ‚forensischen Methode' (vgl. S.109) auf die wundersamen Veröffentlichungswege von Magazin zu Buch und wieder zurück, aber versäumt darüber ausführlicher rassistische und patriarchale Konzepte wie die Panik über eine ‚*white slavery*' im historischen Kontext zu diskutieren. Jakob Kihlberg ist in seiner Materialwahl für „A European Visual Imaginary?" zwar konventioneller, er bezieht sich auf die Rezeption der *London Illustrated News* (1842-2003) in anderen Zeitschriften, kann aber überzeugend nachweisen, wie dieselbe Darstellung von Versammlungen vor 1848 in den verschiedenen politischen Kontexten anders verstanden oder sogar umgedeutet wird. Marguérite Corporaal erläutert die Verwendung von Darstellungen regionaler Eigenheiten in „Transferring Connemara" als „‚multidirectional'", denn „these repertoires may attain different meanings when relocated to different European as well as transatlantic contexts" (S.48). Welche Bedeutungen dies sein können, zeigt Shromona Das in ihrem Essay „The Humour of Anxiety", wenn sie die Rezeption der berühmten Satire-Zeitschrift *Punch* (1841-2002) im bengalischen Kontext untersucht. Im Zeitraum von 1870 bis 1930 verändert sich zwar die soziale Situation, aber hinsichtlich kolonialer Bilder oder Kategorien wie Klasse, vor allem aber auch Kaste und Geschlechterstereotype, verschiebt sich hinsichtlich eines angstbesetzten Humors, der die Frauen nicht zu Wort kommen lässt, wenig.

Zwei Beiträge widmen sich Comics: Mara Logaldo erinnert in „When *Peanuts* became *linus*" an die Zeit als die Bildserien der Comic-Streifen keineswegs als Kultur galten. Zur kulturellen Aufwertung der Comics trug das Magazin *linus* (1965-1993) bei, indem immer die Namen der Urheber abgedruckt wurden und im Magazin die Fähigkeit der Comics betont wurde, „to reflect the present time" (S.138).

Mitherausgeber Bachmann analysiert in seinem detaillierten Aufsatz „From the Newspaper to the Book", welche Zeitlichkeit in Harold Grays *Little Orphan Annie* (1924-2010) durch das tägliche Erscheinen in der Zeitung reflektiert wird – und wie sich diese Reflexion nicht in die Wiederveröffentlichung als Buch mit zudem drucktechnisch begrenzter Seitenzahl wiederholen lässt, so dass in jedem Veröffentlichungsformat „a new Annie" (S.92) etabliert würde. Ob dies die im Titel angekündigte *Media Competition* ist, die auch sonst in dem Band kaum eine Rolle spielt, bleibt offen.

Ole Frahm (Frankfurt am Main)

Sebastian Bartosch: Die Medien des Comics: Vom Zeitungsstrip bis zum digitalen Comic

Berlin/Boston: De Gruyter 2024, 436 S., ISBN 9783111317373, EUR 99,95
(Zugl. Dissertation an der Universität Hamburg, 2021)

Mit Sebastian Bartoschs *Die Medien des Comics* liegt nun bereits der dritte Band in der Reihe „Comicstudien" vor, die von Juliane Blank, Irmela Marei Krüger-Fürhoff und Véronique Sina bei de Gruyter herausgegeben wird. Bartoschs für den Druck überarbeitete Dissertationsschrift widmet sich dem Phänomen der Comics aus medienwissenschaftlicher Perspektive. ‚Medien des Comics' ist hierbei mehrdimensional zu interpretieren: Diese sind, nach Bartoschs Definition, sowohl die Trägermedien, also „Zeitung und Heft, Magazin und Album, Buch und Website" (S.333), als auch die Comickomponenten „Sprache und Bild, Schrift und Zeichnung" sowie „all jene vorläufigen Fixierungen, an denen seine [des Comics] materialisierten Interfaces Sinneswahrnehmungen affizieren und sich dabei als intelligibel erweisen, institutionalisiert werden und so konventionell als ein distinktes Medium mit spezifischen Eigenschaften wahrgenommen werden können" (S.334). „Den Ausgangspunkt bildet dabei die Stellung des Comics in der jüngeren Medienkultur seit der Jahrtausendwende" (S.5).

Das theoretische Fundament seiner Ausführungen legt Bartosch im Kapitel „*In medias res*: zur Medialität des Comics" (S.20-116). Daran anschließend macht der Autor die Akteur-Netzwerk-Theorie in Verschränkung mit Bruno Latours Philosophie der Existenzweisen sowie Karen Barads Konzept der Diffraktion fruchtbar, um die Bedeutung der „zahlreichen, voneinander abhängigen Handlungen von Autor*innen und Zeichner*innen, von Verlagen, Fanzines und Weblogs, von Leser*innen und Sammler*innen bei der Produktion, Verbreitung und Lektüre" für die „Bestimmung des Comics als Medium" (S.4) herauszuarbeiten. Der Schlüsselbegriff der Studie ist *agency*, oder vielmehr *agencies*, also – in Anlehnung an Erhard Schüttpelz (vgl. „Elemente einer Akteur-Medien-Theorie." In: Conrad, Tobias/ders./Gendolla, Peter [Hg.]: *Akteur-Medien-Theorie*. Bielefeld: transcript, 2013, S.9-67) – die Vielzahl und Heterogenität all desjenigen, „das andere(s) in einer bestimmten Weise handeln lässt" (S.4).

Anhand konziser Fallstudien legt Bartosch überzeugend dar, dass es sich bei Comics um ein Medium handelt, dessen „Fortbestehen […] durch Transformationen ermöglicht und bedingt" (S.333) wird. Die ausgewählten Beispiele eint, dass sie die „mediale Hervorbringung und Veränderungen des Comics" (S.115) selbstreflexiv und selbstreferenziell thematisieren, wobei der Fokus in den Kapiteln unterschiedlich gesetzt ist. Im dritten Kapitel liegt der Schwerpunkt auf der Untersuchung von „Existenzweisen von Fiktion und historischer

Referenz“ (S.115) am Beispiel von Seths *The Great Northern Brotherhood of Canadian Cartoonists* (2011). Im vierten Kapitel wird *Mickey's Craziest Adventures* (2016) von Lewis Trondheim und Nicolas Keramidas hinsichtlich der nostalgischen Darstellung einer „imaginierten Vergangenheit“ (S.115) analysiert. Die „Erkenn- und Bestimmbarkeit medialer Akteure“ und das Verhandeln von „medialer Selbstreflexivität“ angesichts von medialen Wandlungsprozessen werden im fünften Kapitel anhand von David Boring (2000) von Daniel Clowes sowie Paul Hornschemeiers *The Three Paradoxes* (2007) aufgezeigt. Weitere Alterationsprozesse „bestimmter Medienstabilisierungen gedruckter und digitaler Comics“ zeigt Bartosch schließlich im darauffolgenden Kapitel anhand von *Whatever Happened to the World of Tomorrow?* (2009) von Brian Fies (2009), *Monde binaire* (2014) von Baptiste Milési, Julien Milési und Rafael Munoz sowie dem ausschließlich digital verfügbaren Webcomic *To Be Continued* (2014-2017) von Lorenzo Ghetti und Carlo Trimarchis und schließlich Robert Sikoryaks' *Terms and Conditions* (2015-2017) auf.

Bartosch weist explizit darauf hin, dass er zwar auch Comics herangezogen habe, „denen bereits z.T. umfangreiche Aufmerksamkeit in Form von wissenschaftlichen Studien, Feuilletonartikeln und Weblogs zuteilgeworden ist“, erläutert aber, dass dies nicht erfolgt sei, „um deren unproblematische Zugehörigkeit zu einem Kanon außergewöhnlicher Werke zu bestätigen“; vielmehr verfolge er das Anliegen „einer Theorie dazu, wie sich solche *und andere Comics* untersuchen lassen“ (S.14).

Diese Argumentation (inkl. der unhinterfragt bleibenden Idee eines Kanons) kann man überzeugend finden oder auch nicht – ohne Frage findet jedoch eine Thematisierung statt. Dies gilt leider nicht in Bezug auf Genderaspekte: Keines der Fallbeispiele wurde von weiblichen oder nichtbinären Comicschaffenden produziert. Nicht-männliche (und nicht-weiße) Comicschaffende mögen immer noch prozentual in der Minderheit sein, aber anders als bei einer comichistorischen Studie, in der eine Verallgemeinerung von Ausnahmen zu Verzerrungen führen könnte, sind Autor:innen theoretischer Texte in der Auswahl ihrer Beispiele frei – und können hier aktiv daran mitwirken, was Eingang in den comicwissenschaftlichen Diskurs findet und somit zu dessen Diversifizierung beitragen. Dies ist hier bedauerlicherweise unterblieben und wird noch nicht einmal in einer Fußnote kritisch reflektiert. Mehr Diversität weisen demgegenüber die Beispiele im von Vanessa Ossa, Jan-Noël Thon und Lukas R. A. Wilde herausgegebenen Tagungsband *Comics and Agency* (Berlin: de Gruyter, 2023) auf, der zur parallelen Lektüre empfohlen sei.

Abgesehen hiervon überzeugen Bartoschs neue Konzeptualisierung der Medialität(en) des Comics, und seine Ausführungen zu den distinkten *agencies* mit ihren Wechselwirkungen und Transformationen lesen sich mit großem Gewinn.

Barbara Margarethe Eggert (Stuttgart)

Jessica Bauwens-Sugimoto, Felix Giesa, Christina Meyer (Hg.): Comics | Histories: Texts, Methods, Resources

Baden-Baden: Nomos 2024 (Comics | Histories, Bd.1), 259 S., ISBN 9783988580559, EUR 49,-

Der Sammelband *Comics | Histories* verbindet neun Beiträge in vier Kategorien entlang der Thematik ‚Comics und Geschichte'. Zugleich stellt dieser Sammelband die erste Veröffentlichung in der neuen Reihe „Comics | Histories" dar. Zentrale Ausrichtung von Sammelband und Reihe ist es, Comics dezidiert über eine historische Perspektive zu erschließen, anderseits geht es darum, die historischen Auswirkungen von Comics zu erschließen und nicht nur auf ihre historiografische Verwendung zu fokussieren. Dies meint auch, sich methodisch mit der historiografischen Erforschung von Comics zu befassen, in einem transnationalen Rahmen, zwar kulturell basiert, aber nicht lediglich auf etablierte Comickulturen fokussiert. Letzter Schwerpunkt von Band und Reihe ist die Historiografie von Comics selber, also Forschung zu Comics als Objekt historischer Analyse, etwa zu zugrundeliegenden Machtverhältnissen oder angebundener Wissensproduktion. Diese vier Schwerpunkte der Reihe vereinen sich im vorliegenden Band, der damit zugleich einen Ausblick auf die geplanten Schwerpunkte bietet. Dabei ist anzumerken, dass die vier Reihenschwerpunkte nicht gleichermaßen in den vier Teilen des vorliegenden Bandes abgebildet sind, sondern manche deutlicher, andere weniger hervortreten.

Der erste Teil umfasst zwei Beiträge, die die Geschichte von Comics in Indien näherbringen und im Kontext diskutieren. Der zweite Teil „(Re-)Productions" diskutiert in zwei Beiträgen unter anderem die Zusammenhänge zwischen Cartoons, Comic Strips und Animationsfilmen sowie die Entwicklung medienspezifischer Ästhetiken. Dies erlaubt einen Zugang zum Verständnis der Entwicklung Grafischen Erzählens.

Der dritte Teil „War [in] Comics" umfasst drei Beiträge, die sich mit Comics zu bestimmten historischen Zeiten und deren begrenzter Erforschung befassen, außerdem mit der Nutzung von Comics zur Narration historischer Erfahrungen, inklusive einer Analyse dazu genutzter Stilmittel sowie der Bedeutung der Aufarbeitung des Algerienkrieges durch Nationalist:innen, etwa durch in in französischen Comics veröffentlichte Karikaturen. Hier versammeln sich lose Beiträge unter dem Überbegriff ‚Comicgeschichte'. Der letzte Teil umfasst erneut zwei Beiträge und diskutiert unter dem Titel „Periodization, Canonization, Digitization" eher methodische Fragen, wie jene der Periodisierung und der Kanonisierung, am

Beispiel von US-Superheld:innencomics von den 1960er bis in die 1980er Jahre. Die Kanonisierung wird geleitet von der Frage untersucht, was die deutsche Comickultur der Nachkriegszeit ausmacht. Dabei wird dem Ansatz einer digitalen Auswertung entlang von Mustern gefolgt und so an einer Methodendiskussion teilgenommen.

Dass der Sammelband hier höchst unterschiedliche Ansätze versammelt, gibt einen Einblick in die Vielfalt der geplanten Schwerpunkte der Reihe. Zugleich aber handelt es sich um eine eher lose Zusammenführung von Ansätzen. Jeder einzelne der neun Beiträge ist von herausragender Qualität und bietet Einsicht in stark unterforschte Themen im Bereich ‚Comics und Geschichte'. Allerdings sind diese Beiträge – so bedeutsam und nachvollziehbar diese auch geschrieben und vielfach auch anschaulich bebildert sind – nur bedingt verbunden. Sie behandeln ganz unterschiedliche Regionen, Fragestellungen, Zeitepochen und sind auch von ihrer Gestalt und Länge auffallend unterschiedlich. Eine Problematik für das konkrete Buch liegt in der Breite der Thematik, die für die Reihe hingegen eine Stärke sein sollte. Zudem gibt es am Ende des Buchs kein zusammenführendes Fazit. Auch bezieht sich die Einleitung vor allem auf die Reihe, weniger auf den konkreten Band. So versammelt das Buch viele für sich stehende Zugänge zur übergreifenden Thematik. Diese sind zwar sehr zugänglich und können Personen unterschiedlicher Expertise und Vorkenntnis sehr gut abholen, jedoch fehlt das verbindende Element. So vielversprechend die Reihe sich präsentiert, fehlt dem Sammelband ein engerer Rahmen. Neben dieser Einschränkung steht aber die Güte der Einzelbeiträge und zeigt, wie viel die multidimensionale Zusammenführung von Comics mit Geschichte wissenschaftlich zu bieten hat. Der Sammelband bietet sich somit für einen Einblick in mögliche Themenfelder, genauso aber zur vertiefenden Lektüre zu den Themen der Einzelbeiträge.

Mario Faust-Scalisi (Bayreuth)

Anna Beckmann, Kalina Kupczynska, Marie Martine Schröer, Veronique Sina (Hg.): Comics und Intersektionalität

Berlin: De Gruyter 2024 (Comicstudien, Bd.3), 337 S.,
ISBN 9783110799293, EUR 99,95 (OA)

Intersektionalität ist mittlerweile eine Art Modewort innerhalb der interdisziplinären Geisteswissenschaften geworden, und doch ist die Problematik noch lange nicht ausgeschöpft. Für die intersektionale Comicanalyse liefern bisher vor allem Gender Studies, Disability Studies, Queer sowie Postcolonial Studies wichtige Impulse. Diese Forschungsbereiche, unter anderem verknüpft mit Fragestellungen und Methoden der Literatur- und Sprachwissenschaft, Medienwissenschaft, politischen Bildung, Sozialpsychologie, Religionsforschung und Migrationsforschung, stellen auch die Grundlage für das vorliegende Buch dar. Die Frage nach Ungleichheitsstrukturen und der Reproduktion von Stereotypen ist auch in der Comicforschung noch lange nicht ausreichend diskutiert worden. Wie Ungleichheitsstrukturen etwa in Panelstruktur, Multimodalität, Materialität der Zeichnungen, Fragen der Farbgebung und Diversität der Stile in den Comics beziehungsweise Mangas dargestellt und bewertet werden, sind komplexe Gesichtspunkte, die einer umfangreichen Bearbeitung und permanenten Aktualisierung bedürfen. Der vorliegende Band kann hierbei als eine hervorragende Einführung dienen, besonders für den akademischen Bereich.

Entstanden auf Grundlage des Symposiums „Race, Class, Gender & Beyond. Intersektionale Ansätze der Comicforschung", das vom 20. bis 22. Oktober 2021 im Xplanatorium Schloss Herrenhausen Hannover stattfand, versammelt *Comics und Intersektionalität* im Anschluss an die kenntnisreiche Einführung der Herausgeberinnen vierzehn Texte von Wissenschaftler:innen unter den Schlagworten „Historie", „Transgressionen", „Körper", „Emotionen" und „Intermedialitäten". Aufgelockert und visuell verdeutlicht werden diese Beiträge durch homogen zwischen den Texten verteilte *Graphic Recordings* der Künstlerin Sheree Domingo, die sie während des genannten Symposiums zu den Vorträgen anfertigte.

Die behandelten Themen reichen von „Comics & Gastarbeiter:innen in der Bundesrepublik (1970er-1980er Jahre)" (Sylvia Kesper-Biermann [S.53-67]) über „Verflochtenes Leben in Senior:innenheimen: Alter, Pflege, Sex und Sorge im Comic" (Irmela Krüger-Fürhoff [S.159-176]) über „Emotion, Race und Gender in Superheld*innencomics" (Annemarie Klimke [S.215-234]) bis hin zu „Krisen-Zeichnungen: Gender und Depression in Essay Manga von Hosokawa Tenten und Nagata Kabi" (Katharina Hülsmann & Elisabeth

Scherer [S.235-262]). Dabei zeigt eben diese Spannbreite an behandelten Sujets wie facettenreich die intersektionale Comicforschung und -analyse sein kann. Im Spiegel der Suche nach Ungleichheitsstrukturen in sequenzieller Kunst werden, wie hier zu sehen ist, auch Comics und Mangas strukturell und inhaltlich vergleichbar. Leider ist in diesem Band nur ein einziger Text auch umfassend dem Manga und seinen Eigenheiten gewidmet – aber immerhin.

Wie die relativ umfangreiche Einführung der Herausgeberinnen die Klammer für das Buch zum Thema ‚Intersektionalität im Comic' aufmacht, so schließt Véronique Sina sie mit ihrem Text „Intersektionalität remediated: Race, Class, Gender & Beyond in *The Handmaid's Tale*" (S.315-333). Auch wenn dieser letzte Text mehr ist als ein Fazit, so schließt er ein solches aber mit ein. Insgesamt ergibt sich durch die durchweg sehr gut recherchierten Texte ein sehr facettenreiches Bild der Thematik.

Sprachlich drücken sich die Herausgeberinnen präzise, mit den im akademischen Umfeld gängigen wissenschaftlichen Fachbegriffen aus, was von deren tiefer Einsicht in die Thematik und in die Begrifflichkeiten des Diskurses zeugt. Allerdings richtet sich das Buch auf den ersten Blick ausschließlich an ein Fachpublikum. Diese Barriere wird jedoch in den *Graphic Recordings* im Sinne einer *Science-to-public*-Visualisierung teilweise abgebaut. Domingos Illustrationen ergänzen die schriftlich ausgearbeiteten Vorträge und fügen ihnen eine sinnliche Komponente hinzu. Die Herausgeberinnen verbinden somit Text und Bild, Theorie und Praxis, in einer ganz besonders gewinnbringenden, da Barrieren abbauenden Weise.

Die Beitragenden sind mehr als passend ausgewählt und die Themen divers und nachvollziehbar verhandelt. Der Band *Comics und Intersektionalität* ist eine vorbildliche wissenschaftliche Publikation, die es schafft, ein so komplexes Thema greifbar werden zu lassen.

Iris Haist (Plauen)

Rezension im erweiterten Forschungskontext: Atmosfears

Natalie Dederichs: Atmosfears: The Uncanny Climate of Contemporary Ecofiction

Bielefeld: transcript 2023 (Gegenwartsliteratur, Bd.2), 286 S.,
ISBN 9783839465875, EUR 45,-

(Zugl. Dissertation an der Universität Bonn, 2021)

Natalie Dederichs' *Atmosfears: The Uncanny Climate of Contemporary Ecofiction* untersucht die Rolle literarischer Atmosphären (im Buch *literary atmosfears*) bei der Rezeption von zeitgenössischen Ökofiktionen und zeigt, wie diese zur Wahrnehmung der ökologischen Krise und des damit verbundenen Gefühls des Unheimlichen (*uncanny*) beitragen. Das Buch verknüpft Ansätze aus dem Ökokritizismus beziehungsweise den Environmental Studies, dem *New Materialism* und der (Rezeptions)Ästhetik, um das Konzept der literarischen Atmosphären als affektive, ästhetische und ethische Phänomene einzuführen und um Belege dafür in der Auseinandersetzung mit der anglophonen Gegenwartsliteratur zu finden. Die Studie ist in sechs Kapitel gegliedert, die von theoretischen Grundlegungen bis hin zu detaillierten Fallstudien reichen, in denen Werke von unter anderem John Burnside, Alexis M. Smith, Jeff VanderMeer und Duncan Speakman analysiert werden. *Atmosfears* bietet somit eine neue Perspektive auf die Wechselwirkung von Literatur, Umwelt und Affekt und liefert einen innovativen Beitrag nicht nur zur ökologischen Literaturwissenschaft, sondern zur modernen Ästhetik im Allgemeinen.

Das letztendliche Ziel des Buchs ist nicht, entgegen einer durch den Titel nahegelegten möglichen Erwartung, eine gattungstheoretische Untersuchung eines bestimmten Genres zeitgenössischer Werke oder dessen medialer Adaptationen, die – mehr oder weniger explizit – das Thema der ökologischen Krise behandeln. Vielmehr verfolgt die Studie, wie Dederichs schreibt, das Anliegen, „to invoke a poetics of atmospheric re(lation)ality" (S.157). Im Zentrum der Analyse steht daher in erster Linie eine theoretische Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen Medium und Rezipient:innen sowie mit dem Resultat dieses Wechselverhältnisses. Die Autorin setzt sich somit ein anspruchsvolles Ziel: eine vermeintlich abstrakte Konzeptualisierung zu konkretisieren – oder zumindest deren Konturen klar zu umreißen. In dieser Hinsicht ist das Buch äußerst überzeugend strukturiert. Nach einer Einführung in die theoretische Grundlage der Untersuchung im ersten Kapitel – insbesondere in die Theorien des *Material Ecocriticism* nach Serenella Iovino und Serpil Oppermann (2014; 2017) –

beginnt das zweite nicht unmittelbar mit einer Analyse der ausgesuchten Werke. Vielmehr wird zunächst ein theoretischer Rahmen für das Verständnis literarischer Atmosphären geschaffen. Hierzu rekurriert Dederichs insbesondere auf die Arbeiten von Gernot Böhme (1995), Timothy Morton (2007) sowie Wolfgang Iser (1976) und Hubert Zapf (2002), um die zentralen Aspekte des sogenannten *Atmospheric Turn* herauszuarbeiten und die Idee der *agency* zeitgenössischer Ökofiktion zu konzeptualisieren. Die epistemologischen Grundlagen von Dederichs' Interpretation des *agency*-Begriffs sollen an dieser Stelle nicht detailliert ausgeführt werden – bemerkenswert ist lediglich, dass Dederichs zwar häufig von Netzwerken spricht, um die Beziehungen zwischen Medium und Rezipient:innen zu beschreiben, sodass ihre Theorie einer geteilten *agency* den Postulaten von Bruno Latour bemerkenswert nahekommt, aber letztlich nicht auf die ANT (vgl. Latour 2005), sondern ausschließlich auf Latours ‚naturbezogene' Studien verweist (vgl. Latour 2004). Dederichs arbeitet klar heraus, dass *literary atmosphere* als Effekt der Fähigkeit ökokritischer Medien verstanden werden kann. Dieser besteht darin, die Rezipient:innen mit einer verstörenden Realität zu konfrontieren. Jene Realität ist der unsrigen derart ähnlich, dass sie eine Projektion des im fiktionalen Universum evozierten Unheimlichen auf unsere eigene Lebenswelt ermöglicht. In dieser Perspektive fungieren die analysierten Medien als Träger einer *atmospheric re(lation)ality*. Durch die Klammerung des Begriffs hebt Dederichs die inhärente Ambivalenz zwischen den Konzepten ‚Realität' und ‚Relationalität' hervor: Ersteres verweist auf die These, dass diese relationalen Atmosphären nicht bloß subjektive Konstrukte oder Impressionen sind, sondern über eine eigenständige materielle und affektive Wirkmacht verfügen; Letzteres betont hingegen, dass sie keine isolierten Entitäten darstellen, sondern sich erst im dynamischen Gefüge relationaler Netzwerke manifestieren.

Die Autorin beginnt ihre medienanalytische Untersuchung im dritten Kapitel. Ihre Herangehensweise dient sowohl der Textanalyse als auch der Entfaltung einer makrokulturellen ästhetischen Reflexion. Zunächst werden daher die zentralen Merkmale ökophilosophischer Diskurse zusammengefasst, insbesondere in Bezug auf die globale Problematik der Toxizität der Atmosphäre sowie der Wegwerf- und Verschwendungskultur. Ein besonderer Fokus liegt hierbei auf der ausgeprägten gotisch-konnotierten Dimension dieser Diskurse. Auf der Grundlage einer präzisen kritischen Forschungsarbeit bewegt sich Dederichs von einer interdisziplinären theoretischen Auseinandersetzung hin zu deren konkreter Anwendbarkeit in einer spezifischen hermeneutischen und rezeptionsästhetischen Analyse. Dies markiert den Übergang zur Untersuchung von Burnsides *Glister* (2008) und Alexis M. Smiths *Marrow Island*

(2016). Der gemeinsame Nenner dieser Texte ist ihr affektiver Effekt auf die Leser:innen. Durch die Rezeption von literarischen Bildern von vergifteter Luft und verseuchten Landschaften sowie der Darstellung ihrer Auswirkungen auf die fiktionalen Figuren werden die Rezipient:innen mit der Erkenntnis konfrontiert, dass sie selbst nicht außerhalb dieses katastrophalen Prozesses stehen. Dies ruft eine Verunsicherung hervor, die in jenem Gefühl des *uncanny* kulminiert, das Dederichs in ihrer Analyse präzise herausarbeitet.

Die zentrale Reflexion über die *agency* literarischer Atmosphären wird erst im vierten Kapitel systematisch entwickelt – ein kluger Schachzug, da Dederichs die theoretische Diskussion erst nach der bereits erfolgten Analyse konkreter Wechselwirkungen zwischen Medium und Rezipient:innen entfaltet. In diesem Abschnitt führt sie das Konzept des *New Weird* als eine Gattung ein, die gezielt die Grenzen zwischen Menschlichem und Nicht-Menschlichem verwischt. Die detailliert formulierte These der *atmospheric agency* wird anhand von VanderMeers *Southern-Reach*-Reihe *Annihilation*, *Authority* und *Acceptance* (2014) ausgearbeitet (mittlerweile ist ein vierter Band erschienen). Für ihre Interpretation der Texte prägt Dederichs den Begriff ‚wittern', mit dem sie eine instinktive, beinahe körperlich-sensorische Fähigkeit beschreibt – im Text ist von ‚Gespür' die Rede (vgl. S.175) –, die es den Leser:innen ermöglicht, die Umwelt um sie herum intuitiv zu erfassen. Diese Wahrnehmungsform wird etwa durch präzise Wetterbeschreibungen aktiviert (vgl. S.176ff.). Die dem Buch zugrunde liegende These wird somit erneut untermauert: Durch die Lektüre und kritische Rezeption zeitgenössischer Ökofiktionen erweitert sich der Diskurs von einer rein werkimmanenten Analyse hin zu einem Instrument der Übertragung in die extrafiktionale Realität.

Im letzten thematischen Kapitel des Buches widmet sich Dederichs der *Ambient Literature* und den *Mobile Locative Narratives*, also Werken, die digitale Technologien, reale Orte und physische Bewegung miteinander verbinden. In diesem Kontext führt sie ihre materialistisch-ästhetische Argumentation konsequent fort und zeigt auf, wie sich diese in einer ganzheitlichen Erfahrung manifestiert, die Raum und Zeit verschränkt. Zur Veranschaulichung dieser Dynamik analysiert sie Duncan Speakmans *It Must Have Been Dark By Then* (2017) – ein hybrides literarisch-auditives Werk, das als Kombination aus Buch und *Soundwalk* konzipiert ist und die „irresolvable tensions and environment-related changes accompanying life in the Anthropocene" (S.210) auf medieninnovative Weise darstellt. In ihrer Untersuchung legt Dederichs besonderes Augenmerk auf Multimedialität, Multiperspektivität und deren Beziehung zur Unmittelbarkeit der Rezeptions- und Wahrnehmungserfahrung. Trotz der Vollständigkeit und Präzision in Dederichs Analyse wäre es im Sinne einer im Buch kohärenten Expositions-

art wünschenswert gewesen, auch den literarischen Aspekt des Mediums mit den traditionellen, kanonischen Instrumenten der Literaturwissenschaft, wie vor allem der Raumsemantik – sei es aus kognitionspsychologischer oder (sozial) konstruktivistischer beziehungsweise relationaler Perspektive –, eingehender zu beleuchten (vgl. bspw. Dennerlein 2009; Löw 2001). Gerade im Vergleich zu den vorherigen Textanalysen fällt dieser Teil etwas knapper aus.

Dederichs' analytische Arbeit zielt somit weniger darauf ab, neue beziehungsweise unerwartete Interpretationen und Hermeneutiken zeitgenössischer Ökofiktionen zu liefern, sondern vielmehr darauf, die Forschung zur Ästhetik der Gegenwartsliteratur weiterzuführen (vgl. auch Baßler/Drügh 2021). Die bewusste Entscheidung, sich ausschließlich auf den ökologischen Aspekt zu konzentrieren, erweist sich dabei als funktional für die argumentative Stringenz: Die Ausführungen sind kohärent und überzeugend, sodass am Ende des Buches keine wesentlichen Fragen zur theoretisierten *literary atmosphere* offenbleiben. Dieses innovative Konzept fügt sich nahtlos in den weiteren Rahmen einer anti-anthropozentrischen Perspektive ein, die den Menschen nicht mehr als alleinigen Akteur und Schöpfer begreift, sondern vielmehr als Mit-Akteur, als einen Knotenpunkt innerhalb eines weit verzweigten Netzwerks (vgl. Latour 2005). Ein solches Postulat ist dabei nicht ausschließlich den Environmental Studies eigen, sondern findet sich ebenso in den Animal Studies, mit denen es konzeptionell eng verwoben ist (vgl. Middelhoff/Schönbeck/Borgards/Gersdorf 2019).

Obwohl der Ausgangspunkt der Arbeit die Atmosphären- und Wetterdarstellungen in den Medien sind, wird der literarischen „Meteopoetologie" (Gamper 2021) – vor allem in Bezug auf frühere Epochen als die Gegenwart – kaum kritische Aufmerksamkeit geschenkt. Die Literatur war tatsächlich bereits lange ein Mittel, um die Unbeherrschbarkeit des Wetters zu veranschaulichen und somit die *agency* der Menschen infrage zu stellen – erstmals fiktionsintern und auf einer zweiten hermeneutischen Ebene übertragen auf die eigene Welt. Besonders in literarischen Szenen von Revolutionen und Kriegen im 19. Jahrhundert wird das Wetter zum „bevorzugten Bildspender für chaotische Zustände aller Art", da es „eine nicht linearisierbare Unordnung, eine nicht kalkulierbare Überkomplexität und eine nicht vorhersehbare Zukunft" (Grill 2019, S.11) impliziert. Ideologisch knüpft Dederichs' Arbeit an solche Theorien an, genau wie Ursula Kluwick (2021) das für die Beziehung zwischen Unheimlichem und der Literatur des 19. Jahrhunderts gemacht hat. Ein Exkurs zur Entwicklung der Wettersemantik und ihren epistemologischen Konsequenzen im Laufe der Epochen hätte den Ausgangspunkt von Dederichs' Untersuchungen sicherlich abgerundet und vervollständigt, doch auch ohne diesen Verweis bleibt sie schlüssig.

Eine naheliegende Frage, die sich nach der Lektüre des Buches stellt, betrifft die Zukunft des theoretischen Konstrukts der *literary atmosphere*. Zwar überzeugt Dederichs' Argumentation uneingeschränkt, dass die von ihr untersuchten Medien eine unheimliche Atmosphäre erzeugen – eine Beobachtung, die sich zweifellos auch auf andere Werke übertragen ließe und zudem aus einer ökofeministischen Perspektive weiterführend analysiert werden könnte (vgl. Adams/Gruen 2022). Allerdings bleibt die Autorin hinsichtlich der Möglichkeit, ihr ästhetisches System zu abstrahieren und der Frage nach dessen Anwendbarkeit auf andere Medien oder Genresauffallend zurückhaltend. Ein Ausblick auf die zukünftige Übertragbarkeit des theoretischen Modells hätte eine geschickte Schlussfolgerung dargestellt und einen Input, um die Forschung zur materialistischen Ästhetik noch weiter voranzutreiben.

Marco Rognini (Würzburg)

Literatur

Adams, Carol J./Gruen, Lori (Hg.): *Ecofeminism: Feminist Intersections with Other Animals and the Earth*. New York: Bloomsbury, 2022.

Baßler, Moritz/Drügh, Heinz J.: *Gegenwartsästhetik*. Konstanz: Konstanz UP, 2021.

Böhme, Gernot: *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

Dennerlein, Katrin: *Narratologie des Raumes*. Berlin/New York: De Gruyter, 2009.

Gamper, Michael: „Meteopoetik – Literarische Meteorologie – Meteopoetologie: Eine kritische Verhältnisbestimmung." In: Büttner, Urs/ders. (Hg.): *Verfahren literarischer Wetterdarstellung: Meteopoetik – Literarische Meteorologie – Meteopoetologie*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2021, S.1-20.

Grill, Oliver: *Die Wetterseite der Literatur: Poetologische Konstellationen und meteorologische Kontexte im 19. Jahrhundert*. Paderborn: Fink, 2019.

Iovino, Serenella/Oppermann, Serpil (Hg.): *Material Ecocriticism*. Bloomington: Indiana UP, 2014.

Iovino, Serenella/Oppermann, Serpil: *Environmental Humanities: Voices from the Anthropocene*. London/New York: Rowman & Littlefield, 2017.

Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink, 1976.

Kluwick, Ursula: „Menschen im Nebel: Ein Beitrag zur Meteopoetik des Unheimlichen." In: Büttner, Urs/Gamper, Michael (Hg.): *Verfahren literarischer Wetterdarstellung: Meteopoetik – Literarische Meteorologie – Meteopoetologie*. Berlin/Boston: De Gruyter 2021, S.155-174.

Latour, Bruno: *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*. Cambridge: Harvard UP, 2004.

Latour, Bruno: *Reassembling the Social: An Introduction to ANT*. New York: Oxford UP, 2005.

Löw, Martina: *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

Middelhoff, Frederike/Schönbeck, Sebastian/Borgards, Roland/Gersdorf, Catrin (Hg.): *Texts, Animals, Environments: Zoopoetics and Ecopoetics*. Freiburg: Rombach, 2019.

Morton, Timothy: *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge: Harvard UP, 2007.

Zapf, Hubert: *Literatur als kulturelle Ökologie: Zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans*. Tübingen: Niemeyer 2002.

Szenische Medien

Romana Weiershausen: Dramenanalyse: Eine Einführung

Ditzingen: Reclam 2024 (Reclams Studienbuch Germanistik, Bd.11458), 188 S., ISBN 9783150114582, EUR 18,-

Liest man von einer Neuerscheinung zur Dramenanalyse in der *MEDIENwissenschaft*, stellen sich zwei Fragen: Erstens, wozu es neben dem Standardwerk von Manfred Pfister (vgl. *Das Drama: Theorie und Analyse*. München: Fink, 2001), der oft zitierten Dramenanalyse von Bernhard Asmuth (vgl. *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart: Metzler, 1980) und den ebenfalls als Einführung deklarierten Dramenanalysen von Benedikt Jeßing (vgl. *Dramenanalyse: Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt, 2015), Franziska Schößler (vgl. *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart: Metzler, 2017) oder Stefan Scherer (vgl. *Einführung in die Dramen-Analyse*. Darmstadt: WBG, 2010) eine weitere braucht; zweitens, was das Drama mit Medienwissenschaft zu tun hat. Letzteres lässt sich wohl damit begründen, dass es zwischen dem Drama – das keineswegs immer in Form des Mediums ‚Buch' vorliegt – und dem Theater einen wie auch immer gearteten Zusammenhang und damit eine medienwissenschaftliche Relevanz gibt. Diese Zusammenhänge gilt es auch in einer Einführung in die Dramenanalyse herauszustellen. Die Antwort auf die erste Frage lässt sich in den je spezifischen Zugängen der Autor:innen finden, etwa in unterschiedlichen Ansätzen hinsichtlich der Frage nach der Un-/Mittelbarkeit oder dem Aufführungskriterium. Romana Weiershausen, Professorin für Frankophone Germanistik an der Universität des Saarlandes, nennt selbst Differenzkriterien: bezüglich der Frage, wo das Drama im Verhältnis zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft angesiedelt sei und welche theoretische Voreinstellung (etwa dialektisch, strukturalistisch, kommunikationstheoretisch) zugrunde liege. Weiershausen bietet dazu eine „Metaebene" (S.8) an. Diese Metaebene gestaltet sich als Überblick.

Die Unterteilung von Weiershausens Buch erfolgt in eine Einleitung und sieben Kapitel. Abgesehen von den letzten beiden schließt jedes Kapitel mit einer Checkliste in Form von Leitfragen ab. In der Einleitung grenzt Weiershausen das Drama von anderen literarischen Gattungen (Lyrik und Erzählprosa) ab. Relativ ausführlich klärt sie im ersten Kapitel die theaterspezifischen „Voraussetzungen" (S.15-

29), weil eben der dramatische Text eng mit seiner Aufführung zusammenhänge. Es folgt ein Abschnitt zur „Kommunikationssituation", in dem auch zwischen den Erzählweisen *showing* und *telling* sowie zwischen Haupt- und Nebentext unterschieden wird (S.30-51). Unter anderem werden die „Basiskategorien" (S.37) ‚Raum' und ‚Zeit' hier erläutert. Die Kapitel 3 und 4 sind der Formanalyse gewidmet, wobei Weiershausen eine Trennung in „systematisch" (S.52-77) und „historisch" (S.78-115) wagt. Zur Systematik gehören etwa Handlung und ihre Sequenzierung, Figuren, Figurenrede und Szenenanalyse (die Gesamtinterpretation eines Dramas ist nicht das Ziel). Die historische Entwicklung wird anhand des Barock, des 18. Jahrhunderts und „schlaglichtartigen Betrachtungen zum Gegenwartstheater" (S.97) mit dem epischen, dem Dokumentar-, dem postdramatischen und dem postmigrantischen Theater dargestellt. Kapitel 5 (S.116-133) ist „Gattungen" gewidmet, wobei es allerdings um dramatische Untergattungen wie Komödie, Tragödie und andere geht – Schößler nennt das übrigens ‚Genres', Scherer ‚Formen' und Asmuth ‚Arten' des Dramas. Weiershausen hingegen versteht unter Gattungen „größere Ordnungseinheiten wie die übergeordnete Gattungstrias Lyrik, Epik, Dramatik, aber auch Untergruppen: innerhalb der Dramatik die beiden zentralen Gattungen Komödie und Tragödie sowie weitere Unterteilungen, etwa das bürgerliche Trauerspiel" (S.116), Gattungen seien „Vereinbarungen im literarischen Feld […] und im wissenschaftlichen Feld" (S.125). So ist wohl die „traditionelle Gattungsdichotomie zwischen Tragödie und Komödie" (S.119) zu erklären. Die Begriffsbildung scheint hier noch nicht abgeschlossen zu sein.

Kapitel 6 (S.134-153) thematisiert die Ansätze von Gustav Freytag mit dem pyramidalen Aufbau, von Volker Klotz mit der offenen und geschlossen Form und von Peter Szondi mit der aus inhaltlichen Gründen zu überwindenden Form des absoluten Dramas, weil die Bedingungen der Moderne dessen geschlossene Struktur unmöglich machen. Es folgt ein nützlicher Überblick über weitere Einführungsbände zur Dramenanalyse und eine Bibliografie mit brauchbaren Nachschlagewerken – zusammengestellt von Christiane Dietrich.

Das abschließende siebte Kapitel (S.154-171) steht inhaltlich außerhalb des restlichen Werkes und stammt von Benjamin Krautter. Krautter bietet einen übersichtlichen, strukturierten Überblick über „Digitale Methoden der Dramenanalyse", die er folgendermaßen darstellt: „Die digitale Dramenanalyse versammelt computergestützte Ansätze und Verfahren, die eine zumeist quantitative Untersuchung der Texte von Bühnenstücken verfolgen. Gegenstandsbereich der digitalen Dramenanalyse sind also vor allem die zählbaren bzw. messbaren Elemente und Eigenschaften dramatischer Texte" (S.154). Dazu zählen etwa die Quantifizierung von Figurenrede (wie gesprochene

Tokens, Zahl der Szenen, in denen eine Figur spricht, Zahl der Äußerungen, durchschnittliche Äußerungslänge) oder Präsenzwerte von Figuren (Anzahl der Auftritte, Zahl der gemeinsamen Auftritte von Figuren). Durch diese „Hilfsmittel" (S.170) können unter anderem Aussagen zur Figurencharakterisierung, zur Funktion von Figuren, aber auch zur Autorschaft getroffen werden. Nach Krautters informativer Darstellung digitaler Methoden bleibt fraglich, warum Weiershausen nicht auch darauf zurückgreift.

Weiershausens Einführung wirft zudem weitere Fragen bezüglich Methodik, Struktur und Terminologie auf. Den schriftlichen Text beschreibt Weiershausen als defizitär, da er erst mit seiner Aufführung auf der Bühne Vollendung fände. Ihm sind die „Signale für den Transfer auf die Bühne eingeschrieben" (S.15), wobei die Aufführung stets „strukturell mitzudenken" (S.11) sei. Doch um welche Art von (intermedialer) Referenz handelt es sich? Um imitative Verfahren? Wie wird das fremdmediale System ‚Theater' im schriftlichen Text evoziert? Ist das angesichts zahlreicher Romanadaptionen für die Bühne ein Alleinstellungsmerkmal des Dramas? Weiershausen gibt vor, „genau" zwischen Drama als reinem Text und Drama, wo „das Theater mitgemeint" (S.15) ist, zu unterscheiden. Das wären zwei verschiedene Dramenbegriffe, was aber nicht zum Postulat des Dramas als plurimedialem Text passt. Denn dabei hat man es mit einem einzigen Dramenbegriff zu tun, in dessen Auffassung das Drama eben plurimedial ist. Auch die ‚werkgetreue Inszenierung' irritiert in diesem Zusammenhang, die es laut Erika Fischer-Lichte wegen der ästhetischen Eigenart und Autonomie beider Formen prinzipiell nicht geben kann (vgl. „Was ist eine ‚werkgetreue' Inszenierung? Überlegungen zum Prozess der Transformation eines Dramas in eine Aufführung." In: dies. [Hg.]: *Das Drama und seine Inszenierung*. Tübingen: Niemeyer, 1985, S.37-49).

Was das dramatische Kommunikationsmodell mit Bezug auf Pfister betrifft, wird die abstrakte Ebene ohne Angabe von Gründen verschwiegen (vgl. S.31). Das „Konzept des Erzählens" (ebd.) erschöpft sich in einer Aufzählung von Elementen der Episierung im Drama. Thematisiert wird also ein Erzählen ‚im' Drama, nicht aber ein etwaiges Erzählen ‚des' Dramas.

Auch aus dem kurzen Absatz zur Performativität wird man nicht schlau: „‚Performativität' bezieht sich darauf, wie im Theater Inhalte ihre Gültigkeit erhalten" (S.19). Wer Näheres wissen möchte, kommt nicht umhin, Fischer-Lichtes und Jens Roselts „Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe" (In: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 10 [1], 2001, S.237-254) zu Rate zu ziehen, und wird erfahren, dass es sich um jenen graduellen Anteil einer Aufführung handelt, der im augenblicklichen Vollzug entsteht, im Gegensatz zum semiotischen

Anteil, der einstudiert und gespielt ist. Körperlichkeit, Räumlichkeit, Lautlichkeit und Zeitlichkeit etwa werden performativ, also im Vollzug, hervorgebracht.

Neben diesen inhaltlichen und methodischen Unschärfen weist Weiershausens Buch auch stilistische und formale Schwächen auf. Die grafischen Darstellungen wirken unübersichtlich und zahlreiche Einschübe in Klammern erschweren den Lesefluss ebenso wie missglückte Schachtelsätze (vgl. S.108f.). Auch die an den Kapitelenden formulierten Leitfragen überzeugen nicht durchweg (etwa: „Wird im Text der Einsatz anderer Medien erkennbar?" [S.115]). Zudem fällt die Auswahl der Literaturhinweise auf – während zahlreiche Titel aus den 1960er und 1970er Jahren herangezogen werden, fehlt beispielsweise Schößlers *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama* (Darmstadt: WBG, 2015), die für das Thema durchaus relevant wäre.

Zusammenfassend ist Weiershausens Einführung eine Ergänzung zur bestehenden Fachliteratur, bleibt aber in methodischer Stringenz und terminologischer Präzision hinter anderen Werken zurück.

Christian Benesch (Wien)

Theresa Eisele: Theater als „Spiel und Spiegelform" jüdischer Erfahrung: Wien 1890-1920

Göttingen: Wallstein 2024, 339 S., ISBN 9783835356214, EUR 39,- (OA)
(Zugl. Dissertation an der Universität Wien, 2021)

Stefan Zweigs Rede von der „Lust am Schauspielhaften" als „Spiel- und Spiegelform des Lebens" (*Die Welt von gestern: Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S.33f.), die es in Teilen in den Titel von Theresa Eiseles Monografie geschafft hat, attestierte den Wiener Zeitgenoss:innen eine ausgeprägte Affinität zu theatralem Handeln, zu einem gesellschaftlichen Denken in Theaterkategorien auch jenseits der institutionalisierten Bühnen. Ebendieser soziale Aspekt grundiert auch das Theaterverständnis, das Eisele ihrer Untersuchung eingangs zugrunde legt: Theater als „künstlerische und kulturelle Praxis" und zugleich als „Denkmodell" habe insbesondere den „Erfahrungshorizont der jüdischen Bevölkerung in Wien um 1900" beeinflusst, indem es „Erfahrung sortieren, Teilhabe ermöglichen, aber auch gewaltvolle Bedrängung auslösen" (S.12) konnte. Mittels theatraler

Praktiken inner- und außerhalb des Theaters hätten jüdische Menschen ihre Position zu Zugehörigkeit und Differenz, bürgerlicher Akkulturation und Emanzipation, Integration und Zionismus ausgefochten. Damit seien nicht nur Theater und Gesellschaft, sondern auch die jüdische Geschichte und die Theatergeschichte Wiens eng miteinander verknüpft.

Eiseles auf einen Zeitraum von 30 Jahren angelegte Studie fokussiert mit der Wiener Moderne ein von der Forschung wie von der Populärkultur ausufernd bearbeitetes Sujet (so spricht Eisele auch von der „Entdeckung eines modernen Wiens" [S.42-45], in Gang gesetzt etwa durch Carl Schorskes *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture* [New York: Alfred A. Knopf, 1979]; mit Fokus auf das jüdische Leben im modernen Wien vgl. z.B. Beller, Steven: *Vienna and the Jews, 1867–1938: A Cultural History* [Cambridge: Cambridge UP, 1989]). Umso eindrucksvoller sind Eiseles detaillierte Kenntnis der historischen Zeit und deren breiter Rezeption sowie ihr origineller Zugriff, den sie in dem der Einleitung folgenden zweiten Kapitel „Theater- und Gesellschaftsvorstellungen" darlegt. Dort gelingt Eisele nicht nur ein informativer Abriss der jüdischen Geschichte und der verschiedenen Formen anti- und projüdischer Handlungen im Vielvölkerstaat der Habsburgermonarchie, sondern auch die sorgfältige Aufarbeitung der wesentlichen Forschungstendenzen seit den 1950er Jahren, was sie schließlich zu ihrem praxeologischen Ansatz einer „integrative[n] Theaterhistoriografie" (S.55-57) führt. Eisele deutet an, dass der Antisemitismus in seinen neueren, rassistisch gedachten Formen selbst ein Produkt der Moderne sei, wobei der Hinweis fehlt, dass der deutsche Journalist Wilhelm Marr den Begriff 1879 in Umlauf brachte (wohlgemerkt mit dem Ziel, sich weltanschaulich selbst als Antisemit zu verorten; vgl. *Der Sieg des Judenthums über das Germanenthum: Vom nicht confessionellen Standpunkt aus betrachtet* [Bern: Costenoble, 1879]). Zugleich zeigt Eisele hier schon auf, dass und inwiefern antisemitische Ressentiments in der modernen Umbruchszeit besonders anschlussfähig waren und dabei innerjüdisch wie gesamtgesellschaftlich kontrovers diskutiert und beantwortet wurden.

So waren jüdische Menschen in besonderem Maße von *Othering* betroffen, unter anderem indem ihnen eine ‚natürliche' Affinität zur Anpassung und Verstellung und so auch zum Theaterspiel nachgesagt wurde. Die unterschiedlichen Gestalten, die diese Ausgrenzung annehmen konnte, zeigen sich durchweg in den vier Einzelstudien, die den Kern des Buches bilden und mit „Aufführen", „Diskursivieren", „Beobachten" und „Enthüllen" überschrieben sind. Im dritten Kapitel „Aufführen" rekonstruiert Eisele die Aufführungsgeschichte der zu ihrer Zeit ausnehmend erfolgreichen, aber auch umstrittenen Posse *Die Klabriaspartie* der Budapester Orpheumgesellschaft, die ab 1890 viele Male in Wien

zu sehen war. Die überschaubare Handlung spielt im Kaffeehaus, wo einige mittellose, aus den osteuropäischen Reichsprovinzen zugewanderte Juden das Kartenspiel Klabrias spielen. In einer Mischung aus Wienerisch, Hochdeutsch und „jüdischem Jargon" (S.71) verhandeln sie punktgenau die lebensweltlichen Widersprüche und Exklusionsmechanismen in der Diaspora – und damit letztlich das Scheitern ihrer sozialen Teilhabe und Hoffnung auf gesellschaftlichen Aufstieg. (Jüdischer) Witz, groteske Körperlichkeit und die Aufführung in kaffeehausartiger Atmosphäre ordnen die Posse in die damals anwachsende Spektakelszene ein, die auch von einer zunehmenden theatralen Formenvielfalt um 1900 zeugt.

Die sowohl inner- als auch außerjüdisch tief gespaltenen Reaktionen auf die *Klabriaspartie* schildert das nachfolgende vierte Kapitel „Diskursivieren". Während einige dem Stück eine lebensnahe Darstellung zugutehielten, sahen andere die eigene Akkulturation als jüdische Menschen gefährdet, das Judentum verhöhnt oder befürchteten eine Zunahme antisemitischer Ausschreitungen. Eisele weiß die Diskurslinien der Rezeption äußerst klar nachzuvollziehen und geschickt zu einem ambigen Gesamtwimmelbild zu verbinden. Das fünfte Kapitel „Beobachten" befragt die Verbindung von ‚Schau-Spiel' und der gesellschaftlichen Öffentlichkeit: Mit dem als *Bambi*-Autor berühmt gewordenen Journalisten Felix Salten zeigt sich aufschlussreich, wie der penetranten Beschau und Hypersichtbarkeit der jüdischen Bevölkerung, die auf diese Weise als Außenstehende markiert wurde, mit dem Gebrauch von Theatervokabular und dem Erwerb einer ‚authentischen', (zurück-)beobachtenden Haltung begegnet werden konnte. Noch präsenter erscheint die Suche nach Wahrhaftigkeit dann im sechsten Kapitel „Enthüllen", das sich den Anfängen des modernen Tanzes ab 1900 widmet. Insbesondere Töchter bürgerlicher jüdischer Familien trieben diese Entwicklung in Wien voran und verfolgten damit letztlich eine doppelte Emanzipation als Frauen und Jüdinnen durch den Mut zur Entblößung und Authentizität.

Insgesamt zeichnet Eisele ein ebenso genaues wie umfassendes Porträt einer Umbruchszeit. Nie verliert sie dabei den roten Faden, stets erzählt sie stilsicher und dicht an ihrem reichen Quellenkorpus, mit dessen spezifischen Medialitäten sie umzugehen und dessen Historizität in Bezug auf theoretische oder weltanschauliche Positionierung sie einzuordnen weiß. Eisele lässt vergessene (Lebens-)Geschichten ebenso lebendig werden wie die heftigen Deutungskämpfe, die das Verhältnis des modernen Individuums zur Gesellschaft zu bestimmen versuchten und bisweilen zu unvermuteten ideologischen Allianzen führten. Diese Aushandlungsprozesse trafen die jüdische Bevölkerung, wie so oft, in besonders massiver Weise. Die jüdischen Antworten waren zwar unterschiedlich, aber selbstbestimmt.

Antonia Ruhl (Berlin)

Fotografie und Film

Shahram Khosravi (Hg.): The Gaze of the X-Ray: An Archive of Violence

Bielefeld: transcript 2024 (Corporeal Matters, Bd.2), 190 S.,
ISBN 9783837670486, EUR 29,-

Schwarzweiße Schattierungen, in denen sich die verschwommenen Umrisse von Knochen abzeichnen: Seit der Entwicklung des Röntgenbildes im ausgehenden 19. Jahrhundert prägt diese Bildform die Imagination und Erforschung des Körperinneren. „Used originally for medical diagnosis, it soon became a technique for surveillance and policing, in which the central desire has been to ‚see through' human beings" (S.12). Dieser penetrative Blick im Geiste der modernen Versprechung einer ‚mechanischen Objektivität' (vgl. Daston, Lorraine/Galison, Peter: *Objektivität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007) wird im Sammelband konsequent auf seine biopolitischen Verstrickungen hin befragt, die sowohl historisch als auch kontemporär fortwährend zwischen Sorge für und Gewalt gegen die mit Röntgenstrahlen in den Blick genommenen Körper oszillieren – oder gar beide Seiten symbiotisch zusammenfügen (vgl. S.21).

Die einzelnen Aufsätze und Essays widmen sich Röntgenbildern unterschiedlicher Provenienz und arbeiten dabei jeweils die „Regime des Sichtbaren" (S.12) sowie die darin agierenden *agencies* heraus, die sich des Röntgenblicks bedienen. Welchen gouvernemedialen oder auch politisch-subversiven Prozessen und Ideen der Klassifizierung, Normierung, Kriminalisierung oder (De-)Humanisierung die menschlichen Körper unterworfen werden, wie dies mittels Röntgenbildern vollzogen wird und anhand dieser evident werden kann, bilden die Kerninteressen der Beiträge. Dabei nehmen die Autor:innen vor allem post- und dekoloniale Perspektiven auf Röntgenbilder und -technologien ein, um schlussendlich die untersuchten visuellen Kulturen und deren Machtdynamiken als inhärent intersektionale Phänomene kenntlich zu machen (vgl. S.13).

Eindringlich sind zum einen die Beiträge von Reza Hussaini und Yousif M. Qasmiyeh, in denen persönliche Erfahrungen mit den medialen Kontrollregimen des Globalen Nordens reflektiert werden. Hussainis Erlebnis, als afghanischer Akademiker in Großbritannien für ein Visum den

eigenen Körper offenlegen zu müssen, macht die rassistischen Verstrickungen der anthropometrischen Verwendung von Röntgenstrahlen als eine unabgeschlossene Geschichte nachvollziehbar (vgl. S.60). Quasmiyehs literarische Erinnerung an das Scannen seines Körpers als libanesischer Geflüchteter durch die Regierung des Vereinigten Königreichs betont die intergenerationale Dimension dieser rassifizierenden und kriminalisierenden Mediengeschichte (vgl. S.66).

Wie Röntgenfotografien hingegen Körper als Beweismittel gegen staatliche Gewalt erkennbar werden lassen, verhandeln die Beiträge von Partha Sengupta und Behzad Khosravi Noori. Senguptas röntgenfotografischer Essay legt die Gewalt offen, die der indische Grenzschutz in Form von unverheilten Knochenbrüchen und Fremdkörpern wie Patronenhülsen und Schrapnell-Überresten in zivilistische Körper an der indisch-bangladeschischen Grenze eingeschrieben hat (vgl. S.74ff.). Nooris Aufsatz nutzt eine Kollage aus ähnlich veränderten Körpern, um die tödliche Geschichte des Einsatzes von Schrotflinten gegen iranische Widerstandskämpferinnen nachzuvollziehen (vgl. S.91ff.). Beide Beiträge erhellen so das Potenzial des Röntgenbildes, subversiv zur Gegendokumentation eingesetzt zu werden.

Ein Plädoyer für einen spekulativen und fabulierenden Umgang mit Röntgenfotografien bilden sowohl der Essay von Ella Hillström und Ayodamola Tanimowo Okunseinde als auch der Tagebucheintrag von Yara Sharif. Ersterer imaginiert zum einen die Entwicklung einer Alternativtechnologie, durch deren Einsatz die individuelle Integrität der Untersuchungssubjekte und -objekte nicht zerstört wird. Andererseits spekuliert er über Tanzen als Körper-Kulturtechnik, die dem normierenden Stillstand des Röntgenblicks durch „fleshy uncertainty" (S.123) entkommt. Daran schließt auch Sharifs Tagebuch an, in welchem das Verkleiden und Unsichtbarmachen ihres eigenen palästinensischen Körpers zur Reise durch Gaza als Dekonstruktion des israelischen „colonial demand for transparency" (S.107) reflektiert wird.

Analog zu vielen der erwähnten Beiträge ist auch der den Band abschließende Text des Herausgebers ein sehr persönlicher: Shahram Khosravi nutzt die Röntgenaufnahmen seiner Familienangehörigen und Freund:innen, um deren sich in diesen materialisierten Geschichten von staatlicher Gewalt, Rassismus, Kolonialismus und Arbeit zuzuhören (vgl. S.169ff.). Mit der Betonung des Hörsinns entwirft Khosravi eine intime Methode des Umgangs mit Gewaltarchiven, die sich den hegemonialen Logiken der Sichtbarkeitsregime entzieht.

Zwar können einige Beiträge nicht zuletzt aufgrund ihrer Kürze von oftmals wenigen Textseiten den Wunsch nach einer theoriegeleiteten Lektüre des Röntgenblicks und des dadurch entstandenen Gewaltarchivs nicht vollends befriedigen, doch stattdessen liefert *The Gaze of the X-Ray* einen ein-

drücklichen Beweis für die Kraft des situierten Wissens und der persönlichen (Körper-)Erfahrung für den wissenschaftlichen Umgang mit medialen Phänomenen und deren biopolitischen Verstrickungen. Abschließend sei noch das beeindruckende Layout des Bandes im Stile eines Ausstellungskatalogs erwähnt, das dadurch selbst zum Zuhören und haptischen Interagieren mit den zahlreich abgebildeten Röntgenbildern einlädt.

Dennis Hippe (Frankfurt am Main)

Nicholas Baer: Historical Turns: Weimar Cinema and the Crisis of Historicism

Oakland: University of California Press 2024, 258 S.,
ISBN 9780520398825, USD 29,95

(Zugl. Dissertation an der UC Berkeley, 2015)

Die jetzt veröffentlichte Dissertation von Nicholas Baer *Historical Turns: Weimar Cinema and the Crisis of Historicism* unternimmt den Versuch, fünf fest im Kanon des Weimarer Kinos verankerte Filme vor dem Hintergrund der am Anfang des 20. Jahrhunderts beginnenden Krise des Historismus zu lesen: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), *Der müde Tod* (1921), *Rhythmus 21* (1925), *Der heilige Berg* (1925) und *Metropolis* (1927). Damit will Baer aufzeichnen, wie diese Filme Zweifel am Historismus nicht nur widerspiegelten, sondern auch durch formale Experimente verkörperten. Pate bei dieser Diskussion steht vor allem Siegfried Kracauer, der schon in den 1920er Jahren wichtige Beiträge zum Historismus beziehungsweise zur Parallelität zwischen Geschichtsschreibung und den fotografischen Medien geliefert hatte. Besonders hervorzuheben sind in diesem Kontext Kracauers Essay zur Fotografie aus dem Jahre 1927 (In: ders.: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963, S.21-39), vor allem aber auch das posthum veröffentlichte Buch *History: The Last Things Before the Last* (New York: Oxford UP, 1969). Aber auch Walter Benjamin hatte in zwei im Exil veröffentlichten Beiträgen den von Leopold von Ranke propagierten Historismus kritisiert, da dieser ein homogenes und deswegen verfälschtes Bild der Vergangenheit liefere (vgl. *Über den Begriff der Geschichte: Werke und Nachlass – Kritische Gesamtausgabe, Bd.19*. Berlin: Suhrkamp, 2010).

Mittels der Hermeneutik hatte Mitte des 19. Jahrhunderts die Geschichtsschreibung eine objektive Dar-

stellung der Geschichte verlangt, bei der Fakten im Kontext einer genau definierten zeitlichen Periode gesammelt und in eine logische und chronologische Reihenfolge gesetzt werden, wobei die Ergebnisse nur Gültigkeit für diese Epoche haben sollten. Kracauer und andere Philosophen stellten diese Methodik infrage, vor allem weil Historiker:innnen sich nicht von der eigenen Subjektivität und den Einflüssen der Zeit befreien können.

In einem weiteren Kapitel beschreibt Baer den intellektuellen und methodologischen Werdegang Kracauers entlang der Filmgeschichte. Diese Beschreibung reicht von Kracauers Filmrezensionen aus den 1920er Jahren, in denen er das Genre des historischen Kostümfilms wegen seiner einheitlichen Darstellung von Ereignissen aus der Vergangenheit kritisierte, über seine vom Marxismus und der Sozialpsychologie geformten Werke in der späten Weimarer Republik und im Exil (*From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton UP, 1947) bis hin zu seiner *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Princeton: Princeton UP, 1960), in der historische Filme als Verrat am Realismus des Films gehandelt werden.

Im dritten Kapitel über *Das Cabinet des Dr. Caligari* zeigt Baer auf, wie die verschiedenen Figuren im Film widersprüchliche Darstellungen der Ereignisse verkörpern, und somit der Film den Filmrealismus zugunsten eines subjektiven beziehungsweise expressionistischen Relativismus ablehnt. Somit greift *Caligari* nach Baer direkt in den Historismusstreit ein: „Wiene's film perpetually reveals epistemic insufficiency of external signs, featuring figures who deceive sensory perception, assume alternate names or identities, are driven by obsessive ideas, or are even unaware of their own actions" (S.81) In den weiteren Kapiteln werden dann jeweils einzelne Filme besprochen.

Im Film *Der müde Tod* geht es Baer zufolge um die Unabwendbarkeit des Todes, wobei die Geschichte nicht mehr zeitlich oder räumlich an einen historischen Moment gebunden ist, sondern sich kreisförmig über viele Epochen und Länder hinzieht und dadurch die Kohärenz und Bedeutung der Geschichte im Historismus widerlegt. Zu Hans Richters abstraktem Animationsfilm *Rhythmus 21* schreibt Baer, er sei eine radikale, avantgardistische Ablehnung der Erzählfunktion im Film und damit des Historismus, wobei die Zuschauenden in eine Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen versetzt und der gegenwärtige Moment aus der Perspektive der Zukunft gesehen werden. *Der heilige Berg*, ein Bergfilm von Arnold Fanck, bezieht eine ambivalente Position zum Historismus, da die konkrete und angeblich authentische Darstellung der Natur in einem ahistorischen Mythos des ewig Weiblichen und Männlichen dialektisch abgleitet wird. Paradoxerweise suggeriere der Film „a disharmony with human consciousness and nature, with catastrophe and ruinous fragmentation in the place of classical balance and uni-

versal totality" (S.141). Im letzten, als Epilog bezeichneten Kapitel liest Baer Fritz Langs *Metropolis* als eine Kapitalismuskritik, welche die Krise des Historismus vor dem Hintergrund der uneinheitlichen Zusammenhanglosigkeit der Weimarer Kultur (vgl. S.149) sieht, aber auch als Motiv für eine vertikale Klassenstruktur, welche in modernen Filmen wie Bong Joon-hos *Parasite* (2019) wiederkehre.

Obwohl dieser letzte Versuch, der Diskussion eine Aktualität abzugewinnen, aus dem Rahmen fällt, bringt *Historical Turns* durch die Debatte um den Historismus neue Erkenntnisse zum Weimarer Kunstfilm, welcher als Beispiel modernistischer Kunst narrative Fragmentierung gegenüber Einheitlichkeit bevorzugt. Zu fragen ist aber, ob – wie der Titel impliziert – die besprochenen Kunstfilme mit ‚Weimar Cinema' identisch sind und nicht, wie die neueste Forschung festhält, als eines von vielen Genres im Weimarer Kino gelten müssen.

Jan-Christopher Horak (Pasadena)

Malte Hagener, Yvonne Zimmermann (Hg.): How Film Histories Were Made: Materials, Methods, Discourses

Amsterdam: Amsterdam UP 2024 (Film Culture in Transition), 529 S., ISBN 9048554578, EUR 175,- (OA)

Der vorliegende von Malte Hagener und Yvonne Zimmermann herausgegebene Band beruht auf der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanzierten Tagung „Histories of Film History", die in Marburg im Dezember 2018 stattfand, wobei die Herausgeber:innen einige weitere Beiträge, vor allem zur digitalen Geschichtsforschung, hinzugefügt haben. Ziel des Bandes und seiner achtzehn Essays (plus Einführung) ist es, verschiedene, heterogene Zugänge zur Filmgeschichtsschreibung während der letzten 100 Jahre nachzuzeichnen, ihre Methoden, Theorien und Materialien über Spezialthemen zu analysieren und den Paradigmenwechsel zu digitalen Formen der Forschung aufzuzeigen.

In ihrer Einführung liefern Hagener und Zimmermann zunächst eine chronologische Geschichte der Filmgeschichtsschreibung, angefangen in den 1920er Jahren mit den ersten film- und medienspezifischen historischen Werken, die noch unter dem Zwang standen, Film als eine Kunstform zu legimitieren. Ob Iris Barry oder Mau-

rice Bardèche und Robert Brasillach – diese Filmgeschichten erzählten von nationalen Schulen, von großen Männern und von einem zwangsläufig erzeugten Kanon. In ihrer Auseinandersetzung mit dem Material entwickelten die Herausgeber:innen eine digitale Erhebung aller vor 1940 veröffentlichten filmhistorischen Werke, um sie auf ihre Themen hin abzuklopfen. Doch wie die Herausgeber:innen zugeben, bedarf es eines „constant movement between algorithmic computation and hermeneutic interpretation" (S.25), um den gewonnenen Daten einen Sinn zu geben.

Die folgenden fünf Teile präsentieren Essays unter den Überschriften und Leitthemen: „Models of Film Historiography: Philosophy and Time", „Film History in the Making: Processes and Agendas", „Revisiting Film History: Institutions, Knowledge, and Circulation", „Rewriting Film History with Images: Audiovisual Forms of Historiography" und „Into the Digital: New Approaches and Revisions".

Der erste Beitrag „The Aporias of Cinema History" von Thomas Elsaesser erscheint posthum. Es handelt sich dabei um ein von den Herausgeber:innen überarbeitetes Tagungsmanuskript, das feststellt, dass die von André Bazin und Siegfried Kracauer gepriesene Ontologie des Realismus seine Gültigkeit in der neuen Medienlandschaft des digitalen Automatismus verloren habe; Film existiere stattdessen in einem kognitiven Kreis, den man mit Johann Gottlieb Fichte als „*Das Setzen des Gesetzten*" (S.55) bezeichnen könnte. Doch Elsaessers Gedankensprung zum Anthropozän scheint verkürzt und wird hier als eine Verschichtung von Medien, die in der gegensätzlichen Filmgeschichte übereinander liegen, definiert.

Andererseits zieht Jane Gaines im zweiten Aufsatz des Bandes, der mit „What Next? The Historical Time Theory of Film History" überschrieben ist, ein Gleichnis zwischen der gesetzlosen Reproduktion von analogen Filmstreifen durch konkurrierende Filmfirmen am Anfang des 20. Jahrhunderts und der heutigen zügellosen Verteilung von Filmbildern im Internet, ermöglicht durch die Vernichtung jeglicher historischer Markierung durch die Digitalisierung. Sie bedient sich dabei bei Reinhart Kosellecks Definition der heterogenen historischen Zeiten (vgl. *Vergangene Zukunft*: *Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988).

Nach diesen zwei höchst spekulativen Beiträgen fokussieren sich Nicholas Baer und Heide Schlüpmann auf konkrete historische Beispiele, bei denen sie die Historismusdebatte im Lichte des Films *Das Cabinet des Caligari* (1920) – ein Kapitel aus Baers neuestem Buch *Historical Turns: Weimar Cinema and the Crisis of Historicism* (Oakland: University of California Press, 2024) – beziehungsweise in Schlüpmanns Fall anhand der Feminismusdebatte während der Aufarbeitung des frühen Kinos in den 1980er Jahren resümieren.

Im folgenden Teil untersucht Francesco Pitassio drei im Faschismus veröffentliche filmhistorische Werke sowie eines von Carlo Lizzani aus der unmittelbaren Nachkriegszeit (vgl. *Il cinema Italiano*. Firenze: Parenti, 1953). Während die ersten drei den Historismus ablehnten und eher über visuelle Beweise argumentierten, kehrte Lizzani zu einer kausal argumentierten nationalen Filmgeschichte zurück, dahinter stehen aber verschiedene Zeitkonzepte. Pitassio resümiert: „[F]ilm history emerging from the Fascist era provides a non-causal notion of historical development, which either refers to a ‚factual time', i.e. the chronicle, or associates works, names, and phenomena through aesthetic motifs" (S.153). Masha Salazkina dagegen geht dem Einfluss des Filmhistorikers und Filmemachers Jay Leyda auf die amerikanische Filmwissenschaft nach, eingedenk seiner Erfahrungen als Student von Sergei Eisenstein in den 1930er Jahren.

Indem Filmemacher Filmprogramme kuratieren, entstehe auch ein nicht-literarischer, nicht-kausaler, sondern ein eher visueller Zugang zur Filmgeschichte, wie Benoît Turquety betont, der das Programm *Une histoire du cinema* (1976) des Georges-Pompidou (CNAC) als Beispiel nennt. Zimmermann befasst sich unter anderem mit Hans Richters *Der Kampf um dem Film* (1939), um Richters Geschichtsauffassung und sein Handeln in der Film- und Kunstgeschichte beim Schreiben, Lehren und Filmemachen zu diskutieren und Einblicke in die Politik und die materiellen Bedingungen der Filmgeschichte im weiteren Kontext des Exils und der Bewahrung des bedrohten kulturellen Erbes zu geben und um Richters Bemühungen zu zeigen, seine eigene Rolle in der in den 1950er Jahren entstehenden Geschichte der Film-Avantgarde zu sichern. Interessanterweise lässt Zimmermann dabei jedoch Richters Filmprogramm für die *Film und Foto* (1929) links liegen.

Im dritten Teil geht es eher um tatsächliche Filmgeschichten: Firat Oruc liefert einen Beitrag zur Etablierung einer Filmkultur und Filmgeschichte in den arabischen Golfstaaten, Charles R. Acland geht auf den Einfluss der Cultural Studies und den Oxford History Workshop der frühen 1980er Jahre auf die Filmgeschichtsschreibung im Vereinigten Königreich ein, Arvind Rajagopal schreibt zur Geschichte des indischen Dokumentarfilms und Michael Cowan über die Etablierung von Filmklubs und -vereinen in Weimardeutschland.

Der vierte Teil greift die Idee der visuellen Filmgeschichtsschreibung wieder auf – im Kontext von TV-Filmen zu filmhistorischen Themen im deutschen Fernsehen (Volker Pantenburg), von filmhistorischen Dokumentarfilmen (Eleftheria Thanouli), außerdem von Videoessays und -kritiken zur Filmgeschichte im Internet (Chiara Grizzaffi).

Der fünfte Teil des Bands beginnt mit Franziska Heller, die die

Zuschauer:innenerfahrung von Vergangenheit und Gegenwart in der Betrachtung von Vor- und Nachher-Bildern einer Filmrestoration untersucht und diese Erfahrung als performativ auszeichnet. Alexandra Schneider and Vinzenz Hediger versuchen mit Blick auf Big Data die Frage zu beantworten, ob Filme über verschiedene Formate maßstäblich bearbeitet werden können, um brauchbare empirische Ergebnisse zu erzielen. Das Ergebnis bleibt unschlüssig. Zum Schluss beschreibt Sarah-Mai Dang verschiedene Webseiten, die grafische Darstellungen von Filminformationen (Data Visualization) instrumentalisieren, und misst ihre Brauchbarkeit für feministische Filmstudien.

Wegen der Breite und Tiefe des angesprochenen Materials werden Spezialist:innen diesen Band mit Gewinn lesen, doch Anfänger:innen werden ihre Mühe haben, nicht zuletzt weil die extreme Heterogenität der Beiträge – immer eine Gefahr bei Tagungsbänden – zu viele historiografische Widersprüche aufwirft.

Jan-Christopher Horak (Pasadena)

Rick Warner: The Rebirth of Suspense: Slowness and Atmosphere in Cinema

New York: Columbia UP 2024, 295 S., ISBN 9780231212717, USD 35,-

Beim Stichwort ‚Suspense' denkt man unweigerlich an Alfred Hitchcock und die Definition, die der Regisseur seinen Thrillern gleich mitgeliefert hat: Suspense entsteht, wenn die Zuschauenden (im Gegensatz zu den handelnden Figuren) wissen, dass unter dem Tisch eine Bombe tickt. Das erklärte Ziel von Rick Warners theoretisch versierter und filmanalytisch präziser Studie *The Rebirth of Suspense: Slowness and Atmosphere in Cinema* besteht darin, diese Konditionierung aufzuheben. Im Kern geht es darum, unsere Vorstellungen von filmischer Suspense aus dem generisch-narratologisch-kognitivistischen Klammergriff zu lösen, um zu einem umfassenden Verständnis des Konzepts zu gelangen, das es wieder auf seine begrifflichen Wurzeln in der „suspension" (S.40) zurück- und auf das weite Feld filmischer Passagen durch mentale und affektive Schwebezustände hinausführt. Es ist das Gebiet des neueren Arthouse- und Autorenfilms, des *Slow* und *Minimalist Cinema*, das Warner bei seinem Rettungsversuch der sinnlichen und atmosphärischen Qualitäten von Suspense-Poetiken durchstreift.

Anschließen kann Warners originelles Vorhaben zum einen an Deleuzianisch inspirierte Arbeiten wie Alanna Thains *Bodies in Suspense: Time and Affect in Cinema* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017), zum anderen an eine Vielzahl neuerer Untersuchungen zu filmischen Atmosphären unter anderem von Robert Sinnerbrink („Stimmung: Exploring the Aesthetics of Mood." In: *Screen* 53 [2], 2012, S.148-163), Inga Pollmann (*Cinematic Vitalism: Film Theory and the Question of Life*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2018) oder Steffen Hven (*Enacting the Worlds of Cinema*. Oxford: Oxford UP, 2022).

Das erste Kapitel legt die konzeptionellen Grundlagen für die nachfolgenden Fallstudien. Entlang einer Reihe von eingestreuten Filmbeispielen entfaltet Warner eine breit angelegte Morphologie filmischer Suspensionen, die von plot- und figurenbasierten Bestimmungen über strukturalistische und generische Beschreibungsmodelle bis hin zu wahrnehmungstheoretisch und atmosphärisch begründeten reicht. Sie bilden unterschiedliche Register zur Erfassung komplexer Verlaufsmuster von Aufmerksamkeitsverlagerungen und affektiven Intensitätswechseln, die für die Filmerfahrung im Modus des Suspense kennzeichnend sind. Eine erste Gruppe ausgearbeiteter Fallstudien bietet das zweite Kapitel. Es deutet Robert Bressons *Un condamné à mort s'est échappé* (1956), Chantal Akermans *La Captive* (2000) und Kelly Reichhardts *Night Moves* (2014) als „unhurried, restrained thrillers" (S.53), in denen der hermeneutische Code der Genrevorgabe in labyrinthische Strukturen rätselhafter Raum- und Objektanordnungen überführt wird. Eine wichtige Bedeutung kommt dabei der Tonspur zu, genauer: der Suggestivkraft von Umgebungsgeräuschen. Vollends in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt der *ambient sound* im dritten Kapitel, das anhand von Lisandro Alonsos *Jauja* (2015), Lucrecia Martels *Zama* (2017) und Jonathan Glazers *Under the Skin* (2013) die subtilen Manöver nachzeichnet, mit denen die jeweiligen Protagonist:innen sich mit offenem Ausgang durch fremde, unwirtliche Landschaften navigieren müssen. Variationen einer körperlichen Devianz, die den Figuren selbst problematisch wird, ist das folgende Kapitel gewidmet. An Pedro Costas Cavalo *Dinheiro* (2014) sowie *Cemetery of Splendour* (2015) und *Memoria* (2021) von Apichatpong Weerasethakul legt es die raffiniert ineinandergreifenden Verfahren frei, mit denen diese prominenten Beispiele des *Slow Cinema* figurenzentrierte mit atmosphärisch, perzeptiv und strukturell induzierten Formen des Suspense verbinden. Bei der Betrachtung der stilistisch hybriden, horroraffinen Filme Kiyoshi Kurosawas in Kapitel 5 stehen dann wiederum Spielarten akustisch aktivierter Räume jenseits der sichtbaren Bilder im Mittelpunkt, in diesem Fall als tragende Pfeiler einer (post-) modernen Ästhetik der „Gothic Uncertainty" (S.154). Im Schlusskapitel, das David Lynchs Streaming-Serie *Twin*

Peaks: The Return (2017) als einen aus 18 Episoden zusammengesetzten Film auffasst, schlägt Warner abschließend einen Bogen zum *Post-Cinema*. Die Diskussion um ästhetische Transformationen des klassischen Kino-Dispositivs – für alle anderen von ihm analysierten Filme von essentieller Bedeutung – bereichert er in der Auseinandersetzung mit Lynchs Spätwerk um den Modus eines reflexiven „medium suspense" (S.190) und die Rezeptionsfigur einer „headphonic spectatorship" (S.211).

Das sprachlich und gedanklich gleichermaßen elegant komponierte Buch hebt die oft eindimensional geführte Debatte über filmische Suspense-Effekte auf ein neues Niveau. Warner versteht es, seine innovativen Revisionen des Konzepts in enger Verzahnung mit den geduldigen Tiefenbohrungen zu entwickeln, die er in den zur Analyse herangezogenen Filmbeispielen unternimmt. Selbst wo der Suspense-Begriff stark überdehnt erscheinen mag, fällt es schwer, sich der Überzeugungskraft seiner formsensiblen Analysen zu entziehen.

Michael Wedel (Potsdam)

Johannes Binotto: Wahrnehmung stören: Essays zu Kino und Film

Marburg: Schüren 2024 (filmbulletin, Bd.6), 318 S.,
ISBN 9783741004858, EUR 30,- (OA)

Widmet man sich der Geschichte der deutschen Filmwissenschaft, dann führt eine Spur zweifellos zur Filmkritik, zum Beispiel zu kanonischen Größen wie Siegfried Kracauer oder Lotte Eisner. Doch auch jemand wie der Publizist Walter Hagemann darf Erwähnung finden – und zwar nicht nur, weil seine Filmseminare an der Universität Münster Filmkritiker wie Enno Patalas oder Theodor Kotulla hervorbrachten, sondern auch, weil er sich seit den 1950er Jahren um eine (schlussendlich gescheiterte) Deutsche Gesellschaft für Filmwissenschaft bemühte. Die Verbindung zwischen Filmkritik und Filmwissenschaft existiert also und mag manchen zur teleologischen Annahme verleiten, dass die Filmkritik als die dynamische, spielerische, liebevolle Vorstufe einer dann analytischen, theoretisch fundierten, ausdifferenzierten Akademisierung ihres Gegenstands zu begreifen sei. Doch dieser Eindruck trügt, ist ein solcher *telos* höchstens wissenschaftshistorische Rekonstruktion und auch in der gegenwärtigen

filmwissenschaftlichen Praxis nicht wirklich anzutreffen. Ein *best-practice*-Beispiel hierfür bieten die Arbeiten von Johannes Binotto, den man abwechselnd Filmwissenschaftler, Filmkritiker, aber auch Künstler und Video-Essayist nennen darf. Im Band *Wahrnehmung stören: Essays zu Film und Kino* hat er nun seine in über 15 Jahren angehäuften Essay-Arbeiten aus der Filmzeitschrift *Filmbulletin* veröffentlicht. Wie schon dem Titel zu entnehmen, steht diesen Essays durchgehend die Frage voran, wie Film und Kino unsere gewohnte Wahrnehmung stören können, und es ist der essayistischen Freiheit des Erkundens, der kurzweiligen Setzung und des gedanklichen Anschneidens zu verdanken, dass diesem auf den ersten Blick nicht sonderlich spektakulär wirkenden Ansatz so viel aus so unterschiedlichen Richtungen abgewonnen werden kann. Denn nüchtern betrachtet, erinnert ein solches Nachdenken über den Film ja recht gradlinig an das formalistische Paradigma der ‚Ostranenie' im Sinne einer Entautomatisierung unserer alltäglichen Wahrnehmung durch die Besonderheit der Kunstwahrnehmung. Doch Binotto ist weder Formalist noch Neoformalist, da er selbstbewusst an ein Unbewusstes von Film und Kino glaubt (vgl. S.308). Passend wehrt er sich auch gegen das von zum Beispiel David Bordwell vorgebrachte Prinzip des rationalen Agenten (vgl. *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley: University of California Press, 2005), wenn er mit Nachdruck moniert, dass keine Regie die vollständige Kontrolle darüber habe, was in einen Film hineingelegt werde und was nicht. Gleiches gilt natürlich auch für uns, die Zuschauer:innen. Binottos Denken besitzt aber gleichzeitig den Vorteil, dass er, wenn er direkt am filmischen Material arbeitet, um die Stärken der neoformalistischen Filmanalyse weiß, während er von Seiten der Theorie(n) ganz andere Begriffe von Film entwickelt: Er kommt dezidiert von Gilles Deleuze, er kommt von der Psychoanalyse, da tauchen aber auch Surrealismus und Georges Bataille auf, da steckt etwas Slavoj Žižek, da steckt etwas von Jacques Lacan und immer auch von Sigmund Freud drin, da finden sich aber auch Anleihen auf die Arbeiten des Filmwissenschaftlers Sulgi Lie wieder (*Die Außenseite des Films: Zur politischen Filmästhetik*. Zürich: Diaphanes, 2012), wenn er über die Kamera-Apparatur als Instanz einer unhintergehbaren Fremdheit nachdenkt. Hier legitimiert sich die bündige Veröffentlichung eines solchen Bandes am stärksten, denn die publizistische Vereinigung der Essays ermöglicht das Wiedererkennen tieferliegender filmtheoretischer Gedanken, die in unterschiedlichen dynamischen und wechselseitigen Facetten berührt werden: Immer wieder geht es um die Verhältnisbestimmung von Kamera, Gegenstand und Betrachtendeninstanz und wie in diesem Zusammenspiel eine Laborsituation entsteht, die das Gewöhnliche verstört, aushebelt, erweitert, unterwandert, beunruhigt,

herausfordert und so auch die eigene Positionierung dem Gegenstand und dem Medium gegenüber. Binotto geht es also ganz grundlegend und ausdauernd darum, „die wechselseitige Umformung von Betrachter und Gegenstand immer mit zu reflektieren“ (S.65). In die Pausen zwischen diesen essay-übergreifenden Motiven finden sich im Band auch jene Essays, die orthodox gesprochen zwischen Filmkritik, Film-Feuilleton und Filmwissenschaft positioniert sind, zum Beispiel Texte über Paul Thomas Anderson, Sam Peckinpah, Serienkillerfilme oder 1980er-Jahre-Filme des US-Kinos. Diese Texte sind stark von Binottos rhetorischen Fähigkeiten getragen (gerne enden sie mit wohlklingenden, gut formulierten, aber auch nicht wirklich zufriedenstellenden Abschlusspointen), machen aber auch sichtbar, wo die Trennlinien zwischen Filmkritik und Filmwissenschaft und wo die Kampflinien zwischen Film- und Medienwissenschaft verlaufen. In aller Regel folgen die Texte einer vergleichbaren Dramaturgie: Themenaufriss, Beispiel 1, Beispiel 2, Beispiel 3, Abschluss. Dieser lose, deskriptive Ton, nah am Gegenstand, aber auch wieder nicht, regt zur Neusichtung der besprochenen Filme an, verbleibt aber schlussendlich im Status einer gut kuratierten Materialsammlung.

Lucas Curstädt (Bonn)

Felix Hasebrink: Die Filmkultur des Making-of: Dokumentarische Produktionsästhetik im 21. Jahrhundert

Bielefeld: transcript 2024 (Media in Action, Bd.6), 358 S.,
ISBN 9783837671308, EUR 52,- (OA)

(Zugl. Dissertation an der Ruhr-Universität Bochum, 2023)

Kurz bevor dieser Text entstand, schaute der Rezensent mit seinem Sohn zum wiederholten Male *Home Alone 2: Lost in New York* (1992). Bereits der junge Zuschauer erkannte in der Szene, als Kevin Ziegelsteine von einem New Yorker Brownstone-Haus auf die Banditen wirft, dass ein Kopftreffer aus dieser Höhe schwerste, wenn nicht tödliche Verletzungen zur Folge hätte – im Gegensatz zum komikhaften Aufjaulens des Banditen im Film – und fragte, wie die Szene wohl gemacht wurde. Was noch hinzukommt: Sie wurde im Gegensatz zu den vielen anderen Szenen gar nicht in New York gedreht, sondern auf dem Backlot-Gelände des Filmstudios in

Hollywood. Genau dieser Blick auf das Dahinter einer Filmproduktion ist in der „filmische[n] Form des Making-of" (S.11) zentraler Gegenstand der vorliegenden Studie von Felix Hasebrink, um eine eigene Ästhetik des Making-of zu beschreiben.

Dabei sei weder der Begriff noch der Untersuchungsgegenstand selbst neu. Hasebrink macht jedoch schon in seiner Einleitung deutlich, dass mit Aufkommen neuer Distributionswege, wie etwa der DVD, das Making-of zunehmend in den Blickpunkt der Rezipient:innen und auch der Wissenschaft geraten sei (vgl. S.13). Er postuliert bereits an dieser frühen Stelle, das Making-of in eine „‚post-kinematografische' Medienlandschaft" (S.15) einordnen zu wollen, er möchte „nachzeichnen, welche Varianten des Making-of in den letzten 20 bis 30 Jahren entstanden sind" und in welchen Kontexten und Erscheinungen das Making-of auftritt (S.16). Das ist für ein Werk von rund 360 Seiten ein ambitionierter Anspruch, dem der Autor in den folgenden fünf Kapiteln seines Buches gerecht zu werden versucht.

Im ersten Kapitel legt er den Schwerpunkt auf die Darstellung des Unsichtbaren, das sogenannte *hors cadre*. Hasebrink versteht darunter nicht die Erweiterung des filmischen Bildes, sondern die „spezielle Außenseite, nämlich den ‚space of the film production'" (S.28). Für ihn sind Filmbilder gerahmte Bilder, das Making-of bildet eine Brücke zwischen dem Außen der Produktion und dem Innern des produzierten Artefakts (vgl. S.68). Diesen Gedanken führt er dann im zweiten Kapitel weiter aus, wo er die Ästhetik des Making-of als ‚Produktionsrückseite' untersucht. Mit diesem Begriff nimmt er Bezug auf die den meisten Zuschauenden wohl bekannte Form des Making-of als eine Kombination von Szenen aus dem Film, Interviews mit Beteiligten und Ansichten hinter die Kulissen des Filmsets (vgl. S.124).

Die folgenden zwei Kapitel behandeln Making-of als filmische Instanzen, die sich zunehmend von ihrem Referenzmaterial lossagen. Als Interventionen bezeichnet der Autor dergestalt Beispiele, „die sich kritisch und distanzierend mit Normalisierungen der Making-of-Form auseinandersetzen" (S.128), also etwa Parodien auf Making-of-Filme. Wiederum weitergehend sieht Hasebrink Making-of, die nicht mehr als Beigabe einer DVD-Edition, sondern in den sozialen Medien als Ausdruck einer zeitlich engen Performance erscheinen. Diese suggerieren eine zeitliche Nähe, ein direktes Dabeisein bei der Entstehung eines Films.

Abschließend wendet sich Hasebrink dem Making-of als „Nicht-Film" (S.231) zu. Hier erreicht der Autor nun endgültig die Gegenthese zu den vorangegangenen Kapiteln, denn diese Form „richtet sich nach außen, an die Ränder der profilmischen Räume, in denen Produktion stattfindet, und nicht zentripetal nach innen" (S.233).

Das ist durchaus ein provokanter Ansatz, geht er doch davon weg, das Making-of als untrennbar mit seinen Referenzwerken zu betrachten. Ein treffendes Beispiel ist der Film *This Is Not a Film* (2011) des iranischen Filmemachers Jafar Panahi, der die Nicht(!)-Entstehung eines geplanten Films erzählt, weil Panahi von einem Berufsverbot betroffen ist. Das Making-of ist so weder eine Referenz an eine tatsächliche Produktion noch eine Parodie, verweist aber trotzdem auf die Idee des Produzierens eines Werkes.

Diese stringente Argumentation des Autors, ein Making-of nicht nur als Beiprodukt eines vorliegenden Werks zu verstehen, sondern in der ästhetischen Untersuchung geradezu eine Evolution dieses Genres (soweit man hier von einem Genre sprechen kann) herauszuarbeiten, ist der große Verdienst dieses Buches. Damit schließt Hasebrink nicht nur eine Forschungslücke, er erhebt das Making-of zu einer eigenständigen und facettenreich ausgeprägten Kunstform. Zu Recht.

Sebastian Stoppe (Leipzig)

Reinhold Zwick, Viera Pirker, Joachim Valentin (Hg.): Abschiede und Aufbrüche: Das Alter im Film

Marburg: Schüren 2024 (Religion, Film und Medien, Bd.12), 310 S., ISBN 9783741004599, EUR 32,-

Der ebenso vielfältige wie gehaltvolle, allerdings selbst bei Filmtiteln beziehungsweise deren Schreibung fehlerbehaftete Band *Abschiede und Aufbrüche: Das Alter im Film* ist aus einem im Juni 2022 abgehaltenen Symposium der Internationalen Forschungsgruppe Film und Theologie und des Internationalen katholischen Medienverbands SIGNIS Europa hervorgegangen. In der Mehrzahl der Beiträge spielen demgemäß auch theologische Perspektiven auf aktuelle Themen, beispielsweise auf Sterbehilfe, eine einschlägige Rolle.

Die kenntnisreiche „Einführung" der Herausgeber:innen rekapituliert historische und aktuelle Konzepte von Altern und Alter, stellt heraus, dass Alter im Film „in den vielfältigsten Genres und zwischen ihnen" (S.9) thematisiert wird und liefert einlässliche Zusammenfassungen der einzelnen Beiträge. Der These, Alter sei in Politik und Film erst seit wenigen Jahrzehnten ein virulentes Thema, möchte man allerdings mit Verweis beispielsweise auf Paul von Hindenburg, Konrad Adenauer, Theodor

Heuss oder Richard von Weizäcker, auf Filme wie *Der letzte Mann* (1924/1955), *The Old Man and the Sea* (1958), *Sebastian Kneipp – Ein großes Leben* (1958), die Miss-Marple-Filme (1961-1992), *Harold & Maude* (1971), *Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steine*r (1976) oder *Der Pfingstausflug* (1978) sowie auf Fernsehserien wie *Die Unverbesserlichen* (1965-1971) und *Rentner haben niemals Zeit* (1978-1979) widersprechen.

Die Beiträge des ersten Themenblocks „Grundlegung und Übergreifendes" liefern soziologische und sozialphilosophische Betrachtungen über Alter und Altern von Cornelia Behnke-Vonier, eine Diskussion filmischer Narrationen zum Thema „Liebe und Sexualität im Alter" von Traugott Roser, Reflexionen über zahlreiche Altersrollen und deren schauspielerische Darbietung von Hans J. Wulff eine Untersuchung des Motivs ‚alt und weise' im Film, in Serien und in Computerspielen von Martin Wildberger und Christian Wessely. Die Aufsätze überzeugen durch Sachkenntnis, argumentative Stringenz und wie bei Roser (und weiteren nachfolgenden Beiträgern) durch einen persönlichen ‚Touch'.

Mit substanziellen, forschungskritischen Beiträgen zu Ingmar Bergmans Meisterwerk *Smultronstället* (1957) von Hans-Gerd Schwandt und zu Vittorio De Sicas in Deutschland kaum bekanntem Filmdrama *Umberto D.* (1952) von Reinhold Zwick fällt der zweite Themenblock recht knapp aus. Filmgeschichtlich bereichert vor allem der Zwick-Beitrag.

Die acht nach den Nachnamen der Autor:innen alphabetisch gereihten Beiträge des dritten Abschnitts „Filme und Themen in Einzelanalysen" verhandeln schwerpunktmäßig Clint Eastwoods Filmdrama *Gran Torino* (2008; Peter Hasenberg), Peter Docters Animationsfilm *Up* (2009; Julia Helmke), Chloé Zhaos Roadmovie *Nomadland* (2020; Marie-Therese Mäder), die Science-Fiction-Fernsehserie *Star Trek: Picard* (2020-2023; Jochen Mündlein), Andrew Haighs Ehedrama *45 Years* (2015; Viera Pirker), Paolo Sorrentinos High-Society-Kritik *La Grande Bellezza* (2013) und die Tragikomödie *Youth* (2015; Joachim Valentin), Nikolaus Leytners Fernsehdrama *Die Auslöschung* (2013; Christian Wessely) sowie David Lynchs Roadmovie *The Straight Story* (1999) und John Carroll Lynchs Filmdrama *Lucky* (2016; Franz Günther Weyrich).

Bei aller inhaltlichen und filmischen Unterschiedlichkeit eint die hier besprochenen Filme das Thema ‚Identität'. Unter anderem aufgrund ihrer Theorieorientierung, thematischen Engführung, Multiperspektivität, Ausführlichkeit und/oder Selbstpositionierung überzeugen vor allem die Beiträge von Hasenberg, Mäder und Wessely. Zuweilen fragt man sich – wie im Falle des auf einem fragwürdigen Drehbuch basierenden Ehedramas *45 Years* und der gelinde gesagt filmzitatlastigen Kritik *La*

Grande Bellezza –, ob nicht die Auseinandersetzung mit anderen Beispielen thematisch ergiebiger gewesen wäre. Zu denken wäre beispielsweise an Mark Rydells *On Golden Pond* (1981) und an Federico Fellinis *Ginger e Fred* (1986).

Das mit zahlreichen Abbildungen aufwartende Buch endet mit dem Transkript eines öffentlichen Gesprächs zwischen Mitherausgeber Zwick, dem Filmregisseur Michael Haneke und Teilen des Publikums, einem ungewohnt ausführlichen „Verzeichnis der Autorinnen und Autoren", einem „Filmverzeichnis" sowie einem „Abbildungsnachweis".

Im Zentrum des um Filmisches und Inhaltliches kreisenden Gesprächs stehen Hanekes Kammerspiel *Amour* (2012) und dessen Hauptdarsteller:innen Emmanuelle Riva und Jean-Louis Trintignant. Doch geraten allgemeiner auch Hanekes „künstlerische[r] Werdegang" (S.279) und weitere seiner Filme in den Blick, darüber hinaus Filmhandwerkliches sowie des „Agnostikers" (S.292) Haneke künstlerische Grundüberzeugungen.

Das gut 160 Titel umfassende Filmverzeichnis listet neben den Filmen, die in den Beiträgen des Bandes verhandelt werden, vor allem solche auf, die (beiläufig) Erwähnung finden. Mehrheitlich sind das allerdings Filme, die mit dem Thema wenig oder nichts zu tun haben. Nicht zuletzt angesichts dieses Sachverhaltes wäre es wünschenswert gewesen, neben den eingangs bereits genannten Filmen über das Alter weitere Produktionen in das Verzeichnis aufzunehmen, die für das Thema einschlägig sind: Seit dem Ausgang des 20. Jahrhunderts beispielsweise die (Fernseh-)Filme *Wallers letzter Gang* (1988), *Brassed Off* (1996), *About Schmidt* (2002), *Die Herbstzeitlosen* (2006), *The Bucket List* (2007), *Giulias Verschwinden* (2009), *Robot & Frank* (2012), *Altersglühen – Speed Dating für Senioren* (2014) und *Honig im Kopf* (2014) oder Fernsehserien wie *Golden Girls* (1985-1992) und *One Foot in the Grave* (1990-2000).

Günter Helmes (Schärding)

René Pikarski, Nicky Rittmeyer, Ralf Schenk (Hg.): … und wer wird die Welt verändern? Slatan Dudow. Annäherungen an einen politischen Regisseur

Berlin: Bertz + Fischer 2024, 650 S., ISBN 9783865054258, EUR 43,-

Dem Leben und Werk des 1903 in Bulgarien geborenen „Begründers des sozialistischen Films" (S.14) ist der vorliegende Sammelband gewidmet als Appell der Herausgeber, „Dudow und sein Werk nicht zu vergessen und es […] auf kritische Weise wiederzuentdecken" (S.24). Als Slatan Dudow im Juli 1963 im Alter von 60 Jahren infolge eines Autounfalls starb, hinterließ er den unvollendeten Film *Christine*, dessen Rohschnittfassung erst 1974 DEFA-intern aufgeführt wurde. „Lange war ‚Christine' vor allem ein Versprechen, eine Hoffnung – und ein Geheimnis" (S.533). Zwei Beiträge befassen sich mit diesem Film (Ralf Dittrichs „Chronik eines Scheiterns. Slatan Dudows letzter Film: Christine" [S.533-548] und Gert Goldes „Ich renne nicht einfach gegen Wände…" [S.629-635]), zudem liegen dem Buch zwei DVDs bei, welche drei Rekonstruktionsfassungen des Films (1963/1974/2021) und Aufzeichnungen der Unterhaltungen mit Kameramann Helmut Bergmann, Regie-Assistent Heinz Mentel und Szenenbildner Joachim Otto vom 2.11.1963 enthalten. Wie sehr sich Dudow mit der Selbstverwirklichung der Frau insbesondere in der DDR-Gesellschaft der frühen Jahre auseinandersetzte – auch kontrovers zu verantwortlichen DEFA-Gremien –, wird von den Autor:innen unter verschiedenen Gesichtspunkten gewürdigt: So betrachtet Stefanie Mathilde Frank ihre Chronologie von Dudows Frauenfiguren („Kein ‚Nebenwiderspruch'?" [S.450-469]) aus der Perspektive der „Beziehungen zwischen Film- und Gesellschaftsgeschichte" (S.450) und lotet das „schmerzhafte Aushandeln der Gleichberechtigung" (S.469) in Dudows Filmen aus: „Das Einfangen der Widersprüche und die ‚Frauenfrage' nicht nur als eine der Gemeinschaft durchziehen das Wirken Dudows und sind in ‚Christine' zentral" (S.469).

Mehrere Texte beschäftigen sich mit verschiedenen Lebensphasen, darunter auch mit dem Schweizer Exil Dudows. Weitere Aufsätze fokussieren sich auf Dudows Theaterarbeit und auf sein Engagement für sozialkritisches, antifaschistisches und sozialistisches Filmschaffen, darunter das „Filmstudio 1931" (Jeanpaul Goergen [S.318-363]). René Pikarskis Beitrag „Slatan Dudow in den Jahren 1946 bis 1963" (S.172-280), der auch auf Dudows Arbeit an *Christine* und auf die Umstände von Dudows Unfalltod eingeht, ist der ausführlichste Text des Sammelbandes. Über das künstlerische Vermächtnis des Regisseurs schreibt Pikarski: „Schließlich verhandelte Dudow auch

Unsicherheiten und unabgeschlossene Entwicklungsprozesse innerhalb des sozialistischen Filmwesens", indem er sich „für einen attraktiven gegenwartsbezogenen Realismus" (S.280) einsetzte, was einige seiner Filmprojekte nicht vor dem Scheitern bewahrte. Zur Kritik an seinen Filmen, mit der Dudow von Beginn an konfrontiert war, äußert sich Andreas Kötzing in „Die Fabel darf nicht zur Zwangsjacke werden" (S.398-431): Kontroverse Debatten habe Dudow nicht gescheut, politische Einwände tangierten ihn wenig, Kritik hörte er aber „nicht gern" (S.431).

Die Rolle der Farbe „als besondere dramaturgische Aufgabe" (Josephine Diecke [S.520-532]) und die Bedeutung der Musik in Dudows Filmen (Peter Rabenalt [S.470-492]) werden ebenso beschrieben wie Dudows nicht realisierte Filme (Günter Agde [S.549-565]). 24 Erinnerungen aus Dudows Kolleg:innenkreis vermitteln sehr persönliche Eindrücke, bewegende Momentaufnahmen aus der gemeinsamen Arbeit. Der Text von Hertha Thiele, Protagonistin seines berühmten Films *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt* (1931/32) führt in die frühe Schaffenszeit Dudows und seine Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht, der, so Thiele, „einen unendlichen, mitunter aber recht bissigen Humor" (S.569) hatte. „Dudow dagegen war karg in seinen Gefühlen und in seiner Ausdrucksweise. Das hat manchmal zu Auseinandersetzungen geführt" (ebd.).

Ausgestattet mit zahlreichen Fotos, detaillierten Verzeichnissen von Dudows Filmen, den dokumentarischen Produktionen zu Person und Werk, Informationen zu den Aufführungen seiner Bühnenstücke und seiner Theatrografie, erschlossen von Personen- und Filmtitelregistern, erfüllt dieser ausgezeichnete und hervorragend recherchierte Sammelband vollständig den Anspruch der Herausgeber, Dudow ins Bewusstsein Forschender und Filminteressierter zu rufen. Unbedingte Leseempfehlung!

Barbara von der Lühe (Berlin)

Zahra Stardust: Indie Porn: Revolution, Regulation, and Resistance

Durham: Duke UP 2024, 310 S., ISBN 1478060042, USD 28,95

Die ‚anderen' Pornografien, die sich in Produktion und Ästhetik von den toxischen Arbeitsbedingungen und den immergleichen Bildern des heterosexuellen *male gaze* abzuheben versuchen, wurden in den vergangenen Jahrzehnten mal unter Begriffe wie ‚HeartCore', ‚Fair Pornography' oder ‚Feminist Porn' gefasst, mal als ‚Interventionalist Pornography' oder ‚DIY Porn' bezeichnet (vgl. Nesselhauf, Jonas: „Die Lust nach neuen Bildern: Zu den (Un-)Möglichkeiten ‚(post-)feministischer' Pornographien." In: Lennartz, Norbert/ders. [Hg.]: *Ästhetik(en) der Pornographie: Darstellungen von Sexualitäten im Medienvergleich*. Baden-Baden: Nomos, 2021, S.273-332, insb. S.296-308). All diesen Ansätzen gemein dürfte das Streben nach sex-positiver Vielfalt wie auch das Ausloten neuer Narrative und Darstellungsweisen sein, die Selbstbestimmung aller Beteiligten oder eine Ablehnung kapitalistischer Strukturen (soweit dies bei der Distribution auf Online-Plattformen möglich ist).

Zahra Stardust, die als Wissenschaftlerin und Performerin selbst pornografische ‚Theorie' und ‚Praxis' verbindet, konkretisiert nun in ihrer Monografie einen weiteren Begriff – *Indie Porn*. Den Aspekt des ‚Unabhängigen' ins Zentrum setzend, fasst sie darunter „independent sexual media […] to resist dominant structures, generate alternative cultures, and build liberatory futures", deren Potenzial („Democratizing Pornography") zugleich in der interdiskursiven Rückwirkung in die Gesellschaft zur Ausbildung von „just and equitable sexual cultures" (S.7) bestehe.

Das in acht Themenblöcke gegliederte Buch ist dabei eine in der vorgelegten Breite faszinierende Bestandsaufnahme des gegenwärtigen *Status quo* künstlerisch-medialer Auseinandersetzungen mit Sexualitäten: Stardust begleitet eine Live-Performance beim Berlin Porn Film Festival oder einen ‚*squirting workshop*' in Amsterdam (vgl. S.63-66), sie berichtet aus eigener Erfahrung von den Arbeitsbedingungen bei Plattformen wie SuicideGirls oder stellt eine japanische Künstlerin vor, deren 3D-Skulpturen ihrer Vulva als ‚obszön' verfolgt wurden (vgl. S.98f.). Stardust trifft Filmproduzentinnen, die sich mit rigiden Verordnungen auseinandersetzen müssen, die kaum etwas mit der tatsächlichen Lebensrealität zu tun haben: „‚I would estimate that probably half of Australians are having sex that we could not legally film and publish in Australia'" (S.104). Die – im Zeitalter des Internets ohnehin absurde – Folge sei so nur eine Stärkung der ökonomisch dominierenden und visu-

ell prägenden US-amerikanischen Industrie, auf Kosten der Eigenständigkeit, letztlich auch der Kreativität des einheimischen Marktes.

Auf ihrer Reise um die Welt („auto-pornographic ethnography" [S.21-27]) lernt sie innovative Fundraising-Projekte während der globalen Covid-19-Pandemie kennen, sie diskutiert mit ihren zahlreichen Gesprächspartner:innen ebenso die Möglichkeiten und Gefahren der eigenen Kommerzialisierung wie die Inklusion nicht-normativer Körperlichkeiten von *aging* und *disability*, reflektiert die Herausforderungen von „pornography as green, organic, cruelty-free, and fair trade" (S.205) wie die Funktion der von Suchmaschinen wie Social Media genutzten maschinell-automatisierten „porn classifiers [which see] porn only in the abstract, as assortments of pixels devoid of context" (S.251), im Zwiespalt von Schutz und Zensur.

Und so muss Stardust am Ende doch das Ideal ästhetischer Freiheit und kreativer Unabhängigkeit einschränken, schließlich bewegt sich auch ein ‚Indie Porn' nicht im luftleeren Raum, sondern ist zwangsläufig immer vom heterosexuellen Mainstream beeinflusst und unterliegt staatlichen wie kapitalistischen Kontrollmechanismen, ist abhängig von kulturellen Prozessen und technologischen Fortschritten. Doch vielleicht bietet gerade die Einbettung in dieses relationale Diskursgeflecht zugleich überhaupt erst die Möglichkeit subversiver Veränderungen aus der pornografischen Praxis heraus und könnte auf diese Weise gar das Potenzial zur sozialen Bewegung bieten: „As an intersectional movement, […] the challenge for indie porn lies in how to resist state and tech violence without dividing communities, creating hierarchies, and reproducing stigma" (S.264).

Jonas Nesselhauf (Saarbrücken)

Christine Künzel, Manuel Bolz (Hg.): Rape and Revenge: Rache-Kulturen und sexualisierte Gewalt in intermedialer Perspektive

Göttingen: V&R unipress 2024, 315 S., ISBN 9783847115724, EUR 60,- (OA)

Der vorliegende Band *Rape and Revenge* versammelt „überarbeitete Vorträge" zum titelstiftenden Thema, die 2022 auf einem an der Universität Hamburg veranstalteten interdisziplinären Workshop von „Nachwuchs wissenschaftler*innen" (S.9) gehalten wurden. Hinzu kommen drei Keynotes sowie weitere von Christine Künzel und Manuel Bolz eingeworbene Aufsätze.

Die Beiträge sind drei Rubriken zugeordnet. Die der ersten untersuchen das (Sub-)Genre in literarischen Texten von der Antike bis zur Gegenwart. In der zweiten Abteilung wird es im Film und in der dritten in anderen (pop-)kulturellen Medien beleuchtet. Wie Künzel in der Einleitung darlegt, ist das Ziel der Publikation „das Thema Rape-and-Revenge interdisziplinär, intermedial und in Ansätzen auch interkulturell zu betrachten" (S.24). Dem Anspruch auf Interkulturalität wird durch zwei Beiträge Rechnung getragen, die sich zum einen mit dem Bollywood-Film (Sanchari Basu Chaudhuri) und zum anderen mit dem Nollywood-Film (Helen Ufuoma Ugah) befassen, wobei insbesondere letzterer durch seine Kontextualisierung der Verhandlung des Rape-Revenge-Motivs im Nollywood-Film mit der „Nigerian rape culture" (S.130) beeindruckt. So überzeugt Ugahs Analyse der „representations of rape, rape culture und rape-revenge" (S.178) in einschlägigen Filmen Nigerias.

Am tiefsten in die Vergangenheit blickten Petra Plautz und Bastian Reimer. Plautz unterzieht die „moralische[n] Bewertungsweisen" (S.31) von Vergewaltigungen in Ovids *Metamorphosen* (zw. 1 und 8 nach Chr.) anhand des Mythos der Schwestern Procne und Philomela sowie des Vergewaltigers Tereus einer sehr genauen Analyse. Die Eumeniden sind allerdings nicht, wie die Autorin schreibt, „die Göttinnen der Rache" (S.36). Diese sind vielmehr die Erinnyen. Erst nachdem sie im letzten Teil von Aischylos' *Orestie* (uraufgeführt 458 vor Chr.) der Rache abgeschworen haben, werden sie als Eumeniden, also als Wohlgesinnte bezeichnet. Ebenfalls instruktiv sind Reimers Ausführungen zu Vergewaltigungsmythen der ausgehenden Römischen Republik und der sich anschließenden Kaiserzeit. Er stellt die Reaktionen der Sabinerinnen nach ihrem Raub durch römische Männer, den Suizid Lukretias nach ihrer Vergewaltigung und den von Verginias Vater begangenen Mord an seiner Tochter nebeneinander. Er wollte so verhindern, dass Verginia als Sexsklavin verkauft wird.

In der zweiten Abteilung zeichnet Peter Robson die filmgeschichtliche Entwicklung des „uneasy relationship" zwischen dem „Western cinema" (S.103) und dem Genre nach. Jakob Larisch beleuchtet hingegen die Rape-and-Revenge-Filme „im Kontext strafrechtlicher Verbotspraxis" in Deutschland gemäß des §131 StGB, wobei er einschlägigen Verbots-Urteilen etliche Ungereimtheiten und manchen „logischen Widerspruch" (S.130) nachweist.

In der abschließenden Abteilung ist der Beitrag von Christine Bischoff erwähnenswert. Die Autorin geht der Frage nach, „wodurch und wie Ehre und Rache im Zusammenhang mit sexualisierter Gewalt Handlungs- und Gefühlsmacht über die Menschen gewinnen können" (S.237).

Nicht nur Bischoffs Beitrag, sondern den gesamten Band durchzieht allerdings ein grundsätzliches Problem. Seit Susan Brownmillers Essay *Against Our Will: Men, Women, and Rape* (New York: Simon & Schuster, 1975) ist es (nicht nur) in feministischen Kreisen Usus, in Vergewaltigungen keine sexuelle, sondern sexualisierte Gewalt zu sehen. Die schon seit geraumer Zeit (wiederum nicht nur) von feministischer Seite geübte Kritik wird zumeist geflissentlich ignoriert (vgl. zur wissenschaftlichen Kritik an dem Begriff ‚sexualisierte Gewalt' Wolters, Laura: *Vom Antun und Erleiden: Eine Soziologie der Gruppenvergewaltigung*. Hamburg: Institut für Sozialforschung, 2022, S.57-99). So halten auch fast alle Beiträge des vorliegenden Bandes an dem Topos ‚sexualisierte Gewalt' fest. Eine Ausnahme bildet Helen Ufuoma Ugah, die von „sexual violence" (S.173 u.ö.) spricht. Julia Barbara Köhne wiederum verwendet die Begriffe „sexuelle[.] Gewalt" und „sexualisierte Gewalt" (S.301) synonym und Künzel spricht zwar von „sexualisierter Gewalt" (S.11 u.ö.), betont aber ausdrücklich, dass es sich bei den einschlägigen Straftaten um eine „Verletzung des sexuellen Selbstbestimmungsrechts" (S.15) handelt. Merkwürdig ist auch ihre Rede von „sexuelle[r] Belästigung und sexualisierter Gewalt" (S.22). Wieso das eine sexuell, das andere aber sexualisiert sein soll, erläutert sie nicht. Hier wäre eine stärkere Trennschärfe in der Verwendung von Begrifflichkeiten angezeigt gewesen. Ungeachtet dieser Kritik bieten etliche der Aufsätze instruktive Beiträge zum Thema. Dies trifft insbesondere auf Ufuoma Ugahs Beitrag zu den kulturell und gesellschaftlich bedingten Besonderheiten des *Rape-and-Revenge*-Genres in Nigeria zu, die von der Autorin auf ebenso erhellende wie konzise Weise herausgearbeitet werden. Damit eröffnet sie – zumindest für den deutschsprachigen Raum – ein neues Forschungsgebiet. Zudem könnte ihr Beitrag das Interesse der Wissenschaftsgemeinde am nigerianischen Film insgesamt befördern. Es wäre ihm zu wünschen.

Rolf Löchel (Herzogenrath)

Reihenrezension: Film|Lektüren

Elisabeth K. Paefgen: Robert Altman: Gosford Park

München: edition text + kritik 2024 (Film|Lektüren, Bd.6), 91 S.,
ISBN 9783967079463, EUR 20,-

Christian Krug: Sam Mendes: Skyfall

München: edition text + kritik 2024 (Film|Lektüren, Bd.8), 112 S.,
ISBN 9783967079999, EUR 20,-

Die Reihe „Film|Lektüren", die seit 2019 im Verlag edition text + kritik erscheint, nimmt sich – so die Selbstdarstellung auf der Verlagswebsite – „Zeit und Raum" für jeweils einen Film pro Band. Unter Herausgeberschaft durch Jörg Glasenapp behandeln die Autor:innen ganz unterschiedliche Filme und sollen dies „autor-, genre- und kontextsensitiv ausgerichtet, zudem theorieaffin und die Spezifik der Filmsprache ernst nehmend" tun.

Für diese Rezension lagen zwei Bände dieser Reihe vor, die sich zum einen mit dem Film *Gosford Park* (2001) von Robert Altman und zum anderen mit dem James-Bond-Film *Skyfall* (2012) beschäftigen. Schon diese zwei Titel lassen erahnen, dass die Reihe eine große Bandbreite an Filmen bespricht. Diese Breite lässt sich auch im inneren Aufbau erkennen. Auch wenn beide Bände formal ähnlich erscheinen (jeweils sechs Kapitel und rund 100 Seiten), setzen Elisabeth K. Paefgen und Christian Krug jeweils unterschiedliche Schwerpunkte in ihrem Text.

Paefgen gliedert ihre Filmanalyse zu *Gosford Park* im Wesentlichen nach zeitlichen Aspekten. Abgesehen von Einleitung und Schluss behandeln die drei mittleren Kapitel jeweils die Zeiträume vor, während und nach dem plotbeherrschenden Mord auf dem englischen Anwesen. Paefgen erweist sich dabei als gründliche und präzise Betrachterin des Filmes und beschreibt Altmans einzigartige Inszenierung mit treffenden Wendungen. Schon der Beginn ihres Textes liest sich wie ein Romananfang: „Regen! Ein Herrenhaus und eine junge, einfach gekleidete Frau, die wartend vor dem Gebäude steht" (S.7). Die Autorin definiert ihre Untersuchung selbst als „close viewing, das nicht alle Details der filmischen Inszenierung aufdeckt" (S.15). Aber allein mit dem, was sie aufdeckt, können sich die Leser:innen gut mitgenommen fühlen. Sie greift einzelne Szenen für eine eingehende, geradezu minutiöse Analyse heraus, um daran Altmans Handschrift und visuellen Stil herauszuarbeiten. Paefgen liest den Film wie versprochen eng am Text

mit einem ungeheuren Detailwissen, der sich auch in ihrem umfangreichen Anmerkungsapparat niederschlägt. Zahlreiche Filmstills illustrieren zudem die Analyse. Besonders hervorhebenswert ist der Schlussteil ihres Werkes. Die Autorin vermag es im letzten Kapitel praktisch *en passant* ihre eigenen Analyseerkenntnisse mit dem Ende des Films so zu verschmelzen, dass nicht nur der Film, sondern auch dessen Rezeption parallel resümiert wird. Erst auf den letzten beiden Seiten weist der Text über *Gosford Park* hinaus auf die zwei noch nachfolgenden Altman-Filme *The Company* (2003) und *A Prairie Home Companion* (2006). Dies ist dann tatsächlich ein kleiner Kritikpunkt an diesem Buch. Denn auch wenn Paefgen in ihrem Band durchgehend andere Altman-Filme referenziert, wirkt der knappe Schluss durch diesen Ausblick seltsam unrund für ein Buch über *Gosford Park*.

Während Paefgen sich – durchaus nachvollziehbar bei einem Altman-Ensemblefilm – stark auf die Figurenentwicklung und Schauspieler:innenführung des Regisseurs konzentriert, setzt Krug in seiner Untersuchung zu *Skyfall* andere Akzente. Das drückt sich schon in seinem ersten Satz aus, denn Krug geht nicht chronologisch wie Paefgen vor: „Beginnen wir mit dem Ende" (S.7). Das tut er jedoch bewusst, denn er sieht *Skyfall* als einen Film, „der auf mannigfaltige Weise mit der Zeit spielt" (S.11). Krug geht es in seiner filmästhetischen Betrachtung weniger um die einzelnen Figuren, sondern um den Film an sich. Gleich zu Beginn des zweiten Kapitels fragt er danach, ob *Skyfall* überhaupt ein Film sei – ein großer Film etwa oder nur ein großformatiger (vgl. S.17). Damit schlägt er einen anderen Weg als Paefgen ein, diskutiert etwa die Filmsprache des Kameramanns Roger Deakins und kommt zu dem Schluss, dass „die Shanghaier Spiegelkabinettszene […] vor allem eine Meditation über Digitalität" (S.31) sei. Krug unterstreicht diese These mit dem Hinweis, dass der Film „die erste Bond-Produktion [ist], die Cyberbedrohungen in den Mittelpunkt ihrer Handlungen stellt" (S.32). Für ein Franchise, das auch immer stark mit Materialitäten und ikonografischen Orten gespielt hat, ist dies ein bemerkenswerter *turn*. Dem Handlungsort Shanghai folgt nun das Internet als ‚Ort', und der Film muss erst eine „neue ästhetische Repräsentationsform für eine neuartige Form der Bedrohung" finden, indem Cyberterrorismus von Bonds Gegenspieler Silva inmitten von „Reihen von Computerplatinen und Netzwerkkabeln" (S.36) inszeniert wird.

Krugs Untersuchung bleibt auch in den folgenden Kapiteln dieser Metaebene verhaftet, etwa wenn er im dritten Kapitel das Inselmotiv als ebenfalls digital erweiterter Ort und als „Figurationen des ‚Anderen'" (S.40) behandelt. Silva besitzt nämlich eine eigene, weit entlegene Insel. In *Skyfall* ist diese an die real existierende japanische Insel Hashima angelehnt und

wurde – teils als physisches Filmset, teils digital – unter Verwendung von Bildern dieser Insel nachempfunden. Krug sieht darin eine Überkodierung: Die Insel ist ein *lost place* längst vergangener Zeiten und wird gleichzeitig als visuelle Repräsentation eines Kriegsschauplatzes eingeführt. Es ist ein Ort, ohne Ort zu sein: Für Krug eine ideale Metapher auch für Bond, er „ist über die Welt verteilt und fast immer in Bewegung" (S.58) und somit ein Nomade, der sich in eine digital geprägte Welt nahtlos einfügen kann. Auf diese Überlagerung zwischen der fiktiven Welt Bonds und unserer real-digitalen Welt weist Krug auch in einem eigenen Abschnitt noch einmal explizit hin: Während die exotische Handlungsorte der Bond-Filme auch immer touristische Sehnsuchtsorte des Publikums waren, ist Silvas Insel beziehungsweise Hashima „ein nicht zugänglicher Ort, der in *Skyfall* noch zudem teils materiell, teils in Form eines digitalen Simulakrums als Simulation erzeugt wurde[, aber] jetzt per Street View [!] virtuell bereist werden kann" (S.62).

Insgesamt ist Krugs Schreibstil auf Anhieb etwas unzugänglicher als der Paefgens, jedoch steht das Buch in seinen Ergebnissen keineswegs zurück. Auch Krug besticht übrigens durch einen herausragenden Anmerkungsapparat.

Zusammengenommen und anhand der beiden Bände betrachtet ist „Film|Lektüren" eine sammel- und lesenswerte Reihe, welche die Filmwissenschaft um fundierte und für den jeweiligen Film wesentliche Studien bereichert – aber der filmwissenschaftliche Erkenntnisgewinn ist eben auf den jeweilig besprochenen Film beschränkt. Denn zumindest anhand der hier besprochenen Bände ist nicht erkennbar, dass die Reihe auf einem festen Theoriesockel fußt. Dazu sind die methodischen Ansätze zu different. Ein gemeinsamer Anschlusswert über die Einzelstudien hinaus oder gar eine (intendierte) Kanonbildung ist nicht zu erkennen. Ihrem selbst formulierten Anspruch wird die Reihe trotzdem gerecht.

Sebastian Stoppe (Leipzig)

Sammelrezension: Neues vom Stummfilm

Charlie Keil, Rob King (Hg.): The Oxford Handbook of Silent Cinema

Oxford: Oxford UP 2024, 799 S., ISBN 9780190496692, GBP 132,50

Lars-Martin Sorensen, Casper Tybjerg (Hg.): Danish and German Silent Cinema: Towards a Common Film Culture

Edinburgh: Edinburgh UP 2023, 251 S., ISBN 9781399508391, GBP 85,-

Da die Stummfilmzeit zu den Schwerpunkten filmwissenschaftlicher Forschung zählt, ist es etwas verwunderlich, dass ein ganzes Jahrhundert verstreichen musste, bevor ein umfangreiches Handbuch zu dieser cineastischen Ära erschien. Charlie Keil und Rob King zeichnen im einleitenden Text des *Oxford Handbook of Silent Cinema* den wendungsreichen Weg der Theoriebildung von der frühen Forschung über den ‚legendären' (vgl. S.1) 34. Kongress der internationalen Federation of Film Archives (FIAF) von 1978 und die 2011 abgehaltene Berkeley Conference on Silent Cinema bis heute nach. Die „most paradoxical" Entwicklung in der jüngeren Historiografie der Stummfilm-Geschichte machen sie im „media archaeological turn" (S.6) aus, der dazu geführt habe, dass sich die Forschung von Theoremen einer „narrative continuity" (S.7) oder gar teleologischen Vorstellungen befreite und die Geschichte des Stummfilms nun nicht länger als linear, sondern als eine voller Brüche und Sackgassen betrachtet werde.

Trotz seiner mehr als 700 Seiten kann der Band die Zeit der Stummfilme nicht umfassend in den Blick nehmen. Daher mussten einige Schwerpunkte gesetzt werden, die sich in sechs Abteilungen niederschlagen. Die vier Beiträge der ersten Abteilung behandeln die Entwicklung des Films von seinen Vorstufen bis zum (Massen-) Medium sowie die Theorieentwicklung der Stummfilmforschung. Die in der zweiten Rubrik versammeln acht Aufsätze, die Genres und Ästhetiken des Stummfilms unter dem Aspekt der Intermedialität untersuchen. In den fünf Texten des dritten Abschnitts werden Filme beleuchtet, die aus pädagogischen, staatlichen oder wissenschaftlichen Gründen entstanden. Als viertes folgt eine Abteilung, die sich in fünf Aufsätzen mit verschiedenen Aspekten des frühen Hollywoodkinos als Institution der Massenkultur befasst. Die fünfte Rubrik versammelt ebenfalls fünf Texte, die vor dem Hintergrund außerfilmischer politischer Ereignisse die Unterscheidung zwischen der Periode des frühen Films und

der gesamten Stummfilmära untersuchen. Die Phase des frühen Films ist durch sogenannte Attraktionsfilme gekennzeichnet, die oft nur wenige Minuten lang waren (z.B. *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* [1895]). Von diesen Filmen wird die Phase der (späteren) Handlungsfilme unterschieden. Die Übergangsphase zwischen beiden wird etwa auf die Jahre 1907 bis 1917 datiert. Selbstverständlich gab es auch schon zuvor erzählende Filme, die ihr Publikum aber auch mit Attraktionen anlockten – das bekannteste Beispiel hierfür ist Georges Méliès' Klassiker *Le voyage dans la lune* (1902). Die abschließende sechste Abteilung wendet sich mit fünf Beiträgen der Rezeption der Stummfilme durch Fans und Kritik zu.

Anders als der Einführungstext von Keil und King, die nicht zuletzt theoretische Forschungsfragen und deren Entwicklung erörtern, bieten die anderen Beiträge zumeist keine Überblicksdarstellungen, sondern wenden sich oft sehr spezifischen Fragen und Themen zu. Eine Ausnahme bildet Tom Gunning, der die Reihe der Beiträge sinnvollerweise mit einem Aufsatz zur Erfindung des ‚cinemas' eröffnet (Kino als Filmvorführungsstätte, als Industrie, die ‚Institution Film' und schließlich die Produktion von Filmen als Kunstform). Sein Abriss der Genese des *cinema* macht deutlich, dass dessen Erfindung nicht an eine bestimmte Maschine gebunden war, sondern vielmehr an eine „constellation of various devices and practices" (S.17). Beschlossen wird das Handbuch ebenso nachvollziehbar mit Donna Kornhabers Blick in die eher düstere Zukunft des Stummfilms nach der Erfindung des Tonfilms.

Einer der interessantesten Texte des Buchs wurde von Ruth Mayer verfasst und beleuchtet anhand zwischen 1914 und 1920 entstandenen Stummfilmserien die (Vor-)Geschichte des Cliffhangers, der Ende der 1910er Jahre erfunden wurde. Die Autorin vergleicht hierzu die „‚pre-cliffhanger'" (S.619) Serie *The Hazards of Helen* (1914-1917) mit der Cliffhanger-Serie *A Woman in Grey* (1920). Während diese eine „sophisticated cliffhanger narration" entwickle, handle es sich bei jener um einen „string of episodes featuring one leading character and star" (ebd.). Allerdings weist Mayer auch darauf hin, dass einige Erfolgsserien der 1910er Jahre bereits eine konsistente fortlaufende Handlung boten. Bemerkenswert ist auch Johannes von Moltkes Beitrag zur Kritik des Stummfilms von Siegfried Kracauer und seiner Entwicklung hin zu einer politischen Theorie des Films. Laura Horak geht hingegen den vielen Geschlechtsentwürfen und Sexualitäten im amerikanischen und europäischen Stummfilm nach und widerlegt die verbreitete Annahme, dass der Stummfilm „exclusively heteronormative" (S.684) gewesen sei. In ihrem instruktiven Beitrag zeigt sie anhand zahlreicher Beispiele unterschiedlicher Genres, dass „alternative genders and sexualities" sowohl im US-amerikanischen wie auch im europäischen Stummfilm nicht

eben selten und überdies „incredibly varied“ (ebd.) waren, wobei mittels „coded behaviors, styles, and language“ auch weniger akzeptierte Formen von Geschlechtlichkeit und Sexualitäten wie etwa „transvestite and pseudohermaphrodite“ (S.686) auf die Leinwand gebracht wurden.

Statt heute gängige Termini wie ‚queer‘ oder ‚trans‘ auf diese Filme zu übertragen (vgl. S.687), diskutiert Horak die damals zur Verfügung stehenden Bezeichnungen und erörtert, was sie bedeuteten. Dabei rekurriert sie die zeitgenössische Entwicklung der Sexuologie, die neue Begrifflichkeiten und Theorien etwa von Magnus Hirschfeld oder Havelock Ellis. Vor allem aber tritt Horak der in Vito Russos *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies* (New York: Harper & Row, 1981) vertretenen Annahme entgegen, „gender and sexuality“ würden in Stummfilmen als „stable categories“ (S.686) dargestellt, die negative Stereotype über Schwule und Lesben widerspiegelten oder sogar verstärkten.

Wie die hier kurz besprochenen Beispiele zeigen, bietet das vorliegende Handbuch etliche erhellende Beiträge und ist auch breit aufgestellt, dennoch bleiben einige Lücken zu beklagen. Genres wie der Gruselfilm, die Slapstick-Komödie, der Kriminalfilm oder der Science-Fiction-Film – immerhin läutete Fritz Langs *Metropolis* (1927) quasi das Ende der (erzählenden) Stummfilmära ein – bleiben bestenfalls unterbeleuchtet. Auch Stummfilmplakate und die gerade in der Stummfilmära wichtige (Begleit-)Musik zu den Filmen werden nicht angemessen behandelt. Erotische Filme finden gar keine Beachtung, ebenso die durchaus bedeutende Rolle von Komikerinnen. Die eklatanteste Absenz aber betrifft das Frauenbild der Stummfilmzeit, so etwa Clara Bows *It-Girl in It* (1926/1927), die Flapper oder den „Typus der Neuen Frau“ (Rother Rainer: „Glücksversprechen.“ In: Jatho, Gabriele/ders. [Hg.]: *City Girls: Frauenbilder im Stummfilm*. Berlin: Bertz + Fischer, 2007, S.5-9, S.8). Zwar leidet der Band nicht gerade an einem geografischen Tunnelblick, die übergroße Fokussierung auf die USA führt jedoch zu einem recht begrenzten Horizont, der erst in den letzten beiden Abteilungen, etwa mit Anne Bachmanns Artikel über den skandinavischen Stummfilm, durchbrochen wird.

Ebenfalls dem Stummfilm Nordeuropas ist der von Lars-Martin Sorensen und Casper Tybjerg herausgegebene Sammelband *Danish and German Silent Cinema: Towards a Common Film Culture* gewidmet, genauer gesagt dem dänischen Stummfilm und der Filmkultur, die er in den 1910er und 1920er Jahren gemeinsam mit dem deutschen Stummfilm entwickelte. Dass beide nationale Stummfilmkulturen ein besonders enges Verhältnis verband, ist schon länger bekannt. In der Einleitung ist sogar davon die Rede, dass Deutschland und Dänemark weniger zwei getrennte Filmkulturen schufen, als vielmehr eine gemeinsame. Zwar betritt der vorliegende Band kein

Neuland (vgl. Behn, Manfred [Hg.]: *Schwarzer Traum und weiße Sklavin: Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910-1930*. München: edition text+kritik, 1994), einige innovative Überlegungen und Erkenntnisse bietet er dennoch.

Tybjerg stellt im ersten Beitrag sein „concept of entangled film history" (S.17) vor, das sehr gut zur Untersuchung der Interaktionen zwischen dem deutschen und dem dänischen Kino geeignet sei. Zwar betont er die Nähe seines Konzepts zur vorgängigen *histoire croisée* (vgl. Werner, Michael/Zimmermann, Bénédicte: „Vergleich, Transfer, Verflechtung: Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen." In: *Geschichte und Gesellschaft* 28 [4], 2002, S.607-636), arbeitet aber zugleich die Unterschiede zwischen beiden Konzepten heraus.

Die beiden nachfolgenden Beiträge spiegeln einander in gewisser Weise. Zunächst gehen Alice A. Salamena und Stephan Michael Schröder der Frage nach: „How ‚Danish' were Danish Stars in Germany during the Silent Era?" (S.51). Dabei zeigen sie am Beispiel von Asta Nielsen und Olaf Fønss, wie in deutschen Magazinen die ‚Danishness' dänischer Filmstars konstruiert wurde. Anders als Fønss versuchte Nielsen nicht einem „‚Germanic' stereotype" (S.63) zu entsprechen. Sie und andere dänische transnationale Stars bewegten sich vielmehr „fluidly" (S.58) zwischen der dänischen und deutschen Filmkultur und ihrem jeweiligen kulturellen Hintergrund. Helle Kannik Haastrup konzentriert sich hingegen ganz auf drei in Deutschland und Dänemark gleichermaßen berühmte weibliche Stars: ebenfalls Nielsen, Pola Negri und Brigitte Helm. Unter Rückgriff auf die Methode der „transmedia theory" zeigt er anhand der Schauspielerinnen, „how the entangled nature of Danish film culture manifested itself across different types of media" (S.130). Zugleich wird auf instruktive Weise deutlich, wie die Darstellungen in dänischen Magazinen und Zeitungen die „‚Germanness'" (S.152) der drei Frauen adressierten. Anders als Salamena, Schröder und Haastrup wendet sich Lars-Martin Sørensen nicht dem Wirken und dem Einfluss des dänischen Kinos und seiner Stars in Deutschland zu, sondern untersucht, wie umgekehrt die deutsche Filmkultur zur Zeit des Stummfilms in dänischen Medien dargestellt wurde. Den titelstiftenden Figuren der Paladium-Produktion *Fy og Bi* (1921-1940) – in Deutschland besser bekannt als *Pat und Patachon* – gilt das Interesse Jannie Dahl Astrups, die den wohl innovativsten Beitrag des Bandes bietet. Denn die Filme des Komiker-Duos gehörten bislang zu den wenig erforschten Werken der deutsch-dänischen Filmgeschichte, die von der Autorin nun erstmals genauer unter die Lupe genommen werden – angefangen bei den zunächst in Deutschland und Österreich produzierten Filmen bis zu den Verbindungen von transnationalen Geschäftspartnerschaften, Produktionsfirmen, Filmkonsortien und der Presseberichterstattung in beiden

Ländern. Besonders erhellend ist ihre genaue Aufarbeitung der Entstehungsbedingungen der unter der Naziherrschaft entstandenen Filme.

In der Regel bieten die Beiträge des Bandes somit genauere Analysen dessen, was bislang bereits bekannt war, und beide Publikationen zeugen vom nicht-abreißenden Interesse der Filmwissenschaft an der Stummfilmära sowie von deren diversen interdisziplinären Anschlüssen.

Rolf Löchel (Herzogenrath)

Bereichszension: Screening the Gothic

Louise Child: Dreams, Vampires and Ghosts: Anthropological Perspectives on the Sacred and Psychology in Film and Television

London: Bloomsbury 2023, 186 S., ISBN 9781350087118, GBP 28,99

Robyn Ollett: The New Queer Gothic: Reading Queer Girls and Women in Contemporary Fiction and Film

Cardiff: Wales UP 2024, 279 S., ISBN 9781837721405, GBP 75,-

Lorna Piatti-Farnell, Jeffrey Andrew Weinstock (Hg.): Disney Gothic: Dark Shadows in the House of Mouse

Lanham: Lexington Books 2024, 266 S., ISBN 9781666907216, USD 120,-

Stuart Richards: Agatha Christie and Gothic Horror: Adaptations and Televisuality

Amsterdam: Amsterdam UP 2024, 214 S., ISBN 9789048556649, EUR 117,-

‚Gothic' ist ein nebulös-fluider Begriff – so drückt es Blair Speakman in Lorna Piatti-Farnell und Jeffrey Weinstocks *Disney Gothic: Dark Shadows in the House of Mouse* (vgl. S.227) aus –, der weniger ein Genre beschreibt, als vielmehr eine gewisse Gruppe an Wiedererkennungsmerkmalen (vgl. zum *Gothic mode* z.B. Hogle, Jerold E. [Hg.]: *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge UP, 2002). Ikonografisch hierbei sind beispielsweise knöcherne Baumstrukturen, Sturmböen, fahle Nebelschleier,

brodelnde Sümpfe genauso wie mittelalterliche Architekturen, etwa (oft verfallene oder verlassene) Schlösser, Burgen, Herrenhäuser und Kathedralen, die wiederum heimgesucht werden von düsteren Gestalten, Geistern, Untoten, Monstren oder grotesken *gothic villains*. Letztere zeichnen sich typischerweise aus durch moralische Korruption und die Transgression soziokultureller Normen (vgl. S.198). Sowohl visuell als auch narrativ lassen sich die Signifikanten des Gotischen konturieren (vgl. S.55). Antonio Sanna fasst zusammen: „The Gothic is […] expressed […] through the coupling of a gloomy setting with the malevolent actions of an inimical being" (S.156).

Von den vier vorliegenden Publikationen ist *Disney Gothic* derjenige Band, der (film-) historisch am weitesten zurück reicht bis in die 1920er Jahre. Den Traditionen des Gotischen wird von den Anfängen des (Animations-)Films bis heute nachgespürt und so eine Genealogie des *Disney Gothic* erfasst. Die Geburtsstunde des weltbekannten Konzerns muss regelrecht im Einklang mit Darstellungsformen gedacht werden, die im Gothic-Modus erscheinen. Dieser befasst sich mit der „dark side of the human experience" (S.xi), mit Elementen wie Tod, Verfall, Korruption, aber auch – so zeigt sich im Verlauf des Sammelbandes – devianter Sexualität. Dreh- und Angelpunkt ist immer wieder der Kurzfilm *The Skeleton Dance* aus dem Jahr 1929. Bereits hier laufen jene Strukturparameter zusammen, welche die Disney-Gothic-Entente konstituieren und in den späteren Filmen weiter ausdifferenziert werden. Einerseits im Kontext dieses konkreten Werkes zu nennen sind die (animistischen, lebendig werdenden, aus dem Grab aufsteigenden) Skelette und das Setting des nächtlichen Friedhofs als paradigmatische Bausteine des Gotischen sowie andererseits die ‚Disneyfication' der oben genannten, eigentlich eher für ein erwachsenes Publikum zugeschnittenen Sujets: Anstelle eines horriblen Erschreckens verfallen die eine „silly spookiness" (S.3) ausstrahlenden Untoten in einen fröhlichen Tanzreigen, feiern ihr Leben nach dem Tod. Im Anschluss daran befasst auch Terry Lindvall sich in ihrem Kapitel mit Disneys humorvollen Dekonstruktionen des Ablebens und spricht von einem „playful attempt to avoid the inevitablity of death" (S.19). Die zunächst anzunehmende Opposition zwischen dem als familienfreundlich geltenden, mit moralisierenden Botschaften aufwartenden Konzern Disney und den Konzeptionen des Gotischen, das sich häufig aus dem Horrorgenre speist, steht als Kontradiktion im Analysezentrum des Bandes. Piatti-Farnell und Weinstock argumentieren: „Disney […] is rather very much a vehicle for [Gothic's] contemporary dissemination" (S.xiii). Die anderen Beitragenden decken mit ihren Texten einen großen, diversen Gegenstandskanon ab, der sich von *The Skeleton Dance* über Fahrgeschäfte in Freizeitparks, Fern-

sehfilme, Romanadaptionen, Remakes bis hin zu den neuesten Filmen des Konzerns erstreckt. Die fünfzehn Aufsätze sind dabei auf die Überkapitel „Dark Beginnings", „Monsters and Magic" und „Something Wicked" verteilt, wobei in diesem letzten Abschnitt „ideological stakes" (S.xvi) im Vordergrund der Analysen stehen, wenn Bösewichte wie Ursula aus *The Little Mermaid* (1989) von Simon Bacon oder Cruella de Vil aus *101 Dalmatians* (1961) von Speakman hinsichtlich ihrer Queerness, Vampyness oder Otherness geprüft werden.

Um eine ähnliche Intersektion von Queerness und ‚Gothizität' geht es auch Robyn Ollett in ihrem Buch *The New Queer Gothic: Reading Queer Girls and Women in Contemporary Fiction and Film*. Die Autorin beschäftigt sich mit einem „body of work […] published or produced in the past fifteen to twenty years that crucially articulates the relationship between Queer narratives, issues and subjectivities, and the themes relevant to their context within the Gothic mode" (S.1). Sie wählt *New Queer Gothic* als Begriffsvorschlag, mit dem sie zuvor bereits einschlägige Strömungen wie *Queer Cinema*, *Gothic Fiction* und Feminismus anhand eines facettenreichen Untersuchungskanons neu zu synthetisieren versucht. Als Fundament für die analytischen Kapitel, die sowohl literarische als auch filmische Beispiele zentrieren, sucht Ollet die Ursprünge des *New Queer Gothic* zunächst im Werk von Romanautorinnen des 20. Jahrhunderts wie Shirley Jackson, Angela Carter, Anne Rice und Sarah Waters, die dezidiert weibliche Subjektivitäten in Gothic-Kontexten situierten. Gerüstet mit einem Instrumentarium queerer Theoriebildung von beispielsweise Lee Edelman (*No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke UP, 2004) oder Eve Kosofsky Sedgwick (*Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press, 1990), widmet sich die Autorin anschließend in ihren teils sehr sorgfältigen und detailreichen Analysen unter anderem dem queeren Kind in John Hardings Roman *Florence and Giles* (2010), dem queeren postkolonialen Schauer in Park Chan-Wooks *The Handmaiden* (2016) oder dem queeren Kannibalismus in Julia Ducournaus *Raw* (2016).

Während Ollett die Ästhetiken des *Gothic Cinema* mit dem Forschungsfeld der Queer Studies vermählt, wählt Stuart Richards in seinem Buch *Agatha Christie and Gothic Horror: Adaptations and Televisuality* hingegen eine adaptionstheoretische Kombinatorik: Gefragt wird danach, wie die zahlreichen Agatha-Christie-TV-Adaptionen der britischen Drehbuchautorin und Produzentin Sarah Phelps jene Elemente des Gotischen, die bereits bei Christie deutlich angelegt sind, weiter hervorheben und diese mitunter nutzen, um Normen und Werte der kontemporären britischen Gesellschaft kritisch zu hinterfragen (vgl. S.19). Phelps interessiert sich im Besonderen für „British notions of class, gender and societal trauma in

Christie's texts" (S.31). In vier Kapiteln bespricht Richards jeweils eine für BBC One produzierte Miniserie. Besonders hervorzuheben ist, dass der Autor Gothic keineswegs als hermetisch isoliertes Phänomen denkt, sondern dessen mannigfaltige Durchdringungspunkte und Konvergenzen mit anderen Genres, Stilen, Motiven und Modi herausarbeitet, welche dann die Schwerpunktlegungen der Kapitel bilden: So wird die filmische Adaption von *And Then There Were None* (2015) etwa im Bezugsrahmen des Fantastischen diskutiert, *Ordeal by Innocence* (2018) mittels des Konzept des Unheimlichen, *The Pale Horse* (2020) im (Sub-)Genre des Folk Horrors und zuletzt *The Witness for the Prosecution* (2016) und *The ABC Murders* (2018) als Beispiel für Figurensubjektivierungen und -psychologisierungen im Kriminal- und Detektivgenre. Durch die Fokussierung auf den Individualstil und das künstlerische Wirken von Phelps, der als „showrunner-as-auteur" (S.187) in den Mittelpunkt gestellt wird, sowie die Entscheidung exklusiv Christie-Romanadaptionen zu besprechen (Phelps hat durchaus auch andere Werke der Schauerliteratur adaptiert), hinterlässt die Auswahl des Gegenstandsbereichs einen sehr sinnvollen und stringenten Gesamteindruck.

Louise Childs *Dreams, Vampires and Ghosts: Anthropological Perspectives on the Sacred and Psychology in Film and Television* ist von den hier besprochenen Büchern die einzige Publikation, die das *Gothic Cinema* lediglich tangiert, jedoch nicht, im Kontrast zu Piatti-Farnell, Weinstock, Ollett und Richards, zum leitenden Schwerpunkt erhebt. Wenngleich durchaus gotisch gekennzeichnete Elemente wie Geisterbeschwörungen oder Vampirismus verhandelt werden, interessiert die Autorin sich mehr für einen anthropologisch-ethnografischen Zugang zu diesen Themen. Die Form eines ‚ethnografischen Auges', das sich über Medieninhalte erhebt, soll ihre Studie annehmen (vgl. S.2), indem Berichte über die Kulturen indigener Völker Berücksichtigung finden. So berichtet Child etwa vom Glauben der Ojibwa, der keinerlei Dichotomien zwischen den Erfahrungen des Wachseins und des Träumens kennt (vgl. S.8). Die Autorin hegt mit diesem Zugang den Anspruch, „alternative modes of reading film" (S.3) zu bieten. Zunächst werden Traumdarstellungen in den Filmen Alfred Hitchcocks behandelt, bevor die Fernsehserie *Twin Peaks* (1990-1991, 2017) mittels einer Synthese aus analytischer Psychologie nach Carl Gustav Jung und unter Berücksichtigung der durch den Filmemacher David Lynch praktizierten transzendentalen Meditation hinsichtlich ihrer „particularly animist features, including its explicit emphasis on dreams and visions in the detection process" (S.55) untersucht wird. Im Folgenden geht es dann auch noch um „positive encounters with spirits" (S.115), wie etwa in der Geisterromanze *Ghost* (1990) sowie um Vampirismen in der Serie *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003) oder in

Francis Ford Coppolas *Bram Stoker's Dracula* (1992). Bedeutsam in den einzelnen Abhandlungen ist immer wieder das Wirken von „ancestors, deities and spirits" (S.53) – dies stellt dann doch klar eine Verbindung zum zentralen Gothic-Element des hauntologischen Gegenwartsbezugs der Vergangenheit her.

Konkludierend lässt sich sagen, dass die Lektüre dieser vier Publikationen durchaus neues Licht auf diejenigen vielgestaltigen Strukturen wirft, die mittels des Begriffs ‚Gothic' zu umreißen sind. Insbesondere das Herausdestillieren eines Gradienten an ‚Gothizität', auf dem sich andere Strömungen beziehungsweise visuell-mediale Einheiten, beispielsweise das Kriminalgenre, Romanadaptionen oder auch Disneyfilme bewegen können, vermag für erhellende Einblicke zu sorgen. So stellt sich – speziell in der Synthese dieser vier Bücher – der Eindruck ein, dass das Gotische maßgeblich auf Wechselwirkungen gestützt ist, dass es sich gewissermaßen um einen Modus der multidirektionalen Korrelationen handelt. Zunächst aber braucht es ein Set an Merkmalen, das in der Rezeption bestimmte Gefühle, Affekte und Wahrnehmungen des *Gothic Cinema* evozieren kann. Je nachdem, wie die individuellen Interessen gelagert sind, können sich Interessierte dann aber ideal selbst aussuchen, welche spezifischen Verästelungen des Gotischen sie sich erschließen möchten.

Timo Güdemann (Mainz)

Hörfunk und Fernsehen

Franz Kröber: Räume serieller Dystopien: Expandierende Albträume im Post-TV

Bielefeld: transcript 2023 (Serien- und Fernsehforschung, Bd.3), 432 S., ISBN 9783837665550, EUR 49,-

(Zugl. Dissertation am Institut für Deutsche und Niederländische Philologie der Freien Universität Berlin, 2021)

Dass die negative Zukunft filmisch deutlich ergiebiger ist als positive Utopien, ist keine neue Erkenntnis. Im Kino dominieren seit jeher dystopische Filme, und am heimischen Bildschirm ist das nicht anders. Allerdings hat die Zahl dystopischer Fernsehserien in jüngerer Zeit stark zugenommen. Umfassend bearbeitet wurden dystopische Serien bisher aber nicht. Franz Kröbers Studie kommt somit also zum richtigen Zeitpunkt.

In der Utopie- und Dystopieforschung dominiert insgesamt eine auf den Inhalt ausgerichtete Perspektive. Dystopien werden meist als Reaktionen auf politische und soziale Entwicklungen gelesen, formale Aspekte rücken dagegen oft in den Hintergrund. Kröber fragt nun danach, „wie Serien im Gegensatz zu abgeschlossenen Texten bzw. Werken mit fiktiven Räumen umgehen" (S.78). Dass die Kategorie des Raums für Dystopien von besonderer Bedeutung ist, liegt auf der Hand, denn in praktisch allen dystopischen Erzählungen gibt es jenseits des vom unmenschlichen Regime beherrschten Gebiets einen Außenbereich. Die Geografie der fiktionalen Welt strukturiert die Handlung somit maßgeblich.

Ungewöhnlich ist nicht nur das Erkenntnisinteresse der Studie, sondern auch das untersuchte Korpus. Statt den üblichen Verdächtigen untersucht Kröber mit *Alpha 0.7 – Der Feind in dir* (2010), *Wayward Pines* (2015-2016), *The Man in the High Castle* (2015-2019), *Trepalium* (2016) und *3%* (2016-2020) schwerpunktmäßig fünf weniger bekannte Serien, von denen nur zwei US-amerikanische Produktionen sind; die drei übrigen stammen aus Deutschland, Frankreich und Brasilien.

So sehr diese geografische Breite im Sinne einer Erweiterung und Diversifizierung des Kanons zu begrüßen ist, bleibt dennoch nicht recht nachvollziehbar, warum die zweifellos prägendsten dystopischen Serien der vergangenen Jahre, die auf Margaret Atwoods gleichnamigen Roman basie-

rende Hulu-Produktion *The Handmaid's Tale* (2017-) sowie die ursprünglich vom britischen Channel 4 und mittlerweile von Netflix produzierte Anthologie-Serie *Black Mirror* (2011-), nur am Rande respektive so gut wie gar nicht erwähnt werden. Im Falle von *Black Mirror* liegt das wohl daran, dass sich diese aus abgeschlossenen Episoden zusammensetzt und keine fortlaufende Handlung erzählt. Kröbers Interesse gilt aber gerade der potenziell endlosen Fortsetzbarkeit seriellen Erzählens.

Großen Wert legt der Autor auf das Konzept des ‚Post-TV', womit die „Loslösung von Film bzw. Video und Serie von Fernsehsendern, ihre Migration über legale und illegale Streaming-Plattformen sowie Internetseiten" (S.38) und damit verbundene Phänomene wie komplexe Erzählformen, crossmediale Vermarktung und ein stärkerer Einbezug des Publikums gemeint sind. Aber obwohl der Begriff für Kröber zentral ist, behandelt er Dinge wie Franchising, nicht-filmische Tie-ins sowie die Rezeption kaum – also praktisch alles, was jenseits des Serien-Texts liegt.

Um was es Kröber geht, ist „das Verstehen der Raumsemantiken und der Regeln seriellen Raumerzählens" (S.23). Detailliert analysiert er, wie in den Titelsequenzen der jeweiligen Serien Schauplätze inszeniert werden, welche Funktionen dabei insbesondere Landkarten zukommt und wie die verschiedenen Serien mit der Herausforderung umgehen, dass mit dem Fortschreiten der Handlung fast zwangsläufig neue Lokalitäten hinzukommen, die bei der Konzeption der ersten Staffel noch nicht vorgesehen waren. Kröbers Ausführungen sind meist schlüssig; was aber nur selten deutlich wird, ist, inwiefern das Dargelegte eine Eigenheit von Dystopien respektive des Post-TV darstellt. Die Feststellung, dass der Serienraum „prekär [sei], weil er sich stets in Planung befindet" (S.394), ist in keiner Weise eine Besonderheit der untersuchten Beispiele.

Was weitgehend fehlt, ist eine Einbettung in einen größeren filmgeschichtlichen Zusammenhang. Spätestens seit den 1970er Jahren sind Dystopien ein fest etabliertes Genre innerhalb der Science Fiction, das eine Vielzahl von Konventionen herausgebildet hat, die sich auch in den untersuchten Serien wiederfinden. Diese Genealogie wird nie adäquat aufgearbeitet, und auch das Konzept des Genres selbst bleibt untertheoretisiert. Dies mag erklären, warum Kröber erst zum Schluss darauf eingeht, dass der typische Dystopie-Plot, in dessen Zentrum eine Rebellion gegen das Regime steht, im Grunde nur begrenzt serientauglich ist. Dystopien sind immer auf Konfrontation und somit auf *closure* angelegt, während „sich Serien und Enden gegenseitig ausschließen" (S.354). Exemplarisch zeigt sich dies an *The Handmaid's Tale*: Sobald die Protagonistin June das christofaschistische Gilead verlässt, löst sich auch der zentrale Konflikt auf, weshalb die Serie stets neue Gründe finden muss, warum June doch in Gilead bleiben muss bezie-

hungsweise wieder dorthin zurückkehrt. Just diese Art von Verknüpfung von Raum und Handlung, die für seine Studie eigentlich zentral sein müsste, behandelt Kröber aber kaum. So bleibt nach der Lektüre *Räume serieller Dystopien* der Eindruck, dass das Potenzial der Ausgangsfragen nicht ausgeschöpft wurde und zu viele Fragen unbeantwortet bleiben.

Simon Spiegel (Zürich)

Christian Hißnauer, Thomas Klein, Lioba Schlösser, Marcus Stiglegger (Hg.): Dystopien in Serie

Wiesbaden: Springer VS 2024, 320 S., ISBN 9783658416775, EUR 84,99

Dass sich Dystopien interessanter gestalten lassen als Utopien, wusste schon Dante Alighieri. Warum sonst hätte er in der *Divina Commedia* (verfasst ca. 1307 bis 1321, Erstdruck 1576) die Qualen in Hölle und Fegefeuer über 67 Gesänge hinweg schildern sollen, die Freuden des Paradieses aber nur in 33? Dantes Erkenntnis gilt noch immer, wie etwa Simon Spiegel zeigt. Ihm zufolge gibt es zahlreiche dystopische, aber keine utopischen Filme, weil „eine positive Zukunft kaum dramatisches Potenzial besitzt, während der Dystopie der aufregende Plot inhärent ist" (S.22). Als Ausnahme dieses Befundes gilt die TV-Serie *Star Trek* (1966-1969). Spiegel wendet allerdings ein, dass deren ideale Gesellschaft „nur als Hintergrund für die sehr gegenwärtigen Konflikte" (ebd.) dient.

Nachlesen lassen sich Spiegels Ausführungen im Sammelband *Dystopien in Serie*, dessen sechzehn Beiträge durch das herausgebende Quartett eingeleitet werden. Im Zentrum steht hier die „Geschlechterperspektive" (S.4), denn an „Antifeministische Dystopien" (S.6) lasse sich besonders gut zeigen, „wie eng Dystopie und Utopie zusammenhängen" (S.4). Dabei nehmen die Herausgebenden insbesondere die Serie *The Handmaid's Tale* (2017-) in den Blick, da diese „der Inbegriff der dystopischen Weltkonstruktion" (S.6) sei. Die auf Margaret Atwoods gleichnamigem Roman aus dem Jahr 1985 beruhende Serie ist jedoch keineswegs eine antifeministische Dystopie, sondern ganz im Gegenteil eine feministische, die eine misogyne und somit auch antifeministische Gesellschaft zeigt. Eine antifeministische Dystopie würde hingegen die vermeintlichen Schrecken einer feministisch organisierten Gesellschaft zeigen, wie dies Therese Haupt bereits im Jahr 1899 in ihrer Kurzgeschichte *Die Frau nach fünfhundert Jahren* unternahm. Dennoch übt die Einleitung eine sehr berechtigte Kritik

an der Serie, denn indem die Protagonistin June in der zweiten Staffel ihre Chance auf Freiheit für ihr Kind aufgibt, wird ihr „Kampf um ihren Körper und ihre Seele wieder von einer Ideologie überlagert, die ein bestimmtes Bild von der Frau als Mutter propagiert und ‚Mutterliebe' naturalisiert" (S.9).

Eine ähnliche Entwicklung durchläuft Katniss Everdeen in der Filmreihe *The Hunger Games* (2012-2015). Wenn nach dem Sieg über das totalitäre Regime ihr „höchste[s] Glück" darin besteht, „in ihrer Rolle als Mutter" aufzugehen, habe die Filmreihe „jeglichen kritischen Stachel verloren und erschöpfe sich darin, traditionelle Rollenbilder zu zementieren" (S.28), moniert Spiegel. Damit stehe sie insofern in der dystopischen Tradition, als dass diese „der schrecklichen Zukunft nicht eine bessere Zukunft gegenüber[stellt], sondern eine idealisierte Vergangenheit" (S.29). Spiegels Beitrag ist nicht zuletzt darum erhellend, weil er herausarbeitet, warum der Erfolg dystopischer Serien „weniger etwas über unsere Gesellschaft als über die Strategien der Unterhaltungsindustrie aussagt" (S.16). Zugleich zeigt er jedoch auch, dass sich der „dystopische Grundplot (die Rebellion gegen das System)" für TV-Serien, die auf stete Fortsetzung und Erhöhung angelegt sind, „nur begrenzt" eignet, da die Frage, ob das dystopische Regime überwunden wird „nicht beliebig nach hinten verschoben werden" (S.24) kann. Zudem grenzt Spiegel Dystopien strikt von postapokalyptischen Werken ab. Herrsche in letzteren das reine Chaos, so dominiere in Dystopien eine schreckliche Ordnung.

Ganz anders sieht das Stefan Jung, dem zufolge es sich bei der Post-Apokalypse um ein Subgenre der Dystopie handelt, was er anhand „dystopische[r] Elemente" (S.54) der *Mad-Max*-Filmreihe (1979-) zu plausibilisieren versucht. Seine Einordnung ist allerdings alleine schon deshalb nicht überzeugend, weil es durchaus auch postapokalyptische Utopien gibt wie etwa Becky Chambers' Romane *A Psalm for the Wild-Built* (2021) und *A Prayer for the Crown-Shy* (2022).

Rüdiger Heinzes Beitrag zur „Medialität und Serialität der anglophonen ‚Young Adult Dystopia'" (S.77) wiederum leidet ebenso wie Lothar Mikos' Aufsatz zu *The Hunger Games* daran, dass beide Manuela Kalbermattens *The Match that Lights the Fire: Gesellschaft und Geschlecht in Future-Fiction für Jugendliche* (Zürich: Chronos, 2020) außer Acht lassen, das sowohl für das Genre wie auch für die Film-Trilogie als Standardwerk gilt. Legt Kalbermatten den Schwerpunkt ihrer Untersuchung auf das komplexe „Spannungsverhältnis zwischen postfeministisch-neoliberalen, individualistischen Ermächtigungsnarrativen und (radikal-)feministischen Narrativen kollektiven Widerstands" (Kalbermatten, S.414) in der *Hunger-Games*-Reihe, blenden Heinze und Mikos diesen tragenden Aspekt der Trilogie völlig aus.

Dem Dystopischen in Horrorfilmen geht Sandra Danneil anhand

der *Purge*-Reihe (2013-) nach. Diese und verwandte Horrorfilme der jüngeren Zeit zeigen der Autorin zufolge, dass die dystopische Zukunft bereits „unmittelbar vor unserer Haustür stattfindet" (S.233). Nicht einzelnen Serien oder Reihen, sondern dem Genre insgesamt wenden sich Kilian Hauptmann und Martin Hennig zu, indem sie eine ihm innewohnende „Tendenz zur ideologischen Ambivalenz bzw. Inkonsequenz innerhalb der narrativen Struktur" (S.291) herausarbeiten.

Insgesamt wartet der vorliegende Band mit einigen instruktiven Beiträge auf, die Anregungen für weitere Forschungen bieten. Besonders hervorzuheben ist jedoch Spiegels Aufsatz.

Rolf Löchel (Herzogenrath)

Elsa-Margareta Venzmer (Hg.): Perspektiven des Quality Television: Theorie – Ästhetik – Fandom – Queer-feministische und gesellschaftskritische Serienpraktiken

Chemnitz: THENEXTART 2024, 296 S., ISBN 9783945960769, EUR 30,-

Der Sammelband *Perspektiven des Quality Television* enthält vierzehn Aufsätze, die unter neueren Perspektiven und mit Blick in aktuellere Serienerzählungen die nunmehr schon in die Jahre gekommene Quality-TV-Diskussion aufleben lassen wollen. Es bleibt allerdings eine Frage, ob dieses Unterfangen gelungen ist, weil der Band insgesamt doch nur wenige Stärken, aber eine ganze Reihe von Schwächen aufweist.

Zu den Stärken gehört der Beitrag von Daniela Schütz, die in Anlehnung an Robert J. Thompson und Jason Mittell vorschlägt, Quality-TV als übergeordnetes „Meta-Genre" zu verstehen, das „im Rahmen professioneller und akademischer Diskurse konstruiert" (S.22) und ausgehandelt wird, eine Orientierung in der Serienlandschaft ermöglicht und eine heuristische Funktion übernimmt. Aus diesen Gründen hält sie den Begriff nach wie vor für sinnvoll und plädiert dafür, ihn weiterhin zu verwenden. Ganz anders gelagert, aber gleichwohl interessant ist die empirische Studie von Vera Cuntz-Leng, die sich mit der Anzahl der hochgeladenen Fanfictions zu TV-Serien auf digitale Archive beschäftigt. Sie kommt zu dem Ergebnis, dass es nicht die Quality-Serien sind, die zahlenmäßig oben rangieren, sondern populäre Werke wie unter anderem *Supernatural* (2005-2020) und *Teen Wolf* (2011-2017). Abschließend schlägt sie für weitere Forschungen die Fragen vor, was die Formate gemeinsam haben, die viele

Fanfiction-Produktionen nach sich ziehen beziehungsweise was die Serien auszeichnet, die zwar ein Massenpublikum adressieren (wie z.B. *ER* [1994-2009], *Gilmore Girls* [2000-2007]), „aber kein Fanpublikum erreichen" (S.98). Eric Dewald geht auf Authentifizierungsbestrebungen ein und konkretisiert diese am Beispiel der Historienserie *Narcos* (2015-2017). Eine wichtige Rolle spielt dabei die Einbindung von Archivmaterial, das aber bewusst als stilistischer Bruch zur fiktiven Darstellung ausgestellt wird. Angenehm ist auch, dass Dewald ein entspanntes Verhältnis zur Quality-Diskussion vorschlägt und die zunehmende Quantität der Serienproduktion nicht als Bedrohung versteht, „sondern als mannigfaltige Realisationen erzählerischen Potentials": „Qualität(en) [lassen] sich auf höchst unterschiedliche Weise realisieren" (S.179). Markus Kügle hingegen reflektiert auf hohem theoretischem Niveau über „Fe/Male Gazes in Fleabag" (2016-2019). Er bezieht sich dabei sowohl auf den bekannten Aufsatz von Laura Mulvey („Visual Pleasure and Narrative Cinema." In: Durham, Meenakshi Gigi/Kellner, Douglas [Hg.]: *Media and Cultural Studies: Keyworks*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012 [1975], S.267-274) wie auch auf Jacques Lacans psychoanalytische und Marc Vernets filmtheoretische Überlegungen („The Look at the Camera." In: *Cinema Journal* 28 [2], 1989, S.48-63), um vor allem das *direct adressing* der weiblichen Titelfigur vielschichtig und differenziert zu analysieren. Insbesondere die Tatsache, dass das Durchbrechen der vierten Wand schließlich von einem cis male realisiert wird, deutet Kügle als ein Moment, in dem „die feministische (Film-)Theorie wahlweise auf die Probe [gestellt] oder […] auf das nächste Level" (S.241) gehoben wird. Bemerkenswert ist zudem der Beitrag von Anna Lena Möller, die sich mit der Bedeutung der diegetischen Musik in *Game of Thrones* (2011-2019) auseinandersetzt. Kundig weist sie auf deren strukturierende Funktion hin sowie darauf, dass Ramin Djawadi musikalische Leitmotive als Grundbausteine verwendet und diese dramaturgisch geschickt und intelligent zu platzieren versteht. Sie kommt zu dem Schluss, dass der Komponist sein „eigenes GoT" erschafft, „ein Spiel der Töne […], das eine zu den audiovisuellen Gestaltungsweisen passende Klangwelt bildet" (S.197).

Im Gegensatz zu diesen vier Beiträgen sind zahlreiche Aufsätze aber von dem Bemühen geprägt, der jeweils favorisierten Serie oder dem geschätzten TV-Format eine Aufnahme in den sogenannten Quality-Kanon zu garantieren. Diskutiert werden in diesem Kontext zum Beispiel eine Anime- (Clara C. Wanning), eine Horror- (Clara Schmid), eine Mystery- (Emily Goesch), eine Fantasy- (Elsa-Margareta Venzmer) und eine dystopische Serie (Raimund Held) sowie gar in den sozialen Medien verbreitete Snippets (Christine Piepiorka und Kim Carina Hebben). Zu überzeugen vermögen diese Beiträge nicht, zumal sie häufig

durch ausführliche inhaltliche Wiedergaben und einen unkritischen Blick geprägt sind. Auch Sarah Armbrusts Aufsatz über *The Marvelous Mrs. Maisel* (2017-2023) lässt eine distanzierte Sicht auf die Serie vermissen; unverständlich bleibt leider auch, warum sich die Autorin ohne weitere Begründung nur mit der ersten Staffel befasst.

Das Buch ist insgesamt nicht immer einfach zu lesen, weil es viele Wiederholungen und Redundanzen gibt, zahlreiche lästige Hinweise, was als nächstes untersucht oder dargestellt wird und umständliche Erläuterungen von Inhalt und Stil. Und wenn man potenzielle Nachwuchswissenschaftler:innen, aber unerfahrene Schreiber:innen zu Beiträgen einlädt, ist ein sorgfältiges Lektorat unerlässlich; das hat in diesem Band nicht stattgefunden. Nichtsdestotrotz finden sich Diskussionen aktueller Tendenzen, sowohl was die Serienlandschaft selbst betrifft als auch die Forschung dazu, vor allem in einigen Aufsätzen erfahrener Forscher:innen.

Elisabeth K. Paefgen (Berlin)

Stephan Ehrig, Benjamin Schaper, Elizabeth Ward (Hg.): Entertaining German Culture: Contemporary Transnational Television and Film

New York/Oxford: Berghahn 2023 (Film Europa, Bd.27), 294 S., ISBN 9781805390756, USD 145,- (OA)

Entertaining German Culture: Contemporary Transnational Television and Film operiert als Verbindung zwischen politischen und sozialen Themen, die in innerdeutschen Medienprodukten von Bedeutung sind. Das Werk greift klassische, fast klischeehafte Themen und historische Ereignisse auf, die allgemein mit Deutschland assoziiert sind – so etwa der Zweite Weltkrieg, aber auch klassische Schriftsteller:innen der deutschen Literatur und Kulturvertreter sowie die Zeit der Teilung des Landes in West- und Ostdeutschland. Es ist auffällig, wie selten aus Europa kommende Analysen zu Medien und Populärkultur Themen wie Zugehörigkeit zum europäischen Kontinent, Sklaverei oder die Invasion von Ländern des globalen Südens reflektieren.

Das Buch bietet einen sehr spezifischen Blick auf in Deutschland produzierte Unterhaltung. Da verschiedene Autor:innen Vergangenheit und Gegenwart der deutschen Medienindustrie beleuchten, ergeben sich aus der Lektüre spannende Aussichten auf die Zukunft der deutschen audiovisu-

ellen Welt im internationalen Kontext. Denn nur mit einem grundlegenden Verständnis der Vergangenheit scheint es möglich, im Verlauf des Buches die mögliche Zukunft des Fernsehens und der Unterhaltung in/aus Deutschland zu diskutieren. Interessanterweise scheint keine:r der Autor:innen an einer deutschen Hochschule zu wirken und zu arbeiten.

Die Aufteilung des Buches in drei Themenblöcke führt zu produktiven Gabelungen, die drei unterschiedliche Ansichten über die Identität eines Landes zeigen, aber gleichzeitig miteinander konvergieren: „Transculturating Screen(ed) Heritage", „Transnational Streaming Ambitions" und „The Transnationalization of German Cultural History".

Das zentrale Argument des Buches ist, dass es für das traditionelle deutsche Fernsehen neue Möglichkeiten gibt, wenn man es mit neuen Szenarien verbindet. Und so eröffnen sich für Medienprodukte aus Deutschland auch internationale Märkte und Publika. Der weltweite Erfolg der Science-Fiction-Serie *Dark* (2017-2020) ist hierfür ein gutes Beispiel – im Buch perspektiviert durch Lorena Silos Ribas. Die Netflix-Produktion voller Zeitreisen, Geheimnisse und Mythen ist geprägt von Versatzstücken germanischer und europäischer Kultur, aber bedient erfolgreich die Erwartungen und den Geschmack, den sogenannte Quality-TV-Serien seit den frühen 2000er Jahren beim Publikum geformt haben – beherrscht deren ‚Grammatik' (vgl. S.268). Damit haben wir es bei *Dark* mit einer Produktion zu tun, deren Inhalt zwar auf die Grundlagen der deutschen Kultur verweist, aber ebenso über eine viel größere Reichweite verfügt. Zusätzlich zu diesen Faktoren besteht in der deutschen Öffentlichkeit eine große Affinität zu Produkten aus traditioneller Produktion.

Das Universum deutscher Medienprodukte mutet vielschichtiger an, als man es sich in anderen Ländern eventuell vorstellt. Das zumindest zeigt *Entertaining German Culture: Contemporary Transnational Television and Film*. In all ihren Widersprüchen scheinen zeitgenössische Medienproduktionen aus Deutschland immer auch in einen Dialog mit der inneren Mentalität zu treten. Das Buch analysiert dabei schlaglichthaft die verschiedenen Facetten in der Darstellung deutscher Kultur in zeitgenössischen transnationalen Medien. Es beleuchtet anhand international breit rezipierter Werke – von Quentin Tarantinos *Inglorious Basterds* (2009) bis zu den Berlin-Segmenten in *Sense8* (2015-2018) –, wie deutsche Kultur in einem globalisierten Kontext wahrgenommen und interpretiert wird.

Enoe Lopes Pontes (Bahía)

Digitale Medien

Florian Arnold, Johannes C. Bernhardt, Daniel Martin Feige, Christian Schröder (Hg.): Digitalität von A bis Z

Bielefeld: transcript 2024 (Edition Medienwissenschaft, Bd.104), 447 S., ISBN 9783837667653, EUR 29,-

Ein deutschsprachiges Lexikon der Digitalität ist ein längst überfälliges Unterfangen. Florian Arnold, Johannes C. Bernhardt, Daniel Martin Feige und Christian Schröder haben unter dem (leicht ironischen?) Titel *Digitalität von A bis Z* nun ein solches herausgegeben, was ausgesprochen verdienstvoll ist. Den Leser:innen erschließen sich ganz unterschiedliche Facetten der Digitalität, und zugleich wird ein Überblick über zentrale Debatten mit ersten weiterführenden Lektüreempfehlungen geboten.

Ausgangspunkt ist die hierzulande vielzitierte Strukturierung des Feldes von Felix Stalder (*Kultur der Digitalität*. Berlin: Suhrkamp, 2016), dem folgend etwa Rebekkla Roschy definiert: „Unter Digitalität wird jene soziale Struktur verstanden, die im Zuge des Digitalisierungsprozesses entstanden ist und maßgeblich durch digitale Medien und den damit einhergehenden digitalen Möglichkeitsraum geprägt ist" (S.135).

Die 41 Lemmata zerfallen in zwei große Gruppen – zum einen welche, die in einem solchen Lexikon erwartet werden können, wie etwa „Algorithmus", „Computerarchäologie", „Computerspiele", „Daten", „Digitale Geisteswissenschaften", „Hypertext", „Künstliche Intelligenz", „Netzwerke", „Maschinelles Lernen" und so weiter und zum anderen sehr allgemeine Begriffe der Sozial- beziehungsweise Kulturwissenschaften, wie etwa „Raum", „Ontologie", „Geist", „Geschichte", „Kapitalismus", „Kultur", „Emotion", „Ästhetik", „Bild" oder „Risiko". Was die zweite Gruppe betrifft, wäre redaktionell insgesamt vielleicht weniger mehr gewesen. Allerdings ist dies im Grunde bei jedem Lexikon ein möglicher Einwand – abhängig vom Interesse der jeweiligen Leser:innen; umgekehrt sucht man nach durchaus naheliegenden Lemmata wie „Disruption" oder „Kunst" vergeblich. Die Erwartung, dass es sich bei den Einträgen der zweiten Gruppe um Erörterungen dessen handelt, was sich unter postdigitalen Verhältnissen in diesen Feldern jeweils verändert hat, wird nicht immer gleichermaßen erfüllt. In manchen Fällen ist der dem Text voran-

gestellte Überbegriff sogar leicht irreführend: Der Eintrag zur „Emotion" von Eva Weber-Guskar thematisiert so fast nur das *affective computing*, der mit „Bilder" betitelte Text von Roland Meyer handelt nur von fotografischen Bildern und der zur „Anthropologie" perspektiviert ausschließlich das neue Arbeitsfeld der Digitalen Anthropologie, sodass sich zumindest hier die Frage stellt, weshalb nicht gleich der zutreffende Begriff als Lemma auftritt.

Ab und an bleibt bei den Artikeln auch in der Schwebe, was genau verhandelt wird: Unter „Materie" erfährt man von Florian Arnold so neben philosophiegeschichtlich Grundlegendem vor allem etwas über den *New Materialism* als neue „Fundamentalökologie" (S.229) der Epoche, aber keine physikalischen Basics, was Jörg Schröter beim Artikel „Quanten" umgekehrt hält. Und Arnolds Artikel zum „Transhumanismus" spricht mehr von Elon Musk und Nick Bostrum als von den einschlägigen philosophischen Theorien von Gilbert Simondon bis Karen Barad.

In anderen Fällen wird versucht, einerseits einer allgemeinen Begriffsbestimmung und anderseits dem Herausarbeiten der besonderen Bedeutung des jeweiligen Gegenstands im Rahmen der ‚Kultur der Digitalität' Rechnung zu tragen. Der Eintrag zur „Ontologie" beispielsweise thematisiert gleichermaßen die philosophische Ontologie wie den informationswissenschaftlichen Begriff, ähnlich verfahren auch die Einträge zu „Kultur", „Virtualität", „Sozialität" und „Technizität".

Ansonsten wäre zu dem wegweisenden Band kritisch höchstens anzumerken, dass die redaktionelle Entscheidung, in einem Lexikon auf den Essay als Form zu setzen, fragwürdig bleiben muss; so schleicht sich dann etwa in einigen Artikeln ein pseudoallgemeines ‚Wir' ein, das in manchen Fällen verdeckt, von wem hier (und weshalb) gerade nicht die Rede sein kann.

Durchaus erfrischend am essayistischen Ansatz ist andererseits, dass die meisten der unterschiedlichen Autor:innen nicht der gängigen lexikalischen Orientierung am Gesicherten folgen (das angesichts der Neuheit und Halbwertszeit der verhandelten Phänomene einerseits und der Trägheit soziokultureller Prozesse andererseits ohnehin immer nur vermeintlich gesichert sein kann). Vielmehr finden sich diverse starke Thesen, was wiederum in für Lexikonverhältnisse eher ungewohntem Maße intellektuelle Reibung produziert. Der Artikel zur „Visualität" von Eva Schürmann schließt so beispielsweise mit dem im ersten Teil fragwürdigen Satz: „Die Virtualisierung des Realen ist nicht aufzuhalten und zwingt zur Anerkennung der Realität des Virtuellen" (S.375). Und Feige behauptet im Eintrag zur „Ästhetik", welcher sich neben einigen allgemeinen philosophiegeschichtlichen Bemerkungen zu Kant und Hegel mit einem Randphänomen wie NFTs und (ein wenig) mit dem reflektierten Gebrauch digitaler Infrastrukturen in der Gegenwartskunst beschäftigt, dass

die „Sinnlichkeit als Bestimmung des Ästhetischen [...] oftmals in der Tradition der Ästhetik überschätzt worden" (S.34) sei – viele würden eher sagen: ‚fast durchgängig unterschätzt wurde'. Und unter „Geist" erfährt man von Jörg Volbers erstaunlicherweise ohne weitere Erläuterung: „Der Geist ist prinzipiell berechenbar" (S.126).

Explizit wird aufgrund der Streitbarkeit solcher Aussagen dem Band vorangestellt, dass die Einträge lediglich „als essayistische Einstiege in die jeweiligen Themen" (S.11) gelesen werden sollen, weil bereits aufgrund der erschütternden Aktualität der verhandelten Realphänomene (selbst Smartphones gibt es ja erst seit 2007) gelten muss: „Abschließende Antworten sind [...] nicht zu erwarten" (ebd.).

Überraschend sind sicher der Eintrag zu „YOLO" von Eva Gredel und, auf andere Weise, der besonders ausführliche zu „Xeno" von Jörg Sternagel; hier bleibt unklar, weshalb gerade die junge aktivistische Theorieströmung des Xenofeminismus so breit verhandelt wird, wohingegen andere, durchaus vergleichbare Bewegungen und ihre Manifeste gänzlich fehlen (sogar der im einschlägigen Diskurs zweifellos weit prominentere „Cyborg" fehlt als Eintrag, wie übrigens auch der politisch so ambivalente „Akzelerationismus").

Diese punktuell vielleicht überkritischen Anmerkungen sollen aber nicht verdecken, dass die Neuerscheinung ausgesprochen informativ und gut lesbar und insofern uneingeschränkt zu empfehlen ist. Besonders zu loben ist dabei der nachgestellte Index, der diverse Querstrukturen aufzeigt.

Jürgen Riethmüller (Stuttgart)

Sybille Krämer, Jörg Noller (Hg.): Was ist digitale Philosophie? Phänomene, Formen und Methoden

Paderborn: Brill | mentis 2024 (Philosophia Digitalis, Bd.1), 260 S., ISBN 9783957432971, EUR 79,-

Laut Duden ist Philosophie das „Streben nach Erkenntnis über den Sinn des Lebens, das Wesen der Welt und die Stellung des Menschen in der Welt", was der Sammelband *Was ist digitale Philosophie?* – seines Zeichens erster Band der Reihe „Philosophia Digitalis" – in das Technozän überträgt. Bisher hielt „[d]ie Philosophie […] sich vornehm zurück: die Thematik des Digitalen fiel durch das Netz ihrer traditionellen Auffächerung in Ontologie, Erkenntnistheorie, Logik und Ethik" (S.3), wobei zumindest Medienphilo-

sophie schon seit den 1960er Jahren Einzug in die Geisteswissenschaften fand und Fragen, die Informationswissenschaftler:innen wie Alan Turing, Ada Lovelace, Pierre Simon Laplace und Joseph Weizenbaum schon früh diskutierten, gerade im gegenwärtigen KI-Hype wieder aktuell werden.

Der Sammelband ist in fünf Abschnitte unterteilt. In „Digitalisierung und Kritik" reflektiert Sybille Krämer die (bisher) lückenhafte philosophische Auseinandersetzung mit Digitalität, Gabriele Gramelsberger setzt sich mit den Grundproblemen des Digitalen auseinander (u.a. Maschinenlesbarkeit und Environmentalität). Markus Bohlmanns „Digitalisierungskritik" oszilliert von Kant bis zur Kritik als einer grundlegenden Ablehnung von Digitalität. Er betont die Notwendigkeit, besonders im pädagogischen Bereich, Kritisches Denken zu lehren statt reine Kritik zu betreiben. Daniel Martin Feiges Kritische Theorie der Digitalisierung beinhaltet eine Unterscheidung zwischen dem industriellen und dem digitalen Kapitalismus: Informations- und Kommunikationstechnologien sind nicht neutral und ihre Inhalte nicht wirklich individuell, während ihre Produkte vermeintlich zunehmend individualisiert werden.

In „Ethik und Privatheit" erarbeiten Christoph Böhm und Oliver Zollner einen praxisorientierten Ansatz für die Entwicklung einer digitalen Ethik, die den Anspruch hat, „die immer mit Disruption einhergehenden Krisen zu verhindern" (S.112). Lea Watzinger beschreibt die Dualität der Privatheit im digitalen Raum: Der Mensch kann dort vermeintlich jede denkbare Rolle einnehmen und damit ‚privat' sein, zugleich finden stets marktgetriebene Datensammlungspraktiken statt, die das Gegenteil von Privatheit im Sinn haben.

In „Realität und Virtualität" behandelt Maria Schwartz anhand der Frage nach dem ‚Sinn' von Computerspielen den Sinn des Lebens: „Es gibt unzählige an augenscheinlich ‚sinnlosen', da nicht-verzwecklichten Tätigkeiten, die mit Lust und Freude verfolgt werden. Allen voran […] auch das Philosophieren selbst" (S.146). Patrizia Breil und Alisa Kronberger setzen sich mit erfrischendem Bezug auf Pionier:innen der Medienphilosophie wie Donna Haraway, Gilles Deleuze und Marshall McLuhan mit Körper, Fleisch und Berührung im Digitalen auseinander. Saša Josofović befragt digitale Objekte und Ereignisse nach ihrer Wirklichkeit und stellt folgerichtig fest, dass eine klare Trennung des Analogen vom Digitalen nicht existiert.

Der Abschnitt „Digitale Philosophie" lässt sich als Daten- oder Informatikphilosophie zusammenfassen. Christian Vater geht entlang der Wissenspyramide den Weg von Daten, Wissen und Information zu Weisheit und schlussfolgert sinnig mit den FAIR- (Findable, Accessible, Interoperable, Reusable) und dazugehörigen CARE-Prinzipien (Collective Benefit, Authority to Control, Responsibility,

Ethics), die notwendig sind, um eine kollaborative Datenverarbeitung mit hoher ethischer (Selbst-)Verantwortung zu erreichen. Jonathan D. Geiger liefert eine hilfreiche Kartierung der verschiedenen Ausprägungen philosophischer Forschungsdaten. Neben den naheliegenden textuellen Daten gibt es zahlreiche nicht-textuelle: Bild, Audio, Video, Normdaten und vieles mehr. Damit diese gemäß den FAIR-Prinzipien nachnutzbar sind, plädiert er für die (nationale) Forschungsdateninfrastruktur.

Im abschließenden Themenbereich „Digitalisierung und Verantwortung" betrachtet Christoph Böhm den wirtschaftlichen Aspekt des Digitalen anhand der Gerechtigkeitstheorien von Amartya Sen (individuelle Verwirklichungschancen, stetige Verbesserung, Gerechtigkeit als Fähigkeitenansatz) und John Rawls (Verteilungsgerechtigkeit, transzendentaler Institutionalismus, Gerechtigkeit als Fairness). Jörg Noller beschließt den Sammelband mit einem Beitrag zu digitaler Mündigkeit und digitalen Tugenden: „Wir sind in unserem Mediengebrauch und -missbrauch nicht hilflos der digitalen Technik ausgeliefert […], sondern liefern uns ihr selbst aus: Sei es, dass wir uns von ihrer Technik gänzlich abhängig machen, sei es, dass wir uns selbst zum bloßen Datenobjekt kommerzieller Interessen degradieren, indem wir alle unsere privaten Informationen bereitwillig preisgeben" (S.254). Ein Weg aus der digitalen Unmündigkeit verläuft demzufolge zwischen Technokratie und -phobie (vgl. S.255).

Der Sammelband ist gelungen, macht Vorfreude auf folgende Ausgaben und deckt eine große Bandbreite an Themen ab. Die Publikation geht verhältnismäßig ausgewogen auf ‚klassische' wie auch auf zeitgenössischere und diversere Fragestellungen ein; in den Fußnoten und/oder im Literaturverzeichnis finden sich zahlreiche Publikationen zum Weiterverfolgen eigener, von den Beiträgen angeregte Nachforschungen. Eine Lektüre ist für Forschende aus den Digital Humanities, Medienwissenschaftler:innen, Philosoph:innen und sicherlich auch Mathematiker:innen und Informatiker:innen mit hohem geisteswissenschaftlichem Anspruch empfehlenswert.

Xenia Kitaeva (Berlin)

James Meese: Digital Platforms and the Press

Bristol/Chicago: Intellect Books 2023, 154 S., ISBN 9781789388794, USD 24,95

Was sind die Voraussetzungen für eine unabhängige Presse? Diese Frage steht im Zentrum der Monografie des australischen Medien- und Kommunikationswissenschaftlers James Meese. Meese vollzieht nach, wie sich Social-Media-Plattformen, Such-Algorithmen und die Praktiken des zeitgenössischen Onlinemarketings auf die Arbeit von etablierten Zeitungen auswirken. Meese konzentriert sich auf den englischsprachigen Raum, dennoch hat das Buch auch für die deutschsprachige Medienkultur große Relevanz, denkt man etwa an die zuletzt hitzig debattierten Reformpläne für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk.

Meeses Hauptargument besteht darin, dass die Presse in eine zunehmende Abhängigkeit von Internetkonzernen gerate (vgl. S.xiii). Für das Konzept der *platform dependence* stützt er sich vor allem auf die Arbeiten von José van Dijck (vgl. Poell, Thomas/Nieborg, David/Dijck, José van: „Platformisation." In: *Internet Policy Review* 8 [4], 2019; Dijck, José van/Poell, Thomas/Waal, Martin de: *The Platform Society: Public Values in a Connective World*. New York: Oxford UP, 2018). Wichtige Referenzen sind außerdem Thomas Poell (vgl. Poell, Thomas/Nieborg, David/Duffy, Brooke Erin: *Platforms and Cultural Production*. Cambridge: Polity, 2022) sowie Robyn Caplan und danah boyd (vgl. „Isomorphism Through Algorithms: Institutional Dependencies in the Case of Facebook." In: *Big Data & Society* 5 [1], 2018). Meese vergleicht seine eigenen Erkenntnisse mit denen, zu denen diese Autor:innen in den späten 2010er Jahren kamen und stellt fest, dass die These einer isomorphischen Entwicklung – gemeint ist, dass die Presse die Strukturen von Social Media Plattformen zunehmend implementiert – nach wie vor Gültigkeit besitzt (vgl. S.114).

Im Zentrum der Untersuchung stehen die Konzerne Meta (u.a. Facebook und Instagram) und Alphabet (Google). Daneben spielen auch Apple und Amazon eine Rolle. Meese nimmt eine neo-institutionelle Perspektive und damit einen sozialwissenschaftlich geprägten Standpunkt ein (vgl. S.xiii). Als Quellen dienen Zeitungsartikel, Dokumente von Branchenverbänden, behördliche Berichte sowie auf den entsprechenden Social-Media-Plattformen erhobene Daten. Meese baut außerdem auf zuvor von ihm durchgeführten und publizierten Forschungsarbeiten auf.

In sechs Kapiteln vollzieht Meese die historische Entstehung der sogenannten Social News seit den 1990er Jahren nach. Dabei werden ökonomische, juristische und technolo-

gische Verflechtungen in den Blick genommen. Nur am Rande wird die Frage der medialen Form thematisiert, wenn es um die wachsende Relevanz von Video- im Gegensatz zu Text- und Bild-Posts seit Mitte der 2010er Jahre geht (vgl. S.7). Hier können medienwissenschaftliche Arbeiten anknüpfen.

Im Verlauf der Studie wird der Einfluss der Plattformlogik auf die Arbeit der Presse in verschiedenen Bereichen aufgezeigt. So werden die Einführung von Cookies und Blacklists bei Anzeigendiensten sowie wiederholte Veränderungen der eingesetzten Vorschlagsalgorithmen als Kipppunkte beschrieben. Außerdem wird die wirtschaftliche Abhängigkeit der Zeitungsverlage von Zuwendungen durch Internetkonzerne als potenzielles Problem für die Pressefreiheit diskutiert. Viel Raum erhält auch die Diskussion rechtlicher Maßnahmen zum Schutz der Zeitungen, wie sie unter anderem in der Europäischen Union und in Australien auf den Weg gebracht wurden. Meese warnt besonders vor der Bildung von Monopolen, die einzelnen Unternehmen zu viel Macht garantieren. Meese reflektiert, wie die vielschichtige Plattformabhängigkeit politische Diskurse beeinflusst, populistische Tendenzen stärkt, zur Verbreitung von Desinformation führt und somit demokratischen Prozessen schadet. Dieser Teil der Arbeit hätte von einer stärkeren Anbindung an den Forschungsstand zu den entsprechenden Themen profitiert.

Im letzten Kapitel zeigt Meese Lösungswege auf, die auch in Zukunft eine unabhängige Pressearbeit garantieren sollen. Konkret fordert er die Überwachung von Wertschöpfungsketten, die kritische Beobachtung der Plattformen durch die Forschung – dazu müssen die Plattformen verpflichtet werden, ihre Daten zugänglich zu machen – sowie eine Qualitätskontrolle der Nachrichten als Grundvoraussetzung für eine informierte Öffentlichkeit.

Meeses Fokus auf Meta und Alphabet zeigt, wie schnelllebig der Forschungsgegenstand ist. Die aktuell viel diskutierten Portale TikTok und Telegram spielen in seinem Buch keine Rolle. Dennoch sind Meeses Beobachtungen überaus informativ und weisen über den konkreten Zusammenhang hinaus. Das betrifft auch seinen Fokus auf die englischsprachige Presse. Im Fazit wirft Meese die Frage auf, ob Nachrichten überhaupt kommerziell sein sollten (vgl. S.110f.). Hier ließe sich wiederum produktiv an die Debatten um den öffentlich-rechtlichen Rundfunk anknüpfen.

Deborah Wolf (Düsseldorf)

Norbert Jonscher: Lokaljournalismus im Internetzeitalter: Zur Bedeutung lokaler Kommunikation in einer globalen Medienwelt

Konstanz: UTB/UVK 2024, 280 S., ISBN 9783825262839, EUR 27,90

Als Rettung für die diversen Krisen der Mediengattung ‚Zeitung' mit ihren vielfältigen Funktionen der Information, Unterhaltung und Unterrichtung, Service und Werbung wurde seit den 1960er Jahren mehrfach die Lokalpresse reklamiert. Mit einigen Publikationen hat sich Norbert Jonscher an diesen Diskussionen beteiligt, wie er eingangs bekundet, weshalb er die vorliegende als aktualisiertes und bearbeitetes „Update" (S.18) avisiert. Denn mehr als 30 Jahre war er selbst als Zeitungsredakteur bei einer großstädtischen Regionalzeitung tätig und verfügt daher über ein „redaktionelles Insiderwissen" der „lokaljournalistischen Praxis" (S.15).

Der Band präsentiert sich als ein professionell gestaltetes Lehrbuch mit vielen Zwischenkapiteln und Abbildungen, Kästen zu Beginn als „Übersicht" und welchen dazwischen mit wichtigem, zu merkendem „Hintergrund" oder pointierter „Meinung" und zwei unterschiedlichen Literaturlisten am Ende jeden Kapitels. Entsprechend bieten die acht Kapitel inhaltlich viele bekannte, sachlich-deskriptive Übersichten, allerdings mit einigen Einschränkungen (wie noch zu zeigen sein wird). Das erste Kapitel startet mit einer Beschreibung der lokalen Kommunikation im ‚globalen Dorf', um die digitale Problematik und auch die Bedrohung der traditionellen Publizistik zu umreißen. Danach folgt, mit etlichen Ungereimtheiten, die Historie der (Lokal) Presse; ferner werden die ökonomischen Herausforderungen der Lokalpresse thematisiert, auch ganz knapp in den USA, Großbritannien und Frankreich, um sich danach ausführlich den Funktionen, Strukturen und Aufgaben in allgemeiner Hinsicht, als Redaktion und als einzelner Journalist der Lokalpresse in vier Kapiteln zuzuwenden. Das vorletzte Kapitel „Was in den Zeitungen steht und was nicht" widmet sich den Inhalten und Defiziten, und das letzte Kapitel über redaktionelles Marketing gibt sich optimistisch und zukunftsgewandt: Jonscher sieht die Notwendigkeit für „neue Qualitätsoffensiven" (S.253), denn er ist von der Notwendigkeit und Relevanz der publizistischen Lokalkommunikation überzeugt. Gleich eingangs bekennt er: Gerade heutige Internetuser:innen, die – mit Aldous Huxley gesprochen – „over-newsed, but under-informed" und deshalb allgemein unzufrieden seien, ziehe „es in die persönliche Nahwelt, in [die] vertraute Umgebung [zurück], in der [sie] nach Antworten" suchen, die „in den lokalen Medien" (S.29) zu finden seien. Aber für solch weitreichende Einschätzungen gibt es wenige aktuelle, empirische Belege, wie sich überhaupt die Lokalpublizistik und -kommunikation über die allgemei-

nen Mediennutzungsdaten hinaus als ein nur spärlich erforschtes Gebiet der Kommunikationswissenschaft herausstellt. Diese Defizite räumt Jonscher einerseits ein, andererseits überspielt er sie mit recht allgemeinen, letztlich kaum haltbaren Wertungen, die weit über sein Thema hinausreichen. Überdies stellt er Studien mit ganz unterschiedlichen Entstehungskontexten unvermittelt nebeneinander. Insgesamt überzeugt das Buch auch nicht in der konsistenten Abfolge: So wiederholen sich an vielen Stellen ähnliche Sentenzen, oftmals werden Themen unvermittelt angeschnitten, abgebrochen und an anderer Stelle wieder aufgenommen; die demonstrativ in Kästen eingefügten historischen Zitate unterbrechen ständig die Stringenz und machen den kompilatorischen Charakter dieses Updates überdeutlich.

Aber auch im Detail fallen viele Ungereimtheiten auf. Beispielsweise lobt Jonscher gleich eingangs die Qualität der Berichterstattung über den 30jährigen Krieg, die in den frühen Zeitungen – etwa in der Straßburger *Relation* und der Wolfenbütteler *Aviso* – von Druckern, Schreiberlingen, Handelsleuten und anderen ohne professionelle Redaktion bewerkstelligt wurden, als „aus heutiger Sicht" „erstaunlich gut, die Informationen waren zuverlässig und faktentreu", in einer „verständlichen Sprache" (S.58). Aber in zahlreichen der angeführten Zitate durch die Jahrhunderte hindurch wird gegen die ungebremste Fabulierkunst und Sensationslust, die Faktenverdrehung und Lügen der frühen Publizisten ständig gewettert. Denn die lockten vorzugsweise ihr Publikum mit möglichst imposanten Begebenheiten und skurrilen Geschichten aus dem ganzen damaligen Abendland. Der Historiker Johann Peter Ludewig (1668-1743) warf ihnen etwa Ungenauigkeit, Bestechlichkeit und die Benutzung unzuverlässiger Quellen vor, vieles würde „freventlich/ungeschickt/einfältig und ungescheuer in den Tag hinein geschrieben" (S.204). „*Die deutsche Journalistik*" verurteilte ein halbes Jahr nach Erscheinen der ersten Tageszeitung, der Leipziger Einkommenden Zeitung im Jahr 1650, die Presse sogar als „zum größten Theile [...] wahre[n] Schandfleck unserer Culturgeschichte" (S.204). Was stimmt nun, fragen die geneigten Leser:innen und fügen hinzu: Was hat das mit dem Lokaljournalismus zu tun? Vom Autor bekommen sie keine Antwort – auch nicht auf weitere Widersprüche etwa bei aktuellen Themen.

Denn das Internet hält Jonscher für völlig ungeeignet, die jeweils eigene spezielle Lebenswelt und das existentielle „Bedürfnis nach Separation" (S.31) der Leser:innen widerzuspiegeln. Doch einige Seiten später muss er konzedieren, dass viele lokale Zeitungen längst Online-Ausgaben haben, lokaler Hörfunk, lokales Fernsehen und offene Kanäle via Streaming-Diensten oder Podcasts empfangen und endlich E-Papers der Verlage über kurz oder lang die Printzeitung gänzlich ersetzen werden (vgl. S.75).

Ebenso wenig ist Jonschers Aussage haltbar, dass „Daten zum Mediennutzungsverhalten […] seit Jahren eine altersunabhängige Präferenz gerade für die – unmittelbar tangierenden – Lokalnachrichten dokumentieren" (S.29), um wenige Zeilen danach natürlich auszuführen, dass unter den Älteren (ab 65 Jahren) die größte Gruppe der Offliner ist, die gerne (noch) die lokale Printzeitung liest (vgl. S.30), und um etliche Seiten später umgekehrt einzuräumen, dass jüngere Menschen kaum mehr Printprodukte – auch nicht für lokale Informationen – nachfragen (S.69).

Wahrhaftigkeit, Sorgfalt, Neutralität, möglichst Objektivität in der Berichterstattung, Nähe zur lokalen Realität und Publikumsbezug – das sind laut Jonscher die unumstößlichen Maximen für den Lokaljournalismus, wie er mehrmals unterstreicht (vgl. S.154 und S.175). Nur an einer Stelle streift er kurz das medienwissenschaftliche Paradigma der „Medienrealität" (S.171), das er aber auf subjektive Dispositionen der Akteure verkürzt – und nach wenigen Zeilen verlässt. Ein systematisches Lehrbuch über die Chancen, Herausforderungen und Probleme des modernen Lokaljournalismus in der Ära des Internets ist das vorliegende Buch nur in Ansätzen. Die mangelnde Stringenz lässt sich möglicherweise mithilfe des Sach- und Personenregisters etwas auffangen, aber andere Defizite müssten bei einer neuen Auflage behoben werden.

Hans-Dieter Kübler (Werther)

Lars C. Grabbe, Tobias Held (Hg.): Bilder des Krieges: Darstellung und Kommunikation des Krieges im Digitalen Zeitalter

Marburg: Büchner 2023 (Welt | Gestalten, Bd.8), 232 S.,
ISBN 9783963173301, EUR 30,-

Der Sammelband *Bilder des Krieges* reagiert auf aktuelle gesellschaftliche Herausforderungen durch neue Formen der Mediatisierung von Krieg. Die versammelten Beiträge fokussieren dabei vor allem Social-Media-Phänomene, auch wenn sie vereinzelt – wie etwa im Beitrag von Martin Scholz – auch auf Kriegsfilme und Kriegsserien eingehen oder andere Formen des mediatisierten Protests (z.B. Protestplakate).

Die Herausgeber fassen das Thema ‚Krieg' weit auf, indem sie alle gewalttätigen militärischen Auseinandersetzungen seit dem 11. September 2001

mit einbeziehen. Der Fokus liegt nicht nur auf historischen Zäsuren, sondern auch auf neuartigen Formen der Mediatisierung, die den heutigen (ohne dass dies explizit erwähnt wird: westlichen) Diskurs über Krieg prägen. Dabei werden verschiedene Konflikte, wie der Ukraine-Krieg, der Bürgerkrieg in Syrien und der internationale Terrorismus, als eigenständige mediale Räume verstanden, die je eigene Bildpraktiken und damit auch Bildregime hervorbringen.

Dies bietet spannende und erhellende Einblicke insbesondere in neuere Bild- und Medienpraktiken; zugleich deutet die thematische und methodische Heterogenität der Beiträge darauf hin, dass wir es noch nicht mit einem etablierten Fachwissen, sondern mit einer Suchbewegung nach einer angemessenen wissenschaftlichen Vorgehensweise zu tun haben, um die neuen Bildwelten des Krieges zu beschreiben. Dabei zeigen sich – wie könnte es angesichts der medialen Umbrüche der neuen Kriegsszenarien anders sein – zugleich auch Unsicherheiten im methodischen Zugriff und den theoretischen Frames, in die man die jeweiligen Analysen einzubetten versucht.

Der Beitrag von Till Julian Huss „Krieg durch Bilder" zeichnet sich durch ein anspruchsvolles theoretisches Framing aus, das verschiedene Bildregime im Krieg gegen den Terrorismus nach 9/11 konstatiert: Drohnenbilder, Terrorbilder, PhotoOps und zivile Bilder markieren jeweils andere Bildordnungen, doch werden diese kaum durch eine eigene Analyse konkretisiert, sondern als theoretische Klammer genutzt, um sich – dies allerdings erhellend und sehr anschaulich – mit den künstlerischen Arbeiten von Rabih Mroué auseinanderzusetzen.

Auch im Aufsatz von Tobias Held wird zunächst nach einem theoretischen Rahmen gesucht, der etwas unerwartet im Rückgriff auf das berühmte Buch *Wir amüsieren uns zu Tode* (Berlin: S.Fischer, 1988) von Neil Postman besteht, um über die Kriegspropaganda auf TikTok zu reflektieren. Hiervon ausgehend geht es ihm um die Auswirkungen von Algorithmen, die Orientierung in der Informationsflut geben, zugleich aber auch um eine ethische Entleerung von Sinngehalten und ein Schwinden der Urteilsfähigkeit der User:innen. Bei dieser Argumentation wird allerdings die Spannung zwischen anspruchsvollem theoretischen Framing und der Analyse von TikTok-Praktiken im Allgemeinen nicht immer durch Zwischenschritte aufgelöst.

Diese Spannung zwischen allgemein Wissenswertem (und Lesenswertem) über die Nutzung von TikTok und konkreter Analyse des Einflusses von russischen Desinformationskampagnen auf die Mediennutzung von jungen Erwachsenen zeigt sich auch im Beitrag von Jelena Volkwein-Mogel. Ihr Versuch, den Einfluss von russischer Propaganda einzuschätzen, wird letzthin an einem relativ kleinen Sample elaboriert, das sich nur schwer verallgemeinern lässt, aber mit wich-

tigen Beobachtungen zur Nutzung von TikTok im Allgemeinen korreliert.

Social-Media-Praktiken stehen auch im Fokus weiterer Beiträge, die sich mit Memes befassen, wie etwa von Javier Toscano, Samuel Breidenbach sowie von Mareike Meis und Eva Johais. Sie alle skizzieren ein Forschungsfeld zu Memes, das sie an einschlägigen Beispielen im Kontext des Ukraine-Kriegs belegen; hier verblüfft – trotz der potenziellen Fülle an Beispielen – bei aller Unterschiedlichkeit der Herangehensweisen der gemeinsame Bezug auf die Arbeiten der NAFO, die metareflexiv-ironisch einen Beitrag zur Social-Media-Kommunikation zum Ukraine-Krieg leisten.

Andere Beiträge, wie etwa der von Martin Scholz über Kriegsserien, beschäftigen sich eher mit älteren, gleichwohl noch immer nachwirkenden, auf emotive Wirkung ausgerichteten Dramaturgien von Kriegsfilmen und -serien im Vergleich. Um die emotionale Qualität von Kriegsbildern geht es auch im Beitrag von Götz Wienold, der sich mit Bildern von Kindern mit Gewehren auseinandersetzt. Informativ ist auch der Beitrag von Gregor Meinecke zu Schriftbildern, der subversive neuere Praktiken des Protests in Russland aufzeigt, die an konkreten Beispielen analysiert werden.

Auch wenn der Band keinen einheitlichen Interpretationsrahmen oder abschließende Befunde präsentieren kann – in Anbetracht der sich ständig wandelnden Konfliktkonstellationen und der fortschreitenden Medientechnologien bei diesem Themenfeld durchaus verständlich –, bietet er wertvolle Impulse für jene, die sich intensiver mit der Rolle der Medien im modernen Kriegsgeschehen beschäftigen möchten. Insgesamt ist den beiden Herausgebern Lars Grabbe und Tobias Held ein anregender Band gelungen, der einen wichtigen Beitrag zur Diskussion neuer Perspektiven auf die medienwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Krieg leistet.

Thomas Weber (Hamburg)

Joachim Harst, Nursan Celik, Rahel Jendges (Hg.): Virtuelle Investigationen: Revisionen des Indizienparadigmas in Literatur und Kunst

Köln: usb monographs 2024, 259 S., EUR 0,- (OA)

Wollte man eine grundlegende Gemeinsamkeit der in diesem Sammelband vereinten Heterogenität historischer, geografischer und medialer Perspektiven auf ‚virtuelle Investigationen' benennen, so wäre diese sicherlich

unter dem Stichwort ‚Relationen' zu suchen. Die hier versammelten Beiträge ähneln sich in ihrer Betonung einer Angewiesenheit von Indizien: Sei es die Relationalität zu ihren materiellen oder medialen Umgebungen und Fluchtpunkten, zueinander oder auch zu den sie jeweils Interpretierenden. Anhand einer begrifflichen Doppeldeutigkeit der Virtualität als zunächst kulturgeschichtlich angelegte „latente Potenzialität" (S.66) sowie in ihrer medial spezifischen Konfiguration im Digitalen verhandeln die Beiträge die titelgebende Notwendigkeit der Revision des einst von Carlo Ginzburg etablierten Indizienparadigmas (vgl. *Spurensicherung: Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Berlin: Wagenbach, 2011). Der Band fragt nach der Konstitution und Funktion von Indizien in vier Sektionen.

Die erste Sektion beleuchtet das „Verhältnis zwischen Spur und Virtualität in literatur-, kultur- und medienwissenschaftlichen Kontexten" (S.13). Antonia Eder erweitert hier ihren bereits umfassenden Forschungsbeitrag zum Indizienbegriff (vgl. *Indizien: Entstehung einer Erzählordnung in Recht, Semiotik und Literatur (1740-1820)*. Berlin: Metzler, 2024) und zeichnet die Genese des Indizienparadigmas bis zur frühen Neuzeit nach. Sie betont dabei dessen Basis in der Wechselwirkung von „Verzeitlichung und Referenzialität" (S.19). Ulrich Meurer untersucht in seinem Beitrag „How Not To Be Seen: Maschinelle Detektion und menschliche Camouflage" die Transformation des Verhältnisses zwischen Körper und Spur im Digitalen, wo Spuren zunehmend in quantitative Vergleichsverhältnisse treten. Anhand verschiedener künstlerischer Arbeiten, unter denen die titelgebende Videoarbeit von Hito Steyerl nur eine darstellt, zeigt Meurer gleichsam widerständige Potenziale der hier verhandelten „virtuellen Körper" (S.56) wie ihren Charakter als Herausforderung gegenüber einem gegenwärtigen „Überwachungsdenken" (S.57) auf.

Die zweite Sektion widmet sich anhand von *predictive policing* der Zeitlichkeit von Indizien. Sebastian Speth illustriert die prospektive Spurensuche anhand frühneuzeitlicher Polizeiordnungen als blinden Fleck von Ginzburgs vergangenheitsorientiertem Paradigma. Felix Bode, Harald Kania und Thomas Kersting beleuchten aus soziologischer Perspektive softwaregestützte Technologien, die mittels statistischer Auswertungen konkrete Indizien produzieren. Die hier artikulierte Forderung einer nachvollziehbaren Transparentmachung solcher polizeilicher Methoden setzen die Autoren anhand der wissenschaftlichen Untersuchung eines Projekts des nordrhein-westfälischen Landeskriminalamts um, nachdem sie im ersten Teil des Aufsatzes einen grundsätzlichen konzeptionellen Beitrag zur Relationalität von Kriminalität und Kriminalistik leisten.

Die in der dritten Sektion versammelten Texte untersuchen anhand von Spielen und Literatur vor allem die

‚latente Potenzialität' virtueller Investigationen anhand des Verhältnisses von Indizien und Fiktionalität. Reinhard M. Möller analysiert literarische Szenarien virtueller Re-Inszenierung von Tathergängen. Tobias Lebens perspektiviert literarische Werkproduktion als investigativ-ästhetische Praxis zur Findung tiefergehender „Wissens- und Wahrheitspraktiken" (S.137). Johannes Ueberfeldt betrachtet Computerspiele, die interaktive Kriminalnarrative bieten, und zeigt so die Entwicklung und Ästhetik solcher Spiele sowie deren ‚ludonarrative Dissonanzen' (vgl. S.161) – also die jeweils neu verhandelbaren Konfigurationen von Handlungsmacht der Spieler:innen in den jeweiligen Regelstrukturen der sie umgebenden Spielsphären.

Die vierte Sektion beschäftigt sich mit forensischen Medienpraktiken im Digitalen. Joachim Harst analysiert den Einsatz binärcodierter Daten in *Open Source Investigations* und plädiert für den Einsatz „horizontale[r] Authentifizierungsstrategien" (S.204), die ästhetische und netzwerkartige Bezugnahmen kombinieren. Carolin Höfler untersucht digitale Bilder in Form von „Konfigurationen einer investigativen Architekturproduktion" (S.211) und bringt dabei einen heteronomen Begriff der Zeug:innenschaft ins Spiel. Sie erarbeitet, inwiefern sich das qualitative Verfahren der Spurensuche im Digitalen hin zur quantitativen „Mustergenerierung" (S.227) entwickelt. Auf Basis dieser Bildervergleiche und zusätzlicher rhetorischer Authentifizierungsstrategien zeigt Höfler die zentrale Stellung „investigative[r] Architektur" (S.213) sowohl in ihrer materiellen Verfasstheit als auch in ihrer Funktion als Umgebungsrelation. Vesna Schierbaum erweitert die Diskussion durch die Analyse von Crowd-Daten und virtuellen Raumsimulationsmodellen bei *Forensic Architecture*. Sie betont deren wechselseitige Abhängigkeit innerhalb von ‚Strategien der Evidenzerzeugung' (S.243), die einerseits auf einem anhaltenden Objektivitätsdiskurs um Bilder, andererseits auf deren Einbettung in rhetorisch stringente Zusammenhänge basieren.

Die im Sammelband vertretenen verschiedenen Perspektiven auf den Zusammenhang zwischen Indizien und Virtualität stehen teils in produktiver Ergänzung, teils in ergiebigem Widerspruch. Sie führen dabei im besten Sinne nicht nur zu wichtigen konzeptionellen Erweiterungen des Indizienparadigmas in sich verändernden medialen Umgebungen, sie zeigen darüber hinaus auch, inwiefern der Indizienbegriff selbst anhaltend elementare Beschreibungskraft für verschiedene medienkulturwissenschaftliche Phänomenbereiche beanspruchen kann.

Julia Willms (Köln)

Elena Korowin: Cat Content

Berlin: Wagenbach 2024 (Digitale Bildkulturen), 73 S.,
ISBN 9783803137425, EUR 12,-

Katzen sind aus dem Internet nicht wegzudenken – die beliebten Haustiere treten in lustigen Videos auf und werden als niedliche Bilder oder humorvolle Memes in sozialen Medien verbreitet. In der Buchreihe „Digitale Bildkulturen" des Wagenbach-Verlags, die sich in mittlerweile über 25 Bänden systematisch mit „den wichtigsten neuen Formen und Verwendungsweisen von Bildern [beschäftigt] und sie kulturgeschichtlich" (S.4) einordnet, ist nun der Band Cat Content erschienen. Die Kunstwissenschaftlerin Elena Korowin betrachtet in diesem kurzweiligen Essay Katzen als omnipräsentes digitales Bildphänomen, beschäftigt sich mit der Kulturgeschichte von Katzendarstellungen und blickt kritisch auf die Produktion und Rezeption solcher Inhalte. Obwohl niedliche Katzenvideos und lustige Memes aus Katzenbildern „heute synonym für Belanglosigkeit im digitalen Raum" (S.7) stehen, hinterfragt Korowin, wie belanglos ein Phänomen sein kann, das täglich millionenfach verwendet wird und zeigt, dass der Katzenhype schon lange vor dem Internet seinen Anfang nahm.

Bereits 1870 ergänzte ein britischer Fotograf Katzenfotos mit humorvollen Sprüchen und entwickelte so einen Vorläufer der Katzenmemes im Postkartenformat. Auch in der europäischen Literatur und Malerei oder in japanischer Holzschnittkunst werden Katzen seit Jahrhunderten dargestellt. Folgerichtig kamen Katzen schließlich auch mit ins Internet – zunächst noch in Form von Zeichen (ASCII-Kunst), Emojis oder Webcomics, später dann auch auf Fotos und in Videos. Der Katzen-Kult im Internet entfaltet sich in wiederkehrenden Motiven (z.B. Grumpy Cat), katzenhaften Dialekten (z.B. Meowchat), Insider-Witzen und Kampagnen (z.B. Cat Scan Contest). Gründe für den anhaltenden Katzentrend gibt es viele: Katzenbesitzer:innen können sich in Foren austauschen oder ihre Lieblinge in sozialen Medien präsentieren. Inzwischen ist die Verbreitung und Vermarktung von Katzenbildern auch eine lukrative Einnahmequelle geworden. Aus Sicht der Betrachtenden dienen Katzenbilder der Stimmungsregulation und werden als Projektionsfläche für menschliche Verhaltensweisen, emotionale Weltvorstellungen und Bedürfnisse verwendet. Katzenbilder werden auch für politische Zwecke genutzt: Durch die Charakterisierung als anmutig, unabhängig oder nonkonform dienen Katzen sowohl als Symbole politischen Widerstands als auch der Verbreitung chauvinistischen und misogynen Gedankenguts. Inzwischen instru-

mentalisiert auch das rechte Spektrum die populäre Bildwelt, um neue Zielgruppen zu erreichen. Obwohl Katzenbilder kulturell bedeutsam sind und häufig positive Resonanz finden, zeichnet die Autorin schließlich ein kritisches Bild des digitalen Katzencontents und beleuchtet die Verantwortung von Produzierenden und Rezipierenden. Sie beschreibt die Tiere als Opfer übergriffiger Praktiken, bei denen Content-Ersteller:innen weniger am Wohl der Katzen interessiert sind als an finanziellen Gewinnen. Den Nutzenden wirft sie vor, Katzen fälschlicherweise menschliche Denkweisen und Emotionen zuzuschreiben und ihnen durch Verniedlichung den Status als Lebewesen abzusprechen.

Auf gerade einmal fünfzig Seiten gelingt es Elena Korowin durch eine umfassende kulturgeschichtliche Einordnung und die Analyse spezifischer Erscheinungsformen von Cat Content zu erklären, warum Katzen aus dem Internet nicht wegzudenken sind. Sie verdeutlicht, dass Katzenbilder nicht belanglos sind, sondern eine bedeutsame Form digitaler Bildkultur darstellen. Korowin analysiert, dass der digitale Siegeszug der Katze auf die Beliebtheit der (Haus-)Tiere im Leben des Menschen, ihre Verankerung in der vordigitalen Kultur und ihre Anthropomorphisierung zurückzuführen ist. Der Text verdeutlicht, dass diese Bildwelt nicht neu ist, sondern dass sich vordigitale Kulturphänomene im Digitalen wiederholen und in neuer Erscheinung auftreten. Angereichert mit visuellen Beispielen bringt das Buch immer wieder zum Schmunzeln, Staunen und Entsetzen angesichts der vielfältigen Einsatzmöglichkeiten von Katzenbildern im Internet. Durch die ernsthafte Auseinandersetzung mit Katzenbildern regt Korowin die Lesenden nicht nur dazu an, die Bedeutung dieses digitalen Bildphänomens neu zu bewerten, sondern auch dazu, das eigene Nutzungsverhalten bewusster wahrzunehmen. Eine ergänzende Lektüre von Jessica Maddox' vor nicht allzu langer Zeit veröffentlichter Studie *The Internet Is for Cats: How Animal Images Shape Our Digital Lives* (New Brunswick: Rutgers UP, 2022) erscheint hier vertiefend sinnvoll. Schließlich bleibt auch noch empirisch zu klären, in welchem Ausmaß Katzen tatsächlich für die spaßigen Inhalte leiden – Anlass zur Reflektion über den eigenen Umgang mit Katzenbildern bieten diese kritischen Schlussfolgerungen jedoch mit Sicherheit.

Birte Kuhle (Köln/Mainz)

Markus Spöhrer, Beate Ochsner (Hg.): Disability and Video Games: Practices of En-/Disabling Modes of Digital Gaming

Cham: Palgrave Macmillan 2024 (Palgrave Games in Context), 357 S., ISBN 9783031343735, EUR 149,79

Der von Markus Spöhrer und Beate Ochsner herausgegebene Sammelband *Disability and Video Games* entspringt dem Forschungsprojekt „Technosensory Participation Processes" (DFG-Forschungsgruppe „Media and Participation"). Neben Autor:innenvorstellung und Einleitung umfasst das Buch elf Beiträge in drei Kapiteln, in denen das Spannungsfeld von digitalen Spielen und Behinderung aus multidisziplinärer Perspektive beleuchtet wird. Dabei steht das Gaming mit Behinderung, im Sinne einer inklusiven Zugänglichkeit beziehungsweise *accessibility* und weniger die Repräsentation von Behinderung in digitalen Spielen im Vordergrund.

Die Beiträge von „Part I En-/Disabling Interfaces: History and Present" geben einen Überblick über die Geschichte der physischen Bedienung digitaler Spiele. Neben Darlegungen zur Mensch-Maschine-Interaktion (David Parisi) und zum Design von Controllern (Mat Dalgleish), sind vor allem die Entwicklungen in Sprach- (Spöhrer) und Augensteuerung (Philipp Macele/Jan Mueggenburg) detailliert aufgearbeitet. Auch wenn der konkrete thematische Bezug zu Behinderung, zugunsten der Aufbereitung technischer Details, teils etwas schwach bleibt (v.a. bei Macele/Mueggenburg), eignen sich die Texte gut als Grundlage für weitere diesbezügliche Forschung. Das Kapitel schließt mit einem Interview mit Mark Barlet, dem Gründer der NPO *Able Gamers* zur Entwicklung des Gaming mit Behinderung und zur Zusammenarbeit mit Spieleentwickler:innen. Die umfassenden Erfahrungen Barlets und dessen Einblicke in die Praxis stellen eine wichtige und sinnvolle Schablone dar, mit der sich theoretisch-wissenschaftliche Überlegungen abgleichen lassen.

„Part II Problematic Aprioris and Ableist Ideologies: (De)Constructing Dis/Ability" setzt sich mit der Verankerung ableistischer Vorannahmen in der gesamten Gaming-Infrastruktur auseinander. Simon Ledders Artikel zu Behinderung als diskursivem Konstrukt, das von „specific power relations as well as specific medial conditions" (S.214) abhängig ist, bietet ebenso wie der runde Tisch zu Schnittmengen von Gaming und Behinderung äußerst interessante Ansätze. Axell Fontaines Beitrag zur Widerspiegelung ableistischer Ideologien in Repräsentation und Spielmechaniken ist nicht gänzlich nachvollziehbar: Sinngemäß wird ausgeführt, Zombies in Games seien in ihrer mangelnden physischen Funktionalität eine Metapher für Behinderung

(vgl. S.167f.). Zudem wird angeführt, die Tatsache, dass gleiche Eingaben zu stets gleichen Ergebnissen führten, sei ein ableistischer Mechanismus und Symptom einer neoliberalen Gesellschaft (vgl. S.184ff.). Diese Überlegungen entbehren zwar nicht eines interessanten Kerngedankens, sind jedoch sowohl mit medial-kulturellen Darstellungsmustern wie mit praktischen Aspekten des Gamedesigns schwerlich vereinbar.

„Part III Accessibility: Guidelines, Practices, Legal Issues" nimmt die konkrete Umsetzung von *accessibility* anhand aktueller Beispiele in den Blick. In seinem Beitrag untersucht und vergleicht Alexander Horowitz relevante Guidelines zum inklusiven Game-Design hinsichtlich ihrer Anwendbarkeit. Die Untersuchung zeigt nachvollziehbar Probleme auf, die sich im Bereich der Umsetzung von Inklusion ergeben können. Ochsner diskutiert rechtliche Implikationen der individuellen Anpassung von Spielen im Sinne der Zugänglichkeit. Sie betont treffend, dass neue Ansätze bezüglich des Aspektes der Inklusion in digitalen Spielen notwendig seien und man diese nicht als notwendiges Übel, sondern als Möglichkeit für neue Konzepte der Spielgestaltung sehen müsse (vgl. S.311). Im abschließenden Interview mit der Menschenrechtsaktivistin und Gamerin Sandra Uhling wird insbesondere die Situationsabhängigkeit der Frage nach Behinderung im Gaming-Kontext diskutiert.

In Summe lässt sich sagen, dass es sich bei *Disability and Video Games* um einen Band handelt, der durch Zusammenstellung und Qualität seiner Texte überzeugen kann und sich einer bisher stiefmütterlich behandelten Thematik treffend annähert. Die Abrundungen der Kapitel (Interviews und Gesprächsrunde) verknüpfen Theorie mit Praxis. Die überwiegende Mehrheit der Beiträge argumentiert treffsicher und überzeugt durch klar formulierte Forderungen hinsichtlich einer inklusiveren Entwicklung im Bereich digitaler Spiele. Nicht zu vernachlässigen ist die umfassende Quellenlage der Texte, die einen hervorragenden Ausgangspunkt für weitere Recherchen bietet: Erschienen ist somit ein Band, der über eine sehr gute wissenschaftliche Anschlussfähigkeit verfügt.

Jakob Kelsch (Passau)

Primavera de Filippi, Wessel Reijers, Morshed Mannan: Blockchain Governance

Cambridge: MIT Press 2024 (The MIT Press Essential Knowledge Series), 226 S., ISBN 9780262549059, USD 17,95

Manche Bücher fassen Forschungsfelder zusammen, andere eröffnen sie – dieses gehört zur zweiten Kategorie. Blockchain Governance etabliert ein interdisziplinäres Forschungsgebiet, das hier aus sozial- und rechtstheoretischer sowie politisch-philosophischer Perspektive beleuchtet wird. Die Blockchain speichert Transaktionen in kryptografisch verknüpften Datenblöcken und synchronisiert sie mit zahlreichen Kopien. Dadurch entsteht ein nahezu fälschungssicheres Register, das wie bei Bitcoin sowohl den Handel mit digitalen Werten ermöglicht als auch die Implementierung von automatisierten Verträgen (*smart contracts*). Die drei Autor:innen führen zunächst in die Thematik ein, zeigen die Relevanz von ‚Blockchain Governance' für Demokratie- und Staatstheorien auf (vgl. S.1-22) und bieten eine Einführung in die Kryptotechnologie (vgl. S.23-54) – ganz im Sinne der „MIT Press Essential Knowledge Series". In fünf weiteren Kapiteln werden zentrale Aspekte behandelt, wobei der rechtstheoretische Diskurs die Analyse leitet. Hierbei geht es vor allem um die Verbindung von Recht und Technik: Einerseits geht es um die Steuerung von Verhaltensweisen durch Code (*rule by code*), andererseits um Regeln für diese Steuerung (*rule of code*) (vgl. S.55-88). Zudem werden Vertrauensmechanismen diskutiert, die nötig sind, damit sich Blockchain nicht in einem bloßen Automatismus erschöpft (vgl. S.44-102). Mit Bezug auf Carl Schmitts *Politische Theologie: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität* (1922) wird die Gefahr eines Ausnahmezustands erörtert, der von Akteur:innen einer feindlichen Übernahme eines Blockchain-Netzwerks ausgerufen werden könnte und welche Mechanismen dies verhindern würden (vgl. S.103-124). Weitere Kapitel diskutieren rechtstheoretische Konzepte wie die „Alegalität" (S.125-145) und „Legitimität" (S.147-167) der Blockchain: Damit beschreiben die Autor:innen, wie die Technologie rechtliche Rahmenbedingungen erweitert oder überschreitet, während sie zugleich auf Verhaltensregeln der Teilnehmenden angewiesen ist. Das Buch endet mit einer „Cryptopia" (S.169-187), die nicht nur die wesentlichen Aspekte des Buches zusammenfasst, sondern auch konkrete Beispiele nennt, die zeigen, wie sich eine auf Eigentum basierende Gemeinschaft möglicherweise in eine ‚kontraktuelle Gesellschaft' (vgl. S.171) wandelt.

Die Autor:innen positionieren ‚Blockchain Governance' als ein Konzept, das mehr ist als die Beschreibung

von Regeln und Machtstrukturen des Plattformkapitalismus. Vielmehr sehen sie darin das Potenzial für neue Regierungsformen, die protokollbasiert sind. Mit dem rechtstheoretischen Fokus schlagen sie eine diskursive Schneise durch ein sozio-technologisches Feld, das wie kaum ein anderes von Missverständnissen, Obszönitäten und Betrugsmaschen durchsetzt ist. *Blockchain Governance* ist daher als eine Antwort auf den Plattformkapitalismus zu verstehen, dessen Unternehmensstrukturen auf Datenextraktion statt auf Nutzer:inneninteressen basieren. Stattdessen plädieren die Autor:innen für einen konstruktiven und demokratischen Ansatz, der Netzwerkteilnehmenden mehr Datensouveränität ermöglicht und potenziell eigene Rechtsräume jenseits von Nationalstaaten hervorbringt. Dabei verfallen sie nicht in technologischen Lösungsglauben, sondern betonen Fallstricke und die Notwendigkeit sozialer Praktiken.

Das Buch erscheint in einer Zeit, in der Technologie, Politik und Finanzwirtschaft zunehmend verflochten sind. Gerade bei einer Technologie wie der Blockchain, die im Spannungsfeld von Vertrauen und Misstrauen steht, braucht es Texte, die Orientierung geben, Potenziale aufzeigen und unter dem Schutt des Technologiemissbrauchs ein Ethos freilegen, das Gesellschaften von den Fesseln des Eigentums lösen und ein Paradigma des Vertrags etablieren könnte. Ziel des Buches ist nicht, alle Fallstricke dieses Wandels zu analysieren – beispielsweise werden die ökologischen Kosten nur am Rande diskutiert (vgl. S.39). Der Grundton des Buches bleibt spekulativ, was mitunter den Eindruck erweckt, dass die herbeigeschriebenen Möglichkeiten hinter den realen Beispielen und Projekten zurückbleiben. Um *real-life*-Risiken und Chancen greifbar zu machen, gibt es immer wieder Bezüge zu Science-Fiction, imaginären Szenarien und gescheiterten Projekten. Diese Strategie macht abstrakte Konzepte anschaulich, verstärkt jedoch gelegentlich das Gefühl, dass die technologische Realität noch nicht mit dem Versprechen einer digitalen Bürgerschaft Schritt hält.

Das Buch ist erfreulich klar geschrieben und empfiehlt sich daher auch als Einführung in einen entstehenden Diskurs über eine neue Ebene des Internets. Unbeabsichtigt bietet es zudem Anknüpfungspunkte für die Medienwissenschaft. Einerseits wird die Blockchain in ihrer Eigengesetzlichkeit diskutiert und nicht nur als Instrument, was die Blockchain als Medium und damit als medientheoretischen Gegenstand in den Blick rückt; andererseits kann die Medienwissenschaft hier Einsichten zu rechtswissenschaftlichen Fragestellungen erhalten, die sie bislang weitgehend vernachlässigt hat. Damit verweist das Buch gleich auf zwei vielversprechende Forschungsdesiderate.

Johannes Bennke
(Ramat Gan/Tel Aviv)

Bereichszension: Algorithmen verstehen

Stephan Hobe, Thomas Grundmann, Johanna Hey, Christian Katzenmeier, Torsten Körber, Claes Neuefeind (Hg.): Die Macht der Algorithmen

Baden-Baden: Nomos 2023, 151 S., ISBN 9783748941576, EUR 44,- (OA)

Juliane Jarke, Bianca Prietl, Simon Egbert, Yana Boeva, Hendrik Heuer, Maike Arnold (Hg.): Algorithmic Regimes: Methods, Interactions, and Politics

Amsterdam: Amsterdam UP 2024 (Digital Studies), 345 S., ISBN 9789463728485, EUR 136,- (OA)

Hanna Pahl: Theorie und Ästhetik des Codes

Paderborn: Wilhelm Fink 2023, 525 S., ISBN 9783846767368, EUR 149,-

(Zugl. Dissertation an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, 2019)

Algorithmen und Codes bestimmen aktuell und auch in Zukunft die Gesellschaft in verschiedenen Aspekten in einer bisher ungekannten Dynamik. Algorithmen wirken als Filter und somit als Gatekeeper und Priorisierer in digitalen Netzwerken: Sie steuern Suchmaschinen, soziale Netzwerke, medizinische Diagnosen, Finanzmärkte, industrielle Prozesse und vieles mehr. Ihre wichtigste Funktion besteht darin, große Datenmengen effizient zu analysieren und Entscheidungen zu optimieren. Dadurch ermöglichen sie Fortschritte in Wissenschaft und Technik, verbessern die medizinische Versorgung und erleichtern zahlreiche Abläufe im täglichen Leben. Doch mit diesen Vorteilen gehen auch Risiken einher. Algorithmen können Vorurteile verstärken, indem sie diskriminierende Muster aus Daten übernehmen. In sozialen Netzwerken beeinflussen sie, welche Informationen wir sehen und können so Meinungen manipulieren oder Echokammern verstärken. Zudem besteht die Gefahr, dass Menschen blind den Entscheidungen von Algorithmen vertrauen, selbst wenn diese fehlerhaft oder unfair sind. Kurzum: Algorithmen bestimmen, welche Inhalte und Informationen sichtbar werden und welche im Hintergrund verschwinden. Um mit diesen Herausforderungen umzugehen, ist es wichtig, Algorithmen transparent zu gestalten und kritisch zu hinterfragen. Einen großen Mehrwert bieten hierbei die drei Werke *Die Macht der Algo-*

rithmen, *Algorithmic Regimes: Methods, Interactions, and Politics* sowie die *Theorie und Ästhetik des Codes* von Hanna Pahl. Die beiden erstgenannten Werke sind Sammelbände, welche nicht nur interdisziplinäre, sondern auch internationale Betrachtungsweisen ermöglichen. Alle drei Bände beschäftigen sich mit der fundamentalen Frage, wie digitale Technologien und insbesondere codebasierte, algorithmische Strukturen unser gesellschaftliches Zusammenleben in all seinen unterschiedlichen Facetten beeinflussen. Dabei wird die transformative Kraft digitaler Systeme und ihre Auswirkungen auf Machtstrukturen und Kommunikationsprozesse beleuchtet. Die Publikationen regen zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der digitalen Transformation an und hinterfragen nicht nur die funktionalen Aspekte, sondern beleuchten auch deren gesellschaftliche, politische und kulturelle Implikationen.

Die Werke unterscheiden sich jedoch zum Teil in Bezug auf ihre Zielgruppe und methodologischen Ansätze: *Die Macht der Algorithmen* richtet sich überwiegend an interessierte Laien und politisch engagierte Leser:innen, indem es komplexe Zusammenhänge in verständlicher Sprache darstellt. Das Buch verknüpft Aspekte diverser Fachdisziplinen und arbeitet heraus, wie Algorithmen als unsichtbare Akteure Macht ausüben, indem sie Informationsflüsse und Entscheidungsprozesse steuern. *Algorithmic Regimes* spricht ein akademisches Publikum an und setzt auf detaillierte empirische Analysen sowie theoretische Modelle, die tiefer in die methodischen Grundlagen algorithmischer Systeme eindringen. Es zeichnet sich durch eine methodisch strenge und vielfältige Vorgehensweise aus, die von qualitativen Fallstudien bis zu quantitativen Analysen reicht. Beleuchtet wird, wie algorithmische Systeme in politischen und sozialen Kontexten wirken. Die *Theorie und Ästhetik des Codes* – das mit Abstand umfangreichste Werk der betrachteten Bände – zielt auf ein Publikum ab, welches sich für kulturelle und philosophische Fragestellungen zu Code als ästhetisches Medium interessiert. Es bietet einen diskursiven und damit interpretativ analytischen Zugang, der vor allem theoretisch fundiert und kunsthistorisch orientiert ist. Durch diese Kombination entsteht ein umfassendes Bild der digitalen Transformation. Man gewinnt Einblicke nicht nur in funktionale und politische, sondern auch in symbolische Dimensionen digitaler Technologien respektive Codes und Algorithmen.

Die Macht der Algorithmen basiert auf sieben Vorträgen einer Ringvorlesung an der Universität zu Köln. Die in ihrer Anzahl überschaubaren Beiträge sind wissenschaftlich fundiert und entsprechend formuliert, verlieren aber gelegentlich zugunsten der Verständlichkeit an Tiefgang. Dies mag einerseits an der Verschriftlichung von für ein erstes Verständnis konzipierten Referaten liegen oder aber andererseits daran, dass

die Mehrheit der Autor:innen einen rechtswissenschaftlichen Hintergrund hat und sich somit das Disziplinenspektrum und hierin die ganzheitliche Besprechungstiefe und -breite des Buches verengt. Wünschenswert wäre ferner eine gesonderte Einführung in die Thematik und ein resümierendes Schlusskapitel über alle Beiträge hinweg gewesen, um den Leser:innen eine einordnende Klammer anzubieten. Aus wissenschaftlicher Sicht punktet das Werk vor allem mit seiner gelungenen Vermittlung komplexer Zusammenhänge. Die Beiträge basieren auf einer umfangreichen Literaturrecherche und integrieren Erkenntnisse insbesondere aus den Bereichen Medienwissenschaft, Digital Humanities, Recht und Wirtschaftswissenschaften. In den Kapiteln selbst werden aber auch informationstechnologische, soziologische und politikwissenschaftliche Fragestellungen sehr gelungen tangiert. Dabei gelingt es, fachspezifische Details so aufzubereiten, dass auch Leser:innen ohne tiefergehende Vorkenntnisse den Grundlagen und Konsequenzen algorithmischer Systeme folgen können. Die Methodik des Buches stützt sich auf eine Mischung aus theoretischer Analyse, Fallbeispielen und kritischer Reflexion aktueller Entwicklungen – ein Vorgehen, das als grundsätzlich solide und nachvollziehbar zu bewerten ist. Die Autor:innen zeigen eindrücklich auf, wie Algorithmen zu verstehen sind, welche Mechanismen und Technologien wirken und wie sie als unsichtbare Regisseure fungieren (Nina Eckertz & Øyvind Eide). Algorithmen decken bisher ungeklärte rechtliche Problemzonen auf (Stephan Hobe & Martin Schwamborn sowie Christian Katzenmeier, Torsten Körber und Martin Paul Waßmer), filtern Informationen und beeinflussen Meinungsbildungsprozesse (Amina Hoppe) und unsere Rationalität (Axel Ockenfels). Insbesondere in Zeiten, in denen datenbasierte Entscheidungsfindung und automatisierte Systeme an Bedeutung gewinnen, sensibilisiert das Buch seine Leser:innen für die Risiken von intransparenten Macht- und Entscheidungsstrukturen. Das Werk leistet daher einen wichtigen Beitrag zur Förderung einer informierten und kritischen Öffentlichkeit, die in der Lage ist, die Auswirkungen digitaler Technologien auf die Demokratie und individuelle Freiheiten zu hinterfragen. Die angebrachten Beispiele tragen dazu bei, dass der abstrakte Begriff ‚Algorithmus' in seiner tatsächlichen Wirkung greifbarer wird. Eine oder mehrere intensivere, empirisch gestützte Fallstudie(n) könnte(n) weiterführende Einsichten bieten. Es fehlt stellenweise ein umfassender Ausblick auf mögliche Gegenstrategien als Reaktion auf die Macht der Algorithmen; hier hätte sich eine abschließende Zusammenfassung angeboten. Regulatorische Maßnahmen hingegen sind aufgrund des rechtswissenschaftlichen Schwerpunkts umfassend in den entsprechenden Kapiteln dargestellt.

Algorithmic Regimes setzt sich mit methodischen Ansätzen in der For-

schung, den vielschichtigen Auswirkungen algorithmischer Systeme auf gesellschaftliche Interaktionen und Ordnungen sowie politischen Prozessen auseinander. Das Werk schafft es, Expert:innenwissen aus unterschiedlichen Fachrichtungen in angenehmer Breite zusammenzuführen und so ein facettenreiches Bild der algorithmischen Macht zu zeichnen: Computer- (z.B. Gabriele Gramelsberger, Daniel Wenz & Dawid Kasprowicz sowie Yana Boeva & Cordula Kropp) und Datenwissenschaft (z.B. Juliane Jarke und Hendrik Heuer) sind ebenso vertreten wie Organisationswissenschaft (Stefanie Büchner, Henrik Dosdall & Ioanna Constantiou), Medien- und Kommunikationswissenschaft (z.B. Jörn Wiengarn & Maike Arnold sowie Nikolaus Poechhacker, Marcus Burkhardt & Jan-Hendrik Passoth), Soziologie (Stefania Milan), Politikwissenschaft (z.B. Bianca Prietl & Stefanie Raible, Simon Egbert sowie Paola Lopez) oder auch Ethnografie (Katharina Kinder-Kurlanda & Miriam Fahimi). Obwohl Aspekte verschiedener Disziplinen dargestellt werden, wäre eine engere Verzahnung der theoretischen Ansätze wünschenswert, um interdisziplinäre Synergien noch deutlicher herauszustellen. Dies federn jedoch die thematisch breit gefassten Kommentare jeweils am Ende eines Buchabschnitts lobenswerterweise ab. Jeder einzelne Kommentar (formuliert durch Adrian Mackenzie, Stefania Milan sowie Nanna Bonde Thylstrup) bringt durch die übergeordnete Sicht großen Mehrwert für das Buch als Ganzes. Die fehlende abschließende Betrachtung über alle Beiträge hinweg ersetzt dies jedoch nicht. Die Kapitel selbst zeichnen sich durch methodische Pluralität aus: Qualitative Fallstudien, theoretische Reflexionen, empirische Analysen und digital-analytische Ansätze werden kombiniert, um ein umfassendes Bild der algorithmischen Machtstrukturen zu zeichnen. Diese methodische Diversität fördert nicht nur die wissenschaftliche Tiefe, sondern ermöglicht auch einen fruchtbaren Dialog zwischen den Disziplinen und mündet hin und wieder in konkrete Handlungsvorschläge (etwa bei Elias Storms & Oscar Alvarado [vgl. S.94]). Im Hinblick auf den gesellschaftlichen und politischen Nutzen könnten künftig noch konkretere Strategien und Policy-Empfehlungen zur Regulierung und Gestaltung algorithmischer Prozesse ausgearbeitet werden. Zwar bietet die methodische Vielfalt einen breiten Überblick, jedoch würde eine stärkere Standardisierung oder ein verbindender methodologischer oder terminologischer Rahmen die Vergleichbarkeit der einzelnen Beiträge erhöhen. Es gelingt den Autor:innen, komplexe technische und theoretische Sachverhalte verständlich darzustellen, ohne dabei an analytischer Schärfe zu verlieren. Durch die kritische Analyse sensibilisiert das Buch für die Art und Weise der Wirkmechanismen von Algorithmen. Die Herausarbeitung politischer Dimensionen – etwa die

Gestaltung von Machtverhältnissen durch Daten (vgl. S.241ff.), die Rolle von Algorithmen in Regierungen (vgl. S.265ff.) und die Auswirkungen auf Medienlandschaften (vgl. S.287ff.) – regt zu einem reflektierten Umgang mit algorithmischen Strukturen an. Dies ist besonders wertvoll für politische Entscheidungsträger, zivilgesellschaftliche Akteure und alle, die an einer gerechten digitalen Transformation interessiert sind.

Die *Theorie und Ästhetik des Codes* ist ein ambitioniertes Werk, das sich der Transformation des digitalen Codes von einem rein technischen Phänomen zu einem ästhetisch-kulturellen Objekt widmet. Das Buch spricht sowohl Wissenschaftler:innen als auch Kunst- sowie Philosophieinteressierte an und leistet einen wichtigen Beitrag an der Schnittstelle von Kunstgeschichte, Medienwissenschaft und digitaler Kulturforschung. Angesichts der allgegenwärtigen Rolle digitaler Technologien ist die Auseinandersetzung mit dem Code – einem meist unsichtbaren, aber entscheidenden Bestandteil unseres Alltags – von hoher gesellschaftlicher Bedeutung. Das komplexe Themenfeld wird von Pahl inhaltlich in drei logisch strukturierte Teile (Begriffsanalyse, Ästhetik und Aisthesis des Codes) untergliedert, die von einer theoretischen Fundierung hin zu konkreten künstlerischen Installationen führt. Dieser methodische und didaktische Aufbau trägt maßgeblich dazu bei, dass ein so komplexes Thema verständlich aufbereitet wird, ohne dabei an Tiefe zu verlieren. Der Ansatz ermöglicht es auch, digitale Technologien als kreatives Medium zu verstehen, das weit über seine rein utilitaristische Funktion hinausgeht. Die systematische Aufarbeitung des Begriffs ‚Code' und dessen Transformation in visuelle Erscheinungen im Buch demonstriert eine methodische Vielfalt, die sowohl klassische kunsthistorische Ansätze als auch moderne medientheoretische Perspektiven integriert. Pahl geht bei der Begriffsklärung von Code auch über die Digitalität hinaus und weitet damit den Terminus über das Erwartbare. Die Definition und Explikation zentraler Konzepte und die nachvollziehbare Argumentationsführung zeugen von einer hohen wissenschaftlichen Qualität und bieten ein solides Fundament für weitere Forschungen in diesem Bereich. Im Kern argumentiert die Autorin dafür, dass Codes schwer wahrnehmbar sind, jedoch durch eine künstlerische Reflektion in Installationen sichtbar werden (vgl. S.XIff.). Die hohe und bis dato in der entsprechenden Literatur nicht vorhandene theoretische Dichte der angeführten Standpunkte und der akademische Sprachstil können für Leser:innen ohne spezifische Vorkenntnisse allerdings eine Hürde darstellen. Pahl untersucht und begründet schlüssig, wie Programmierlogik und digitale Sprachen nicht nur funktionale, sondern auch kulturelle und damit ikonische Bedeutungen tragen. Hierbei wird unter anderem deutlich, dass der

Prozess des Codierens selbst – oft als streng logischer und mathematischer Vorgang wahrgenommen (vgl. S.5ff.) – als kreativer Akt beziehungsweise künstlerischer Schaffensprozess interpretiert werden kann. Die Autorin überzeugt vor allem im letzten Buchteil durch die innovative Verknüpfung theoretischer Analysen mit empirischen Fallstudien zeitgenössischer Kunstinstallationen (vgl. S.267-456). Diese Perspektive eröffnet neue Wege, die Beziehung zwischen der rationalen, algorithmischen Struktur und der subjektiven, sinnlichen Wahrnehmung von Kunst neu zu denken. So analysiert sie etwa, inwiefern Code als ästhetisches Medium zur Reflexion über Identität, Macht und Gesellschaft beitragen kann. Eine zusätzliche, weniger abstrakte Zusammenfassung der zentralen Thesen und ihren Argumentationsgrundlagen in Form von Zwischenfazits nach jedem Buchabschnitt hätte helfen können, das Werk zugänglicher zu machen. Hierauf hofft man im Schlusskapitel, welches bei der detaillierten Vorarbeit von knapp 450 Seiten mit knappen, aber sehr präzise formulierten drei Seiten auskommt. Pahl gelingt es insgesamt in beeindruckender Weise, einem Fachpublikum den Code in seinen unterschiedlichen Bedeutungsdimensionen – als technischer, aber auch als ästhetischer und kultureller Träger – darzustellen und kritisch zu hinterfragen. Dadurch regt sie zur Reflexion über die nicht offensichtlichen Mechanismen moderner Informationsgesellschaften an und sensibilisiert für die Schnittstelle von Technik, Wahrnehmung und Gestaltung. Die Einbettung der Diskussion in verschiedene Disziplinen fordert traditionelle Sichtweisen heraus und ermöglicht neue, interdisziplinäre Denkansätze. Eine erweiterte Einbeziehung globaler Entwicklungen im Bereich der digitalen Ästhetik könnte den thematischen Horizont noch weiter öffnen und zusätzliche internationale Vergleiche ermöglichen. Insgesamt gelingt es dem Werk, die oft als getrennt verstandenen Welten der Technologie und der Kunst in einem dynamischen Wechselspiel zu verbinden.

Die parallele Betrachtung der drei Werke macht deutlich, dass digitale Technologien weit mehrdimensional wirken und wie unterschiedlich und zugleich komplementär digitale Technologien und deren gesellschaftliche Implikationen untersucht werden können. Trotz der umfassenden Ansätze weisen die Werke in bestimmten Bereichen Lücken auf. Obwohl die Machtstrukturen und politischen Implikationen digitaler Technologien thematisiert werden, fehlt häufig eine detaillierte Analyse, wie marginalisierte Gruppen oder soziale Ungleichheiten durch algorithmische Prozesse konkret beeinflusst werden. Eine stärker differenzierte Betrachtung und Begründung, welche Bevölkerungsgruppen benachteiligt oder bevorzugt werden (könnten), wäre Material für anschließende Forschungsarbeiten. Während die theoretische und empi-

rische Fundierung sehr hoch ist, fehlt es auch noch an klaren, praxisbezogenen Lösungsansätzen oder (etwa politischen) Handlungsempfehlungen, die dazu beitragen könnten, negative Auswirkungen digitaler Technologien gezielt zu adressieren. Obwohl alle drei Werke kritische Reflexionen anstoßen, bleibt die Einbettung in einen normativen Diskurs oft oberflächlich. Eine vertiefte Auseinandersetzung mit ethischen Fragestellungen, etwa zu Transparenz, Datenschutz und der Verantwortung von Akteuren in digitalen Prozessen, könnte den gesellschaftlichen Diskurs weiter stärken. Dies regt dazu an, diese Punkte in zukünftigen Diskussionen stärker zu berücksichtigen – etwa in Bezug auf die Gestaltung digitaler Räume und die demokratische Teilhabe in einer zunehmend algorithmengesteuerten Welt.

Sebastian Gerth (Ilmenau)

Medien und Bildung

Katja Lell, Manuel Zahn: Spannungsfelder interkultureller Filmbildung

München: kopaed 2024 (Kunst Medien Bildung, Bd.15), 233 S.,
ISBN 9783968487243, EUR 29,80

Wie kann eine diskriminierungskritisch interkulturelle Filmbildung sowohl pädagogisch-performativ als auch institutionskritisch gestaltet werden? Dieser herausfordernden Frage widmet sich der vorliegende Forschungsbericht zum Projekt „Interkulturelle Filmbildung". In einem Projektteam wurde gemeinsam an einem Fortbildungsprogramm für Multiplikator:innen gearbeitet. Die zentrale Fragestellung lautete: „(Wie) ‚Gelingt' es uns, eine interkulturelle Haltung in der Filmbildung am Beispiel der Multiplikator*innen und Autor*innenfortbildung zu etablieren?" (S.69). Die begleitende Aktionsforschung bezieht sich selbstreflexiv auf den Prozess innerhalb der Projektgruppe, die die Fortbildungen plant und anhand von qualitativem Material reflektiert. Die Zusammensetzung des Teams aus Forschenden, Ko-Forschenden und Kritischen Freund:innen entspricht dabei dem inhaltlichen Anliegen des Buches, multiperspektivisch eine interkulturelle Haltung zu etablieren. ‚Interkultur' wird hier im Sinne Mark Terkessidis als „Zwischenraum" begriffen, der eine dichotome Zuweisung in ‚Wir' und ‚die Anderen' vermeidet und einen „strukturellen soziokulturellen Wandel meint, den idealerweise alle unterschiedlichen Mitglieder der Migrationsgesellschaft mitgestalten" (S.28) (vgl. Terkessidis, Mark: *Interkultur*. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, 2010). Dabei wird innerhalb des Berichts das Ringen der Projektgruppe und der Filmvermittler:innen deutlich, die Fortbildungen so zu gestalten, dass in diesen eine interkulturelle Haltung sichtbar wird, ohne den reflexiven Raum zu verlassen. Aufgrund dessen plädieren die Forschenden für den prozesshaften Charakter der Ausbildung einer interkulturellen Haltung, die sich vor allem an (pädagogischen) Handlungen in der Praxis zeige. Dies gelte auch für Adressat:innen von filmpädagogischen Prozessen oder Fortbildungen: Statt diesen im Sinne eines kompetenzorientierten Lernziels eine eindeutige Definition von Interkultur mit an die Hand zu geben, müsse für

den situativen und „relational-dynamischen" (S.203) Charakter von Interkultur geworben werden – auch um beispielsweise eine Form ‚unkritischer Vielfalt' zu vermeiden, die in Form einer Nicht-Artikulation von Unterschieden Herrschafts- und Gewaltverhältnisse verschleiere und so schwer bis gar nicht besprechbar mache. Da diese Tendenzen häufig auch mit Ängsten oder Irritationen besetzt sein können, sollten Filmvermittelnde für die Wahrnehmung sensibilisiert sein und genug Raum zur Reflexion dieser Beobachtungen geben.

Filmbildungstheoretisch verfolgt die Projektgruppe einen Ansatz im Sinne der Ästhetischen Filmbildung (vgl. Bergala, Alain: *Kino als Kunst: Filmvermittlung an der Schule und anderswo*. Marburg: Schüren, 2006), die Film als komplexe Kunstform in ihrer „Materialität, Medialität und Ästhetik" (S.35) und so auch die ästhetische Erfahrung der Rezipient:innen ernst nimmt – was wiederum nicht nur dazu anregt, Filme intensiv wahrzunehmen, sondern gleichsam über die eigene Wahrnehmungsweise von Film zu reflektieren. Letzteres ist besonders für eine interkulturelle Filmbildung entscheidend, um Sehgewohnheiten und Zuschreibungen kritisch zu hinterfragen. Dabei plädiert die Projektgruppe im pädagogischen Prozess für die Verzahnung von ästhetischer Wahrnehmung und Kontextwissen, da nur so die situierte Wahrnehmungserfahrung reflexiv bearbeitet werden könne.

Neben den konkret pädagogischen Prozessen, die sowohl Vermittlungsmethoden, Filmauswahl und interkulturelle Haltung der Filmvermittelnden beinhalten, beziehen die Forschenden auch eine institutions- beziehungsweise organisationskritische Perspektive ein: Welche Strukturen – wie Einladungspolitik, Finanzmittel und -verteilung oder (Nicht-)Diversität innerhalb einer Projektgruppe – führen zu systematischen Benachteiligungen oder diskriminierenden Ausschlüssen? Die Autor:innen machen sich insbesondere für regelmäßige Feedbackschleifen stark, um jene Strukturen immer wieder neu in den Blick zu nehmen. Sowohl für die pädagogischen als auch hinsichtlich struktureller Dimensionen nennen die Autor:innen am Ende ihres Berichts wichtige Impulse, die zur stetigen Reflexion des eigenen Handelns in filmvermittelnden Situationen anregen. Auch wenn die Autor:innen es nicht explizit formulieren: Nach der Lektüre wird deutlich, dass die Perspektive der Interkultur ein konstitutives Merkmal zukünftiger filmpädagogischer Prozesse sein sollte. Der Bericht ist daher nicht nur für jene relevant, die gezielt interkulturell arbeiten wollen, sondern generell für Praktiker:innen und Entscheidungsträger:innen in der Filmbildung. Dieses Buch macht die Perspektiven weiter und nötigt zu einem kritischen Blick auf das eigene pädagogische Handeln und die institutionellen Rahmenbedingungen.

Phil Rieger (Hannover)

Maximilian Waldmann: Kritische Medienbildung: Eine Einführung in Macht-, Herrschafts- und Ungleichheitsverhältnisse digitaler Kultur

Opladen/Toronto: Budrich/utb 2024, 282 S., ISBN 9783825263218, EUR 34,-

Über Medienpädagogik, (anfangs) über Medienkompetenz, *media literacy* und (später) über Medienbildung sind schon viele Einführungen und Grundlegungen verfasst worden. Um es gleich vorweg zu sagen: Die vorliegende ist weder eine *Einführung* noch eine in *kritische Medienbildung*, wie im Titel und einleitend beansprucht wird. Denn der Autor Maximilian Waldmann, an der FernUniversität in Hagen tätig, breitet sein langjährig erarbeitetes gesellschaftskritisches und pädagogisches Wissen sowie seine eigenen Positionen und kategorischen Monita zur Verzweckung, Instrumentalisierung, Digitalisierung und Ökonomisierung von Bildung und Lernen umfänglich, detailliert, oft ausufernd aus. Das Buch kennzeichnet eine reichlich komplizierte Sprache und oft genug hermetische Diktion, die es schwer machen, der Argumentation zu folgen. Auch etliche Zusammenfassungen von Abschnitten und Kapiteln helfen der Orientierung und Konsistenz leider zu wenig; jedes Kapitel schließt mit einer umfangreichen Literaturliste. Das Thema ‚Medienbildung und Digitalisierung' wird über weite Strecken kaum oder nur kursorisch behandelt: Macht, Herrschaft und Ungleichheit sind hingegen die zentralen Themen (und die dominanten Kapitel im Buch). Sie sind allerdings zu wenig miteinander verzahnt, allenfalls im Schluss lose miteinander verbunden, ob nur in der ‚digitalen Kultur' wird nicht erklärt. Allein auf den letzten 20 Seiten wird Medienbildung thematisiert, nämlich als drei so genannte „Anschlüsse" (S.232ff.), in die allerdings noch ein Exkurs über eine Cloud- und Algorithmen-Ethik als angeblich medienpädagogische Alternative (vgl. S.257) sowie letztlich eine Extension als „planetarisch verortete Medienbildung" (S.264) inkludiert sind.

Die digitale Kultur sei zu einer „zweiten Natur" (S.12) geworden, lautet gleich eingangs die apodiktische Ausgangsthese. Dieser Umstand „entziehe sich der bewussten Reflexion", „wir werden durch sie praktisch mitkonstituiert" (ebd.) und verlören durch sie „klassische Dichotomien wie virtuell/real, öffentlich/privat oder eben auch Kultur/Natur" (S.13). Diese Entwicklung mag ansatzweise so sein, aber wenn dem gänzlich so wäre, wie immerfort insinuiert wird, bedürfte es keiner Pädagogik mehr, denn gegen diese totale Manipulation könnte sie nichts mehr ausrichten. Statt solch logische Kurzschlüsse anzufechten, führt Waldmann umstandslos Felix Stalders drei Paradigmen seiner *Kultur der Digitalität* (Berlin: Suhrkamp, 2016) an (was wohl nicht dasselbe ist wie digitale Kultur): nämlich Referenzialität (als Praxis des

Auswählens und Kommentierens), Gemeinschaftlichkeit (als Austausch über die Produktion und Distribution digitaler Kulturgüter) und Algorithmizität (als technisch-programmierte Vermittlung), die Waldmann – wiederum unvermittelt – mit seinen soziologischen Parametern, denen die digitale Kultur angeblich dominant unterliegt, assoziiert: nämlich Macht als Motor der „Transformation von Selbstverhältnissen im Zuge der Digitalisierung des Lernens" (S.33), Herrschaft als Beziehungsgefüge zu Anderen und Ungleichheit als algorithmische Ordnungen beziehungsweise Disparitäten (vgl. S.17). Mit solchen verblüffenden Setzungen sei klar – so die Diagnose –, dass diese „gesellschaftliche[n] Schlüsselprobleme den Ausgangspunkt der bildungstheoretischen Auseinandersetzung mit der digitalen Kultur bilden" (ebd.).

„Einen weiten Weg" – so räumt er am Ende ein –, nämlich gut 250 Seiten allgemeiner Explikationen und theoretisch-abstrakter Deduktionen über besagte kategoriale Dimensionen, habe Waldmann zurücklegen müssen, um zu klären, „was kritische Bildung in der (post-)digitalen Kultur auszeichnen könnte" (S.258). Denn die grundlegende Prämisse ist die neu und unbedingt erkannte „Vitalität der Materie" (ebd.), gewissermaßen die aktionale Drittheit des Algorithmus (was immer dies ist), die die bisherige Dualität von Selbst und Anderen, von Subjekt und Gemeinschaft ergänzt. Demzufolge müssten die angeblich seit Wilhelm von Humboldt tradierte Dichotomie von Selbst und Welt überwunden und auch die Medienbildung von einem zwei- auf ein „dreistelliges Konzept" (S.235) erweitert werden: nämlich auf erstens die „lateral-relationale Dimension auf hybride Mensch-Maschine-Netzwerke, mit denen wir koexistieren (Bildung als sozio-technische Habitustransformation)", zweitens auf die „frontal-relationale Dimension auf Alteritätsverhältnisse im Wirkungsfeld diskursiver Sichtbarkeitsordnungen (bildende Erfahrung der medialen Bezeugung von Ungleichheit)" und drittens auf die „vertikal-relationale Dimension auf lokale Vollzüge der Konversion plattformbasierter Ordnungsmacht (transaktionale Bildungspraktiken der Umverteilung von Handlungsmacht)" (S.248). So kompliziert die „triadische Relationalität" (S.249) medienbildungstheoretischer Positionen hier adressiert wird, folgt fast ganz am Ende die späte Einsicht, dass „angesichts der Vielfalt von postdigitalen Verschränkungen zwischen Materie und Gesellschaft […die] konzeptionelle *Unabschließbarkeit* von Medienbildungstheorien, die – je nach Erkenntnisinteresse und Untersuchungsfeld – zwischen reflexiven und diffraktiven Ausdeutungen des Bildungsgeschehens schillern können" (S.264), resultiert. *Quod erat demonstrandum*, aber wie sich Digitalität und Postdigitalität voneinander unterscheiden, wissen wir immer noch nicht, auch nicht, wenn wir in das kurze „Glossar" am Schluss des Buches schauen, in dem diese beiden wichtigen Begriffe fehlen.

Hans-Dieter Kübler (Werther)

Anne-Kristin Polster: Beziehungen zu Medienfiguren: Jugendmedienschutzrechtliche Implikationen

Baden-Baden: Nomos 2024 (Hamburger Schriften zum Medien-, Urheber- und Telekommunikationsrecht, Bd.19), 218 S., ISBN 9783748915768, EUR 69,-
(Zugl. Dissertation an der Universität Hamburg, 2023)

Anne-Kristin Polsters Dissertation untersucht die rechtlichen Anknüpfungspunkte und Handlungsbedarfe im Jugendmedienschutz im Zusammenhang mit Beziehungen zu Medienfiguren. Als interdisziplinäre Untersuchung schafft das Werk eine Schnittstelle von Rechts- und Sozialwissenschaften im Forschungsbereich der Mediensozialisationsforschung und des Jugendmedienschutzrechts. Damit macht Polster die Mediensozialisationsforschung für die rechtliche Einordnung von Medienangeboten anschlussfähig und steckt konkrete Handlungsbedarfe unter den Begrifflichkeiten des Jugendmedienschutz-Staatsvertrags und des Jugendschutzgesetzes ab.

Konkret gelingt die Untersuchung durch die Verbindung dreier methodischer Ansätze: Eine Literaturanalyse beleuchtet den Forschungsstand der Mediensozialisationsforschung und untersucht Nutzen und Risiken von Medienbeziehungen, eine rechtliche Analyse fokussiert die Auseinandersetzung mit Medienfiguren im Kontext des verfassungsrechtlich verankerten Schutzauftrags des Jugendmedienschutzes, und schließlich nutzt Polster eine anwendungsorientierte Methode, um Erkenntnisse aus der Mediensozialisationsforschung für die juristische Einordnung von Medienangeboten nutzbar zu machen. Dies ist eine besonders diffizile Aufgabe bei der „medialen Durchdringung des Lebens“ (S.94f.) im Spagat zwischen dem Erziehungsprimat der Eltern und der flankierenden Rolle des Staates. Polster konkretisiert beide Funktionen und systematisiert die Medienrisiken, die in der Beziehung zu Medienfiguren entstehen können, um Handlungsvorlagen zu entwerfen (vgl. S.133ff.).

Die Ergebnisse fließen in einen sozialwissenschaftlichen Abschnitt zur theoretischen Konzeption von Medienbeziehungen und in die juristische Analyse von jugendmedienschutzrechtlichen Dimensionen. Im ersten Teil werden die Begriffe ‚parasoziale‘ und ‚pseudosoziale‘ Beziehungen als zentrale Analysekategorien eingeführt. Polster verortet die Beziehung zwischen Rezipient:innen und Medienfiguren innerhalb eines Spektrums von interpersonaler Kommunikation bis zu medienvermittelter Interaktion. Dabei greift sie insbesondere auf Theorien zur Mediatisierung und Medienwirkung zurück, die verdeutlichen, dass Medienfiguren nicht nur die Identitätsbildung von Jugendlichen prägen, sondern auch als soziale Bezugspunkte fungieren.

Die „fehlende Überblickbarkeit" von „Einflussnahmepotenzialen" fordert dabei laut Polster rechtlich gesicherte „Schutzbedarfe" (S.82). Wie die rechtlichen Rahmenbedingungen aussehen, beleuchtet daher der zweite Teil der Arbeit. Polster analysiert bestehende Mechanismen des Jugendmedienschutzrechts hinsichtlich ihres Potenzials, Risiken im Zusammenhang mit Medienfiguren zu regulieren. Klar strukturiert werden die Schutzziele des Jugendschutzgesetzes vorgestellt.

Neben der Analyse parasozialer Beziehungen widmet sich Polster auch den spezifischen Risiken, die aus der zunehmenden Interaktion mit digitalen Medienfiguren entstehen. Besonders die Einbindung von Sprachassistenten, KI-gestützten Avataren und interaktiven Medienformaten werfen neue Fragen zum Datenschutz auf. In diesem Zusammenhang weist die Autorin darauf hin, dass pseudosoziale Beziehungen nicht nur Einfluss auf die Identitätsbildung nehmen, sondern auch direkte Risiken für die Datenautonomie bergen, da Kinder und Jugendliche häufig unbewusst persönliche Informationen preisgeben. Eng verknüpft damit ist die Verlagerung medialer Bezugspunkte von klassischen Fernsehformaten hin zu sozialen Medien. Während die psychologischen Mechanismen der Beziehungsbildung weitgehend konstant bleiben, erschwert die Dezentralisierung der Inhalte eine wirksame Regulierung und Kontrolle. Diese rechtlichen Unsicherheiten verdeutlichen den fortlaufenden Anpassungsbedarf im Jugendmedienschutz, insbesondere da kommerzielle Interessen und Nutzer:innenpartizipation die Dynamik medialer Beziehungen kontinuierlich verändern.

Schließlich widmet sich die Arbeit der Rolle von Medienfiguren im Marketing, wobei Polster insbesondere auf *native advertising* und die kommerzielle Nutzung parasozialer Beziehungen eingeht (vgl. S.168). Sie zeigt überzeugend, dass die Vermischung von Unterhaltung und Werbung im digitalen Raum neue Herausforderungen für den Jugendmedienschutz schafft. Die rechtliche Einordnung bleibt jedoch schwierig, da bestehende Regelungen zwar aggressive Werbeformen (z.B. direkte Kaufappelle an Kinder) untersagen, jedoch keine klaren Maßstäbe existieren, um subtile Formen der Beeinflussung – etwa durch das gezielte Ausnutzen von Vertrauensverhältnissen zu Medienfiguren – zu bewerten. Während Polster die rechtlichen Schutzmechanismen entlang der Vorgaben des Jugendmedienschutz-Staatsvertrags analysiert, bleibt die wirtschaftliche Dimension dieser Entwicklung eine weiterführende Fragestellung. Die zunehmende Kommerzialisierung von Medienbeziehungen durch personalisierte Produkte und markengebundene Inhalte zeigt, dass das Spannungsfeld zwischen Schutzbedarfen und wirtschaftlichen Interessen weiter untersucht werden muss.

Rafael Bienia (Aschaffenburg)

Mediengeschichten: *Panorama*

Bent Evers: Irgendwas mit Film: Perspektiven junger Filmschaffender | 45 Interviews

Marburg: Schüren 2024, 402 S., ISBN 9783741004544, EUR 28,-

„Für nur wenige Filmberufe gibt es explizite Ausbildungsmöglichkeiten, viele Filmschaffende steigen quer ein. Ehrliche und ungeschönte Erfahrungsberichte, die auch mögliche Schattenseiten nicht ausklammern, können dabei helfen, diese potenziellen Karrierewege für sich einzuordnen" (S.12).

Mit diesen Worten aus der Einleitung von Bent Evers wird bereits zu Beginn seines Interviewbandes *Irgendwas mit Film* deutlich, dass es in der Filmbranche selten geradlinige Werdegänge gibt. Die Filmbranche ist ein kreatives und vielseitiges Arbeitsumfeld, das mit besonderen Herausforderungen verbunden ist. Der Interviewband *Irgendwas mit Film* bietet einen umfassenden Einblick in die beruflichen Realitäten junger Filmschaffender. Durch persönliche Erfahrungsberichte aus verschiedenen Arbeitsbereichen werden sowohl die Chancen als auch die Unsicherheiten einer Karriere in dieser Branche beleuchtet. Bent Evers bietet Einblicke in die beruflichen Werdegänge von 45 jungen Filmschaffenden aus Regie, Produktion, Kamera, Licht, Ton, Maske und Kostüm. Der Band zeigt, welche Hürden und Möglichkeiten mit einer Karriere in der Filmindustrie verbunden sind. Die Interviews verdeutlichen die Vielfalt an Karrierewegen und Spezialisierungen. Die Filmschaffenden berichten über ihre Ausbildung, erste Berufserfahrungen und ihren aktuellen Arbeitsalltag. Dabei wird deutlich, dass es kaum geradlinige Laufbahnen gibt – Netzwerke, Zufälle und individuelle Entscheidungen spielen eine zentrale Rolle.

Der Band ist klar strukturiert und die Interviews nach den jeweiligen Arbeitsbereichen innerhalb der Filmbranche gegliedert. Jedes Interview beginnt mit einem kurzen Lebenslauf der jeweiligen Person, der ihre Ausbildung und Zugang zur Filmbranche zusammenfasst. Anschließend folgt das eigentliche Gespräch, in dem die Filmschaffenden Einblicke in ihren Berufsalltag, Herausforderungen und persönliche Perspektiven geben. Ein wiederkehrendes Thema sind die Arbeitsbedingungen. Befris-

tete Beschäftigungen sind die Regel, und es gibt kaum feste Anstellungen (vgl. S.267). Viele Filmschaffende arbeiten projektbasiert und wechseln häufig den Drehort (vgl. S.197). Dies bringt finanzielle Unsicherheiten mit sich und erschwert eine langfristige Lebens- und Karriereplanung. Trotz dieser Herausforderungen berichten viele der Filmschaffenden von ihrer Begeisterung für die Filmbranche. Die kreative Arbeit und die Möglichkeit, eigene Ideen umzusetzen, werden als zentrale Motivationen genannt (vgl. S.41). Gleichzeitig schildern einige von ihnen aber auch die Belastung durch das Arbeitspensum und die Reduzierung des Soziallebens (vgl. S.100). Besonders für Berufseinsteiger:innen kann der Spagat zwischen Leidenschaft und wirtschaftlicher Absicherung schwierig sein.

Der Interviewband zeichnet ein realistisches Bild der Filmbranche und richtet sich sowohl an Einsteiger:innen als auch an Filmschaffende, die sich mit den Problemstellungen der Branche auseinandersetzen. Durch die Vielzahl der Perspektiven entsteht ein facettenreicher Überblick über die verschiedenen Berufe hinter der Kamera. Da die Interviews aus unterschiedlichen Karrierestufen und Arbeitsbereichen heraus berichten, entsteht ein facettenreiches Bild der Filmbranche. Dass hier die Filmschaffenden selbst zu Wort kommen, bewirkt, dass die persönlichen Erlebnisse und Einschätzungen die generellen Herausforderungen und Chancen der Branche greifbar machen. Dadurch fällt es Leser:innen leichter, sich mit den geschilderten Situationen zu identifizieren. Im Gegensatz zu reinen Sachberichten bietet der Band authentische Einblicke aus erster Hand, die einen direkten Bezug zur Realität des Arbeitsalltags ermöglichen. *Irgendwas mit Film* zeigt, dass der Einstieg in die Branche meist mit Unsicherheiten verbunden ist, aber auch Möglichkeiten zur kreativen Selbstverwirklichung bietet und ist eine empfehlenswerte und kurzweilige Lektüre für alle, die sich für die Arbeitsrealität hinter den Kulissen der Filmbranche interessieren.

Anika Roduchnig (Marburg)

Ralf Junkerjürgen: Warum Winnetou wichtig war

Marburg: Schüren 2024, 175 S., ISBN 9783741004865, EUR 18,-

In den letzten Jahren ist Ralf Junkerjürgen mit drei zusammen mit Annette Scholz verfassten, auf Spanien bezogenen *Reiseführer[n] zu den Drehorten des Kinos* (2022-2023) hervorgetreten. Sein hier zur Rede stehendes Buch schließt sich nicht nur vorteilhaft an diese Publikationen an, es ergänzt ebenso eine ältere Publikation des Schüren Verlags: Dirk Brüderles und Michael Scholtens Reiseführer *Kroatien: Auf den Spuren von „Winnetou" und „Game of Thrones"* (Marburg: Schüren, 2023 [2016]) aus der Reihe „on location. Reiseführer zu den Orten des Kinos".

Junkerjürgens sehr persönlich gehaltenes Buch, dem es um „Einfühlung" geht und das darauf hofft, „durch die Mischung aus Erleben, Entdecken, Erinnern, Sehnsüchten und Gedanken das Wirken eines Mythos erkennbar" (S.12) zu machen, ist Reiseliteratur in mehrfachem Sinne. Es erzählt zum einen einlässlich von einer „Pilgerreise" (S.132) im Herbst 2020 zu den Drehorten der zu ihrer Zeit höchst populären Karl-May-Verfilmungen der 1960er Jahre. Dabei werden exemplarische Stellen dieser auch hinsichtlich der Produktionsvoraussetzungen (bspw. Budget und Filmtechnik), der Dreharbeiten (bspw. Mobilität), der filmgeschichtlichen Bezüge (bspw. US-Western, Italo-Western, DDR-Western) und der Rezeption (bspw. psychisches Geschehen, Filmkritik) in den Blick gerückten Literaturverfilmungen in personaler, gehaltlicher, adaptiver und filmischer Hinsicht (v.a. Kamera, Filmmusik, Agieren) akribisch unter die Lupe genommen. Es erzählt zum anderen aber auch ausgiebig von einer Reise zu sich selbst, von der Ergriffenheit des Karl-May-Enthusiasten Junkerjürgen beim Erkunden der Drehorte und den sich einstellenden Erinnerungen an die eigene Kindheit und Jugend in den 1970er und frühen 1980er Jahren. In diesen Zusammenhängen entwickelt Junkerjürgen neben Reflexionen beispielsweise über Mythos, Religion und Realismus auch bedenkenswerte, in Zeiten bewahrpädagogischer Überregulierung höchst willkommene Gedanken über kind- beziehungsweise jugendliches Spielen und Lesen.

In *Warum Winnetou wichtig war* geht es also nicht nur sachbuchartig um reiserelevante, unter anderem um Kultur- und politische Geschichte angereicherte Informationen und um einen exponierten Teil altbundesrepublikanischer Filmgeschichte. Es geht auch um Selbstvergewisserung und personale Identität mittels Gegenwartserleben und „emotionale[m] Gedächtnis" (S.10). Junkerjürgen will aber noch mehr. Er will auch nachvollziehbar machen, welche Wirkung Mays Bücher und deren Verfilmungen früher, das heißt bis zum Ende der Jahrtausendwende, generell gehabt haben. In diesem Zusammenhang ist allerdings

zu beachten, dass sich Junkerjürgens (Jg. 1969) Erinnerungen auf Zeiträume beziehen, zu denen die großen Kinoerfolge besagter May-Verfilmungen und ein (durchaus auch in der Wissenschaft) um sich greifender ‚Hype' um Karl May (Buchmarkt, Festspiele, *Bravo*-Starschnitte, Gründung der Karl-May-Gesellschaft 1969) bereits zehn bis fünfzehn Jahre zurücklagen. Es lässt sich fragen, ob Junkerjürgen, der Spätgeborene, nur mit Einschränkungen ein repräsentativer Zeitzeuge ist.

Das Buch untergliedert sich in acht den Überschriften nach zum Teil auf May-Titel anspielende Kapitel. Es endet mit dem Epilog „Der letzte Angriff auf Butlers Farm" – der unterstreicht mit einer Rückblende ins Jahr 1981 ein weiteres Mal, mit welch „heilige[m] Ernst" (S.172), „missionarische[m] Eifer" (S.174) und grenzenloser „Leidenschaft" (S.175) der damals 12-jährige Autor Winnetou und all die anderen verehrte.

In den einzelnen Kapiteln, die genaue Orts- und Situationsbeschreibungen für das Einst und das Jetzt liefern und die von „mythische[n]" (S.16) beziehungsweise „archetypischen" (S.39) Filmbildern wie dem „Denkmal aus Würde und Pathos" (S.43) und „Blutsbrüderschaft" (S.39) handeln, geht es an zahlreiche Drehorte in Kroatien und Slowenien, darunter zum „Mount Winnetou" (S.117) Tulove Grede im Velebit-Gebirge. Hier entstanden die „durch erfolgreiche Fernsehausstrahlungen in den 1970er- und 1980er-Jahren als Hauptreihe kanonisiert[en]" (S.58) Filme *Der Schatz im Silbersee* (1962), *Winnetou I* bis *III* (1963-1965), *Unter Geiern* (1964), *Der Ölprinz* (1965) und *Old Surehand I* (1965) und die – mit der Ausnahme *Winnetou und Old Shatterhand im Tal der Toten* (1968) – nach Junkerjürgen minderwertige „Nebengruppe" (ebd.) mit den Filmen *Old Shatterhand* (1964), *Winnetou und das Halbblut Apanatschi* (1966) sowie *Winnetou und sein Freund Old Firehand* (1966). Zu all diesen Filmen trägt Junkerjürgen viel Beachtens-, Wissens- und Bedenkenswertes vor. Das gilt auch für die etliche Seiten umfassende Hommage auf Harald Reinl, den Regisseur der drei Winnetou-Filme.

Als Bericht einer ‚*sentimental journey*' betrachtet, ist Junkerjürgens Buch ein so oder so informatives Lesevergnügen. Geht es um bundesrepublikanische Filmgeschichte der 1960er Jahre sollten seine, einen höchst populären Teil des ‚toten Opa-Kinos' betreffenden Beobachtungen und Einschätzungen willkommen geheißen werden. Dass, wie und warum Winnetou und seine ‚Brüder' den Autor nachhaltig geformt haben, wird ebenso anschaulich wie nachempfindbar herausgearbeitet. Warum und inwiefern Winnetou ganz allgemein wichtig war – angebotene Stichworte sind unter anderem „Völkerfreundschaft", „Versöhnung", „Sehnsuchtshelden", „Westintegration" (S.18), „Freundschaft" (S.42), „Zivilisationsflucht" (S.145) und „Wiedervereinigung" (S.148) –, hätte hingegen deutlicher gemacht werden können.

Günter Helmes (Schärding)

Mediengeschichten: *Persönlichkeiten*

Peter Gotthardt: Die Legende von Paul und Paula und die Musik

Marburg: Schüren 2024, 168 S., ISBN 9783741004629, EUR 22,-

Peter Gotthardt ist ein renommierter deutscher Filmkomponist. Seit 1965 hat er sich ein Œuvre von über 500 Kompositionen für Kino- und Fernsehfilme, Hörspiele und Theaterstücke sowie eigenständige Musiken für Klavier, Duette für Geigen und eine Chor-Oper erarbeitet (vgl. S.113); darüber hinaus war er tätig als Dirigent (z.B. des Filmorchesters Babelsberg) oder auch als Pianist, insbesondere mit der Begleitung von Stummfilmen. Eine „ausführliche Präsentation seines Schaffens" bleibe jedoch noch einer zukünftigen Biografie „vielleicht in ein paar Jahren" (S.160) vorbehalten. Gleichwohl legt er hier schon einige Versatzstücke vor, beginnend mit dem Verweis auf den ihm bereits 2018 verliehenen Ehrenpreis des Deutschen Filmmusikpreises in der Kategorie ‚National' für den von ihm erschaffenen „unverwechselbaren Soundtrack […] de[s] Kultfilm[s] der DDR (schlechthin) *Die Legende von Paul und Paula* [1973]" (https://deutscherfilmmusikpreis.de/2018-kategorien_nominierte_jury/). Ein weit verbreitetes Narrativ, dem Gotthardt mit diesem Buch nun allerdings entschieden entgegentritt, ist freilich bis heute, dass die Rockband Puhdys für eben jenen Soundtrack verantwortlich sei. 1973 noch kaum bekannt, wurden die damals fünf Musiker von Gotthardt gewissermaßen jedoch erst entdeckt, jedenfalls aber mit seinen Kompositionen (und Texten von Ulrich Plenzdorf) dann ertüchtigt, Drehbuch-Ideen (ebenfalls Plenzdorf) und den Regie-Einfällen eines Heiner Carow musikdramaturgisch zu entsprechen. Allerdings verhalfen vor allem die von Gotthardt komponierten Filmsongs „Geh zu ihr" und „Wenn ein Mensch lebt" der Band, auch über den Film hinaus, zu ihren ersten Hits mit „internationalem Format [und als] Exportartikel oberster Kategorie" (Rauhut, Michael: „Rock in der DDR." Bonn: bpb, 2002, S.58-60). Dass Plenzdorf in seinen Liedtexten auch Verse aus der Bibel verwendete, etwa aus dem *Hohen Lied von Salomon* oder dem Buch *Kohelet* (vgl. S.88), trug zu ihrem Erfolg bei und war wohl nie Gegenstand inhaltlicher Diskussionen im Filmteam. Gotthardt hingegen sah sich alsbald konfrontiert mit Vorwürfen des „musikalischen Diebstahls" (S.123), er solle manche Akkorde, ja ganze

Melodien schlicht „geklaut" haben, beklagt er an gleich mehreren Stellen in seinem Buch (u.a. S.56, S.89). Heute würde man von Plagiieren sprechen – als Komponist von Filmmusiken sieht Gotthardt das freilich ganz anders, beschreibt seine „Methode" (ebenso exemplarisch wie prägnant erläutert auf den Seiten 95-96) vielmehr als eine Art kontinuierlichen Prozess der Erschaffung „funktionale[r] Musik, die sich den Bildern und Stimmungen zwar zu-, aber nicht unterordnet […] [unter Verwendung] sinfonische[r] Elemente ebenso wie [der] Liedform oder deren Collage mit dem Beat der Rockmusik und klassischen Versatzstücken" (S.159). Das erkennt schließlich auch der Musikwissenschaftler Wolfgang Thiel ausdrücklich an, der Gotthardts Filmmusiken als „Resultat seiner Suche nach dem adäquaten Klang für einen konkreten Film […], als charakteristische Handschrift in der Anwendung von Eigenem und Fremden" („Jenseits von Paul und Paula oder: Auf der Suche nach dem filmgemäßen Klang. Anmerkungen zu Peter Gotthardts Kompositionen für Film und Fernsehen." In: *Filmblatt* 18 [2], 2013, S.24-31, S.27) beschrieben hat. Dies harmoniert auch mit Hans Norbert Schneiders grundsätzlicheren Ausführungen zur Filmmusik: „Filmmusikdramaturgie war seit je Sache der Praxis, des Suchens, des Ausprobierens, des Zufalls" (*Handbuch Filmmusik: Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film*. München: Ölschläger, 1986, Klappentext) – und weiter: „Erst in Relation zu anderen Konstituenten einer Filmsequenz (wie z.B. Dialog, Geräusche, Farbton, Bildmotive, Bewegungsintensität) definieren sich Qualität und Charakter eines Musikstückes" (ebd., S.20).

Wenn Gotthardt sich also in seiner Profession weiterhin verkannt sieht und moniert, dass schon „in sämtlichen Reaktionen der Presse 1973 im Osten und 1974 auch im Westen kein Sterbenswörtchen zu meiner Musik geschrieben" worden sei und sich „diese Unart, meine Arbeit zu ignorieren, bis heute" (S.13) fortsetze, an anderer Stelle ist von ihm widerfahrenen „Unzulänglichkeiten", gar „Ungerechtigkeiten" (S.120) die Rede, ist dieses Diktum in seiner Ausschließlichkeit nicht aufrechtzuerhalten. Filmpreise wie auch die musikwissenschaftliche Würdigung seines Werkes und seiner Person belegen durchaus Gegenteiliges. Dennoch hat es den freischaffenden Künstler Gotthardt schon besonders geschmerzt, als 1993 „zwanzig Jahre nach der Premiere" mit einer „festlichen Wiederaufführung" *Die Legende von Paul und Paula* gefeiert wurde „mit der schönen Rockmusik der Puhdys" und auch in deren Anwesenheit – „einen jedoch hatte man vergessen: den Komponisten der Filmmusik" (S.122). Zum 50jährigen Jubiläum des Films, dem mittlerweile Kultstatus zugesprochen wird und der häufig als einer der besten deutschen Filme Erwähnung findet, sollte ihm das nicht wieder passieren, da war er gleich ‚in Vorlage' gegangen mit der Veröffentlichung dieses Buches – von

Gotthardt selbst angelegt als „Mittel der Selbstverteidigung" (S.123), um zumindest nicht wieder dem Vergessen anheim zu fallen. Aus Anlass des 50. Jahrestages der Erstaufführung gab es, anders als 1993, allerdings keine besonderen Veranstaltungen. Immerhin: Die Akademie der Künste Berlin, die die Nachlässe von Carow und Plenzdorf aufbewahrt, erinnerte, wenn auch recht lapidar, in einer Pressemitteilung an Film und Mitwirkende: „Den Erfolg (eines der schönsten Liebesfilme der DEFA) hat auch die Musik gefördert […] Peter Gotthardt [und] die von ihm komponierten Filmsongs" (https://www.adk.de/de/news/?we_objectID=65159). „Die Musik kam von den Puhdys" (In: *Märkische Allgemeine Zeitung*, 27.03.2023), berichtete indes weiterhin die Tagespresse. Das Buch dient quasi als Dokumentation darüber, ‚wie es wirklich war', versehen mit zahlreichen Illustrationen, Fotos, Notenbeispielen, aufgezeichneten eigenen Erinnerungen und Gesprächsnotizen, gegliedert in rund 30 kurze, meist nur wenige Seiten umfassende Kapitel – editiert in der typisch Gotthardt'schen Collagetechnik, die auch seinen Musikproduktionen zu eigen ist. Es ist unterhaltsam zu lesen, besonders für an Fan- wie Fun-Facts Interessierte sicherlich unverzichtbar, allerdings vom filmhistorischen Wert eher marginal einzuschätzen – nach Gotthardts eigenem Verständnis (vgl. S.160ff.) indes ein gewichtiger Teil seines „Filmmusikalischen Testaments" (ebd.).

Detlef Pieper (Berlin)

Manfred Krug: Ich beginne wieder von vorn: Tagebücher 2000-2001

Berlin: Kanon 2024, 266 S., ISBN 9783985680269, EUR 24,-

Mit *Ich beginne wieder von vorn* präsentiert Herausgeberin Krista Maria Schädlich nun den dritten Band mit Tagebüchern des 2016 verstorbenen Schauspielers Manfred Krug, als dessen enge Vertraute sie seine Buchveröffentlichungen betreute. Die Tagebücher von 2000 und 2001 folgen dem gleichen Muster wie bereits die ersten beiden Bände *Ich sammle mein Leben zusammen* (Berlin: Kanon, 2022) und *Ich bin zu zart für diese Welt* (Berlin: Kanon, 2023). Doch sie sind in mancher Hinsicht anders.

Auch dieses Mal fließen wieder die Beschreibungen einzelner Ereignisse des Weltgeschehens samt Krugs Kommentare dazu in die Bücher ein, doch

sie werden auffällig weniger – denn insgesamt ändert sich der Fokus des Schauspielers. Der Krug, der hier nun schreibt, ist ein Stück sanfter geworden. Einer, der sich mehr und mehr auf das eigene Leben fokussiert. Doch auch dieser kann und möchte nicht darüber hinwegsehen, dass die Welt Anfang der 2000er Jahre immer düsterer wird. Für ihn ungewöhnlich nüchtern beschreibt er chronologisch das tragische Ereignis am 11. September 2001 in New York. Die Anschläge auf die Twin Towers haben ihn, anders als die vielen anderen historischen Ereignisse, die er immer wieder *en passant* kommentiert, tief geprägt und finden immer wieder Eingang in die Einträge der folgenden Tage.

Die Tagebücher wirken aber auch wie ein Abschied. Dabei ist es nicht der Abschied vom Leben, auch wenn Krug wiederholt von den immer näherkommenden – wie er es selbst beschreibt – „Einschlägen" (S.11), den Todesnachrichten von Freund:innen und Weggefährt:innen, berichtet und sich seiner schwachen Gesundheit und schlechten Kondition bewusst ist. Es ist vielmehr ein Abschied von Lebensphasen. Allen voran von der Schauspielerei und vor allem vom NDR-*Tatort*, dem er jahrelang sein Gesicht lieh (1984-2001). Es ist auch ein weiterer Abschied von der DDR – eine DDR, die immer mehr im Hintergrund verschwindet. Auch die Bekannten und Freund:innen aus seiner früheren Heimat werden nicht nur selbst immer älter, sondern verlieren auch immer mehr die Aura der Gemeinschaft, die sie nach dem Ende der DDR verbunden hatte. Trotz dieser Abschiede zeugen die Einträge aber auch – wie der Titel schon sagt – von einem Neuanfang. Krug widmet sich wieder der Musik und reist durch die Republik – ein Lebensabschnitt, den Krug bewusst gestaltet und der ihn auch mit seiner familiären Vergangenheit versöhnt.

Der Text auf dem Buchcover kündigt es schon an: Es ist das dritte und letzte Buch der Tagebuch-Trilogie und präsentiert neue Facetten und Fähigkeiten des Schauspielers. Und es ist vielleicht auch gut, dass die Reihe nun zu einem Ende kommt. Die drei Bücher bieten ein umfassendes Bild eines vielseitigen und vor allem vielschichtigen Schauspielers und Menschen. Die Bücher haben profunde Einblicke gegeben, wie er sich im Lauf der Jahre gewandelt hat, vor allem durch die Veränderung im privaten und familiären Bereich. Entstanden ist das Bild eines Mannes, der zwar nach seiner Ausreise aus der DDR nicht an seine früheren Erfolge anknüpfen konnte und sich stets treu geblieben ist, sondern auch neue Seiten an sich entdeckt hat. Meist scheinen es solche zu sein, von denen er selbst nicht wusste, dass er sie hat. So interessant und lesenswert die drei Veröffentlichungen auch sind, ein viertes Buch – wie zum Beispiel das Geschenkband-Sammelsurium *„Mir fällt gerade ein…"* (Berlin: Kanon, 2024) – würde genau diese Aura und das Bild zerstören und den Krug'schen Tagebüchern eine unschöne Beliebigkeit geben.

Dennis Basaldella (Berlin)

Kathrin Baumstark, Ulrich Pohlmann (Hg.): Watch! Watch! Watch! Henri Cartier-Bresson

München: Hirmer 2024 (Bucerius KUNST Forum), 288 S.,
ISBN 9783777443478, EUR 45,-

Es geht um Henri Cartier-Bresson, von dem gemeinhin in Superlativen gesprochen wird – in der Bildpublizistik, in der Kunstwelt und im allgemeinen fotografieaffinen Diskurs, also beim Publikum, das sich durch die Ästhetik und Philosophie dieses Ausnahmekünstlers inspiriert fühlt. Cartier-Bresson führt vor, was die Magie des „entscheidenden Augenblicks" (S.267) in der Fotografie ausmacht. Entsprechend ist sein Name schon seit Jahrzehnten schlicht als Akronym bekannt: HCB. Der französische Publizist Pierre Assouline hat ihn als ‚Auge des Jahrhunderts' tituliert (vgl. Assouline, Pierre: *Cartier-Bresson: L'œil du siècle*. Paris: Plon, 1999) und Reinhold Mißelbeck nannte ihn 1996 eine „lebende Legende" (In: *Photographie des 20. Jahrhunderts*. Köln: Taschen, 1996, S.96). Das erste große Buch Cartier-Bressons, *Images à la sauvette* (Paris: Éditions Verve, 1952), gilt zusammen mit der zeitgleich in den USA erschienenen Ausgabe (New York: Simon & Schuster, 1952) längst als Ikone unter den Fotobüchern; es erhielt vom berühmten Fotografen Robert Capa einst das Etikett „Bible for photographers" (zit. n. Clément Chéroux im Begleitheft zum Reprint von *The Decisive Moment* [Göttingen: Steidl, 2014, S.3]).

Der vorliegende Sammelband *Watch! Watch! Watch!* ist als Ausstellungskatalog anlässlich der Cartier-Bresson-Retrospektiven in Hamburg und Barcelona konzipiert und enthält zwölf Beiträge, die in der Mehrzahl vom Fotohistoriker und Kurator Ulrich Pohlmann verfasst sind. Sie sollen den stilistischen Wandel im fotografischen Schaffen Cartier-Bressons exemplifizieren und kontextualisieren. Dies gelingt sowohl über die Textbeiträge als auch über die ausgewählten Fotodokumente, so unter anderem Cartier-Bressons Amerikabilder, die *street photography* als dezidierte Fotokunst, Bildreportagen in Magazinen sowie Porträtstudien. Auch Cartier-Bressons Faible für das filmische Medium kurz vor und während des Zweiten Weltkriegs findet Berücksichtigung. Ausführungen zur Produktionsgeschichte von *The Decisive Moment* bilden den Abschluss des Katalogs und runden diesen perfekt ab.

Hervorzuheben ist der Beitrag „America in Passing" von der Fotohistorikerin Deborah Willis – ein Essay über das schwarze und weiße Amerika Cartier-Bressons. Ohne dass es in dem Text erwähnt oder in einer der Fußnoten wenigstens dokumentiert wird, nimmt Willis auch Bezug auf die Inhalte in Cartier-Bressons Fotobuch

America in Passing (London: Thames & Hudson, 1996), das in der Originalausgabe den aufschlussreicheren Titel *L'Amérique furtivement* (Paris: Seuil, 1991) trägt. Willis demonstriert exemplarisch, wie eindrucksvoll Cartier-Bressons Fotografien von 1947 sowie von 1957 bis 1964 das amerikanische Alltagsleben reflektieren – mit dem Menschen im Mittelpunkt.

Es kommt nicht oft vor, dass in Anthologien zur Geschichte der Fotografie präzise Erörterungen der Medienobjekte und die dargebotene Auswahl prägnanter Bildstrecken so gut koinzidieren wie in diesem Sammelband. Allerdings erfolgt die Sicht auf das Leben und Werk des Fotokünstlers insgesamt ein wenig kaleidoskopisch; die Analysen sind meist sehr kurzgefasst. Dennoch werfen sie ein so verständliches Licht auf das humanistische Credo Cartier-Bressons, dass das Buch als Einführung in die Thematik für eine allgemeininteressierte Leser:innenschaft ebenso empfehlenswert sein dürfte wie für Studierende der Kunst und Fotografie.

Matthias Kuzina (Walsrode)

Sofia Coppola: Archive 1999-2023

London: MACK 2023, 488 S., ISBN 1915743133, EUR 65,-

Parallel zum Start ihres achten Kinofilms *Priscilla* (2023) hat Sofia Coppola eine Werkschau in Buchform veröffentlicht. Chronologisch bebildert der Kunstband auf fast 500 Seiten die Karriere der US-Regisseurin, die 1999 mit dem Melodram *The Virgin Suicides* ihren ersten Kinoerfolg feierte. Im großen Taschenbuchformat ergänzt Coppola ihre filmischen Kreationen durch persönliche Erinnerungsstücke. Vor allem besteht die Sammlung aus Fotografien, die am Set entstanden oder als Inspiration für ihre Filme gedient haben. Weiterhin enthält *Archive* mehrere Drehbuchseiten, Zeichnungen und Notizen, die Einblicke in den Arbeitsprozess geben.

In einem kurzen Vorwort erklärt die Tochter der Regie-Legende Francis Ford Coppola, wie es zu der Kollektion gekommen ist: „After each project, stuff ended up in boxes: a mix of references, notes, scripts, and photos from set. I took photos with my Contax T3 and asked photographer friends to come visit. As the boxes started to pile up over the years, and enough time had passed, I finally opened them up and started to look through them. I decided to make a book to have them all in one place" (S.7).

Eine zweite Einleitung zum Buch liefert ein fünfseitiges Interview mit der Filmemacherin. Im lockeren Moderationsstil gibt die US-Journalistin Lynn Hirschberg, die beim *New York Times Magazine* und bei *Vanity Fair* gearbeitet hat, der Regisseurin kurze Impulse für einen Rückblick auf ihre entscheidenden Film- und Lebensetappen. Manch ein Kernaspekt – wie etwa eine ‚feminine Prägung' der Werke – findet kurz Erwähnung, doch auf tiefgehende Auseinandersetzungen ist das Gespräch nicht ausgelegt.

Überhaupt verzichtet der Bildband weitgehend auf detaillierte Einordnungen. Die knappen, halb- bis ganzseitigen Einführungen zu jedem Kapitel haben hauptsächlich biografischen Charakter und alle Texte dazwischen sind nur Kurzkommentare. Das Buch konzentriert sich auf seine Bilder und ergänzt dadurch konsequent die stilvolle fotografische Ästhetik der einstigen Kunst- und Designstudentin. Coppolas Filmuniversum, in dem sich jugendliche Frauenfiguren oder kriselnde Stars in stimmungsvollen Schwebezuständen befinden, lässt sich in vielen Schnappschüssen von Sets, Cast und Crew nachvollziehen.

Zwischen leichtem Tagebuchstil und glamourösem Pop-Look setzt der Band auf die papierne Fortführung der filmischen *mood pieces*. Stars, Kostüme und Dekorationen folgen der Schönheitsmaxime: Das gilt für die pastellfarbene Vorort-Reverie der Lisbon-Schwestern in *The Virgin Suicides*, das extravagante Pop-Historiendrama *Marie Antoinette* (2006) wie auch für die Promivillen-Besichtigung in *The Bling Ring* (2013) und in *Priscilla*. Seltener zum Vorschein kommen die poetischen Durchdringungen von Oberflächen, wie sie in Coppolas Filmen durchaus wichtig sind. Wertvolle Akzente liefern hier die ikonisch gewordenen Fotografien – etwa die von Bill Murray auf dem Hotelbett in *Lost in Translation* (2003) oder jene von Kirsten Dunst, die melancholisch-lächelnd auf einer Sommerwiese in *The Virgin Suicides* verweilt.

In den besten Momenten entfaltet sich über die verschiedenen Größen, Formate und Anordnungen eine reflexive Prozessualität. Fotocollagen postfigurieren die filmische Bewegung, wenn etwa die berühmten Filmaufnahmen von Scarlett Johansson mit einem durchsichtigen Regenschirm als Abfolge von Einzelbildern kenntlich werden. Immer wieder ergeben sich Blicke in den Arbeitsprozess, die andeuten, wie viel reichhaltiger das Buch aus medienreflexiver Perspektive hätte sein können.

Besonders im intermedialen Zusammenspiel mit anderen Materialien – mit markierten Drehbuchseiten, skizzierten Storyboards oder mit Brief- und Email-Korrespondenzen – manifestieren sich die künstlerischen Wege von den anfänglichen Inspirationen hin zu den finalen Werken, so dass bestenfalls das übergeordnete Konzept des Archivs spürbar wird. Mehrfach kommt dem Buch die Gegenüberstellung der linken und rechten Buchseite zu Gute. Etwa wenn die markanten

Eröffnungssequenzen von *Lost in Translation* und *Marie Antoinette* in den fotografischen Vorbildern von John Kacere und Guy Bourdin gespiegelt werden, oder wenn die Schlittschuhaufnahmen zum minimalistischen Vater-Tochter-Stück *Somewhere* (2010) auf einer Seite im Dreh-Kontext erscheinen und auf der nächsten Seite mit Kamera- und Lichtdetails gekennzeichnet werden. Für eine vollständige Werkschau wäre auch die Berücksichtigung des Kurzfilms *Lick the Star* (1998), des Weihnachtsspecials *A Very Murray Christmas* (2015) und vor allem der sechs Indie-Musikvideos von Coppola wünschenswert gewesen.

Obwohl sich *Archive* nur ansatzweise für die wissenschaftliche Analyse von Coppolas Filmen heranziehen lässt, ermöglicht das *Coffee Table Book* originelle Einblicke in das Werk einer der bemerkenswertesten Filmemacherinnen dieses Jahrhunderts.

Alexander Kroll (Stuttgart)

Mediengeschichten: *Wiedergelesen*

Julia Kristeva: Black Sun: Depression and Melancholia

New York: Columbia UP 2024 (European Perspectives), 236 S.,
ISBN 9780231214537, USD 24,-

Neben *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art* (Edinburgh: Thomas Nelson, 1964) von Erwin Panofsky, Fritz Saxl und Raymond Klibansky, Sigmund Freuds *Trauer und Melancholie* (1917), Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), Hubertus Tellenbachs *Melancholie: Zur Problemgeschichte, Typologie, Pathogenese und Klinik* (1961) und einigen weiteren Klassikern zur düsteren Stimmung im 20. Jahrhundert könnte – allein wegen des suggestiven Sprachbildes von der *black sun* – auch Julia Kristevas Buch von 1987 in diese illustre Reihe aufgenommen werden. Das ursprünglich unter dem Titel *Soleil Noir: Dépression et mélancolie* publizierte und nun erneut bei

Columbia UP aufgelegte Werk ist eine psychoanalytisch orientierte Reflexion über die Ursachen und Beschreibungsmöglichkeiten von Depression, Trauer und Melancholie. Obwohl die Autorin auch Erfahrung als praktizierende Psychoanalytikerin vorweist und im Kapitel über die spezifischen Formen weiblicher Depression drei Fälle eingehender beschreibt, entwirft sie zunächst eher eine deskriptive Perspektive auf die psychoanalytische Welt der frühkindlichen Formung des Umgangs mit Verlust. Diese bringt eine das Groteske streifende, komplexe Theoriebildung hervor und formuliert zuweilen hermetische Äußerungen über die insinuierten Vorgänge und daraus abgeleiteten Folgen für das Seelenleben der Menschen. Ihr Zentrum ist eine Neubestimmung des früher als *Object* verstandenen ‚Gegenstandes' des Verlusts, den Kristeva als *Thing* weiterentwickelt: „I shall speak of the *Thing* as being the ‚something' that, seen by the already constituted subject looking back, appears as the unspecified, the elusive, even in its determination of actual sexual matter. I shall restrict the term *Object* to the space-time constant that is verified by a statement uttered by a subject in control of that statement" (S.202). Die Differenzierungen, die Kristeva anbringt, sind subtil und zugleich auf ein weites Feld von Kriterien ausgedehnt. So reflektiert sie über Sprache, Affekt, Stimmung, Stil, Ablehnung, Tod und Schuld als Bezugspunkte des melancholischen Seins zwischen Narzissmus und Aggression. Einen wichtigen Strang nimmt das Thema der ‚Bedeutung' von Zeichen beziehungsweise deren Unmöglichkeit ein, an der sich das Melancholische auf sehr unterschiedliche Weise abarbeitet und das Kristeva in ihren diversen Variationen (Sprache, Theologie, Kunst u.a.) bearbeitet. Obwohl unter anderem auf Freud zurückgehend, stellt Kristeva dessen Unterscheidung von Trauer und Melancholie nicht in den Vordergrund, sondern geht mit Melanie Klein und Jacques Lacan vielmehr auf die aggressiven und anderen Vermeidungsstrategien ein, die eine melancholische Umgehung des Todestriebs ausmachen.

Das vierte Kapitel trägt die Überschrift „Beauty" und leitet in der Betonung der Rolle von Sprache und Kunst für das Melancholieverständnis und vor allem in der Melancholietherapie über zu den vier Kapiteln mit Analysen von Werken Holbeins, Nervals, Dostojewskijs und Duras („art seems to point to a few devices that bypass complacency and, without simply turning mourning into mania, secure for the artist and the connoisseur a sublimatory hold over the lost Thing" [S.73]). Der *Leichnam Christi im Grabe* (1521/22) von Hans Holbein d.J. fungiert dabei als Beispiel einer mit malerischen Mitteln sichtbar gemachten zweifelnden Frage an die christliche Glaubenszuversicht. Nicht nur Dostojewskij ließ der Naturalismus des nichts von einer göttlichen Trinitas oder kommenden Wiederaufer-

stehung erahnen lassenden Gemäldes an dem biblischen Heilsversprechen zweifeln. Kristeva verweist auf die unübersehbare Enge des Grabes und die zurückgenommene Farbigkeit, im Gegensatz zu Matthias Grünewalds *Isenheimer Altar* (1512-1516) als eines noch ‚gotischen' Mittelalters, während Holbeins Theologem vom Tod Christus in die Zusammenhänge von Humanismus und Reformation am Oberrhein zu verorten sei. Einschlägig ist für Kristeva die Isolierung des Toten. Bevor der größte Teil der künstlerischen Beispiele auf Kristevas eingehende und wiederholte Beschäftigung mit Dostojevskij rekurriert, steht Gérard de Nervals Gedicht *El Desdichado* (1856) als unumgänglich romantisches Beispiel für die Melancholietradition der Moderne. Nicht nur, dass bei dem Dichter das Bild von der *soleil noir* seinen Ursprung hat, sondern die Problematik der Bedeutungsverleihung an das Zeichen in der Aufrufung von Namen und Begriffen aus unterschiedlichsten Sphären lässt fragen, was verloren ging: das ‚Ich' oder das ‚*Thing*'. Ausführlich wird die Bedeutung Dostojewskijs unter dem Begriff der „forgiveness" (S.146ff.) und ihrem christlichen und antimelancholischen Impetus diskutiert. Hier wirkt die mehrfach aufgenommene Beschäftigung der in Bulgarien geborenen Autorin mit dem russischen Autor nach. In ein völlig anderes Licht ist abschließend die Lektüre der Romane von Marguerite Duras gestellt, deren Ästhetik der „awkwardness" (S.172) Kristeva als Reaktion auf die menschlichen Katastrophen von Auschwitz und Hiroshima wertet. Hier entwickelt sie auch Überlegungen zum Film als „supreme art of the apokalypse" (S.170).

Ein sehr ausführliches Register trägt den zahlreichen Denksplittern Kristevas brauchbar Rechnung. Die vorliegende Übersetzung in der Reihe „European Perspectives" verweist auf deren vor allem französisches Theorieangebot, das mit Kristeva eröffnet wurde und einen Großteil ihres Werkes auf Englisch zugänglich macht.

Markus Bauer (Berlin)

Autorinnen und Autoren

Dennis Basaldella, Dr., studierte Filmregie in Rom und Europäische Medienwissenschaft als Bachelor und Master an der Universität Potsdam; von 2014 bis 2020 war er zunächst Mitarbeiter und später Leiter im Filmarchiv des Filmmuseums Potsdam und arbeitete im Forschungsprojekt „Regionale Bilder auf Filmen (1950-1990)" zum DDR-Amateurfilm des Filmmuseums mit; seine an der Universität Hamburg verteidigte Dissertation *Ein Leben für den Film: Der freie Filmhersteller Horst Klein und das Film- und Fernsehschaffen in der DDR* (Marburg: Büchner, 2020) wurde für den Willy-Haas-Preis 2021 nominiert; Forschungs- und Arbeitsschwerpunkte: DDR, Filmgeschichte und Biografien.

Markus Bauer, Dr., freier Journalist und Autor, Studium der Germanistik und Geschichte in Passau und Marburg, Dissertation zum Thema der *Melancholie bei Walter Benjamin* (Wien: LIT, 2008); Publikationen (Auswahl): *Die Grenze* (Hg. mit Thomas Rahn) (Berlin: Akademie 1997), *In Rumänien* (Berlin: Transit 2009); Forschungsschwerpunkte: rumänische Kulturgeschichte, Ästhetiken der Avantgarde, jüdisches Leben und das Werk Walter Benjamins.

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

Johannes Bennke, Dr. phil., Post-Doc Fellow am Program for Hermeneutics & Cultural Studies an der Bar-Ilan University in Israel und Sprecher der AG Medienphilosophie der GfM; Forschungsschwerpunkte: Bild- und Medienphilosophie, Ästhetik, Ethik und (Post-)Phänomenologie digitaler Praktiken, insbesondere zur Zukunft der Archive im Web3, digitalen Governance und Ästhetik digitaler Bildkulturen; jüngste Publikationen: „Media Cultures of Value: Economy, Politics, and Art in Web3" (mit M. Schaub, *navigationen* 25 [1], 2025), *Levinas und die Künste* (mit D. Mersch, Bielefeld: transcript, 2024), *Obliteration: Für eine partikulare Medienphilosophie nach Emmanuel Levinas* (Bielefeld: transcript, 2023).

Rafael Bienia, Dr. phil., unabhängiger Forscher und Autor; Studium der Komparatistik und Anglistik in Mainz; Dissertation zum Thema *Role Playing Materials* in Maastricht (Braunschweig: Zauberfeder, 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.

Claudia Cabezón Doty, Dr. phil., Dozentin für Literarisches und Audiovisuelles

Übersetzen am Institut für Übersetzen und Dolmetschen der Universität Heidelberg; Studium der Germanistik, Romanistik und Medienwissenschaft in Santiago de Chile und Marburg; Dissertation zum Thema *Literatur und Film Lateinamerikas im intermedialen Dialog* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000); Publikationen (Auswahl): „Retranslation of Mario Vargas Llosa's Bildungsroman La tía Julia y el escribidor: Relaunching and Retitling as a Case in Point." In: Cadera, S. M./Walsh, A. S. (Hg.): *Retranslation and Reception: Studies in a European Context 49*. Leiden/Boston: Brill, 2022 sowie „El guion audiodescrito de la película argentina El secreto de sus ojos (Juan José Campanella, 2009): de las imágenes a las palabras." In: Archivo *Vallejo* 7 (13), 2024; Forschungsschwerpunkte: Lateinamerikanistik, Medienkomparatistik und Übersetzungswissenschaft.

Maribel Cedeño Rojas, Dr., Lehrkraft für besondere Aufgaben am Romanischen Seminar der Universität Siegen; Dissertation zum Thema *Arbeitsmittel und Arbeitsabläufe beim Übersetzen audiovisueller Medien* (Trier: WVT, 2007); Herausgeberin von *Lateinamerikanisches Kino der Gegenwart: Themen, Genres/Stile, RegisseurInnen* (Tübingen: Stauffenburg, 2015, zus. mit Christian von Tschilschke und Isabel Maurer Queipo); Forschungsschwerpunkte: Fantasy- und Horrorfilm, Mehrsprachigkeit in Film und Fernsehserien sowie Übersetzen und Lokalisieren audiovisueller Medien.

Lucas Curstädt, Dr., 2013-2018 Studium der Filmwissenschaft und Philosophie an der Universität Mainz; seit 2019 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Bonn im Bereich Medienwissenschaft; Promotion mit einer Arbeit zum Thema *Projektionen des nächsten Menschen* (Marburg: Büchner, 2025), ausgezeichnet mit dem Dissertationspreis des Büchner-Verlags; demnächst erscheint seine Arbeit zum kanadischen Regisseur Denis Villeneuve im Kontext politischer Theorie; Habilitationsprojekt zur Wissenschaftsgeschichte der deutschen Filmwissenschaft.

Sandra Danneil, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin (PostDoc) am Lehrstuhl für Amerikanische Kulturwissenschaft und Medien der Technischen Universität Dortmund; Studium der Film- und Fernsehwissenschaft, Anglistik und Amerikastudien an der Ruhr-Uni Bochum; Dissertation zum Thema *Trick, Treat, Transgress: The Simpsons Treehouse of Horror as a Popular-Culture History of the Digital Age* (Marburg: Schüren, 2021); Forschungsschwerpunkte: Horror & Film Studies, Queer Temporalities, Dystopia.

Robert Dörre, Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Theorie, Ästhetik und Politiken digitaler Medien der Ruhr-Universität Bochum; Studium der Filmwissenschaft, Soziologie und Medienkulturwissenschaft in Mainz und Köln; Dissertation zum Thema *Mediale Entwürfe des Selbst: Audiovisuelle Selbstdokumentation als Phänomen und Praktik sozialer Medien* (Marburg: Büchner, 2022); Forschungsschwerpunkte: Digital- und Bewegtbildkultur, Medienkulturkritik, Medien im Kontext politischer Gewalt.

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

mics in Exhibitions and Museums (AT); Forschungsschwerpunkte: museums- und sammlungswissenschaftliche Themen, (digitale) Formate grafischen Erzählens.

Mario Faust-Scalisi, Dr., Postdoktoraler Mitarbeiter* im Rahmen der Intersektionalitätsstudien an der Universität Bayreuth; Studium der Geschichte, Politikwissenschaft und Philosophie (Regionalschwerpunkt Lateinamerika) in Berlin, Bremen, Oldenburg und Málaga; Dissertation zu *Nicht-staatlichen Akteur:innen in der mexikanischen ‚Bevölkerungspolitik'*; Publikationen zu Sexuellen Rechten, Nicht-staatlichen Akteur:innen, Intersektionalität und Comics; Forschungsschwerpunkte: Intersektionalität, Comics und Globale/Lateinamerikanische Zivilgesellschaft.

Ole Frahm, Dr., Studium der Germanistik, Geschichte und Psychologie an der Universität Hamburg; Promotion zum Thema *Genealogie des Holocaust: Art Spiegelmans MAUS - A Survivor's Tale* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2006) und Habilitation zu *Die Sprache des Comics* (Hamburg: Philo Fine Arts, 2010).

Katja Franz, Dr., Medien- und Sprechwissenschaftlerin; freiberufliche Dozentin; Interessenschwerpunkte: Kommunikation, Gender.

Sebastian Gerth, Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter und leitender KI-Trainer des Mittelstand-Digital Zentrums Ilmenau (seit 2022, zentrum-ilmenau.digital), jeweils an der TU Ilmenau am Fachgebiet Fertigungstechnik; tätig beim KI-Hub Sachsen-Thüringen (seit 2022, ki-hub-sachsen-thueringen.de) sowie Start Up-Mentor (seit 2018); zuvor unter anderem Geschäftsführer des Transferzentrums ProKI-Ilmenau (2022-2024), Co-Founder und Geschäftsführer von MentalAid (2020-2023) sowie Stellv. Leiter des Thüringer Kompetenzzentrums Wirtschaft 4.0 (2019-2022) und vorher dort Referent für Digitalisierung (2017-2018); außerdem Dozent an der TU Ilmenau und Universität Erfurt (diverse Lehraufträge in Wirtschafts- & Kommunikationswissenschaft); Studium der Kommunikationswissenschaft, Psychologie und Wirtschaftswissenschaften an der Friedrich-Schiller-Universität Jena; Promotion mit einer kommunikationspsychologischen Arbeit an der Universität Erfurt; derzeitige Forschungs- und Arbeitsschwerpunkte: Künstliche Intelligenz, Digitale Transformation, Entrepreneurship. Weitere Informationen unter sebastiangerth.com

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

Iris Haist, Dr., freie Kuratorin und Autorin; Studium der Europäischen Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Religionswissenschaft in Heidelberg und Cassino; Dissertation zum Thema *Opere fatte di scultura da Pietro Bracci – Skulptur im Kontext des römischen Settecento* (Bern: Onlinepublikation, 2017); Forschungsschwerpunkte: Bildhauerei des 18. bis 20. Jahrhunderts in Italien, Frankreich und Deutschland, Comicforschung: Superheldinnen.

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.

Dennis Hippe, M.A., wissenschaftlicher Mitarbeiter und Doktorand am Graduiertenkolleg „Konfigurationen des Films" am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt am Main; Studium der Filmwissenschaft und des Audiovisuellen Publizierens an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz; Promotionsprojekt zum geologischen Film im Werk der Vulkanolog:innen Katia und Maurice Krafft; Forschungsschwerpunkte: das Dokumentarische, wissenschaftlicher Film, filmisches Wissen.

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

Steffen Hven, Dr., Gastprofessor und Projektleiter des ERC-Forschungsprojektes CATNEMI (Cinematic Atmospheres: Towards a New Ecology of the Moving Image) an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF; ehemaliger Fellow am Kolleg-Forschungsgruppe „Cinepoetics" an der Freien Universität Berlin und Postdoctoral Fellow an der University of Chicago; Autor von *Enacting the Worlds of Cinema* (New York: Oxford UP, 2022), *Cinema and Narrative Complexity* (Amsterdam: Amsterdam UP, 2017) und Mitherausgeber (mit Daniel Yacavone) des *Oxford Handbook of Moving Image Atmospheres and Felt Environments* (im Erscheinen); Forschungsschwerpunkte: Theorie und Philosophie der Atmosphäre, Medienphilosophie, Film- und Medientheorie und elementare Medienphilosophie.

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.

Tina Kaiser, Dr., Studium der Kultur-, Film- und Kunstwissenschaft in Lüneburg und Berlin; Arbeiten als Autorin, Dozentin, Herausgeberin sowie als Filmdramaturgin; Promotion mit der Arbeit *Aufnahmen der Durchquerung: Das Transitorische im Film* (Bielefeld: transcript, 2015); 2012-2016 Mitglied im DFG-Forschungsnetzwerk „Filmstil"; seit 2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin für Film- und Medienwissenschaft sowie Filmpraxis am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg sowie Initiatorin und Leiterin der Veranstaltungsreihe „Doing Audio-Visual Media"; seit 2022 zudem Koordinatorin für Medienpraxis und -vermittlung an der Philipps-Universität Marburg; seit 2023 Vorstandsmitglied der hessischen

Film- und Medienakademie; aktuelles Forschungsprojekt: *Witterungsverhältnisse: Die Arbeit am Audiovisuellen aus der Perspektive der Filmdramaturgie* (AT), in Kooperation mit AG EcoMedia (Universität Potsdam) und FFRN Film Festival Research Network (ASCA Amsterdam/ Universität Potsdam).

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).

Andreas Keller, M.A., Bachelor in Betriebswirtschaftslehre; Master in Medien und Kommunikation an der Universität Passau; Masterarbeit zum Thema *Transmediale Betrachtung von Zeitschleifen*; Forschungsschwerpunkte: Narrativität, Game Studies, Transmedialität.

Jakob Kelsch, Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literatur und Mediensemiotik der Universität Passau; Studium der NDL, Mediensemiotik und Französischen Literatur- und Kultur in Passau; Promotion am DFG-Graduiertenkolleg 1681/2 „Privatheit und Digitalisierung" zur *Konzeption von Familie in der Video-on-Demand-Serie* (Wiesbaden: Springer, 2021); Forschungsschwerpunkte: Game Studies (v.a. Serious Games), Serien/serielle Narration, audiovisuelle Populärkultur.

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

Alexander Kroll, Dr., Medien- und Literaturwissenschaftler und Medienschaffender; bisher u.a. wissenschaftlicher Mitarbeiter am Fachbereich Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaften an der Universität Konstanz sowie Mitarbeiter bei Print-/Online-Redaktionen und TV-/Film-Produktionen; Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Germanistik in Frankfurt am Main und London; Promotion an der TU Darmstadt zum Thema *TV-Serienästhetik der Grenzüberschreitung* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019).

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.

Birte Kuhle, M.A., wissenschaftliche Mitarbeiterin am GESIS – Leibniz-Institut für Sozialwissenschaften und Doktorandin an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz; Studium der Medienwissenschaft/Medienpsychologie an der Universität zu Köln und Medien- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Mannheim; Forschungsschwerpunkte: Wissenschaftskommunikation, Rezeption und Wirkung digitaler Medien.

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

Rolf Löchel, freier Autor; schreibt seit 1999 für das Rezensionsforum literaturkritik.de;

weitere Veröffentlichungen in wissenschaftlichen Sammelbänden, Lexika, Jahrbüchern und anderen Periodika unter anderem zu Geschlecht und Emotionen bei Immanuel Kant, Mutter/Tochter-Beziehungen in Werken expressionistischer Schriftstellerinnen, Geschichte der Frauenbewegung, Gender in fiktionalen Filmen und TV-Serien sowie feministischer Science Fiction; Forschungsschwerpunkte: Geschlecht in Literatur, Film und Philosophie, Literatur deutschsprachiger Autorinnen um 1900 sowie feministische Science Fiction.

Enoe Lopes Pontes, Dr., Studium der Kommunikation und zeitgenössischer Kultur an der Federal University of Bahia; Dissertation zum Thema Queerbaiting und sapphische Fandom-Kultur; Forschungsschwerpunkte: Rezeption, Film- und Serienanalyse, Fankultur und Fragen zu Geschlecht und Sexualität.

Barbara von der Lühe, Apl. Professorin am Lehrstuhl für Deutsch als Fremd- und Fachsprache der TU Berlin, Forschungsschwerpunkte: Interkulturelle Filmanalyse, Mediendidaktik, Literaturverfilmungen, Filmgeschichte.

Susanne Marschall, Prof. Dr., Professorin für Medienwissenschaft und Direktorin des Zentrums für Medienkompetenz an der Eberhard Karls-Universität Tübingen; Habilitation an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz mit der Arbeit *Farbe im Kino* (Marburg: Schüren, 2005); Promotion zum Thema *TextTanzTheater: Eine Untersuchung des dramatischen Motivs und theatralen Ereignisses „Tanz" am Beispiel von Frank Wedekinds Büchse der Pandora und Hugo von Hofmannsthals Elektra* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996); Forschungsinteressen: Filmtheorie und Filmanalyse, Farbwahrnehmung und Farbgestaltung, Lichtgestaltung, Dokumentar- und Animationsfilm, Tanz und Körperbewegung, Theater und Film, Film und Museum, Erinnerungskultur, Wissenschaftskommunikation und Künstliche Intelligenz; Autorin und Regisseurin der Dokumentarfilme *Lotte Reiniger: Tanz der Schatten* (ARTE 2012) und *Hölderlins Echo* (2023) sowie der VR-Experience zu *Hölderlins Echo* (Hölderlin Museum, Tübingen).

Jonas Nesselhauf, Dr., Juniorprofessor an der Universität des Saarlandes; davor PostDoc an der Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften der Universität Vechta; Studium der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft sowie der Kunstgeschichte in Saarbrücken und London; komparatistische Dissertation zum Thema *Der ewige Albtraum: Zur Figur des Kriegsheimkehrers in der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts* (Paderborn: Fink, 2017); Forschungsschwerpunkte: Literatur und Ökonomie, serielles Erzählen und Fernsehserien sowie literarische, künstlerische und mediale Darstellungen und Inszenierungen des menschlichen Körpers.

Elisabeth K. Paefgen, Dr., Professorin a.D. für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur im Institut für Deutsche und Niederländische Philologie an der Freien Universität Berlin; Studium der Germanistik und Politikwissenschaft an der Freien Universität Berlin; Dissertation zum Thema *Der ‚Echtermeyer' (1836–1981): Eine Gedichtanthologie für den Gebrauch in höheren Schulen* (Frankfurt am Main: Lang, 1990); Publikationen: *Wahlverwandte: Filmische und literarische Erzählungen im Dialog* (Berlin: Bertz+Fischer, 2009), *Film und Literatur der 1970er Jahre: Eine Studie zu Annäherung und Wandel zweier Künste* (Bielefeld: transcript, 2016), *Im Blick des Philologen: Literaturwissenschaftler lesen Fernsehserien* (Hg. zus. mit Hans Harald Brittnacher, München: edition text+kritik, 2020); Forschungsschwerpunkte: Filmisches und literarisches Erzählen im Vergleich, großes Erzählen in Serien, Lyrik der Gegenwart.

Detlef Pieper, M.A., freier Autor, ehem. wissenschaftlicher Mitarbeiter und Lehr-

beauftragter u.a. für Medienpädagogik und Soziologie am Institut für Publizistik der Freien Universität Berlin sowie an der Fachhochschule für Verwaltung und Rechtspflege Berlin, Mitarbeiter im brandenburgischen Landesjugendamt (Jugendhilfeplanung) sowie bis 2017 Referent im Ministerium für Bildung, Jugend und Sport Potsdam; Studium der Soziologie, Politikwissenschaft sowie Erziehungswissenschaft an der Universität Konstanz.

Phil Rieger, M.A., Lehrkraft für besondere Aufgaben in der Abteilung Religionspädagogik und Diakonie der Hochschule Hannover; Studium der Religionspädagogik und Sozialen Arbeit, Bildungswissenschaften für Kultur und Medien in Bildungsprozessen in Hannover; Lehr- und Forschungsschwerpunkte: Medienbildung, Filmbildung und Psychoanalyse, Ästhetische Kommunikation, Methodisches Arbeiten mit Bewegtbild, Filmproduktion als pädagogische Intervention, Pädagogik.

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.

Anika Roduchnig, B.A., studiert „Medien und kulturelle Praxis: Geschichte, Ästhetik und Theorie" an der Philipps-Universität Marburg; ehemalige Praktikantin in der Redaktion *MEDIENwissenschaft*.

Marco Rognini, M.A., wiss. Mitarbeiter am Lehrstuhl der neueren deutschen Literatur- und Ideengeschichte der Universität Würzburg; Studium der Germanistik und Komparatistik; Promotionsvorhaben im Bereich der Kontingenzdarstellungen im 19. Jahrhundert und Mitarbeit an der kritischen Edition des Werks Friedrich Rückerts; Forschungsinteressen: Kontingenzdarstellungen, Definition und Entwicklung literarischer Gattungen.

Antonia Ruhl, M.A., Doktorandin der Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin; Studium der Theaterwissenschaft, Deutschen Philologie und Jüdischen Geschichte in Berlin; laufendes Promotionsprojekt zu Ästhetiken und Politiken der Mehrsprachigkeit im Gegenwartstheater; freies Wissenschaftslektorat sowie Presse- und Öffentlichkeitsarbeit für den kulturwissenschaftlichen Neofelis Verlag (Berlin).

Arantzazu Saratxaga Arregi, Dr. phil., Universitätsdozentin und Philosophin; Promotion an der Hochschule für Gestaltung (Karlsruhe); von 2019 bis 2022 Lektorin und Postdoktorandin in Wien (Akademie der bildenden Künste, Universität für Angewandte Kunst und Universität Wien), 2023 Postdoktorandin am FRIAS (Freiburg Institute for Advanced Studies) und 2024 Fellow der Heidelberger Akademie der Wissenschaften; seit 2025 Assistenzprofessorin in der Exzellenzgruppe „Transdisziplinarität und Komplexitätsforschung" an der Universität Aix-Marseille; Arbeit an einem Habilitationsprojekt zum Thema *Eine Gnosologie der Komplexität: Irreversibilität, Kontingenz und Ungewissheit* (AT); Forschungsschwerpunkte: Philosophien der Komplexität als Theorien operativer Geschlossenheit und matrixiale Philosophie (Philosophie der Endomilieus und Philosophie der Umwelteinbettung).

Simon Spiegel, PD Dr., Senior Researcher am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich; Studium der Germanistik, der Filmwissenschaft sowie der Wirtschaft- und Sozialgeschichte in Zürich und Berlin; Dissertation zum *Science-Fiction-Film* (Marburg: Schüren, 2007), Habilitation zur *Utopie im nichtfiktionalen Film* (Marburg: Schüren, 2019); Forschungsschwerpunkte: Science Fic-

tion und Utopie, digitale Methoden sowie Geschichte und Poetik des Spoilers.

Sebastian Stoppe, Dr., Referent für onlinebezogene 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).

Thomas Weber, Dr. habil., ist seit 2011 Professor für Medienwissenschaft an der Universität Hamburg; Studium der Germanistik, Philosophie sowie Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften an der Universität Frankfurt am Main; Forschungsschwerpunkte und weitere Informationen unter: thomas-weber.avinus.de

Michael Wedel, Dr. phil., Professor für Mediengeschichte an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF und Co-Sprecher der Kolleg-Forschungsgruppe „Cinepoetics – Poetologien audiovisueller Bilder" an der Freien Universität Berlin; zuletzt erschienen *Ort und Zeit: Filmische Heterotopien von Hochbaum bis Tykwer* (Berlin/Boston: De Gruyter, 2020) und *Friedrich Wilhelm Murnau* (Hg. zus. mit Julian Hanich, München: edition text + kritik, 2023).

Thomas Wilke, Prof. Dr. phil., seit 2017 Professur für Kulturelle Bildung an der PH Ludwigsburg; davor Akademischer Rat am Institut für Medienwissenschaft der Eberhard Karls-Universität Tübingen; Studium der Medien- und Kommunikationswissenschaft, Geschichte und Sprachwissenschaften an den Universitäten Halle und Lille; 2004-2008 wissenschaftlicher Mitarbeiter in der DFG-Forschergruppe „Programmgeschichte des DDR-Fernsehens"; 2008 Promotion mit der Arbeit *Schallplattenunterhalter und Diskothek in der DDR: Analyse und Modellierung einer spezifischen Unterhaltungsform* (Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2009); Arbeitsschwerpunkte: populäre und auditive Medienkulturen, Dispositiv- und Performativitätsforschung.

Julia Willms, Postdoktorandin im DFG-Graduiertenkolleg 2661 „anschließen – ausschließen. Kulturelle Praktiken jenseits globaler Vernetzung" an der Universität zu Köln; Studium der Kultur-, Theater-, Film- und Medienwissenschaften in Dortmund und Frankfurt; im Oktober 2024 abgeschlossene Promotion unter dem Titel *Töten Zeigen: Medienarchäologische Zugänge zur Situierung intentionaler Tötungsdarstellungen in Bildmedien des 20. und 21. Jahrhunderts*; Forschungsschwerpunkte: visuelle Bildmedien, Genrefilm, Dokumentarismus, Mediengewalt.

Deborah Wolf, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medien- und Kulturwissenschaft der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf; ihre Dissertation zum Thema *Erzählungen in Opposition: Persuasion in faktualen Verschwörungsfilmen über den 11. September 2001* erscheint 2025 bei de Gruyter; Forschungsschwerpunkte: Internetkulturen, die Medialität von Wohnräumen, Coming-of-Age-Erzählungen sowie die Implikationen eines subjektbezogenen Faktualitätsbegriffs.

Daniel Yacavone, Dr., zuletzt Fellow an der Kolleg-Forschungsgruppe „Cinepoetics" an der Freien Universität Berlin und Associate Professor für Filmwissenschaft an der University of Edinburgh; u.a. Lehrbeauftragter für Medienwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg; Autor von *Film Worlds: A Philosophical Aesthetics of Cinema** (New York: Columbia UP, 2014) und Mitherausgeber (mit Steffen Hven) des *Oxford Handbook of Moving Image Atmospheres and Felt Environments* (im Erscheinen); Forschungsschwerpunkte: Film- und Medientheorie, Filmästhetik, Filmphilosophie.