

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: Elisabeth Faulstich, Jonathan Knecht
- Beirat: Andreas Dörner (Marburg), Jürgen Felix (Blieskastel),
Andrzej Gwóźdź (Katowice), Knut Hieckethier (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 2024

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen.

Gemäß § 10 des hessischen Pressegesetzes sind wir zum Abdruck von Gegendarstellungen – unabhängig von ihrem Wahrheitsgehalt – verpflichtet.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion wieder.

Printed in Germany.

Editorial

Liebe Leser:innen,

mit großem Bedauern verabschieden wir Burkhard Röwekamp als Herausgeber der Zeitschrift. Ab 1997 war er zunächst als leitender Redakteur, später dann über mehr als zwanzig Jahre als Mitherausgeber dafür verantwortlich, dass die Beiträge im Heft den hohen wissenschaftlichen Standards und Ansprüchen genügen. Röwekamp, der bis vor Kurzem noch als Privatdozent an der Philipps-Universität Marburg lehrte, nun aber beruflich einen anderen Weg jenseits der Wissenschaft einschlagen wird, hat sich vor allen Dingen durch seine Arbeiten zur Ästhetik, Geschichte und Theorie des Films in der deutschen Medienwissenschaft einen Namen gemacht. Insbesondere seine Dissertation *Vom film noir zur méthode noire: Die Evolution filmischer Schwarzmalerei* (Marburg: Schüren, 2003) sowie seine Habilitationsschrift *Antikriegsfilm: Zur Ästhetik, Geschichte und Theorie einer filmhistorischen Praxis* (München: edition text+kritik, 2011) haben einen wesentlichen filmästhetischen und -historischen Forschungsbeitrag geleistet. Wir wünschen dir alles Gute für deine berufliche und private Zukunft, lieber Burkhard!

Es gibt aber auch freudige Nachrichten zu vermelden: Die Zeitschrift besteht nun schon seit 40 Jahren - ein beeindruckender Zeitraum. Zu diesem festlichen Anlass planen wir mit der nächsten Ausgabe ein besonderes Jubiläumsheft, auf das Sie sich bereits heute freuen können.

Außerdem ist unsere vierteljährliche Buchlisten-Nachricht aus technischen Gründen auf eine Mailingliste umgezogen, die Sie nun unter <https://www.lists.uni-marburg.de/lists/sympa/subscribe/medrez-rezendentinnen-pool> abonnieren können. Sollten Sie die Buchliste bereits erhalten, wurde Ihre Adresse bereits automatisch den Abonnent:innen hinzugefügt.

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

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

Inhalt

Perspektiven

- Der schöpferische Genuss: Zum epistemologischen Potenzial der
audio-visuellen Sprache im Nexus von Wissenschaft und Lehre
Judith Rehmann & Jeanine Reutemann 7

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

- Benjamin Schultz-Figueroa: The Celluloid Specimen:
Moving Image Research into Animal Life
Dennis Hippe 21

Medien / Kultur

- Ariane Karbe: Museum Exhibitions and Suspense: The Use of Screenwriting
Techniques in Curatorial Practice
Ilayda Seyhun Gören 25
- Stefan Weber: Radikaler Lingualismus: Von Wittgenstein zu Mitterer
und einer neuen Philosophie
Olaf Hoffmann 27
- Judith-Frederike Popp, Lioudmila Voropai (Hg.): Adorno und die Medien:
Kritik, Relevanz, Ästhetik
Leon Schultze 29
- Bettina Papenburg: Vitalitätseffekte: Erkenntnis und Affekt in der
Medienkultur der Zellbiologie
Alisa Kronberger 31
- Thomas Morsch (Hg.): Der mobile Blick: Film, touristische Wahrnehmung
und neue Screen-Technologien
Karina Kirsten 33
- Michael W. J. Schillmeier, Robert Stock, Beate Ochsner (Hg.):
Techniques of Hearing: History, Theory and Practices
Anna Schürmer 36
- Nadine Taha: Im Medienlabor der US-amerikanischen Industrieforschung:
Die gemeinsamen Wurzeln von Massenmedien und Bürokratie 1870-1950
Sven Stollfuß 38

| | |
|--|----|
| Tim Wulf, Brigitte Naderer, Diana Rieger: Medienpsychologie <i>Birte Kuble</i> | 40 |
| Stephanie Waldow, Eva Forrester: Mythos und Mythos-Theorie: Formen und Funktionen. Eine Einführung <i>Christian Benesch</i> | 42 |
| Melina Kirchartz: Riskantes Denken: Zur Funktion der Mensch-Maschine- Analogie in der Medienwissenschaft <i>Frank Haase</i> | 45 |
| Silvia Schulermandl, Jana Aresin, Si Sophie Pages Whybrew, Dijana Simić (Hg.): Affective Worldmaking: Narrative Counterpublics of Gender and Sexuality <i>Enoe Lopes Pontes</i> | 47 |
| Bryan J. Carr, Meta G. Carstarphen (Hg.): Gendered Defenders: Marvel's Heroines in Transmedia Spaces <i>Rolf Löchel</i> | 49 |
| Douglas E. Cowan: The Forbidden Body: Sex, Horror, and the Religious Imagination <i>Timo Güdemann</i> | 51 |
| Stella Castelli: Death is Served: The Serialization of Death and Its Conceptualization Through Food Metaphors in US Literature and Media <i>Simon Born</i> | 53 |
| <i>Rezension im erweiterten Forschungskontext: Realität und Wirklichkeit</i> | |
| Tom Poljanšek: Realität und Wirklichkeit: Zur Ontologie geteilter Welten <i>Sven Grampp</i> | 56 |
| <i>Rezension im erweiterten Forschungskontext: Fantourismus</i> | |
| Abby Waysdorf: Fan Sites: Film Tourism and Contemporary Fandom <i>Anne Ganzert</i> | 60 |
| Buch, Presse, Druckmedien | |
| Martin Bartelmus, Alexander Nebrig (Hg.): Schriftlichkeit: Aktivität, Agentialität und Aktanten der Schrift <i>Heinz Bonfadelli</i> | 63 |

| | |
|--|----|
| Matthias Bickenbach: Bildschirm und Buch: Versuch über die Zukunft des Lesens <i>Heinz Bonfadelli</i> | 64 |
| Hauke Kuhlmann, Florian Pehlke, Christina Wehnert (Hg.): Beschriebenes und Gezeigtes: Literarische, journalistische und theoretisch-ästhetische Positionen zum Bild im Zeitalter neuer Medientechniken (1840-1910) <i>Thomas Wilke</i> | 66 |
| Eleanor Ty (Hg.): Beyond the Icon: Asian American Graphic Narratives <i>Mario Faust-Scalisi</i> | 69 |

Fotografie und Film

| | |
|---|----|
| Ana Grgić: Early Cinema, Modernity and Visual Culture: The Imaginary of the Balkans <i>Barbara von der Lühe</i> | 71 |
| Rasmus Greiner, Chris Wahl (Hg.): Audiovisual History: Film als Quelle und Historiofotie <i>Sigrun Lehnert</i> | 73 |
| Marcus Stiglegger: Film als Medium der Verführung: Einführung in die Seduktionstheorie des Films <i>Phil Rieger</i> | 75 |
| Martin Poltrum, Bernd Rieken, Ulf Heuner (Hg.): Wahnsinnsfilme: Psychose, Paranoia und Schizophrenie in Film und Serie <i>Timo Güdemann</i> | 77 |
| Eve Benhamou: Contemporary Disney Animation: Genre, Gender and Hollywood <i>Angelo E. Wiesel</i> | 80 |
| J. P. Telotte (Hg.): The Oxford Handbook of New Science Fiction Cinemas <i>Rolf Löchel</i> | 82 |
| Miriam Kent: Women in Marvel Films <i>Iris Haist</i> | 84 |
| Nicholas G. Schlegel: German Popular Cinema and the Rialto Krimi Phenomenon: Dark Eyes of London <i>Peter Ellenbruch</i> | 86 |
| Klaus Christian Vögl: Kinoboom – Kinosterben – Kinorenaissance: Kino in Österreich von 1945 bis in die Gegenwart <i>Günter Helmes</i> | 88 |

| | |
|---|----|
| Stefan Schmidl, Werner Telesko: Die ewige Schlacht: Stalingrad-Rezeption als Überwältigung und Melodram <i>Günter Helmes</i> | 90 |
| Lisa Schoß: Von verschiedenen Standpunkten: Die Darstellung jüdischer Erfahrung im Film der DDR <i>Jan-Christopher Horak</i> | 92 |
| <i>Sammelrezension: Jüdischer Film</i> | |
| Lea Wohl von Haselberg, Lucy Alejandra Pizaña Pérez (Hg.): Jüdischer Film: Ein neues Forschungsfeld im deutschsprachigen Raum | |
| Johannes Praetorius-Rhein, Lea Wohl von Haselberg (Hg.): Einblendungen: Elemente einer jüdischen Filmgeschichte der Bundesrepublik <i>Andy Räder</i> | 94 |

Hörfunk und Fernsehen

| | |
|---|-----|
| Brenda Boudreau, Kelli Maloy (Hg.): Abortion in Popular Culture: A Call to Action <i>Rolf Löchel</i> | 98 |
| Christina Scharf: Sprachvarietäten in der audiovisuellen Übersetzung: Das Fallbeispiel Game of Thrones <i>Maribel Cedeño Rojas</i> | 100 |
| Erin Giannini, Amanda Taylor (Hg.): Deciphering Good Omens: Nice and Accurate Essays on the Novel and Television Series <i>Vera Cuntz-Leng</i> | 102 |

Digitale Medien

| | |
|--|-----|
| Martin C. Wolff: Digitale Souveränität <i>Hans-Dieter Kübler</i> | 105 |
| Fabian Schäfer: Konnektiver Zynismus: Politik und Kultur im digitalen Zeitalter <i>Solveig Ottmann</i> | 107 |
| Mathias Denecke: Informationsströme in digitalen Kulturen: Theoriebildung, Geschichte und logistischer Kapitalismus <i>Hans-Dieter Kübler</i> | 109 |

| | |
|--|-----|
| Vincent Fröhlich, Michael Mertes: #Der neue Konspirationismus: Wie digitale Plattformen und Fangemeinschaften Verschwörungserzählungen schaffen und verbreiten <i>Martin Hennig</i> | 111 |
| Jörg Phil Friedrich: Degenerierte Vernunft: Künstliche Intelligenz und die Natur des Denkens <i>Jürgen Rietzmüller</i> | 114 |
| Thomas Nyckel: Der agentielle Realismus Karen Barads: Eine medienwissenschaftliche Relektüre und ihre Anwendung auf das Digitale <i>Arantzazu Saratzaga Arregi</i> | 116 |
| John Potts: The Near-Death of the Author: Creativity in the Internet Age <i>Vera Cuntz-Leng</i> | 119 |
| Kassandra Nakas, Philipp Reinfeld (Hg.): Bildhafte Räume, begehbare Bilder: Virtuelle Architekturen interdisziplinär <i>Sigrun Lehnert</i> | 121 |
| Winfried Gerling, Sebastian Möring, Marco De Mutiis (Hg.): Screen Images: In-Game Photography, Screenshot, Screencast <i>Kevin Pauliks</i> | 123 |
| David Church: Mortal Kombat: Games of Death <i>Angelo E. Wiesel</i> | 125 |

Medien und Bildung

| | |
|---|-----|
| Nils B. Schulz: Kritik und Verantwortung: Irrwege der Digitalisierung und Perspektiven einer lebendigen Pädagogik <i>Sebastian Stoppe</i> | 127 |
|---|-----|

Mediengeschichten

Panorama

| | |
|---|-----|
| Thomas Koebner: Masken, Puppen und einsame Kinder: Film-Motive <i>Claudia Cabezón Doty</i> | 129 |
|---|-----|

| | |
|-------------------------------------|-----|
| Autorinnen und Autoren | 131 |
|-------------------------------------|-----|

Perspektiven

Judith Rehmann & Jeanine Reutemann

Der schöpferische Genuss: Zum epistemologischen Potenzial der audio-visuellen Sprache im Nexus von Wissenschaft und Lehre

Die audiovisuelle Bildwelt der Wissenschaft ist divers: von Talking-Heads über abgefilmte Vorträge aus dem Hörsaal, glänzende Studioproduktionen oder hochaufgelöste Simulationen mit Voiceover, vertonte 2D- und 3D-Animationen – von nuanciert bis protzig – bis hin zur dokumentarischen Feldforschungs- oder Laborbegleitung und Expert:innen-Interviews. Es scheinen viele Wege zu existieren, wie wissenschaftliche Thesen, Begriffe oder Konzepte ins Audiovisuelle transformiert werden können.

Die Art und Weise dieser Transformation ist jedoch immer wieder Gegenstand kritischer Diskussion. Häufig wird kritisiert, dass audiovisuelle Medien im Zusammenhang mit der Vermittlung wissenschaftlicher Inhalte eine spezifische Perspektive auf die in ihnen enthaltene Botschaft transportieren würden. Diese Kritik trifft insbesondere Erklärvideos im sogenannten Science-Society-Transfer, wenn also audiovisuelle Medien zur Vermittlung komplexer wissenschaftlicher Sachverhalte genutzt und für den Laiengebrauch nicht nur sorgfältig bearbeitet,

sondern häufig auch bereits für die Betrachter:innen interpretiert werden. So erscheinen sie zwar als hyperlesbar, sind jedoch weit davon entfernt, transparent oder direkt zu sein. Jene, die diese audiovisuellen Bildwelten zur Vermittlung oder Popularisierung wissenschaftlicher Thesen einsetzen, sind sich deren medientheoretischen und medienrhetorischen Implikationen nämlich selten bewusst – und klären daher das Publikum auch nicht darüber auf (vgl. Schneider/Walsh 2019; Demos 2017; Demos 2016).

Während diese Kritik höchst relevant ist, so fehlt es im kritischen Diskurs über audiovisuelle Medien im Nexus von Wissenschaft, Lehre und Vermittlung an Positionen zum Potenzial dieser in audiovisuellen Medien enthaltenen Implikationen beziehungsweise Perspektiven. In diesem Sinne fokussiert unser Beitrag hier nicht auf eine Wissenschaftskommunikation im Science-Society-Nexus und auch nicht auf die Vermittlung von Wissenschaft im breiteren Sinne (vgl. Hellermann 2015; Verdicchio 2010; Kirby 2003), sondern beleuchtet das Potenzial von

audiovisuellen Bewegtbildern für die akademischen Kulturen, deren Wissensproduktionen und transformative Praktiken. Letztendlich – so unsere Leitthese hier – verbirgt sich in den reflektierten transformativen Prozessen der Produktion von audiovisuellen Bewegtbildern epistemologisches Potenzial. An dieses möchten wir uns hier annähern.

Dieses Potenzial unterscheidet sich von der bereits bekannten und historisch verankerten erkenntnistheoretischen Stärke des Audiovisuellen insofern, dass es weder das Sichtbarmachen dem menschlichen Auge verborgener Prozesse meint (vgl. Landecker 2006; Regnault 1895), noch den häufig mit Film in Verbindung gebrachten Traum einer von der menschlichen Fehlbarkeit befreiten wissenschaftlichen Praxis. Dieser existiert seit der Geburtsstunde des Films: „Die Filmtechnik lockte den unerschrockenen Forscher mit einer Reihe von Vorteilen“ (Curtis 2005, S.24). Im Film wurde das Potenzial einer mechanischen und automatisierten Aufzeichnung erkannt, die wissenschaftliche Thesen mit „dem Gewicht substanzieller Beweiskraft“ (ebd.) untermauern kann. Dieses Versprechen einer technischen Bildgenese deutet an, dass „auch über hundert Jahre nach der Erfindung des Films noch immer Erkenntnisgewinn und Evidenz versprechen, und dass die Möglichkeiten des wissenschaftlichen Einsatzes von Filmen noch lange nicht erschöpft sind“ (Verdicchio 2010, S.10).

Analysen und Untersuchungen zur epistemologischen Qualität von audiovisuellen Bewegtbildern, insbesondere hinsichtlich technischer Aspekte, sind zahlreich: von der Kamera als methodisches Instrument der Wissensserzeugung und -speicherung (vgl. Gouyon 2016; Koch 2009), zum Film als vermeintlich objektiver Observation (vgl. Reichert 2007; Reichert 2005; Hediger 2005), zur kinematografischen Methode (vgl. Curtis 2005; Liesegang 1920) und zu Ethnografie-Praktiken der Video-Methodologie (vgl. Pink 2013; Pink 2007; Simpson 2011).

Es fällt auf, dass die meisten Disziplinen häufig unabhängig voneinander forschen. Grundlegende Erkenntnisse aus den Bereichen Film-, Medien-, Design- und Kulturwissenschaft, die sich intensiv mit den Wissensfacetten und dem Design von Bewegtbildern beschäftigen, werden nicht integriert und noch seltener über die Disziplinen hinweg zitiert. Daraus resultieren getrennte, parallel existierende Cluster an Analysen von audiovisuellen Bewegtbildern in der Wissenschaft, in welchen zum Teil jahrzehntealte Erkenntnisse ‚neu entdeckt‘ werden.

Noch weniger finden sich Analysen und Diskurse, welche die audiovisuellen Praktiken an der interdisziplinären Schnittstelle von Expert:innen aus der Wissenschaft und des professionellen Mediendesigns (angewandte audiovisuelle Praxis mit medien- und filmtheoretischem Fundament) untersuchen. Einer der wenigen Vorreiter, der mögliche Synergien zwischen

Expert:innen des Mediendesigns und Expert:innen der Wissenschaft untersuchte, war Virgilio Tosi: „The development of audio-visual techniques in all fields, the need to promote interdisciplinary co-operation demand the creation of a specialized training so as to permit close collaboration between scientists and audio-visual technologists in the field of scientific research“ (1977, S.39).

Tosis Position stimmt mit unserer angewandten Erfahrung aus dem EduMedia-Team der ETH Zürich überein: Eine Annäherung an das epistemologische Potenzial audiovisueller Bewegtbilder kann nur dann stattfinden, wenn der Übertritt wissenschaftlicher Inhalte von einem anderen Medium ins Audiovisuelle in enger Zusammenarbeit und Kooperation – im Co-Design – mit Expert:innen aus der Theorie, Rhetorik und der Gestaltung von Medien und Film sowie der Wissenschaft geschieht. Unter diesen Voraussetzungen können einerseits die medientheoretischen und -rhetorischen Bedeutungen der im Audiovisuellen enthaltenen Perspektiven reflektiert werden und andererseits – so unsere Annahme – ihr Potenzial entfesselt werden. Unter den Voraussetzungen des Co-Designs, so wollen wir hier argumentieren, können die wissenschaftlichen Inhalte unter den sprachlichen Affordanz des Audiovisuellen neu reflektiert und interpretiert werden. Diese Praxis erlaubt es, bekannte Theorien unter anderen sprachlichen Konditionen neu zu

denken und so neue Perspektiven zu generieren; es können neue Metaphern, neue Analogien, neue audiovisuelle Formulierungen gefunden werden, die zum kognitiven Verständnis und sogar zur Erweiterung einer wissenschaftlichen Theorie, eines Konzepts oder Phänomens beitragen können.

Die Voraussetzungen

Die Frage danach, wie wissenschaftliche Sachverhalte ins Audiovisuelle übertreten, ist für uns im EduMedia-Team von zentraler Bedeutung. Wir agieren an der Schnittstelle zwischen Forschung und Lehre: Wir entwickeln (digitale) mediale Lösungen für innovative Lehrinitiativen. Unsere Arbeit hat also zum Ziel, wissenschaftliche Inhalte von einem Gefäß – in aller Regel vom schriftlich-sprachlichen – in eine neue mediale Realität übertreten zu lassen – zum Beispiel in die audiovisuelle. Wir entwickeln aber nicht nur audiovisuelle Medien, sondern beispielsweise auch Sachcomics, Übersichtsgrafiken, Game Cards oder Podcasts. Es ist unsere Aufgabe, diesen Übertritt aus mediennrhetorischer und mediengestalterischer Perspektive anzuleiten sowie hinsichtlich der Hochschullehre zu pointieren. Begleitet werden wir in diesem Prozess von Expert:innen aus Wissenschaft und Lehre, die dafür zuständig sind, die Wissenschaftlichkeit unserer Medien zu prüfen beziehungsweise zu sichern. Mit diesem Arbeitsmodell positionieren wir uns im Nexus des Co-Designs

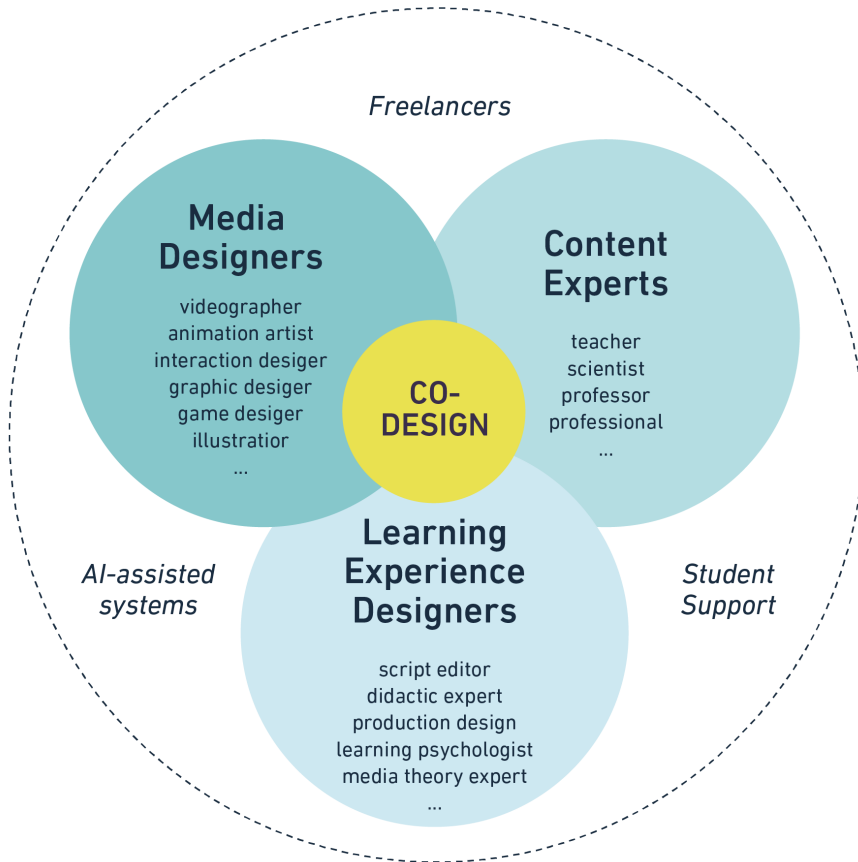


Abb.1: Das Co-Design entsteht an der Schnittstelle aller in die Medienentwicklung involvierten Expert:innen
Modell des EduMedia Team der ETH Zürich (Stand Q3/2023)

(vgl. Zamenopoulos/Alexiou 2018; Steen 2013).¹ Es setzt die multidis-

ziplinäre Herangehensweise an die gemeinsame und kollaborative Entwicklung der Medien voraus, in der die Expertise aller Beteiligten ihren Platz hat und zudem erwartet wird, dass sich alle Personen, die in ein Projekt involviert sind, immer wieder auf neue Wissenscluster ihrer Mitarbeitenden

¹ In der Literatur werden oft verschiedene Begriffe wie Co-Design, Co-Production, Co-Creation verwendet. Es existieren diverse Überschneidungen der praktischen Tätigkeiten. Zur Vereinfachung sprechen wir von Co-Design.

einlassen. Kurzum: Im Co-Design begegnen wir uns auf Augenhöhe. Wir blicken einerseits über den Tellerrand unserer eigenen Expertise, an der wir andererseits die anderen teilhaben lassen (Abb.1).

Das Prinzip des Co-Designs für audiovisuelle Bewegtbilder im Nexus von Wissenschaft und Lehre postuliert also eine multidisziplinäre Allianz zwischen den beteiligten Akteur:innen. Eine essenzielle Voraussetzung für den Erfolg dieses Ansatzes ist die Offenheit aller, sich auf unbekannte Wissensdomänen einzulassen und die jeweilige Expertise der unterschiedlichen ad-hoc-Projektteams anzuerkennen. Dies ist der Ansatz, mit dem wir an der ETH Zürich seit 2021 als neues Team operieren.

In dieser Konstellation finden wir uns aus den Bereichen der Medientheorie und des Mediendesigns mit der Frage konfrontiert, was es bedeutet, wissenschaftliche Begriffe, Konzepte oder Thesen audiovisuell auszudrücken. Diesen Ausdruck zu finden, bedeutet, sich auf einen transformativen Prozess einzulassen, der bereits in der Vorproduktion unserer Medien reflektiert beziehungsweise mitgedacht werden muss. Es bedeutet insbesondere, mit den medienspezifischen Charakteristika, Möglichkeiten und Grenzen des Audiovisuellen vertraut zu sein – und es bedeutet letztlich, eine Übersetzung des wissenschaftlichen Inhaltes aus dem zumeist sprachlich-schriftlichen Medium in die Sprache des Audiovisuellen zu leisten. Innerhalb dieses

gemeinsamen Transformationsprozess im Co-Design wird neues Wissen entdeckt, unerwartet werden Erkenntnisse gewonnen und Unerkanntes wird sichtbar. So schreibt beispielsweise auch der Wissenschaftskommunikationsexperte Jean-Baptiste Gouyon: „Through their participation in the film-making process, scientists had witnessed a hitherto unknown behaviour. This story presents film-making as a participation in the generation of new knowledge about the natural world“ (2015, S.2).

Die Sprache finden

Was aber ist die Sprache des Audiovisuellen? Sie ist auch bekannt unter dem Begriff der Filmsprache, die seit dem frühen 20. Jahrhundert als Idee existiert und erforscht wird.² Es existieren unterschiedliche Positionen dazu, was unter der filmischen Sprache verstanden wird: Insbesondere während der Stummfilmära wird Film als eine universal verständliche Sprache gesehen. Diese Auffassung lässt sich insbesondere in Béla Balázs' (1924) Auseinandersetzungen zur Theoriefähigkeit des Films wiederfinden. Er schreibt von einer sichtbar gewordenen Sprache, die aufgrund der profilmischen Gegenstände sowie Gestik und

² Berühmt ist die vermutlich apokryphe Anekdote, dass bereits bei der ersten Vorstellung des Cinématographe Lumière jemand aus dem Publikum ausgerufen habe, dass dies die Geburt einer neuen Sprache sei (vgl. Kessler 2002).

Mimik der Filmdarsteller:innen als Teile einer rein visuellen Kultur überall verstanden werden kann. Ebenfalls lässt sich die Idee einer Filmsprache in den Montagetheorien, wie sie in der Sowjetunion im frühen 20. Jahrhundert entstanden und von Vertreter:innen des russischen Formalismus ausgearbeitet wurden, wiederfinden. Schliesslich gibt es einige Publikationen zum Stichwort der Filmgrammatik aus den 1930er und 1940er Jahren, die sich jedoch weniger mit einer Grammatik beziehungsweise Sprache des Films beschäftigen, als dass sie eine normative Filmästhetik proklamieren (vgl. Kessler 2002).

Darauf, von 1960 bis in die 1980er Jahre, folgt die Filmsemiotik – mit strukturalistischer Prägung, die als dominanter Ansatz der modernen Filmtheorie gilt. Initiiert durch Christian Metz (1972), stösst sie als systematische Erforschung des Films mittels sprachwissenschaftlicher Konzepte und Methoden auf Resonanz (aber auch auf Kritik). Sie führt schliesslich zur Institutionalisierung der Filmwissenschaft als Disziplin, wird zur Grundlage der Narratologie und beeinflusst die Genretheorie, die psychoanalytische und feministischen Filmtheorien der 1970er und 1980er Jahre (vgl. Tröhler 2021).

Die Filmsemiotik erkennt die Bedeutung von Sprache für die Erfassung von Wirklichkeit als eine Welt der Zeichen an, setzt den Begriff der Sprache aber nur als Metapher ein:

„Das Kino ist sicherlich keine Sprache [*langue*], im Gegensatz zu dem, was viele Theoretiker des Stummfilms gesagt haben oder zu verstehen gegeben haben [...]. Man kann das Kino als eine Sprache [*langue*] betrachten in dem Maße, wie es signifikative Elemente in geregelten Arrangements ordnet, die von denen verschieden sind, die unsere Sprachen [*idiomes*] bilden können und die auch nicht die perzeptiven Gebilde, die uns die Realität bietet [...], abbilden. Die filmische Manipulation transformiert das, was nur das visuelle Abbild der Realität hätte sein können, in eine Rede“ (Metz 1972, S.148).

Mithilfe der Filmsprache als Metapher wird die Analyse der filmischen Oberflächenstrukturen möglich, also der medienpezifischen beziehungsweise audiovisuellen Organisationsmuster. Die filmische Ausdrucksebene meint dabei sowohl die ‚Materien des Ausdrucks‘ – also das bewegte Bild, Schriftzeichen, die verbale Sprache, Geräusche und Musik – als auch die ‚Form des Ausdrucks‘ beziehungsweise die medienpezifischen Kodes – die Art und Weise, wie audiovisuelle Bewegtbilder zeigen und erzählen, zum Beispiel die Einstellungsgröße, Kamerabewegung, Montage, Farbe und so weiter. Jene filmischen Parameter also, über die sich der Film beziehungsweise das audiovisuelle Medium organisiert und dessen Wirkungsweisen untersucht werden können. Denn die Ausdruckweise des Audiovisuellen wirkt immer auf den Inhalt ein.

Wenn wir nun im EduMedia-Team von der Sprache des Audiovisuellen sprechen, dann meinen wir damit die filmische Ausdrucksweise oder – in Metz' Worten, die ‚filmische Manipulation‘ –, die den wissenschaftlichen Inhalt nicht nur abbildet, sondern zur Rede transformiert.

Balázs schreibt in seiner Anrede an die Regisseur:innen (und an alle anderen Freund:innen vom Fach): „Ihr liebt die Materie, aber sie wird euch nur wiederlieben, wenn ihr sie kennt“ (Balázs 1924, S.13). Er argumentiert für eine Theorie des Films; dafür, dass Film nicht nur Erfassung der Wirklichkeit, Illustration oder Abbild sei, sondern Bedeutung und Ausdruck, die gewählt beziehungsweise konstruiert werden müssen. Dies kann, so Balázs, nur gelingen, wenn jene, die den Film machen, mit der Materie des Films vertraut sind – womit er speziell die Theorie meint (vgl. ebd., S.3-16). Dem zustimmend, lässt sich argumentieren, dass die Kenntnis der Sprache des Audiovisuellen notwendig ist, um den Inhalt – ob es sich dabei um ein Drama oder eben um eine wissenschaftliche These handelt, ist einerlei – so wiederzugeben, dass die Gestaltungsweise ihn nicht verzerrt oder verfälscht; dass sich Inhalt und Ausdruck ‚lieben‘, um es in Balázs' Worten zu schreiben.

Bei Unkenntnis oder Ignoranz gegenüber der audiovisuellen Sprache und den spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten des Mediums besteht allerdings umgekehrt die medienrhe-

torische Gefahr, die ‚falschen Worte‘ zu gebrauchen oder den ‚falschen Ton‘ anzuschlagen, unfreiwillig Ambiguität oder spezifische Perspektiven zu transportieren, die den wissenschaftlichen Inhalt verzerren (vgl. Reutemann/Rehmann/Volk 2023). Ist man aber mit ihr vertraut, können mit ihr ‚Dinge auf den Punkt‘ gebracht werden. Genau deswegen ist das Arbeitsmodell des Co-Designs eine so wichtige Voraussetzung für die Entfesselung des audiovisuellen Potenzials.

Ein Beispiel

Worin liegt nun aber genau das epistemologische Potenzial der audiovisuellen Sprache? Um diese Frage beantworten zu können, wollen wir zunächst anhand von einem von unserem Team entwickelten Wissenschaftsvideo zeigen, wie die filmische Ausdrucksebene den vermittelten Inhalt mitbestimmt. Anhand dessen wollen wir in einem zweiten Schritt die oben erwähnte Transformation hervorheben, und in einem letzten Schritt soll es schließlich darum gehen, die erkenntnistheoretische Stärke dieser zu diskutieren.

Für einen interdisziplinären Blending-Learning-Kurs der Fachbereiche Physik, Geowissenschaften und Umwelt- und Naturwissenschaft der ETH Zürich haben wir sieben Videos rund ums Thema „Radionuclides as environmental tracers“ entwickelt. Eines davon konzentriert sich auf die Frage, wie Speläotheme beziehungsweise Sta-

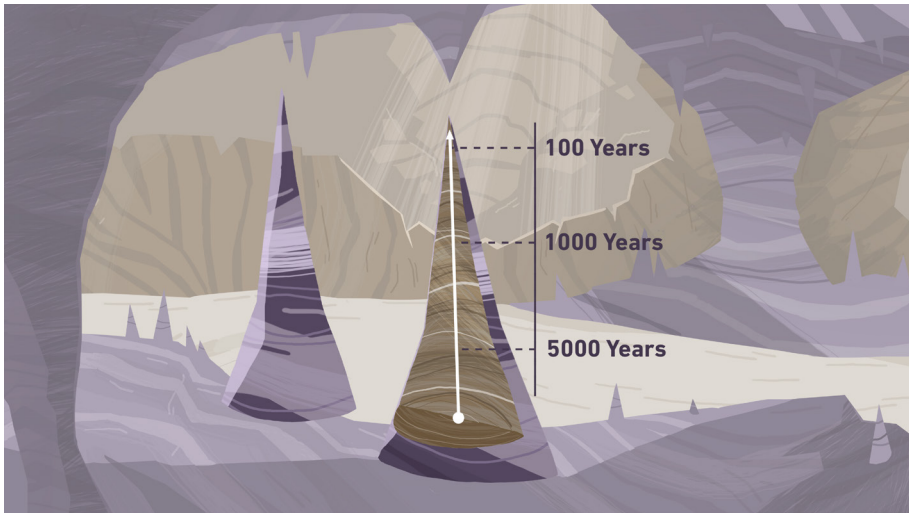


Abb.2: Gezeigt wird, wie Stalagmiten Informationen über paleoklimatische Konditionen oberhalb der Höhle speichern
 Aus: *How does a Stalagmite form?* Educational Media Team ETH Zürich, 2023



Abb.3: Veranschaulicht werden hier die fünf Bedingungen dafür, dass ein Stalagmit wächst: Regenwasser, Vegetation, Erde, Grundgestein aus Kalkstein und eine Höhle
 Aus: *How does a Stalagmite form?* Educational Media Team ETH Zürich, 2023

lagmiten entstehen. Es handelt sich dabei um ein dreiminütiges Video, das für den Gebrauch auf Masterstufe im Kontext der Hochschullehre entwickelt wurde, jedoch auch als *standalone* funktioniert. Das heißt, es vermittelt die wissenschaftliche Erklärung, wie ein Stalagmit entsteht, auch für Personen ohne Vorkenntnisse in den genannten Disziplinen.

Es gäbe etliche Wege, wie die wissenschaftliche Erklärung der Entstehung eines Stalagmiten ins Audiovisuelle übertreten könnte. Wir haben uns für eine 2D-Animation mit reduziertem Farbschema, Voiceover und Sounddesign entschieden. Diese Entscheidung lässt sich damit begründen, dass sich der 2D-Animationsstil hervorragend dazu eignet, komplexe Abstraktionsprozesse zu veranschaulichen (vgl. Abb.2 und 3). Das Animationslayout ermöglicht außerdem, dass wir Prozesse, Positionen und Perspektiven sichtbar machen können, die für das bloße Auge unsichtbar oder unerreichbar wären, wie beispielsweise der Querschnitt durch den Stalagmiten in Abbildung 2 oder jenen durch die Gesteine in Abbildung 3.

Der Illustrationsstil ist abstrakt, verfügt aber zugleich über eine einladende, nuancierte, spielerische Qualität – ohne ins Naive abzudriften. Die in diesem Stil gestaltete Erklärung erhält so dieselbe einladende Beschaffenheit und transformiert den komplexen, womöglich kompliziert wirkenden wissenschaftlichen Inhalt zu etwas Nahbarem. Der zurückhaltende Einsatz von Motion

Design unterstützt diesen Effekt: Die Bewegungen im Bild lenken nicht vom Inhalt ab, sondern hauchen ihm Leben ein – lassen also die abstrakte Darstellung realistischer beziehungsweise lebendig erscheinen und tragen damit dazu bei, eine gewisse empathische Verbundenheit mit dem Inhalt zu generieren. Die illustrativen Nuancen – die feinen Schattierungen, die Details in den Pflanzen, die kleinen Unterschiede in den einzelnen Stalagmiten und Stalaktiten – kommunizieren eine wissenschaftliche Differenziertheit, deren Ziel es ist, mit einer verbal-sprachlich differenzierten Ausdrucksweise vergleichbar zu sein.

Auch die reduzierte Farbpalette bestimmt mit, wie der Inhalt kommuniziert wird. Sie ist codiert und fügt sich in ein übersichtliches Farbschema der gesamten, siebenteiligen Serie ein. So verfügen zum Beispiel alle Videos der Serie, die sich mit dem Thema Stalagmiten(-höhlen) befassen, über dieselbe Farbpalette. Sie strukturieren so die Aufmerksamkeit und führen dazu, dass die Botschaft mit spezifischen, wiedererkennbaren Farben assoziiert wird, was gemäss der Cognitive Load Theory die kognitive Belastung beim Lernen reduziert und den Lernprozess vereinfacht. Die Cognitive Load Theory – oder die kognitive Belastungstheorie – beschäftigt sich mit der Begrenztheit der kognitiven Ressourcen im Arbeitsgedächtnis. Sie betont die Notwendigkeit, Lernmaterialien so zu gestalten, dass sie die

kognitive Belastung minimieren, um effektives Lernen zu ermöglichen (vgl. weiterführend Sweller/Ayres/Kalyuga 2011).

Außerdem korrespondieren die auditive und die visuelle Ebene miteinander. Beispielsweise wird das Voiceover „this is how it works“ von einem Zoom in die Totale begleitet, und die nächste Einstellung zeigt die Erdschicht mikroskopisch vergrößert. Dieser Übergang kommuniziert den Zuschauenden, dass die Erklärung nun in die Tiefe geht – im doppelten Sinne: Einerseits werden per Voiceover nun spezifischere Einzelheiten erklärt, andererseits dringen wir auch visuell buchstäblich weiter in die Tiefe vor. Die auf den Zoom folgende Einstellung bringt das Bildgeschehen nicht nur näher, sondern es ist auch der Auftakt zu einer (Erklär-)Reise, die immer tiefer unter die Erde geht. Diese Bewegung wird von den darauffolgenden Kamerabewegungen weiter aufgenommen – bis die Zuschauer:innen in der Höhle mit den Stalagmiten sowie Stalaktiten ankommen, wo sowohl die Erklärung als auch das Video zu ihrem Ende finden.

Das Video *How does a Stalagmite form?* zeigt an, wie die audiovisuelle Sprache den wissenschaftlichen Inhalt mitbestimmt. Eine reflektierte Anwendung audiovisueller Medien transformiert also wissenschaftliche Inhalte sowie Kulturen – mithilfe ihrer einzigartigen medialen und ästhetischen Bedingungen sowie durch ihre

spezifische audiovisuelle Rhetorik – und bringt diese in eine neue mediale Dimension (vgl. Joost 2015).

Transformative Bildwelten: Übersetzen, erweitern, verengen

Nachdem die medienästhetischen Bedingungen beispielhaft dargestellt wurden, soll nun auf den Kern des transformativen Co-Design-Prozesses eingegangen werden. Dieser Prozess schafft Bedingungen, unter denen eine grundlegende epistemologische Veränderung in der Anwendung von audiovisuellen Bewegtbildern in der Wissenschaft möglich wird.

Die Produktion audiovisueller Bewegtbilder der Wissenschaft birgt eine faszinierende Dynamik. Dies ist nicht nur der Fall, weil diese zur Kommunikation von wissenschaftlichen Inhalten dienen. Vielmehr kann der angewandte Produktionsprozess *in-the-making* zu einer substantiellen Veränderung wissenschaftlicher und edukatorischer Denk- und Sichtweisen führen. Daher ähnelt der Prozess der audiovisuellen Medienproduktion in der Wissenschaft eher einer Transformation des wissenschaftlichen Diskurses als einer bloßen Wissenschaftskommunikation (vgl. Weber/Antos 2009). Diese Gegebenheit wirft die Frage auf, wie diese mediale Transformation abläuft und inwiefern sie zielführend in Mediendesignverfahren integriert werden kann. Infolgedessen werden durch die Überführung wis-

senschaftlicher Inhalte in das bewegte Bild neue semantische Dimensionen erzeugt. Diese Dimensionen haben das Potenzial, die Inhalte auf ideale Weise zu re-kontextualisieren und ihre Prägnanz sowie Vollständigkeit im Vergleich zu einer rein schriftlichen oder mündlichen Darstellung zu erweitern.

Insbesondere die sorgfältige Auswahl von Bildern stellt für audiovisuelle Bewegtbilder in der Wissenschaft und Lehre eine anspruchsvolle Aufgabe dar: Sie können gezielt in einer bildsprachlichen Art begleiten, ergänzen oder das, was in gesprochener Sprache nicht ausreichend ausgedrückt werden kann, als visuelle Übersetzungen supplementieren.

Ein Beispiel hierfür ist die präzise Wahl eines kleinen Details, um eine besondere Facette eines Themas oder Objekts hervorzuheben (vgl. visuell-verbale Synekdoche [Bonsiepe 1965, S.23]). Die Bildlichkeit dient so der Ergänzung, Ausdehnung und Präzisierung der verbalen Darstellung. Nun kann eine solche Auswahl konnotative oder denotative Polysemien, Ambiguitäten oder gar Diskrepanzen generieren, die das Potenzial haben, die in den Bildern vermittelte Information zu verzerren (vgl. Hellermann 2015). Diese Problematik wird noch komplexer, da wissenschaftliche Terminologie in schriftlicher Form in der Regel definierte Begriffe verwendet, während bei visuellen Darstellungen oft kein gemeinsames Verständnis spezifischer visueller Ausdrucksweisen vorliegt. In

dieser Komplexität liegt jedoch auch das Potenzial, Zusammenhänge und Gleichzeitigkeiten zum Ausdruck zu bringen, die die Grenzen einer strikt chronologisch sequenzierten verbalschriftlichen Sprache überschreiten.

Hier treffen sich Mediendesign, -theorie und -rhetorik und der wissenschaftliche Inhalt und bestimmen im Austausch miteinander Form und Inhalt des audiovisuellen Ausdrucks: „So trifft das Wissen des Mediendesigns im Co-Design-Prozess immerzu auf andere Wissenscluster. Die Mediendesigner sollten daher, gleichsam wie Wissenschaftler, autodidaktisch in die anderen Wissenscluster eintauchen, um zumindest die grundlegendsten Prinzipien der anderen Disziplinen zu verstehen. Nur dann kann eine anwendungsbezogene Vernetzung der wissenschaftlich-filmischen Praktiken ermöglicht werden, worin sich im Prozess der audiovisuellen Datenproduktion Teile der Disziplinen amalgamieren“ (Reutemann 2019, S.205).

Die Kreation audiovisueller Bewegtbilder in der Wissenschaft ist also nicht nur Kommunikationsmittel von wissenschaftlichen Inhalten. Vielmehr birgt dieser Prozess das transformative Potenzial, wissenschaftliche Abläufe und Perspektiven grundlegend zu verändern. Es wäre dementsprechend falsch zu sagen, dass im EduMedia-Team Wissenschaftsvermittlung betrieben wird. Vielmehr beteiligt sich EduMedia am wissenschaftlichen Diskurs. Und durch die Integration von

Mediendesign entstehen neue semantische Dimensionen, die die Präzision und Vollständigkeit der Darstellung erweitern können.

Die komplexe Interaktion zwischen Mediendesign, Theorie, Rhetorik und wissenschaftlichem Inhalt schafft Raum für die Gestaltung eines audiovisuellen Ausdrucks, der über die Grenzen der traditionellen sprachlichen Darstellung hinausgeht. In diesem kreativen Austausch treffen verschiedene Wissensbereiche aufeinander, wodurch eine einzigartige Synergie entsteht, die den Prozess der audiovisuellen Datenproduktion bereichert und die verschiedenen Disziplinen miteinander verschmelzen lässt.

Perspektiven

Das Potenzial der audiovisuellen Sprache im Nexus von Wissenschaft und Lehre eröffnet eine Welt der Transformation und Erweiterung. Auf dieser Reise von der wissenschaftlichen Abstraktion zur audiovisuellen Konkrektion entstehen Brücken, die über die Grenzen des Geschriebenen hinausgehen. Die hier ausgearbeitete Reflexion über den kreativen Prozess der Übersetzung wissenschaftlicher Konzepte in audiovisuelle Formen zeigt, dass die audiovisuelle Sprache nicht nur ein Mittel der Kommunikation, sondern auch ein Instrument der Erkenntnis ist.

Der Weg zur erfolgreichen Integration von Wissenschaft und audiovisueller Sprache erfordert sowohl ein

fundiertes Verständnis der wissenschaftlichen Inhalte, die es darzustellen und zu transportieren gilt, als auch der mediengestalterischen und rhetorischen Prinzipien. Hier kommt das Konzept des Co-Designs ins Spiel, bei dem Expert:innen aus verschiedenen Disziplinen gemeinsam an der Entwicklung von audiovisuellen Inhalten arbeiten.

So lässt sich die Arbeitsphilosophie und -methodik im Co-Design von der klassischen Wissenschaftskommunikation differenzieren, die sich lediglich darauf konzentriert, wissenschaftliche Arbeit und wissenschaftliche Ergebnisse – innerhalb wissenschaftlicher Institutionen sowie zwischen ihnen und der Öffentlichkeit – zu vermitteln. Sie ermöglicht, im Gegensatz zum hier vorgestellten interdisziplinären Ansatz, kaum Raum für neue Perspektiven und Erkenntnisse, sondern fokussiert ausschliesslich auf den Vermittlungsapekt. Wird die audiovisuelle Sprache aber nicht nur als Kommunikationsmedium, sondern als Mittel zum Ausdruck genutzt, kann sie nicht nur Wissen vermitteln, sondern auch neues Wissen generieren und Denkweisen erweitern.

In einer Zeit, in der digitale Medien zum zentralen Medium in der Wissensvermittlung geworden sind, sind wir dazu aufgerufen, die Potenziale der audiovisuellen Sprache weiter zu erforschen und kritisch zu hinterfragen. Die audiovisuelle Sprache im Kontext von Wissenschaft und Lehre ist eine kreative Schnittstelle, an der unterschied-

liche Wissensdomänen verschmelzen und neue Formen der Erkenntnis entstehen können. Es liegt an uns, diese Potenziale zu nutzen, verantwortungsbewusst zu gestalten und in den digitalen Raum weiterzudenken.

Literatur

Antos, Gerd/Weber, Tilo: „Einleitung.“ In: dies. (Hg.): *Typen von Wissen: Begriffliche Unterscheidung und Ausprägungen in der Praxis des Wissenstransfers*. Frankfurt: Peter Lang, 2009, S.1-10.

Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt: Suhrkamp, 2001.

Bonsiepe, Gui: „Visuell-verbale Rhetorik / Visual-verbal rhetoric.“ In: *ulm – Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung* 14/15/16, 1965, S.23-40.

Curtis, Scott: „Die kinematographische Methode: Das ‚Bewegte Bild‘ und die Brownsche Bewegung.“ In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 14 (2), 2005, S.23-43.

Daston, Lorraine/Galison, Peter: „The Image of Objectivity.“ In: *Representations* 40, 1992, S.81-128.

Demos, T.J.: *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. London: Sternberg Press, 2017.

Demos, T.J.: *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. London: Sternberg Press, 2016.

Hediger, Vinzenz: „Dann sind Bilder also nichts!‘ Vorüberlegungen zur Konstitution des Forschungsfelds ‚Gebrauchsfilm‘.“ In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 14 (1), 2005, S.11-22.

Kessler, Frank: „Filmsemiotik.“ In: Felix, Jürgen (Hg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender, 2002, S.104-125.

Kirby, David A.: „Science Consultants, Fictional Films, and Scientific Practice.“ In: *Social Studies of Science* 33 (2), 2003, S.231-268.

Koch, Gertrud: „Zwischen Raubtier und Chamäleon: Das Schicksal der Filmwissenschaft.“ In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1 (1), 2009, S.65-73.

Liesegang, Franz P.: *Wissenschaftliche Kinematographie: Handbuch der praktischen Kinematographie. Einschliesslich der Reibenphotographie, unter Mitarbeit von Karl Kieser und Oswald Polimanti*. Leipzig: Ed. Liesegang/M. Eger, 1920.

Gouyon, Jean-Baptiste: „Science and Film-Making.“ In: *Public Understanding of Science* 25 (1), 2015, S.17-30.

- Hellermann, Michael: *Wissenschaft in Film und Fernsehen: Die mediale Morphologie audiovisueller Wissenschaftskommunikation*. Berlin/Münster: LIT, 2015.
- Landecker, Hannah: „Microcinematography and the History of Science and Film.“ In: *Isis* 97 (1), 2006, S.121-132.
- Metz, Christian: *Semiologie des Films*. München: Wilhelm Fink, 1972.
- Pink, Sarah: *Doing Visual Ethnography*. New York: Sage, 2013.
- Pink, Sarah: „Walking with Video.“ In: *Visual Studies* 22 (3), 2007.
- Reichert, Ramón: „Kinotechniken im Labor: Das Stanford Prison Experiment (1971).“ In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 14 (2), 2005, S.125-141.
- Reichert, Ramón: *Im Kino der Humanwissenschaften: Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens*. Bielefeld: transcript, 2007.
- Reutemann, Jeanine/Rehmann, Judith/Volk, Benno: „Die Zukunft von wissenschaftlichen Bildungsvideos – nachhaltig gedacht und umgesetzt.“ In: Newiak, Denis/Romppel, Janine/Martin, Alexander (Hg.): *Digitale Bildung jetzt! Innovative Konzepte zur Digitalisierung von Lernen und Lehre*. Wiesbaden: Springer, 2023, S.105-114.
- Schneider, Birgit/Walsh, Lynda: „The Politics of Zoom: Problems with Downscaling Climate Visualizations.“ In: *Geo: Geography and Environment* 6, 2019, S.1-11.
- Simpson, Paul: „So, as you can see...’: Some Reflections on the Utility of Video Methodologies in the Study of Embodied Practices.“ In: *Area* 43 (3), 2011, S.343-352.
- Steen, Marc: „Co-Design as a Process of Joint Inquiry and Imagination.“ In: *Design Issues* 29 (2), 2013, S.16-28.
- Sweller, John/Ayres, Paul/Kalyuga, Slava: *Cognitive Load Theory*. New York: Springer, 2011.
- Tosi, Virgilio: *Cinematography and Scientific Research*. Paris: Boudin (UNESCO), 1977.
- Tröhler, Margrit: „Film als Sprache: Semiotik des Films und Strukturalismus.“ In: Groß, Bernhard/Morsch, Thomas (Hg.): *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden: Springer, 2021, S.45-66.
- Verdicchio, Dirk: *Das Publikum des Lebens: Zur Soziologie des populären Wissenschaftsfilms*. Bielefeld: transcript, 2010.
- Zamenopoulos, Theodore/Alexiou, Katerina: *Co-Design as Collaborative Research*. Bristol: Bristol University/AHRC Connected Communities Programme, 2018.

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Benjamin Schultz-Figueroa: The Celluloid Specimen: Moving Image Research into Animal Life

Oakland: University of California Press 2023, 270 S.,
ISBN 9780520342347, GBP 30,- (OA)

(Zugl. Dissertation am Film and Digital Media Department der University of California Santa Cruz, 2018)

Zwischen Gewebeproben, Versuchsprotokollen, Notizen und konservierten Körperteilen finden sich in wissenschaftlichen Laboren nicht selten Filmaufnahmen. Ebenso wie die anderen Ephemera zeugen diese von den Vorgehens- und Denkweisen sowie Paradigmen, die die jeweils an den Experimenten und Studien beteiligten Wissenschaftler:innen, Institutionen und Aktanten in sie einschreiben. Benjamin Schultz-Figueroa untersucht solch wissenschaftliches Filmmaterial, das im Kontext von Tierexperimenten in den USA zwischen 1940 und 1960 entstanden ist. Er versteht diese Tierversuchsfilm als die für seine Monografie namensgebenden *celluloid specimen* und weist mit dieser Benennung unmissverständlich darauf hin, dass diesen eine signifikante epi-

stemische wie auch methodische Rolle in der sich auf Tierversuche stützenden Verhaltensforschung zukommt. *Celluloid specimen* machen in dieser Funktion einerseits das Vorgehen, Denken und Selbstverständnis in Laboren analysierbar, andererseits veranschaulichen sie auch die medientheoretischen und -praxeologischen Anschauungen und Ansprüche der wissenschaftlichen Verwendung von Film in Experimenten mit „nonhuman animals“ (S.10). Diese Doppelfunktion steht im Zentrum jedes der drei Teile in Schultz-Figueroas Studie, die das Schaffen eines Verhaltensforschers und dessen wissenschaftliche wie auch politische Umgebung in Zusammenhang mit der jeweiligen an den Experimenten beteiligten Spezies untersuchen.

Zunächst widmet sich Schultz-Figueroa der Forschung an Primaten von Robert Mearns Yerkes. Die dabei analysierten Versuchsanordnungen und Filme seien durch die Produktion von Sympathie als wissensgenerierendes Moment gekennzeichnet, wobei dies schlussendlich den Ausgangspunkt für die Kontrollierbarkeit von Individuen bilde: „Yerkes’s primate films were meant to be institutional tools for controlling racial and species categories in the future“ (S.61). In der Kontextualisierung des wissenschaftlichen Filmmaterials zwischen *Exploitation*-Filmen und massenweisen IQ-Tests im US-Militär wird die sozialdarwinistische Dimension des affektiven Potenzials des Films deutlich, die Yerkes’ Labor zu einem Schauplatz der eugenisch imaginierten „affective labor of racial capitalism“ (S.66) werden lässt.

Die Filme von Experimenten an Ratten bilden den Untersuchungsgegenstand des zweiten Teils. Zentral wird dabei das Reiz-Reaktions-Schema des Verhaltensforschers Neal E. Miller, das in und mit dessen Filmen sowohl erprobt als auch präsentier- und auf andere Spezies übertragbar gemacht werden sollte. Besonders aufschlussreich und schockierend ist dabei Schultz-Figueroas Argumentation, wie *celluloid specimen* dem Rassisten Miller dazu dienten, Lynchmobs an Schwarzen dahingehend zu legitimieren, als dass mittels filmischer Experimente das gewaltvolle Verhalten der ‚weißen‘

US-Amerikaner:innen¹ naturalisiert werden sollte (vgl. S.75ff.). Zugleich eröffnen die weiteren Kapitel über Laborrattenfilme und deren Einsatz in Klassenräumen in Anschluss an Donna Haraways Konzept des *shared suffering* (vgl. *When Species Meet*. Minneapolis: Minnesota UP, 2007), dass in filmischen Experimenten mit Ratten ein utopisches Potenzial einer speziesübergreifenden Zukunftsmodellierung entdeckt werden könne (vgl. S.96).

Im dritten Teil der Studie steht der Verhaltensforscher B. F. Skinner und dessen Arbeit an und mit Tauben im Zentrum. Skinners Verwendung von Film wird dabei im Lichte seiner Theorie der operanten Konditionierung gelesen, wobei die Labortauben zu Metaphern des Publikums werden. Ob Tauben als Pilotinnen von Kriegsraketen, in ironischen Reenactments von Beispielen aus der Geschichte des Laborfilms oder bei populären Fernsehauftreten: Skinners medientheoretische und -praktische Bemühungen ließen Film zum Instrument der Konditionierung werden (vgl. S.168). Zusammen mit seiner experimentellen *Skinner’s Box* stehen für Schultz-Figueroa Skinners Experimente mit Tauben für eine Vorwegnahme unserer zeitgenössischen Medienökono-

1 Das kleingeschriebene ‚weiß‘ verweist ebenso wie das großgeschriebene Schwarz darauf, dass es sich hier um differenzlogische Zuschreibungen bzw. um gesellschaftspolitische Zugehörigkeiten und nicht um essentialistische ‚biologische‘ Eigenschaften handelt.

mien, die zwar aktivierend wirken, die Macht der Handlungsleitung jedoch auf Seiten konditionierender Konzerne und Infrastrukturen verweilt.

Schultz-Figueroa verzichtet in jeder *case study* auf anthropomorphisierende Formulierungen, umgeht anthropozentrische Fragestellungen an das Material. Statt die untersuchten *celluloid specimen* essentialistisch als interspezifische Kontaktzonen zu generalisieren, wird jedes Fallbeispiel sowohl danach befragt, welche Relationierung von Mensch-Tier-Verhältnissen die Medienverwendung beeinflusst, als auch danach, wie diese medial erst hervorgebracht wird. Methodisch verlangt dies eine genaue Analyse sowohl des filmischen Materials als auch der dieses umgebenden Machtgefüge, wodurch Film-, Wissens-, Sozial- und Institutionsgeschichte unabdingbar miteinander verschränkt gedacht werden. Genau hierin liegt Schultz-Figueroas fachliches Plädoyer: Statt vorschnell anthropomorphisierende Schlüsse über Medienverwendung zu ziehen, gelte es, *celluloid specimen* genauestens zu situieren, denn „the terms *human* and *animal* are essentially meaningless without a historical, contextual frame“ (S.14).

The Celluloid Specimen veranschaulicht die Produktivität und Komplexität, die sich in der Beschäftigung mit *non-theatrical film* allgemein und mit wissenschaftlichem Film im Besonderen einstellt: Der Entwicklungsprozess von gefilmten ‚episte-

mischen Dingen‘ (vgl. Rheinberger, Hans-Jörg: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge: Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*. Göttingen: Wallstein, 2001), die auf Film gebannt diesen selbst zu einem epistemischen Ding werden lassen, wird zentral für eine medienwissenschaftliche Historisierung im Geiste der New Cinema History, die einen erweiterten Blick auf fach- und institutionsspezifische Kontextualisierungen verlangt. Schultz-Figueroa öffnet mit seinen Fallstudien den Fachdiskurs, der sich sonst häufig auf die frühe Filmgeschichte beschränkt (vgl. Gaycken, Oliver: *Divises of Curiosity: Early Cinema and Popular Science*. New York: Oxford UP, 2015), hin zu einer diachronen Auseinandersetzung einer regional- und fachspezifischen Untersuchung.

Die thematisierten Filmenden sind dabei keine in der Geschichte des wissenschaftlichen Filmens kanonisierten, sondern ambivalente Individuen, deren Arbeit sich zu entdecken lohnt (viele der analysierten Filme sind durch in der Publikation verwendete QR-Codes für die Lesenden zugänglich). Die einzelnen Figuren mit ihrer jeweiligen Konfiguration eines verhaltensforschenden *cinema of exploration* (vgl. Caminati, James Luca/Cahill, James Leo [Hg.]: *Cinema of Exploration: Essays on an Adventurous Film Practice*. New York: Routledge, 2020) verlangen zudem, eine strikte epistemische sowie medienpraxeologische Trennung von Laborfilmen und ver-

meintlich populärwissenschaftlichen Arbeiten infrage zu stellen; vor allem in Hinblick auf die Analysen von Machtzusammenhängen erweist sich Schulz-Figueroas Umgehen einer solchen dichotomen Behandlung der *celluloid specimen* als überzeugend komplexitätssteigernd.

Scott Curtis verlangt von Film- und Medienwissenschaftler:innen, die sich mit wissenschaftlichen Verwendungsweisen von Film beschäftigen, dass sie sich einer eingehenden Beschäftigung mit der ihnen fremden Disziplin unterziehen, um relevante Aussagen über ihre Gegenstände treffen zu können (vgl. *The Shape of Spectatorship: Art, Science, and Early Cinema in Germany*. New York: Columbia UP, 2015). Schulz-Figueroa beweist in *The Celluloid Specimen* mit Bravour, dass er diesem Credo einer *tactile historiography* (vgl. S.191), die Produktion, Distribution und Rezension

von Medien berücksichtigt, zu folgen und aus seiner fachwissenschaftlichen Perspektive nicht nur an Diskurse der Verhaltensforschung und der Critical Animal Studies anzuknüpfen versteht, sondern diese mit Blick auf die von ihm untersuchten Gegenstände zu verkomplizieren und durch neue Punkte zu erweitern weiß. Die fortwährende Ambiguität des Materials, das zwischen utopischen Zukunftsentwürfen, Neumodellierungen von Speziesverhältnissen und regressiven bis diskriminierenden Aneignungen oszilliert, wird in den einzelnen Untersuchungen feinfühlig herausgearbeitet. Dabei wird vor allem Schulz-Figueroas Analyse der Verwobenheiten von epistemischen Tugenden und politischen Agenden in filmischen Konfigurationen für die Beschäftigung mit filmischem Wissen musterbildend.

Dennis Hippe (Frankfurt am Main)

Medien/Kultur

Ariane Karbe: Museum Exhibitions and Suspense: The Use of Screenwriting Techniques in Curatorial Practice

Abingdon: Routledge 2023 (Routledge Research in Museum Studies), 175 S., ISBN 9781003153962, GBP 120,-

In *Museum Exhibitions and Suspense: The Use of Screenwriting Techniques in Curatorial Practice*, Ariane Karbe takes us on an intellectually stimulating journey through the world of museum curation, offering a fresh perspective that merges the worlds of art and storytelling. In this thought-provoking book, Karbe explores the exciting possibilities of incorporating screenwriting techniques into curatorial practices, ultimately enhancing the museum-going experience for both seasoned art enthusiasts and casual visitors alike.

The central research intent of this book is to highlight relations between suspense techniques. Karbe dives deeply into techniques used in Hollywood movies, she describes insightfully what suspense exactly is and how exhibitions utilize suspense techniques. The question is: Can museum exhibitions be as exciting as films? (cf. p.2). The author sets three Hollywood masterpieces – *All About Eve* (1950), *The Conversation* (1974), and

Chinatown (1974) –, in comparison to three exhibitions: *Sawn: A Crime Featuring Baroque Backdrops* (2023-2014), *Mountains, a Mysterious Passion* (2007-2014) and, *The Passions: A Drama in Five Acts* (2012). It is absolutely necessary to see the movies in the book in advance, because it can be boring to only read about them while trying to associate them with the screenwriting techniques as well as the exhibitions. Karbe contends that by applying cinematic techniques, curators can create exhibitions that are not only visually striking but also emotionally gripping.

One of the book's standout features is its comprehensive examination of the intersection between the art world and the world of cinema. Moreover, it was thrilling to read the book's introduction, wondering how Karbe could have connected these two art worlds: films and exhibitions. My own attention had been drawn into the book by decoding the similarities to create suspense for making the audience curious about what they read or saw, as it is indicated

in the book: „No matter which approaches they choose, screenwriters will do anything to reach their audience. In this sense, they can inspire curators to place the audience even more consistently at the centre of museum work... Never be boring! And the opposite of boredom is? Suspense!“ (p.17). Karbe often highlights the narrative quality and constitution of exhibitions.

Karbe's writing style is accessible and engaging. Therefore, complex concepts in both curation and screenwriting are easily accessible for readers from various backgrounds. One of the book's key strengths is its exploration of various screenwriting techniques and their potential applications for curatorial practice. Especially the in-depth explanations of screenwriting techniques in the context of suspense – such as telegraphing, dangling cause, dramatic irony, dramatic tension, planting, and payoff – provide readers that are not experts in film studies with valuable information. Moreover, Karbe shows how these techniques are used for museum exhibitions that are not only visually stunning but also emotionally immersive. The book may also be an insightful read for curators who aim at suspenseful exhibition storytelling.

Additionally, Karbe's incorporation of case studies is a highlight of the

book. These real-world examples bring the theoretical concepts to life, demonstrating how curators have successfully employed screenwriting techniques to engage and captivate their audiences. The case studies provide concrete evidence of the effectiveness of the ideas presented, offering a practical roadmap for those eager to experiment with these concepts in their own curatorial work. Personally, I sensed the usage of suspense and screenwriting techniques when I was reading the film analysis part of the book; in consequence, I became curious to read the comparison to the exhibitions; I also felt some kind of thrill when Karbe designed the storytelling and background information for the three exhibitions, making the reader comprehend the correlations.

In conclusion, Karbe invites us in *Museum Exhibitions and Suspense* to view the art world through a new lens – one that is both illuminating and deeply engaging by demonstrating how screenwriting techniques can elevate the impact of museum exhibitions. This book is a thought-provoking and insightful addition to the literature on museum curation, and it has the potential to shape the future of how we experience art in galleries and museums.

Ilayda Seyhun Gören (Marburg)

Stefan Weber: Radikaler Lingualismus: Von Wittgenstein zu Mitterer und einer neuen Philosophie

Weilerswist: Velbrück 2022, 136 S., ISBN 9783958323155, EUR 24,90

Der Publikationsrhythmus von Erkenntnistheoretikern scheint immer weniger zu einer sich immer schneller drehenden Wissenschaft zu passen. Der Philosoph Josef Mitterer hat zu seinem Non-Dualismus bislang zwei Monografien und einige Aufsätze veröffentlicht (z.B. Mitterer, Josef: *Das Jenseits der Philosophie: Wider das dualistische Erkenntnisprinzip*. Wien: Passagen, 1992). Stefan Weber spricht in seiner Monografie *Radikaler Lingualismus* davon, dass er sich selbst zwar schon seit 30 Jahren intensiv mit Mitterers Ansatz beschäftige (u.a. in seinem Werk *Non-dualistische Medientheorie: Eine philosophische Grundlegung*. Konstanz: UVK, 2005), aber es zwischenzeitlich 15 Jahre von der Darstellung bis hin zu dessen Kritik brauchte. Das besondere Tempo mag auch daran liegen, dass bei der Erkenntnistheorie das Innovationspotenzial überschaubar erscheint. Weber zeichnet dazu drei Revolutionen nach: Der Streichung des theologischen Jenseits folgte die Abkehr von der Metaphysik, und Mitterer stehe mit dem Verzicht auf die sprachverschiedene Wirklichkeit für die mögliche dritte Revolution. Hier verortet sich Weber mit seinem Buch und untersucht den „Verdacht, dass eine der grundlegenden Unterscheidungen der Philosophie, nämlich jene von Sprache und nicht-sprachlicher Wirklichkeit, nicht konsistent ist, ja

dass sie erhebliche Lücken aufweist und massive Probleme bereitet“ (S.10).

In den ersten drei Kapiteln widmet sich Weber zentralen Fragen dieser Unterscheidung. Das erste Kapitel ist selbst für Dualist:innen wie (Radikale) Konstruktivist:innen noch ein sanfter Einstieg in die mitunter gewöhnungsbedürftige Welt nicht-dualisierender Redeweise, wenn Weber herausarbeitet, dass es keine Wahrnehmung ohne Interpretation gebe, ja selbst „nackte Fakten“ immer eine Erstinterpretation, eine Erstdeutung“ (S.28) darstellten.

Im zweiten Kapitel folgt mit dem infiniten Regress das resultierende Problem, wenn sprachliche Bezüge auf eine nicht-sprachliche Wirklichkeit unter Rechtfertigungs- und Begründungsdruck geraten, da jede Begründung nur sprachlich vorgebracht werden kann. Mit der Unterscheidung von gut- und böartigen infiniten Regressen gelingt Weber eine plausible Kritik an Mitterers herausgearbeiteten infiniten Regressen, die er für eine Schärfung von dessen Überlegungen nutzt.

Nach einer Kritik und Neukonzeptionalisierung der Unterscheidung von Objekt- und Metasprache im dritten Kapitel nimmt Weber in den folgenden Kapiteln mit einer Darstellung von Mitterers nicht-dualisierender Redeweise und seiner Kritik daran Anlauf für seine eigene Weiterentwicklung. Im Wesentlichen zielt

Webers Kritik auf Mitterers zentralen Satz: „Das Objekt der Beschreibung ist nicht beschreibungs- oder ‚sprachverschieden‘, sondern jener Teil der Beschreibung, der bereits ausgeführt worden ist“ (Mitterer, Josef: *Das Jenseits der Philosophie*. Wien: Passagen, 1992, S.56). Weber arbeitet das folgenreiche Problem plausibel heraus: „Damit man sagen kann, dass etwas Teil von etwas anderem ist, muss es bereits in irgendeiner Form bekannt, gegeben, hier: ‚ausgeführt worden sein“ (S.83). Daher sei die Unterscheidung zwischen (bereits ausgeführten) Beschreibungen *so far* und (noch auszuführenden) Beschreibungen *from now on* nicht plausibel, es gebe nur Beschreibungen *so far*. Hier schlägt Weber eine einfache Modifizierung vor, welche er zwar in Teilen kritisiert, die aber dennoch plausibel erscheint: „Das Objekt einer *weitergehenden* Beschreibung ist nicht beschreibungs- oder ‚sprachverschieden‘, sondern jener Teil der *weitergehenden* Beschreibung, der *vor ihr* bereits ausgeführt worden ist“ (S.84).

Mit der Fokussierung auf Beschreibungen *so far* und der Schärfung der infiniten Regresse gelingt Weber

sowohl eine überzeugende Kritik als auch die Weiterentwicklung der nicht-dualisierenden Redeweise, die sich verkürzt in dem Satz zusammenfassen lässt: „Sprache fabriziert/bringt hervor die Idee der (nicht-sprachlichen) Wirklichkeit“ (S.96) Dieser *Radikale Lingualismus* sei radikal, unter anderem weil „auch die Wahrnehmung *als Ding* bereits eine Interpretation“ (S.97) sei und weil „jede Unterscheidung zwischen Sprache und nicht sprachlicher Wirklichkeit Teil der Metasprache ist und somit Sprache zur Voraussetzung hat“ (S.97).

Nachdem in den vergangenen Jahren in der Erkenntnistheorie realistische Annahmen eine erstaunliche Renaissance erlebt haben, gelingt Weber mit seinem Buch ein neuer Impuls zur zwischenzeitlich etwas erlahmten Diskussion zu nicht-dualisierender Redeweise. Dass er seine überaus fundierte Kritik und plausible – wenngleich keineswegs fundamentale – Weiterentwicklung als Anlass für das neue Label *Radikaler Lingualismus* nutzt, begründet er zwar, kommt am Ende aber doch überraschend.

Olaf Hoffmann (Bamberg)

Judith-Frederike Popp, Lioudmila Voropai (Hg.): Adorno und die Medien: Kritik, Relevanz, Ästhetik

Berlin: Kulturverlag Kadmos 2023 (Kaleidogramme, Bd.196), 272 S., ISBN 9783865994943, EUR 29,80

Die Meinungen, die sich um Theodor W. Adorno ranken, stimmen meist in folgenden Punkten überein: Adorno müsse die Welt der Medien, des Rundfunks und des Fernsehens und damit auch alle neueren Entwicklungen der Medienwelt abgrundtief verabscheut haben. Zudem sei seine Medien- und Kulturkritik elitär und von oben herab (vgl. S.216). Der Sammelband *Adorno und die Medien* wirft ein differenzierteres Licht auf diese gängigen Einschätzungen. Denn eines macht die Publikation besonders deutlich: Eine Medienanalyse, die durch Adorno inspiriert ist, verbleibt nicht einseitig, sondern muss die dialektische Bewegung von Herrschaft und Freiheit nachvollziehen können.

Anlass dieses Sammelbandes war die im Jahre 2019 in Karlsruhe abgehaltene Tagung „Adorno und die Medien“ (S.20). Der Band umfasst insgesamt 13 Beiträge in englischer und deutscher Sprache, die in drei Teilschnitte gegliedert wurden: „Reflexionen der Medienanalyse“, „Kritische Medienanalysen *in situ*“ und „Adorno und digitale Kultur“. Besonders spannend sind dabei die Aufsätze, die den Doppelcharakter einer adornitischen Medienkritik betonen.

Dass Adorno nicht nur aus seinem Elfenbeinturm heraus über die Medien schimpfte, zeigen Stefano Marino und Rolando Vitali in ihrem Text ein-

drücklich am Beispiel der öffentlichen Gespräche Adornos mit Arnold Gehlen. Auch wenn Adornos Medienkritik vernichtend ist, bedeutete das für ihn nicht, sich aus der Öffentlichkeit zurückzuziehen. Ganz im Gegenteil: „Adorno *practically* never disdained to use mass media whenever he could, in order to reach a broader audience“ (S. 54f.). Adorno trägt eben jenen Widerspruch zwischen regressiven Momenten der Aufklärung und partiellen Freiheitsmöglichkeiten aus, indem er – trotz aller Kritik – seine theoretischen Positionen zum Ausdruck brachte.

Sarah Bianchi verdeutlicht, dass die angesprochene Doppelbewegung von theoretischer Kritik und einer praktischen Inanspruchnahme der Öffentlichkeit nicht nur eine persönliche Vorliebe Adornos war, sondern der Sache selbst geschuldet sei. Sie überträgt diese Gedanken ins digitale Zeitalter: Das „Doppelgesicht des digitalen Wandels“ (S.200) besteht Bianchi zufolge darin, dass die digitalen Räume zwar stets Macht konstituieren und reproduzieren, sogleich aber auch immer wieder Räume und Möglichkeiten entstehen lassen, die von den Subjekten progressiv angeeignet und behauptet werden können.

Auch Judith-Frederike Popp schließt an diese Bewegung an und zeigt, wie solche selbstbestimmten Aneignungen aussehen könnten. Sie

befragt Adornos ästhetische Theorie bezüglich des Konzeptes der Selbstbestimmung, das sie in Formen des „albernen Exzesses“ (S.252) angedeutet sieht. Digitale Selbstbestimmung sei „das Spiel mit dem Als-Ob, das Erproben von Neuem“ (S.264). Beispiele dafür sind laut Popp „Memes“ und „die Kochtipps unter den Videos von *Pornhub*“ (ebd.). Es geht also um Formen der digitalen Nutzung, die den Logiken der Plattform zuwiderlaufen, sie aufheben und durch den Gebrauch entfremden.

Dass mit Adorno auch nach dem ästhetischen Wahrheitsgehalt der technischen Entwicklungen gefragt werden muss, zeigt Sulgi Lie am Beispiel von Charlie Chaplins erstem Tonfilm *The Great Dictator* (1940). Das Bild, das spricht, das die *message* unvermittelt zum Ausdruck bringt, „verliert [...] seinen Bildcharakter, verleugnet also seinen Scheincharakter als ästhetisches Zeichen“ (S.102). Die technischen Entwicklungen stehen damit immer in Gefahr, ihre Erkenntnismöglichkeiten zu verspielen. Und so ist auch die technische Entwicklung in der Gleichzeitigkeit von Fortschritt und Regression gefangen: „Das technologisch Fortschrittliche kann ästhetisch rückschrittlich sein, während umge-

kehrt das ästhetisch Fortschrittliche technisch rückschrittlich sein kann“ (S.103). Filme in 3D oder hyperrealistische Animationstechniken können die Differenz von Realität und Fantasie völlig aufheben, verlieren damit aber jeglichen Wahrheitsgehalt abseits empirischer Realität und sind im ästhetischen Sinne gehaltlos. Die medialen Entwicklungen mit Adorno zu betrachten, heißt also auch, sie nach ihrem Beitrag zur Erkenntnis der Gesellschaft zu befragen.

Der Sammelband vereint unterschiedliche Blickwinkel auf die mediale Welt, von denen hier nur ein Ausschnitt dargestellt werden konnte, und ist durch seine Vielschichtigkeit inspirierend als auch voraussetzungs-voll. Wenn aber etwas während der Lektüre deutlich ins Auge sticht, dann die ständig wiederkehrende Doppelbewegung der dialektisch geschulten Medienanalyse, die zwischen der Kritik von Herrschaft und dem Ausloten emanzipatorischer Potenziale hin und her schwingt. Mit Adorno auf die Medien zu blicken, bedeutet also nicht, vor ihnen zu fliehen, sondern sich ins Getümmel zu stürzen, ohne dabei den Kopf zu verlieren.

Leon Schultze (Frankfurt am Main)

Bettina Papenburg: Vitalitätseffekte: Erkenntnis und Affekt in der Medienkultur der Zellbiologie

Frankfurt: Campus 2023, 308 S., ISBN 9783593517315, EUR 42,-

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

In der naturwissenschaftlichen Forschungspraxis fungieren digitale Bilder als Medien der Erkenntnis. Technische Bildgebungsverfahren der computer-gestützten Mikroskopie sind für den fachlich geschulten Expert:innenblick ausgerichtet auf Erkenntnisgewinn. Bisher blieb diese bildorientierte Wissenspraxis weitgehend unberührt von medienkulturwissenschaftlichen Analysen, von medienästhetischen, semiotischen und hermeneutischen sowie von wissenschaftshistorischen Untersuchungen. Bettina Papenburg legt in ihrer Habilitationsschrift, die als Monografie unter dem Titel *Vitalitätseffekte: Erkenntnis und Affekt in der Medienkultur der Zellbiologie* unlängst erschienen ist, aus einer dezidiert medienkulturwissenschaftlichen Perspektive erstmalig eine umfassende und tiefgreifende Studie mit praxeologischer Komponente vor, die sich diesem Desiderat widmet und einen Dialog zwischen Geistes- und Naturwissenschaften zu stiften sucht. Das epistemische Bild als Ort, an dem eine wissensgenerierende Operation vollzogen wird, setzt die Autorin als „Kristallisationspunkt“ (S.17) eines solchen Dialogs.

Medienästhetisch argumentierend macht Papenburg überzeugend deutlich, dass bei der Lebendzellmikroskopie einer gewissen Lebendigkeit

der Zellen Ausdruck verliehen wird, die aus einem „affektive[n] Surplus“ (S.269) resultiert, das sich unter anderem durch die Vermittlung von Bewegung herleitet. Hier kommt ein zweiter wesentlicher Faktor ins Spiel, der im Untertitel der Monografie anklingt: Auch Affekt gilt es in der Medienkultur der Zellbiologie wahr- und ernst zu nehmen. In den auf Wissenszuwachs ausgerichteten Wahrnehmungen, so argumentiert Papenburg, mischt sich als Gegensand dieser Wahrnehmung eine „affektive Beteiligung an den Filmen“ (S.10). Dieser Befund wird insbesondere im zweiten Teilabschnitt (Kapitel 3, 4 & 5) anhand von Beispielen und im Rückgriff auf psychologische, ästhetische und philosophische Reflexionen ausgearbeitet. Zentral an Papenburgs Hypothese dieser affektiven Beteiligung erweist sich ihr Plädoyer, Erkenntnis und Affekt nicht als sich oppositionell gegenüberstehende Bestandteile bei der bildgebungsgestützten Erkenntnisgewinnung zu verstehen, sondern in ihrer Wechselwirkung als sich gegenseitig erweiternd und bereichernd. Durch diese Perspektivverschiebung auf Korrelationen epistemischer und affektiver Komponenten sei es möglich, so die Autorin, Reflexionsraum bei den Bildbeobachter:innen über die individuelle Eingebundenheit in das

mediale Gesamtgefüge aber auch sogenannte ‚Vitalitätsaffekte‘ zu generieren. Geprägt von dem US-amerikanischen Psychiater und Analytiker Daniel Stern bezeichnet der Begriff des Vitalitätsaffekts die „Erfahrungsqualitäten“, die „alle vitalen Prozesse begleiten“ (S.16) (vgl. auch Stern, Daniel: *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. London: Karnac Books, 1998 [1985]). Der Begriff deutet damit auf das reflexive Gewähr-Werden der eigenen Lebendigkeit und Sterblichkeit der Beobachtenden hin. Nicht zufällig wählt Papenburg den Titel ihrer Monografie Vitalitätseffekte so nahe an Sterns Begriff. Mit der Akzentuierung auf Effekte verweist sie auf das epistemische Bild mit ästhetischem Gehalt als prozesshafte (Aus)Wirkung technischer Sichtbarmachungsverfahren; als Bild von ‚etwas‘ und Bild von ‚sich selbst‘, eingelassen zwischen Un/Sichtbarem und Un/Sagbarem.

Historisch perspektiviert stellt Papenburg im ersten Teilabschnitt (Kapitel 1 & 2) überzeugend heraus, dass sich die grundlegende Idee einer „Selbst-Repräsentation der Natur“ (S.59) und ein damit einhergehendes Objektivierungsversprechen von Visualisierungstechnologien bis in die Gegenwart naturwissenschaftlicher Rhetoriken fortschreibt. Formen menschlichen Eingreifens sowie automatisierte Vermessung und Abstraktion in eine diagrammatische, computergestützte Visualisierung bilden jedoch einen Widerspruch zu jener sich hartnäckig manifestierten Idee der Selbst-

aufzeichnung von Natur. Vielmehr sei Ziel jener Verfahren „die Vermessung der Natur“, wobei „der Weg dahin [...] über ihre Zurichtung, die sie in einen Zustand zwingt, in dem sie Bilder und Zahlen freigibt“ (S.67) führt. Im weiteren Verlauf stellt sich die Autorin die Frage nach dem „Weltbezug digitaler Bilder“ (S.69) und entwickelt hieraus den Begriff des Datenbildes. Angesichts der Bedeutsamkeit der indexikalischen Referenz jener Bilder gelangt sie schließlich zu einer grundlegenden Differenzierung zwischen epistemischen und ästhetischen Objekten (vgl. S.121). Diese Differenzierungsfrage führt die Autorin zum zweiten Teilabschnitt ihres Buches (Kapitel 3, 4 & 5), der sich beziehend auf J. Vogls Begriff des ‚Medien-Werdens‘ einer Skizzierung der historisch angelegten und erkenntnistheoretisch ausgerichteten Medienästhetik der Mikroskopie verschreibt (vgl. ders.: „Medien-Werden: Galileis Fernrohr.“ In: Engell, Lorenz/Vogl, Joseph [Hg.]: *Mediale Historiographien*. Weimar: Bauhaus-Universitätsverlag, 2001, S.115-124).

Einblicke in eine Laborstudie, dichte, interdisziplinäre theoretische Bezüge und präzise, komparative Analysen von Visualisierungstechniken der Zellbiologie machen Papenburgs Monografie nicht nur zu einer überzeugenden und lesenswerten Lektüre, sondern inspirieren und motivieren auch dazu, spartenübergreifend zu forschen und den Blick über den eigenen Fachdisziplin-Tellerrand zu wagen.

Alisa Kronberger (Bochum)

Thomas Morsch (Hg.): Der mobile Blick: Film, touristische Wahrnehmung und neue Screen-Technologien

Wiesbaden: Springer 2022, 292 S., ISBN 9783658084110, EUR 69,99

Ausgangspunkt des vorliegenden Sammelbands ist die Feststellung, dass die Entwicklung von Bildapparaten, technischen Transportmitteln und Tourismusindustrie im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert zunehmend eine neue Bild- und Reisekultur prägte. Es erstaunt vor dem Hintergrund dieser symbiotischen Verbindung, dass die Forschung weiterhin ein doppeltes Desiderat verzeichnet, wie Herausgeber Thomas Morsch gleich zu Beginn beklagt. Tourismusforschung und Film-/Medienwissenschaft haben in Bezug auf die Medialität und Medien von Tourismus bisher entweder nur Einzelstudien hervorgebracht oder dem Aspekt der Medialität nicht weitreichend Bedeutung beigemessen.

Die Aufarbeitung der theorie- und mediengeschichtlichen Parallelen zwischen Film/Medien und Tourismus stellt die zentrale Leistung der ersten drei Beiträge des Bandes dar: Anhand der drei Leitideen ‚Performativität‘, ‚Körper‘ und ‚Visualität‘ diskutiert Morsch in der Einführung zentrale Konzepte aus beiden Bereichen, von Vivian Sobchacks Filmphänomenologie (*The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton UP, 1992) über John Urrys und Jonas Larsens *tourist gaze* (*The Tourist Gaze 3.0*. London/Los Angeles: Sage, 2011), wie den mobilen virtuellen Blick bei Anne Friedberg (*Window Shopping: Cinema and*

the Postmodern. Berkeley: University of California Press, 1993) und Ellen Strain (*Public Places, Private Journeys: Ethnography, Entertainment and the Tourist Gaze*. New Brunswick/London: Rutgers UP, 2003) bis zu Jonas Larsens *travel gaze* („The (Im)mobile Life of Digital Photographs: The Case of Tourist Photography.“ In: ders./ Sandbye, Mette [Hg.]: *Digital Snaps: The New Face of Photography*. London/New York: I.B. Tauris, 2014, S.25-46). In der wechselseitigen Konfrontation ergeben sich produktive Ergänzungen, die Morsch in sein Verständnis des mobilen Blicks „als Anordnung von visueller Wahrnehmung und Bewegung, in der sich Film und Tourismus begegnen“ (S.15), aufnimmt. Demgegenüber setzt Alexander Schneiders Film- und Tourismustopologie an der Schnittstelle des Raums an, um Fragen des Blicks und der Erfahrung neu zu stellen. Schneiders genealogische Perspektive erlaubt es, den filmischen und touristischen Raum über eine Poetik als mediale Form der Darstellung und Gegenstand der Erfahrung zusammenzuführen, die die „Matrix der eigenen Erfahrung“ ergibt, denn „erst über den virtuellen Raum der fotografischen oder filmischen Darstellung wird der physische Raum der Sehenswürdigkeit touristisch erfahrbar“ (S.53). In der sich anschließenden kurzen Mediengeschichte des Reisens zeigt Morsch anhand von Claude-

Glas, Postkarte und Video das Bedeutungsfeld optischer Medien in der Entwicklung des Reisens und Strukturierung der touristischen Aktivität auf.

Hinter diesen genealogisch ausgerichteten Texten reihen sich zehn weitere Studien ein, die Fragen nach der medialen Konstitution des Touristischen und den Auswirkungen des Tourismus auf ästhetische Erfahrungen an jeweils unterschiedlichen Gegenständen wechselseitig in Anschlag bringen. Neben Einzelstudien zum Typischen des Niederländischen (Sarah Dellmann), dem frühen Expeditionsfilm (Anna Jörk), Reisedarstellungen in Wochenschauen (Sigrun Lehnert) und dem Phänomen der *spring breaks* (Michael Ufer) versammelt der Band auch Beiträge, die Antworten zu übergreifenden Aspekten des Touristischen und seiner medialen Verfasstheit liefern.

Zur Reise gehört nicht allein der Aufenthalt am Destinationsort, sondern auch der Weg der Reise selbst, den Susanne Müller in ihrem Beitrag als ‚Passage‘ stark macht. Mit der zunehmenden Nutzung von Eisenbahn, Schiff, Fahrrad und Auto als Reise- und Transportmittel im 19. Jahrhundert ergaben sich für Reisende spezifische Bewegungs- und Blickstrukturen, die, je nachdem wie die Umgebung durchfahren beziehungsweise durchflogen wird, neue Erfahrungsqualitäten ausformen. Für Müller fügen sich Verkehrsmittel, Reisende und Blick in maschinell-mediale Ensembles ein, die sich nicht nur auf die menschliche Wahrnehmung auswirken, sondern auch die durchquerten

Landschaften und Streckenführungen mitgestalten.

Wie weit die Verbindung von Medien und Tourismus in andere Themenfelder hinreicht, zeigt auch Edith Blaschitz‘ Analyse digitaler Anwendungen im populären Bereich des *heritage*-Tourismus. Touristische Digitalkonzepte versprechen dabei nicht nur partizipative Zugänge zum touristischen Raum, sondern auch zum Kulturerbe. In zahlreichen Einzelbeispielen lotet Blaschitz den Einsatz von *digital cultural heritage content* für die touristische Aufbereitung von Vergangenheit aus, allerdings bleibt der tatsächliche touristische Mehrwert von *Augmented-Reality*-Anwendungen und lokativen Softwarediensten zu gage.

Um Reismotive im westdeutschen Nachkriegskino geht es in Bernhard Groß‘ Beitrag, der unter anderem Natur als Modus der affektiven Adressierung ins Spiel bringt. Über Natur- und Landschaftsaufnahmen vermitteln die Filme spezifische Zeitlichkeiten, die zwischen Figuren und Zuschauer:innen ein Gemeinschaftsgefühl konstituieren. Die ‚klassische‘ Figur des Touristen steht bei Tina Kaiser im Zentrum, wobei sie unter Rückgriff auf den ‚Flaneur‘ diese gegen den Strich liest. In seiner Absichtslosigkeit und Indifferenz des *drifters* in *Permanent Vacation* (1980) entdeckt sie eine sensible und offene Raumwahrnehmung, die nicht nur surreale Potenziale enthält, sondern auch dem touristischen Blick eine andere Motivation und Semiotik verleiht – in den Fokus rücken zunehmend Zufälliges und Flüchtigtes.

Aus Morschs kritischer Auseinandersetzung mit Hans Magnus Enzensbergers Text „Eine Theorie des Tourismus“ (In: *Einzelheiten*. Frankfurt: Suhrkamp, 1958, S.147-168) geht die für den gesamten Band zentrale Erkenntnis hervor, dass der moderne Tourismus nicht nur ein Produkt seiner Zeit ist, sondern stets auch eine Kritik an ihr mit sich führt. In seiner Flucht aus den kapitalistischen und industriellen Strukturen des Alltags bilde Tourismus, so Morsch, selbst eine Form der Kritik am gesellschaftlichen Alltagsmechanismus aus, aus dem er auszubrechen wünsche. Schließlich unterzieht Ivo Ritzer den *tourist gaze* einer postkolonialen Lektüre, in der Sehen und Sterben die von Konflikt, Krise und Krieg durchzogenen Bilder von *Vehicle 19* (2013) existenziell dynamisieren. Das okzidentale Subjekt im Film ist in den postkolonialen Konditionen ebenso gefangen wie sein

kolonialisiertes Gegenüber. Doch im Versagen des eurozentrischen, touristischen Blicks identifiziert Ritzer zugleich kritisches und produktives Potenzial, neue Allianzen und Kollektive einzugehen, um zu einer postkolonialen *agency* beizutragen.

Insgesamt spiegeln die Beiträge das breite Spannungsfeld wider, das sich zwischen Tourismus, Wahrnehmung und Medien aufspannt. Der thematischen Vielfalt fällt mitunter eine analytische Tiefe zum Opfer. Dennoch fügen sich die Beiträge in die übergreifende Einsicht ein, dass die Mobilisierung von Wahrnehmung neue Spielräume und Möglichkeiten für ästhetische Erfahrungen birgt. Dass diese allerdings nicht nur den Blick und das Visuelle betreffen, sondern auch andere sensorische Dimensionen umfassen, lässt der Band leider offen.

Karina Kirsten (Siegen)

**Michael W. J. Schillmeier, Robert Stock, Beate Ochsner (Hg.):
Techniques of Hearing: History, Theory and Practices**

New York: Routledge 2023 (Health & Social Care), 196 S.,
ISBN 9781003150763, GBP 96,-

Wie der Titel *Techniques of Hearing* deutlich macht, mit dem Michael Schillmeier, Robert Stock und Beate Ochsner ihren Sammelband überschrieben haben, liegt ihr Fokus auf den sensorischen und körperlichen Dimensionen akustischer Wahrnehmung (*hearing vs. listening*, Hören vs. Zuhören). In ihrer Einleitung formulieren die Herausgeber:innen ihren sinnestheoretischen Ansatz wie folgt: „Our sensory practices allow for specific techniques of living [...], techniques of interacting and socializing with others, techniques of engaging with our environment (and vice versa), techniques that unfold different processes and modes of societal orderings and transformations“ (S.1). Der ‚Sweetspot‘ der insgesamt 14 Texte von 16 Beiträger:innen unterschiedlicher Disziplinen liegt auf den heterogenen Verflechtungen von Hörpraktiken mit Medientechnologien sowie Fragen von Gesundheit und Wohlbefinden.

Tatsächlich ist das Hören gerade im Gesundheitsbereich ein wichtiger *sonic skill*. Man denke etwa an das Stethoskop, das der klangforschende Anthropologe Tom Rice als „hallmark of a doctor“ („The Hallmark of a Doctor: The Stethoscope and the Making of Medical Identity.“ In: *Journal of Material Culture* 15 [3], 2010, S.287-301) beschrieb, während Alexandra Supper und Karin Bijsterveld damit

den Modus des „diagnostischen Zuhörens“ („Klingt überzeugend: Arten des Zuhörens und Sonic Skills in Wissensspraktiken.“ In: Zorn, Magdalena/Lenker, Ursula [Hg.]: (*Zu-)Hören interdisziplinär*. Neuhausen: Allitera, 2018, S.133-146, S.137) konturierten.

Im vorliegenden Band wird der Fokus dagegen auf Aspekte der ‚(self) care‘ gelegt: So untersucht Eva Schurig mobiles Musikhören im Kontext von „Self-Management of Health and Well-Being“ und denkt damit Shuhei Hosokawas berühmten Text zum „Walkman Effect“ (In: *Popular Music* 4, 1984, S.165-180) weiter. Zu nennen sind auch die Beiträge von Jörg Fachner und von Maren Haffke, die sich mit „Shared Hearing as (a Mode of) Healing“ beziehungsweise den „Temporalities of Sonic Selfcare“ in Ambient-Playlists beschäftigen. Letztere hat die Noise-Canceling-Technologie 2020 in einem Aufsatz als neoliberales „Ideal eines störungsfreien ‚Einschließens mit der Arbeit‘“ („Cancel Culture: Über Noise-Cancelling-Kopfhörer.“ In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 12 [1], 2020, S.190-196, S.193f.) beschrieben; in diesem Band diskutiert Jens Schröter solche „Technologies of Silence“ als Tools zur Förderung des akustischen Wohlbefindens.

Vielfältige Anschlüsse an die in diesem Band formulierten Fragestel-

lungen eröffnen die Disability Studies. In diesem Feld bewegen sich der blinde Soziologe Miklas Schulz, der „Ableism in Relation to the Senses and (Acoustic) Text“ setzt, sowie Markus Spöhrer, der sich mit den „Techno-Sensory Configurations of Playing the Audio Game A Blind Legend“ beschäftigt. Tatsächlich sind sie nicht die ersten und einzigen, die das Hören mit Bezug zu körperlichen Beeinträchtigungen reflektieren. Prominent zu nennen ist hier Jonathan Sterne mit seiner jüngsten Monografie *Diminished Faculties: A Political Phenomenology of Impairment* (Durham: Duke UP, 2022). Sterne selbst ist namhafter Soundforscher und auch bei ihm spielt der Umgang mit auditiven Beeinträchtigungen wie Schwerhörigkeit eine tragende Rolle – die er weniger als medizinisches Problem, denn als grundlegende Dimension menschlicher Erfahrung konturiert, die eigene Fähigkeiten hervorbringt: *Dis_Abilities*.

Damit wird auch die Frage aufgeworfen, was in einer Gesellschaft als ‚normal‘ wahrgenommen und konstruiert wird. Dies beschäftigt Mit-

herausgeberin Ochsner und Shintaro Miyazaki in ihrem Beitrag zu den „Infrastructures of ‚Smart Hearing‘“, wo sie konkret nach den Effekten und Implikationen intelligenter Hörtechnologien fragen, die „new functionalities“ offerieren, „but at the same time enabling health monitoring on the increased self-responsibility of ever better hearing, fitness, and well-being“ (S.92) – was kritische Perspektiven auf „neoliberal circuits of consumerism and techno-capitalism“ (ebd.) eröffne.

Seinen Reiz gewinnt der Sammelband nicht zuletzt daraus, dass seine Beiträger:innen überwiegend dem deutschen Sprachraum entstammen. Dadurch erfahren die englisch dominierten Sensory Studies einen „cosmopolitan ring“ (S.xiii), wie David Howes in seinem Vorwort zum vorliegenden Band schreibt: Die hier versammelten Wissenschaftler:innen „take their cue from Simmel rather than Merleau-Ponty, and from [...] Friedrich Kittler rather than Marshall McLuhan“ (S.xiii).

Anna Schürmer (Köln)

Nadine Taha: Im Medienlabor der US-amerikanischen Industrieforschung: Die gemeinsamen Wurzeln von Massenmedien und Bürokratie 1870-1950

Bielefeld: transcript 2022 (Locating Media/Situierte Medien, Bd.15), 319 S., ISBN 9783839435335, EUR 35,-

(Zugl. Dissertation an der Universität Siegen, 2020)

Die von Nadine Taha vorgelegte Dissertationsschrift *Im Medienlabor der US-amerikanischen Industrieforschung* untersucht die Beziehung von Massenmedien und Bürokratie in der Zeit zwischen 1870-1950. Taha hat sich damit eine medienhistorisch aufwendige Arbeit vorgenommen, die die Entwicklung von technischen Medien weniger über den zu nobilitierenden Erfindungsgeist einzelner Personen rekonstruiert. Stattdessen widmet sich die Autorin der „gemeinsamen Erfindungsgeschichte technischer und bürokratischer Medien“ (S.10). Das strukturelle und institutionelle Netzwerk aus Patenten und Patentämtern, Gerichten, unternehmerischer Forschungseinrichtungen inklusive deren organisatorischer Umgebungseinheiten wie insbesondere Rechtsabteilungen gerät dabei in den analytischen Blick. Dabei folgt die Arbeit folgenden Forschungsfragen: „In welchem Zusammenhang standen die bürokratischen Praktiken industrieller Forschung mit der Geschichte der Massen- und Telekommunikationsmedien? Machte sich der Einfluss von Amateurrkulturen in Industrieforschungslaboren bemerkbar? Wie wirkten sich die Forschungsbürokratie und die Patentproduktion auf die Arbeitsbedingungen labora-

torischer Einrichtungen aus? Welche Konsequenzen hatte die Kooperation mit dem Militär auf die Industrieforschung?“ (S.12).

Im Zuge dieser Herangehensweise entwickelt Taha eine Perspektive auf das ‚Werden‘ US-amerikanischer industrieller Forschungseinrichtungen ‚als Medienlabore‘. Entlang einer historisch-analytischen Suchbewegung reflektiert die Autorin auf der ersten Ebene die bürokratisierenden Ausgangsbedingungen und -prozesse industrieller Forschung. Auf der zweiten Ebene adressiert Taha jedoch auch gezielt Medienpraktiken, die sich innerhalb bürokratischer Apparate bilden und verändern. Entsprechend dieser Praktiken ist das Buch in sechs thematische Kapitel strukturiert. Auf die vielleicht etwas zu ausführliche, aber medienhistorisch und forschungspragmatisch sehr gut kontextualisierende Einleitung (S.7-39) folgt das erste Kapitel zu den Praktiken „Amateurisieren und Professionalisieren“ (S.41-84). Hier setzt sich Taha mit dem Unternehmer und Erfinder George Eastman und dem Verhältnis zwischen Amateur- und Expertenfotografie hinsichtlich der Etablierung des Kodak-Kamerasystems auseinander.

Daran schließt das zweite Kapitel „Bürokratisieren“ (S.85-118) an. Taha fokussiert hier die Transport- und Produktionsindustrie im nordamerikanischen Raum und reflektiert vor dem Hintergrund sich verändernder Organisationsprozesse „Büromedien als eine neue Kategorie von ‚Massenmedien‘“ (S.87) der Zweiten industriellen Revolution. Zugleich werden die Rückwirkungen der Bürokratisierung in die industrielle Forschung etwa anhand des Reportsystems am Beispiel der Sprengstoffforschung bei DuPont in den Blick genommen. Das Reportsystem forme ein auf die Verwaltung ausgerichtetes Verständnis von Forschung auf Seiten des Forschungspersonals aus, dessen Praktiken wiederum den epistemologischen Logiken der Kommerzialisierbarkeit von Forschung folgten (vgl. S.88).

Das dritte Kapitel „Verrechtlichen und justiziabel Machen“ (S.119-154) setzt sich mit Patenten und Patentmodellen auseinander, während im vierten Kapitel „Entwickeln“ (S.155-181) als projektübergreifendes Arbeiten im Kontext des Pallophotophones aufgearbeitet wird. Das fünfte und vorletzte Kapitel nimmt das „Standardisieren“ (S.183-227) als Medienpraktik in den Blick und diskutiert anhand des Versuchs des 13-Monats-Kalenders Ansätze und Vorstellungen

von Vereinheitlichung. Neben Moses B. Cotsworth war es vor allem (und im Buch wiederkehrend) Eastman, der mit der Reformierung kalendrarischer Zeit Standards durchzusetzen anstrebte, um die Welt im Sinne „industrieller Erfordernisse“ (S.185) berechenbarer zu machen. Das sechste und letzte Kapitel adressiert schließlich das „Skalieren“ (S.229-263) und rekonstruiert dies als Medienpraktik in Auseinandersetzung mit der Wolkenfotografie zwischen Militär- und Industrieforschung.

Tahas Arbeit ist eine historisch kenntnisreiche und konzeptuell vielschichtige *tour de force*, die den administrativen Dimensionen medialer Entwicklungen neue Bedeutung zukommen lässt. Das Buch ist streckenweise sicherlich nicht immer leicht zu lesen und der Zugang zu ‚Büromedien‘ im Dickicht bürokratischer Verästelungen lässt Lesende bisweilen nach einer spezifischen medientheoretischen Fundierung Ausschau halten. Insgesamt ist *Im Medienlabor der US-amerikanischen Industrieforschung* aber eine konzeptuell ausgesprochen anregende und medienhistorisch zugleich herausfordernde wie bemerkenswerte Publikation. Die Lektüre ist hier zweifelsfrei empfohlen.

Sven Stollfuß (Leipzig)

Tim Wulf, Brigitte Naderer, Diana Rieger: Medienpsychologie

Baden-Baden: Nomos 2023 (Studienkurs Medien & Kommunikation), 258 S., ISBN 9783848777372, EUR 24,-

Die Medienpsychologie behandelt „ein Themenfeld, das sich vor allem durch einen schnellen, technologischen Fortschritt charakterisieren lässt und immer wieder aktuelle, hochrelevante Fragestellungen hervorbringt“ (S.9). Mit dieser Einordnung beantworten die Autor:innen des Lehrbuchs *Medienpsychologie* die naheliegende Frage nach der Notwendigkeit eines weiteren Lehrbuchs zu diesem Themenfeld in der Einleitung bereits selbst. Das aktuelle Buch von Tim Wulf (RTL Data), Brigitte Naderer und Diana Rieger (beide LMU München) reiht sich in eine Auswahl deutschsprachiger Lehrbücher aus den letzten zwanzig Jahren ein (z.B. Batinic, Bernad/Appel, Markus [Hg.]: *Medienpsychologie*. Berlin/Heidelberg: Springer, 2008; Krämer, Nicole/Schwan, Stephan/Unz, Dagmar/Suckfüll, Monika [Hg.]: *Medienpsychologie: Schlüsselbegriffe und Konzepte*. Stuttgart: Kohlhammer, 2016; Trepte, Sabine/Reinecke, Leonard/Schäwel, Johanna: *Medienpsychologie*. 3. Aufl. Stuttgart: Kohlhammer, 2021). Die drei Autor:innen verfolgen dabei einen alltags- und praxisnahen Ansatz und führen die Lesenden auf vergleichsweise kurzen 258 Seiten anhand verschiedener Themenfelder in die Medienpsychologie ein.

Nach einem einführenden Kapitel zum Mediennutzungsprozess wer-

den in neun Kapiteln verschiedene Themenbereiche wie Meinungsbildung, Lernen, Gesundheit, Sozialverhalten und Beziehungen in Bezug zu medienpsychologischer Theorie und Forschung gesetzt. Durgehend besonders gut gelungen ist dabei das Ineinandergreifen psychologischer Grundlagentheorien, medienpsychologischer Ansätze und aktueller Forschungsergebnisse sowie die Einbindung alltagsnaher Beispiele. Die Autor:innen ordnen den Fachbereich in die akademische Disziplinlandschaft ein und bieten einen guten Überblick über die theoretische, methodische und empirische Entwicklung des Fachs. Dazu werden Theorien, Konzepte und Forschungsansätze kritisch eingeordnet und mit diversen Beispielen aus der Medienlandschaft kontextualisiert, die von ersten empirischen Befunden zu Massenmedien über Influencer:innen-Marketing auf sozialen Medien bis zu Technologien mit künstlicher Intelligenz reichen. Schließlich werden auch Konsequenzen diskutiert, die sich aus Forschungsergebnissen ergeben, wie zum Beispiel Reglementierungen für Journalist:innen und Medienproduzierende bei der Erstellung und Verbreitung medialer Darstellungen von Suizid und Selbsttötungsversuchen.

Das für die Lehre konzipierte Buch dürfte für Studierende eine attraktive Lektüre sein, da es verständlich und

anschaulich in medienpsychologische Themen einführt. Immer wieder holen die Autor:innen die Lesenden in ihrem Alltag ab – zum Beispiel durch Fragen wie „Kennen Sie Lernapplikationen für Ihr Smartphone zum Üben einer Sprache?“ (S.89) zu Beginn eines Kapitels sowie durch die Veranschaulichung von Inhalten durch mediale und popkulturelle Beispiele, auf die über QR-Codes verwiesen wird. So wird als Beispiel für parasoziale Meinungsführer:innenschaft das Video *Die Zerstörung der CDU* (2019) des YouTubers Rezo eingebracht, im Kapitel zu Medien und Persuasion wird auf Marketingkampagnen von McDonald's verwiesen, und Beziehungen zu Medien(technologien) werden durch einen Ausschnitt aus dem Science-Fiction-Filmdrama *Her* (2013) veranschaulicht. Lernfördernd dürfte darüber hinaus die Wiederholung von theoretischen Konzepten und Modellen in verschiedenen Kapiteln sein, die sich durch die Themenfokussierung des Buchs ergibt.

Für Lehrende ist das Buch nicht nur empfehlenswert, weil es den Studierenden einen kurzweiligen und

anregenden Überblick über den Fachbereich der Medienpsychologie gibt, sondern auch wegen des online verfügbaren Begleitmaterials (<https://osf.io/vk9et/>). Hier finden sich einfach gestaltete Begleitpräsentationen zu den einzelnen Kapiteln, die individuell für die eigene Lehre angepasst werden können.

Das Lehrbuch *Medienpsychologie* eignet sich für einen kurzweiligen und umfassenden Einblick in den Fachbereich und ist daher für den Einsatz in der Lehre (v.a. in niedrigen Semestern oder für Studierende ohne psychologischen Schwerpunkt) sicherlich zu empfehlen. Da der Umfang des Lehrbuchs es lediglich zulässt, kurz auf relevante Theorien, Konzepte und Ansätze einzugehen und nur teilweise tiefgehende Einblicke bietet, sollte die Lektüre für ein ganzheitliches Eintauchen in die medienpsychologische Theorien- und Erkenntnislandschaft jedoch durch zusätzliches Lehrmaterial und weiterführende Literatur (einschlägige Empfehlungen bietet das Buch selbst) angereichert werden.

Birte Kuble (Köln/Mainz)

Stephanie Waldow, Eva Forrester: Mythos und Mythos-Theorie: Formen und Funktionen. Eine Einführung

Berlin: Erich Schmidt 2023 (Grundlagen der Germanistik, Bd.66), 244 S., ISBN 9783503209453, EUR 19,95

Publikationen zu Mythos und Mythologie werden oft mit Hinweisen darauf eingeleitet, dass alle Völker oder Volksgruppen Mythen kennen, dass es keine verbindliche Definition von Mythos gibt und dass die Literatur zum Mythos unüberschaubar ist (vgl. u.a. Graf, Fritz: *Griechische Mythologie: Eine Einführung*. Mannheim: Albatros, 2012; Reinhardt, Udo: *Der antike Mythos: Ein systematisches Handbuch*. Freiburg: Rombach, 2011; Powell, Barry B.: *A Short Introduction to Classical Myth*. Upper Saddle River: Pearson Education, 2002). Trotz der großen Anzahl von Büchern über Mythen haben die Autorinnen Stephanie Waldow und Eva Forrester eine Zielgruppe gefunden, die bisher nicht auf diese Weise angesprochen wurde: Sie schreiben ihre Einführung in *Mythos und Mythos-Theorie* nämlich für (angehende) Germanist:innen.

Ihr Ziel ist es, verschiedene Zugänge zum Mythos „in ein fruchtbares Gespräch miteinander“ (S.19) zu bringen. Dadurch „soll ein Problembewusstsein im Umgang mit dem Mythos entwickelt und für die unterschiedlichen Rezeptions- und Funktionsweisen sensibilisiert werden“ (ebd.). Dazu unterscheiden sie „zwischen dem Mythos als einer meist mündlich tradierten Erzählung“ und „Rede über den Mythos, der sogenannten Mythos-Theorie“

(S.24). Eine wichtige Erkenntnis ist wohl auch, dass der Begriff „in der Geschichte seiner Überlieferung vielfältigen Bedeutungszuschreibungen [unterliegt] und einem historischen Wandel unterworfen“ (S.23) ist. Aufgrund der definitorischen Schwierigkeiten bei der Bestimmung des Mythos nähern sich die Verfasserinnen dem Begriff an, ohne eine eigene Definition anzustreben, und problematisieren bestehende Definitionen. Sie kritisieren beispielsweise die Definition von Christoph Jamme: „Der Mythos ist ein mündlicher Kommentar einer Kulturhandlung. Er hat eine Erzählstruktur, erzählt werden bestimmte wiederholbare Ereignisse, die außerhalb von Raum und Zeit liegen und ansetzen an bestimmten Knotenpunkten der menschlichen Existenz“ (*Einführung in die Philosophie des Mythos. 2, Neuzeit und Gegenwart*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991, S.21), und darüber hinaus würden Mythen „immer im Zusammenhang mit Ritualen“ als „der kognitive Teil der kultischen Praxis“ (S.14) auftreten. Kritisiert wird, „dass sich hier die Begrifflichkeiten mischen“, „Interferenzen von Mythos, Kult und Ritual deutlich“ werden und so das „Verständnis des Mythos als Phänomen“ (ebd.) erschwert werde. Diese Definition stammt aus dem Jahr 1991 (vgl. Jamme, Christoph: *Einführung in die*

Philosophie des Mythos. 2, Neuzeit und Gegenwart. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991, S.21). Dass „Mythen traditionelle Erzählungen“ seien, wird gar mit Walter Burkert und Axel Horstmann aus dem Jahr 1984 festgestellt (vgl. „Mythos, Mythologie.“ In: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried [Hg.]: *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 6.* Basel: Schwabe, 1984, S.281-318). Hier bietet sich neuere Literatur an, womit die geäußerte Kritik hinfällig wäre – etwa eine Definition aus 2014, ebenfalls von Jamme (gemeinsam mit Stefan Matuschek): „Mythen sind historisch nicht überprüfbar oder durch ihren fantastischen Charakter wunderbare Erzählungen, die dennoch als Erklärungen, Deutungen oder Sinnstiftungen funktionieren“ (*Handbuch der Mythologie.* Darmstadt: Zabern, 2014, S.12). Es hätte auch die Begriffsbestimmung von Udo Reinhardt aus 2012 produktiv gemacht werden können: „Mythos meint eine einzelne Geschichte bzw. Erzählung oder auch einen größeren Erzählkomplex, in dem es um fiktive, im Blick auf Schauplätze und handelnde Personen meist recht genau fixierte Ereignisse aus einer mythischen Vorzeit geht, zu deren Voraussetzungen durchweg eine Handlungsbeteiligung von göttlichen Wesen gehört“ (*Der antike Mythos: Ein systematisches Handbuch.* Freiburg: Rombach, 2011, S.20). Hier zeigt sich, dass die Verfasserinnen nicht immer den letzten Stand der Forschung berücksichtigen.

Waldow und Forrester selbst nähern sich dem Begriff hingegen über

die Funktion (deutend oder legitimierend), den Inhalt (Götter/Göttinnen, Heroen, bedeutende Orte und Figuren) und die Form (zyklisch wiederholend, verdichtend, typisierend, bildhaft usw.) an, denn eine „Minimalbestimmung des Mythos“ sollte „Inhalt, Form und Funktion als integrale Bestandteile des Mythos-Begriffs“ (S.16) aufweisen.

In der Konzeption des Buches zeigt sich eine Auffassung von Mythos, die den „Mythos erstens als Denkgewohnheit und zweitens als Erzählform“ (S.24) erkennt. In der Sektion zum Mythos als Denkgewohnheit werden die Mythos-Theorien von Platon, Francis Bacon, Johann Gottfried Herder, Karl Philipp Moritz, Carl Gustav Jung, Ernst Cassirer und Hans Blumenberg besprochen. In der Sektion zum Mythos als Erzählmodell werden die Ansätze von Aristoteles, Giambattista Vico, Friedrich Schlegel, Roland Barthes und Joseph Campbell vorgestellt.

Das Buch besteht insgesamt aus drei Teilen. Der erste Teil ist die Einleitung, in der der Begriff problematisiert wird. Der zweite Teil beschäftigt sich mit den genannten Theorien, die als die „wirkmächtigsten Mythos-Theorien“ betrachtet werden, „eine grobe Entwicklungslinie des Mythos von der Antike bis in das 20. Jahrhundert aufzeigen“ und „im besten Fall zur weiteren Lektüre und Beschäftigung mit dem Gegenstand anregen“ (S.25). Es ist der mit 115 Seiten umfangreichste Teil in dem insgesamt 244 Seiten starken Band. Der dritte Teil behandelt die Rezeptionsgeschichte anhand des Orpheus-Mythos. Diese Auswahl

wird mit poetologischen Überlegungen begründet. Am Orpheus-Mythos können „nicht nur die Grenzen und Möglichkeiten von Kunst und Literatur diskutiert werden, sondern auch die Aufgaben des Mythos, die er im Zusammenhang mit der Ästhetik übernimmt“ (S.26), es könne „auf die poetologischen Aspekte des Mythos eingegangen werden“ (S.149), und es „werden vor allem Fragen nach den Möglichkeiten und Grenzen des künstlerischen Ausdrucks diskutiert“ (S.155), wie mehrfach betont wird. Unbegründet bleibt hingegen die Auswahl an Orpheus-Bearbeitungen von Vergil, Ovid, Boethius, Novalis, Goethe, Rilke und Ingeborg Bachmann. Es handelt sich aber auch hier um kanonische Texte, die eine gewisse historische Breite abbilden. Warum aber ist etwa Arno Schmidt mit *Caliban über Setebos* (1964) nicht aufgenommen? Dennoch ist der Orpheus-Mythos hervorragend behandelt, sodass dieser Teil gewinnbringend auch unabhängig von den anderen gelesen werden kann, falls sich jemand mit literarischen Bearbeitungen dieses Einzelmythos beschäftigen möchte. Diese Möglichkeit wird eigentlich weder im Buch noch in den verlegerischen Epitexten in Betracht gezogen, wäre aber durchaus eine Option. Ermöglicht wird das dadurch, dass nicht (bzw. nur sehr implizit) auf die Theorien im zweiten Teil Bezug genommen wird. Was sonst ein konzeptionelles Manko wäre, gerät so zum Vorteil. Der dritte Teil endet mit einem Ausblick ins 21. Jahrhundert. Der Orpheus-Mythos biete „vielfältige Angriffspunkte für

eine Neulektüre“ (S.218), was mit Sybille Lewitscharoff, Elfriede Jelinek und Terézia Mora für die „Politisierung des Mythos“ (S.218), die „Auseinandersetzung mit Geschlechtlichkeit“ (S.219) und die „Krise des Subjekts“ (S.220) gezeigt wird, wobei es nunmehr zu einer stärkeren Fokussierung auf Eurydike komme.

Alle Kapitel folgen einem einheitlichen Schema. Zuerst werden die jeweiligen Positionen erklärt. Abgeschlossen werden die Kapitel jeweils mit einer Zusammenfassung und Literaturhinweisen. Es fehlen allerdings weiterführende Literaturtipps. Auch die Gesamtbibliografie am Ende einer Einführung sollte nicht nur repräsentativ und auf dem neuesten Stand der Forschung sein, sie sollte auch auf weitere einführende und vertiefende Literatur verweisen, wie es in vergleichbaren Bänden der Reihe durchaus üblich ist. Leider fehlen hier wesentliche Werke – insbesondere andere Einführungen wie die substantielle Einführung in die griechische Mythologie von Fritz Graf (vgl. *Griechische Mythologie: Eine Einführung*. Mannheim: Albatros, 2012) oder grundlegende Handbücher und Nachschlagewerke, aber auch Nacherzählungen. Auch Verweise auf Literatur über Mythen in anderen Kulturkreisen (z.B. indisch, chinesisch, nord- und südamerikanisch; oder für Germanist:innen vielleicht nicht unwichtig: germanisch) würden die Leser:innen einer Einführung sicherlich zu schätzen wissen. Eine Einführung kann und soll eine Selektion vornehmen, gerade in einem Feld, über

das eine Vielzahl an Literatur existiert. Aber die Standardwerke dürfen der Zielgruppe nicht vorenthalten werden. Positiv hervorzuheben ist hingegen ein nützliches Personen- und Sachregister.

Das Buch liefert insgesamt einen gelungenen Überblick über wichtige Theorien zum Mythos und über die Rezeption des Orpheus-Mythos. Es

greift wichtige Begriffe und Positionen auf und lädt gemäß der Zielsetzung zur Auseinandersetzung und damit zur weiteren Beschäftigung mit dem Thema ein. Das gesamte Potenzial einer Einführung schöpfen die Autorinnen aber nicht aus.

Christian Benesch (Wien)

Melina Kirchartz: Riskantes Denken: Zur Funktion der Mensch-Maschine-Analogie in der Medienwissenschaft

Bielefeld: transcript 2023 (Edition Medienwissenschaft Bd.103), 288 S., ISBN 9783837666311, EUR 44,99

(Zugl. Dissertation an der Universität Siegen, 2020)

Die Fragestellung, der die Autorin in ihrer Arbeit *Riskantes Denken: Zur Funktion der Mensch-Maschine-Analogie in der Medienwissenschaft* in Hinblick auf das Verhältnis von Mensch und Maschine nachgeht, ist folgende: Es gilt, „die Analogie als theoriekonstitutive Figur ernst zu nehmen und nach ihrer substantiellen Bedeutung für (geisteswissenschaftliche) Theoriebildung zu fragen. Die Analogie, soviel sei vorweggenommen, wird sich als äußerst defizitäre Figur erweisen, die zwar billig zu haben ist, deren Folgekosten aber oftmals umso höher sind“ (S.11). Wenn man bedenkt, dass schon Platon Analogien als Mittel zur Erkenntnis der intelligiblen Welt benutzte, sollte deren Wert vielleicht

respektvoller gewürdigt werden – soviel sei vorweggenommen.

Eingehend werden „vier theoretische Großentwürfe: des mechanistischen Materialismus, der Technikphilosophie, der Kybernetik und der Medientheorie“ (S.13) untersucht, wobei das Erkenntnisinteresse von der Frage geleitet ist, inwieweit „eine Analogie theoriekonstitutiv ist, [...] im engeren Sinne auch relevant für die Architektur von Theorie“ (ebd.).

Im Einzelnen werden folgende Theorieentwürfe gewürdigt: Ernst Kapps Technikphilosophie (S.95-114), Norbert Wiener's *Cybernetics* (S.115-174), die Medientheorien Marshall McLuhans (S.202-211), Vilém Flussers (S.212-226), Friedrich

A. Kittlers (S.227-239) und Bruno Latours (S.240-254).

In ihrer Schlussbetrachtung (S.255-276) kommt die Autorin zu folgendem Ergebnis: „Um Ähnlichkeiten zwischen zwei systemunterschiedlichen Entitäten zu konstruieren, haben sich in geisteswissenschaftlicher Theoriebildung zwei grundlegende Strategien herausgebildet: a) Entkonkretisierung oder Verdünnung von Konkretheit, b) Verschleppung von partieller Isomorphie bzw. der Nachweis partieller Isomorphie im Generellen“ (S. 259). Dieses Fazit lässt sich aber gleichwohl auch auf die vorliegende Arbeit selbst anwenden. Allein die Analogie als ‚defizitäre Figur‘ zu diagnostizieren, übersieht ihren erkenntnistheoretischen Wert und übergeht die insbesondere in den vorgestellten Medientheorien eröffneten Fragehorizonte, die Wissenschaft als solche ausmacht. Deutlich wird dies am Beispiel der Auseinandersetzung um das Theorem „Medienapriori“ (S.190ff.): „Ein *ungezügelter* Medienapriorismus hat in der Vergangenheit bereits gnadenlos jede ihm sich bietende Möglichkeit ausgeschöpft: Verstehen, Wissen, kulturelle, soziologische, historische Prozesse, Wirklichkeit, Wahrnehmung, Erkenntnis, Denken, Erfahrung, sowie Mensch-Sein überhaupt werden durch Medien, wenn nicht monokausal bedingt, so doch zumindest wesentlich formiert und, wenn man einen radikaleren Begriff verwenden will, determiniert“ (S.191).

Unkonkreter geht es kaum: Wer steht für den „ungezügelten“ Medienapriorismus? Woran lässt sich die Gnadenlosigkeit ermesen? Was spricht gegen eine Formierung durch Medien, die keineswegs deterministisch zu denken ist?

Das Theorem ‚Medienapriori‘ ist zuallererst im Sinne Michel Foucaults als historisches Apriori zu lesen, um die formierende Dimension von Medien überhaupt in den Blick zu bekommen, ohne dass damit ein Universalitätsanspruch verbunden ist. In diesem Sinne ist dies eine wissenschaftliche Blickrichtung, die insbesondere auf der Ebene von Medientechnik und Semiotik angesiedelt ist. Deshalb ist nicht nachvollziehbar, warum die Autorin zu der Schlussfolgerung kommt: „Immer dann, wenn ein solches mediales oder eben auch medientechnisches Apriori installiert wird, löst es den Menschen als souveränes Subjekt ab“ (S.192). Auch hier fehlt die Konkretion und bleibt so als Behauptung stehen.

‚Riskantes Denken‘ ist eine für die Geisteswissenschaft und insbesondere für die Medienwissenschaft wünschenswerte Herausforderung, wenn sie zudem mit selbstkritischer Überprüfung der jeweiligen Theoriebildungen verbunden ist. Ist aber ‚Riskantes Denken‘ als Selbstzweck „billig zu haben“ – können die „Folgekosten [...] oftmals umso höher“ (S.11) sein.

Frank Haase (Basel)

**Silvia Schultermandl, Jana Aresin, Si Sophie Pages Whybrew,
Dijana Simić (Hg.): Affective Worldmaking: Narrative
Counterpublics of Gender and Sexuality**

Bielefeld: transcript 2022 (Gender Studies), 238 S.,
ISBN 9783839461419, EUR 37,- (OA)

Entlang verschiedener literarischer Gattungen führt *Affective Worldmaking: Narrative Counterpublics of Gender and Sexuality* eine breite und tiefgründige Diskussion über die Macht von Erzählungen, wenn es um Zuneigung und Intimität geht. Ausgehend von Fragen des Geschlechts und der Sexualität besteht das Hauptziel des Sammelbandes darin, die vielfältigen Identitäten und Räume zu untersuchen, die von weiblich gelesenen Menschen eingenommen werden, sowie die Spannungen aufzudecken, die durch den Platz, den sie in Medienprodukten und in der Kunst einnehmen, entstehen. Um dieses Ziel zu erreichen, werden mehrere Autor:innen zusammengebracht, darunter auch die Herausgeberinnen des Buches selbst, die jedes Kapitel unterschiedlichen Ansätzen, Sprechformen, Strukturen und Formaten widmen. Innerhalb dieses Materials ist es ebenso möglich, ein Gedicht, ein Interview, eine persönliche Geschichte, wie auch eine Analyse von Kontexten einzubringen.

Evident wird hierbei die Vielfalt an Perspektiven, die die affektiven welterschaffenden narrativen Gegenöffentlichkeiten von Geschlecht und Sexualität ermöglichen. In diesem Sinne flottiert die Publikation dynamisch zwischen der Aufforderung an die Lesenden zur Diskussion über die

Notwendigkeit, über affektive Weltgestaltung nachzudenken, und der gleichzeitigen Konstruktion dieser Welt durch das Buch selbst. Aus diesem Grund wird bereits in den ersten Kapiteln spürbar, dass es sich um ein riskantes Projekt handelt, das Gefahr laufen könnte, lediglich schlaglichtartige Ansichten und Perspektiven verschiedener Frauen auf die Welt zu drucken – zum Beispiel in Bezug auf Fragen der Rasse und/oder Sexualität.

Auch wenn es sich bei *Affective Worldmaking* um ein Werk handelt, das sich stärker auf den globalen Norden konzentriert und vor allem europäische politische und soziale Themen behandelt, lässt sich doch ein Streben nach Universalisierung ausmachen, wie etwa in dem Versuch, über lesbische Erzählwelten nachzudenken (im Kapitel „Where are the Lesbian Rom-Coms? Building Reparative Narratives Through Fan Creativity“ von Iveta Jansová) oder über Konflikte um Mutterschaft und Ehe (im Kapitel „What World is Made? Gender and Affect in Three Life Moments“ von May Friedman). Außerdem geht es immer wieder auch darum, ans Licht zu bringen, wie Frauen der Normativität des Patriarchats entkommen (können). Anhand der Trias Geschlecht-Sexualität-künstlerische/mediale Produkte findet hier eine fruchtbare Auseinan-

dersetzung mit dem Bedürfnis nach Zuneigung statt und wie sie bestimmte Darstellungen in Medien und Kunst befeuert. In diesem Zusammenhang dreht sich allerdings die Diskussion eher um Affekte als um die Frage nach der Repräsentation in künstlerischen und/oder medialen Werken. Dies ist ein wichtiger Punkt, denn die Diskussion über die Qualität der Darstellungen von Intimität in Kultur- und Medienprodukten erhält längst nicht den nötigen Raum in wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Thematik. Dabei werden gesellschaftliche Fragen zu Geschlecht und Sexualität nicht zuletzt auf Grundlage von medialen Darstellungen verstanden und diskutiert, und so ist die Frage auch wesentlich, wie diese Erzählungen eine größere Vielfalt in einer Art und Weise adressieren können, so dass sie einen positiven Beitrag zur Gesellschaft leisten.

Die Autor:innen machen deutlich, dass es in der Gesellschaft eine große Kraft der Erzählungen gibt, und dem Buch gelingt es, deren Vielfalt abzubilden. Besonders instruktiv sind so etwa die Ausführungen zum

Zusammenspiel von Queersein und Science-Fiction im Kapitel „Textual Encounters of Hope and Be/Longing: Science Fiction and Trans Worldmaking“ von Mitherausgeberin Si Sophie Pages Whybrew. Ferne Galaxien mit außerirdischen Wesen und Androiden sind Denkräume für Queersein – Orte, an denen alles möglich sein könnte. An dieses Potenzial der Science-Fiction anschließend, wird in diesem Kapitel analysiert, was das Genre Trans-Menschen effektiv bringen kann – in seinem Text und Subtext.

Affective Worldmaking ist ein überzeugendes Buch, das anhand vielfältiger Beispiele auch eine breite Argumentation über die Notwendigkeit von Gegenöffentlichkeiten entfaltet. Dabei verliert es marginalisierte und benachteiligte gesellschaftliche Gruppen als soziale Gemeinschaften ebenso wenig aus dem Blick wie die Singularitäten individueller Mitglieder und ihrer spezifischen Erfahrungen von Ablehnung oder Stereotypisierung.

Enoe Lopes Pontes (Bahia)

Bryan J. Carr, Meta G. Carstarphen (Hg.): Gendered Defenders: Marvel's Heroines in Transmedia Spaces

Columbus: Ohio State UP 2023, 217 S., ISBN 9780814258521, USD 34,96

Ähnlich wie das Genre Science Fiction waren auch Comics, in denen heldenhafte Individuen ein ums andere Mal die Menschheit oder wenigstens eine *damsel in distress* retteten, lange Zeit ein „Boys' Club“ (S.11). So waren denn auch die miteinander verschwisterten Unternehmen Marvel Comics und Marvel Studios vor und hinter den Kulissen „extremely male-dominated“ (S.1), wie Bryan J. Carr und Meta G. Carstarphen im einleitenden Text zu ihrem Sammelband *Gendered Defenders* konstatieren, der die Entwicklung der Heldinnen Marvels in den Blick nimmt. Diese treten schon lange nicht mehr nur in Comics auf, sondern sind auch in Videospiele, Spielfilmen und TV-Serien vertreten.

Die dreizehn Beiträge des vorliegenden Bandes legen ein besonderes Augenmerk auf die Intertextualität zwischen den genannten Medien. Zugleich zeigen sie, wie die Produkte die gesellschaftliche und politische Zeit ihrer Entstehung reflektieren, wobei insbesondere die jeweiligen Geschlechterverhältnisse und die Frauenrollen berücksichtigt werden. Denn die weiblichen Figuren spiegeln „the development, struggles, and triumphs of women in the real world“ (S.7) wider.

Fast alle Beiträge konzentrieren sich ganz auf die Entwicklungsgeschichte einer bestimmten Heldin.

Denn die Figuren des Marvel-Universums werden immer wieder neu erfunden, was zu einigen Inkonsistenzen führt, die nicht immer behoben werden, aber den jeweiligen Zeitumständen entsprechen.

In der Hoffnung, der vorliegende Band würde „a work that stands at the intersection of complex constellations of womanhood“ bereitstellen, unternehmen es die Beiträge aufzuzeigen, „what Marvel's Superheroines can teach us about our culture (popular and otherwise)“ (S.10) – und wie das Leben und die Erfahrungen realer Frauen in diesen Lehren aufgegriffen werden. Hierzu nehmen die interdisziplinären Aufsätze „mythological, practical, social, feminist, and rhetorical perspectives“ (ebd.) ein.

Befassen sich nahezu alle Texte mit einer einzelnen Heldin, so geht Mitheerausgeber Carr der Entwicklung nach, die Marvels Superheldinnen insgesamt durchmachten. Obwohl Unterstellungen, dass sich „female heroes“ nicht gut verkaufen und Frauen keine Comics lesen, ihm zufolge bestenfalls „ill informed“ (S.20) sind, begannen Superheldinnen erst von den 1970er Jahren an eine größere Rolle in Marvel-Geschichten einzunehmen. Dies mag zwar der erstarkenden zweiten Welle der Frauenbewegung in den USA zu verdanken gewesen sein, doch wurde gerade zu dieser Zeit eine

„unfortunate Avengers storyline“ entwickelt, in der die „male superheroes“ gegen ihre „female allies“ (S.17) kämpfen mussten, da diese die männlichen Avengers beschuldigten, sexistisch und chauvinistisch zu sein. Wie sich schließlich herausstellt, waren die Heldinnen „duped by a villain posing as a ‚female liberator‘“ (ebd.), was die Story als dezidiert antifeministisch ausweist.

Der Beitrag von Carstarphen wiederum befasst sich mit der Frage, wie das weibliche Publikum auf die Superheldinnen blickt. Ihm sei es möglich, „superheroine texts in a fashion singularly distinctive from male readers“ (S.26) zu lesen. Diese Rezeptionsweise bezeichnet sie mit dem Neologismus „trans/linear feminism“ (ebd.).

Gleich mehrere von den einer bestimmten Protagonistin gewidmeten Beiträgen wenden sich der Figur Captain Marvel zu. Unter ihnen ist der Aufsatz von J. Richard Stevens und Anna C. Turner besonders hervorzuheben, die gemeinsam die Entwicklungsgeschichte der Superheldin als „Second-Wave Feminist Icon“ (S.33) nachzeichnen, wobei sie insbesondere auf eine ‚kaum verschleierte‘ Vergewaltigung der Heldin (vgl. S.38) und auf den Spielfilm *Captain Marvel* (2019) eingehen.

Kathleen M. Turner-Ledgerwood zeichnet hingegen den Weg von Agent Carter als „a true transgenerational and transmedia feminist“ (S.51) nach und widerspricht damit überzeugend

Cat Mahoney, die der Figur in *Women in Neoliberal Postfeminist Television Drama: Representing Gendered Experiences of the Second World War* (Cham: Palgrave Macmillan, 2019) absprach, eine Feministin zu sein.

Dass jedoch keineswegs alle Superheldinnen Marvels feministisch oder auch nur feministisch inspiriert sind, zeigen Julie A. Davis und Robert Westerfelhaus, indem sie herausarbeiten, dass Black Widow über all die zahlreichen Wandlungen hinweg, welche die Figur im Laufe der Zeit durchlief, stets eine „traditional female comic book figure“ (S.151) geblieben ist.

Der vielleicht interessantesten Figur des gesamten Marvel-Universums wendet sich Amanda K. Kehrberg in ihrem Beitrag über Jessica Jones zu, die sie als „uniquely revolutionary“ analysiert, da sie kein Superheldinnenkostüm trägt und es ablehnt, „to do gender as a necessary part of doing heroism“ (S.67). Zudem sei die Figur „a subjective challenge to binary gender performativity and to gendered, binary morality“ (ebd.).

Insgesamt kann der Band zeigen, dass Marvels Superheldinnen ein Phänomen verkörpern, „that is profoundly relevant to our understanding of identity, feminism, power, and gender“ (S.22). Dabei bieten seine Beiträge manch originelle Interpretation, wie dies etwa Kehrberg gelingt.

Rolf Löchel (Marburg)

Douglas E. Cowan: *The Forbidden Body: Sex, Horror, and the Religious Imagination*

New York: New York UP 2022, 315 S., ISBN 9781479803118, EUR 29,40

Gänzlich einerlei ob in der dämonisch besessenen Figur der Regan aus *The Exorcist* (1973), reißerischen *Nunsploitation*-Inszenierungen, den kosmischen Erzählungen H.P. Lovecrafts, den Cenobiten aus der *Hellraiser*-Reihe oder in der Darstellung erotischer Hexen als Antithese zum restriktiv-prüden Puritanismus wie in *The Witch* (2015): Die Verzahnung der drei Elemente ‚Sex‘, ‚Horror‘ und ‚Religion‘ erzeugt in ihrem medienkulturellen Auftreten stets eine „shattering emotional transaction“ (S.233). Sie beschwört ein affektives Faszinosum, dessen Spezifika der Religions- und Kulturwissenschaftler Douglas E. Cowan in seinem Werk *The Forbidden Body: Sex, Horror, and the Religious Imagination* anhand zahlreicher und heterogener Untersuchungsgegenstände, die von Filmen und Fernsehserien über Romane und Comics bis hin zu Cover-Artworks reichen, zu sondieren vermag. Im Zentrum steht das Konzept einer historisch, bisweilen sogar mythisch tradierten Imaginationskraft, die, vor allem in Bezug auf die Sexualität, diktierend, vorgebend und aufoktrozierend einwirkt: Diese *religious imagination* habe keinen Aspekt des menschlichen Seins so unnachgiebig zu kontrollieren und überwachen versucht wie den des Körpers (vgl. S.21). Im Anschluss an William James (*The Varieties of Religious Experience*. New

York: Modern Library, 1999) wird Religion dabei als der Glaube an eine Art unsichtbare Ordnung definiert, wobei die harmonische Anpassung an dieses zugrundeliegende Regelsystem das höchste Gut der Menschheit darstelle, das auch solche Elemente wie Ehe, Monogamie und das sexuelle Ideal der heteronormativen Kernfamilie enthält. Die Religion sei somit als sozialer Prozess und kulturelles Phänomen zugleich zu erachten (vgl. S.48). Mit dieser Realität, dass Glaubenskonzepte kulturell konstruiert sind, gesellschaftlich verstärkt werden und nur in bestimmten Anordnungen ihre Bedeutsamkeit entfalten können, konfrontiere uns häufig das Horrorgenre (vgl. S.40). Bei diesem Genre kommt es zur Negation kirchlich-religiöser Doktrinen des sexuellen Körpers, wodurch etwas generiert wird, das der Autor als *forbidden bodies* oder *bodies out of place* bezeichnet. Als Quintessenz solch eines entrückt-verbotenen und normabweichenden Körpers nennt er jenen der (noch) kindlichen Protagonistin aus *The Exorcist*, die in einer schockierenden Szene unter dämonischem Einfluss mit einem Kreuzifix masturbiert. Cowan deutet dies als eine im Horrormodus dargebotene und daher erschreckende Allegorie der (psycho-)sexuellen Entwicklungsphase der frühjugendlichen Figur (vgl. S.30). Kulturartefakte, die in solch einem Darstellungsmodus des Horrorgenres

erscheinen, böten in ihrer Konjunktion mit den anderen genannten Strukturparametern, also wenn sie zusammen mit der Sexualität auf dem Altar des Glaubens vermählt werden, gerade deshalb so viele Einsichten, weil dieser Modus die Facetten realweltlicher Religion freilegt, die ansonsten nur ungerne konfrontiert werden wollen oder der gesellschaftskollektiven Verdrängung anheimfallen (vgl. S.49).

Ausgestattet mit dieser theoretischen Rahmung bespricht Cowan in den Folgekapiteln gleichsam gekonnt, anspruchsvoll als auch unterhaltsam ausgewählte Szenarien derartiger komplexer dreigliedriger Verkettungen. Exemplarisch hervorzuheben sind etwa *Exploitation*-Werke, die den natürlichen, zerebral fest verdrahteten und damit unhintergehbaren Instinkt zum Sexuellen (im Gleichakt mit Horrorelementen) regelrecht ausschlachten. In der *Nunsploitation* werden vor allem die Körper der Nonnen auf freizügige Weise inszeniert. Dies lässt sich als Kritik an einer religiösen Scheinheiligkeit verstehen (vgl. S.108f.), während die ostentativ zur Schau gestellte Nacktheit zugleich eine Subversion sozialer Konventionen aufruft (vgl. S.143). Die Sexualität werde in solchen Darstellungen immer wieder zum Signifikanten für Frauen, die die Kontrolle über ihren Körper verloren haben (vgl. ebd.), wie etwa in Ignacio Noés und Ricardo Barreiros Comic *The Convent of Hell* (1997), in dem in einem Kloster unter satanischem Einfluss sämtliche Ketten des Glaubens in der ekstatischen Lust zerbersten. Cowan zeigt sehr poin-

tiert die vielfältigen künstlerischen Darstellungsmöglichkeiten des Spannungsfelds von kirchlich auferlegter Prüderie und Enthaltbarkeit auf, die aufgrund der Unausweichlichkeit der sexuellen Triebstrukturen aber im Horriblen münden. Dies führt im Folgekapitel zur Figur der erotischen Hexe, die in Filmen häufig Männer des Glaubens verführt, symbolhaft für eine aktive und selbstbestimmte weibliche Sexualität steht und deren Körper sich somit – ebenso in Bezug auf jene in kirchlichen Doktrinen verwurzelten akzeptablen Normen des Sexualverhaltens – gleichsam *out of place* situiert (vgl. S.161f.).

Zur Analyse seiner beeindruckenden Menge an Gegenständen fügt der Autor noch ein breit aufgestelltes Instrumentarium an theoretischer Literatur bei: Da wäre etwa die psychoanalytisch-feministische Linse Barbara Creeds (*The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1993) zu nennen, die sich auf Julia Kristevas Konzept des *monstrous-feminine* bezieht (*Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia UP, 1980); er wählt außerdem evolutionspsychologische Zugänge zur Sexualentwicklung (z.B. Ryan, Christopher/Jethá, Cailda: *Sex at Dawn: The Prehistoric Origins of Modern Sexuality*. New York: Harper, 2010), aus der Soziologie beziehungsweise dem Sozialkonstruktivismus (z.B. Berger, Peter L./Luckmann, Thomas: *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. London: Penguin, 1966), ergänzt um einschlä-

gige Texte zum Horrorfilmgenre (z.B. Carroll, Noël: *The Philosophy of Horror; or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990). Selbst Bibelzitate werden verdeutlichend aufgeführt. In der Conclusio nennt der Autor darüber hinaus einige vielversprechende Anknüpfungspunkte für weitere Forschungsarbeit, wie beispielsweise die Queer Theory, die derzeit als einer der wichtigsten Wegpunkte in der Kartografie von Sex, Horror und der religi-

ösen Imagination an die Oberfläche trete (vgl. S.229). Cowan legt mit *The Forbidden Body* somit eine originelle und interdisziplinäre Studie vor, die vom multiaffektiven Enigma des sexuellen Begehrens und seinen (zumeist scheiternden) historischen Reglementierungsversuchen erzählt, deren Dynamiken artistisch im Modus des Horrorgenres darstellbar werden.

Timo Güdemann (Mainz)

Stella Castelli: Death is Served: The Serialization of Death and Its Conceptualization Through Food Metaphors in US Literature and Media

Bielefeld: transcript 2023 (American Culture Studies), 220 S., ISBN 9783839465691, EUR 42,- (OA)

(Zugl. Dissertation an der Universität Zürich, 2020)

Die US-amerikanische Bildkultur ist vom Tod besessen – so lautet die zentrale These von Stella Castellis Monografie *Death is Served: The Serialization of Death and Its Conceptualization Through Food Metaphors in US Literature and Media*. Tief verwurzelt im amerikanischen Optimismus, der den Tod zugunsten einer lebensbejahenden Ideologie verdrängt, kehrt der Tod umso prominenter als zentrales Motiv in Literatur, Film und Fernsehen zurück. Aus dem Hunger aufs Leben wird ein Hunger auf Tod,

dessen Bedürfnis nicht gestillt werden kann: „[T]he American cultural imaginary is insatiably hungry for death, caught in a repetition compulsion that renders the serial depiction thereof its logical conclusion“ (S.9). Castelli veranschaulicht ihre Überlegungen zu Beginn der Monografie anhand von *Happy Death Day* (2017), dessen Protagonistin aufgrund einer Zeitschleife gezwungen ist, ihren Tod durch die Hand eines Killers immer wieder aufs Neue zu erleben und somit dem Publikum ein Festschmaus an verschiedenen

Todesszenarien präsentiert wird (vgl. S.7ff.).

Tod, Serialität und Essen als Metapher: Zwischen diesen drei Polen spannt Castelli ihr argumentatives Netz, das sich aus einer dezidiert philosophisch-psychologischen Perspektive dem Kulturphänomen nähert. Castellis Ausführungen stehen daher ganz im Zeichen der Erkenntnisse von Julia Kristeva, Jacques Lacan, Sigmund Freud, Ralph Waldo Emerson und Castellis Mentorin Elisabeth Bronfen. Die verschiedenen Ansätze eint Castelli unter dem Schlüsselbegriff des ‚*death paradox*‘, den Castelli in ihrer Einleitung definiert. Ausgehend von Michel Foucault, der in seinem Essay „Language to Infinity“ (In: *Language, Counter-Memory, Practice*. Ithaca: Cornell UP, 1980, S.53-67) attestiert, dass Sprache angesichts der Undarstellbarkeit des Todes nur sich selbst spiegeln kann, bezeichnet Castelli mit dem *death paradox* die inhärente Widersprüchlichkeit der grenzenlosen Produktivität an Todesbildern, in denen der ‚echte Tod‘ abwesend bleibt, da er sich unserer Erfahrbarkeit entzieht (vgl. S.9f.).

Castellis Buch besticht durch eine klare Struktur, gegliedert in fünf Kapitel – oder Gänge, wie die Autorin nachträglich selbstreflexiv beschreibt (vgl. S.197ff.). Als Vorspeise diskutiert Castelli das *death paradox* im Verhältnis zur US-amerikanischen Kulturgeschichte am Beispiel des American Gothic in Edgar Allan Poes Kurzgeschichten und anhand von David Lynchs *Twin Peaks* (1990-1991; 2017) (vgl. S.23ff.). Der Beobachtung, dass

im Gothic-Text der Tod vom Leben überschrieben und somit ‚verschlungen‘ wird, stehen die untoten Körper des Zombies in den Filmen von George A. Romero sowie in der CW-Serie *iZombie* (2015-2019) gegenüber, die im zweiten Kapitel betrachtet werden (vgl. S.59ff.). Das Zombie-Kapitel wiederum dient als appetitanregendes *amuse-bouche* zum dritten Kapitel, das sich als erstes Hauptgericht mit den leichenproduzierenden Rache-Erzählungen in den Filmen von Quentin Tarantino beschäftigt (vgl. S.88ff.).

Während die ersten drei Kapitel im stringenten Durchkauen des *death-paradox*-Begriffes zu Redundanzen neigen, läuft Castelli im vierten Kapitel schließlich zur Hochform auf. Mit der Untersuchung der Kannibalenfigur in Bret Easton Elliss‘ Roman *American Psycho* (1991) und in Bryan Fullers TV-Serie *Hannibal* (2013-2015) hat sie einen vollmundigen Hauptgang zusammengestellt, der die Gedankengänge zu Tod, Serialität und der Essens-Metapher perfekt zusammenbringt (vgl. S.133ff.). Daran anschließend serviert sie im fünften Kapitel als ebenso anregendes Dessert die Analyse der Serienkiller-Narration, die vor allem durch die cleveren Beispiele – die Meta-Slasher-Filmreihe *Scream* (1996-2023) sowie *The Assassination of Gianni Versace* (2018) aus der True-Crime-Anthologie *American Crime Story* (2015-) – überzeugt (vgl. S.155ff.). In einer kurzen Schlussbetrachtung schließt Castelli den Bogen ihrer Arbeit, indem sie mithilfe des Sequels *Happy Death Day 2U* (2019) ihren Punkt zur Serialität und dem

unstillbaren Hunger nach mehr Tod in der US-amerikanischen Bildkultur illustriert: „The sequel becomes actively performative in cementing this book’s claim: that the serialized aestheticization of death cannot find closure and remains insatiable and, thus, is preoccupied with reproduction“ (S.196).

Mit *Death is Served* hat Castelli einen gelungenen Beitrag zum Diskurs gegenwärtiger Todesdarstellungen geleistet, der durch die Analogie zum Essen eine besondere Würze erhält. Durch die Betrachtung verschiedener Kulturtexte durch die Lupe des *death paradox* ziehen sich die Kapitel schlüssig an einem roten Faden auf. Doch wirkt die Untersuchung dadurch stellenweise zu monothematisch und lässt wenig Raum für andere Ansätze. Hier wären filmwissenschaftliche Anknüpfungspunkte, die den untersuchten Regisseur:innen und Genres mehr Kontext verleihen könnten, ebenso fruchtbar gewesen wie Bezüge zur thanatologischen Forschung, die sich schon länger mit gegenwärtigen

Todesbildern und einer „neuen Sichtbarkeit des Todes“ (vgl. Macho, Thomas/Marek, Kristin [Hg.]: *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. Paderborn: Brill | Fink, 2007) auseinandersetzt. Entgegen der These einer Ästhetisierung und somit Entfremdung des Todes, die im *death paradox* steckt, kann die Produktivität an Todesbildern auch als Möglichkeit gelesen werden, das Publikum für das Tabuthema Tod zu sensibilisieren (vgl. bspw. McIlwain, Charlton D.: *When Death Goes Pop: Death, Media and the Remaking of Community*. New York: Peter Lang, 2005; Eder, Jens: „Todesbilder in neueren Fernsehserien: CSI und Six Feet Under.“ In: Blanchet, Robert/Köhler, Kristina/Smid, Tereza/Zutavern, Julia [Hg.]: *Serielle Formen: Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Onlineserien*. Marburg: Schüren, 2011, S.277-298). So bleibt am Ende einer gehaltvollen Lektüre vor allem eins: der Hunger auf mehr.

Simon Born (Köln)

Rezension im erweiterten Forschungskontext: Realität und Wirklichkeit

Tom Poljanšek: Realität und Wirklichkeit: Zur Ontologie geteilter Welten

Bielefeld: transcript 2022 (Medien- und Gestaltungsästhetik, Bd.17), 638 S., ISBN 9783839462409, EUR 64,99

(Zugl. Dissertation an der Universität Stuttgart, 2019)

Eigentlich müsste dieses Buch ‚Realität und Wirklichkeiten‘ heißen. Denn darin geht es auf über 600 Seiten – kleinteilig, subtil, philosophisch-analytisch mitunter sehr weite Wege gehend und doch mit viel Esprit vorgebracht – darum, die These zu plausibilisieren, dass es (höchstwahrscheinlich) genau eine wahrnehmungsunabhängige Realität gibt, von der sich wandelbare und differente wahrnehmungsabhängige Wirklichkeiten unterscheiden lassen. Was sich auf den ersten Blick wie ein fader Ableger des auch und gerade in der Medienwissenschaft der 1980er und 1990er Jahre viel diskutierten Radikalen Konstruktivismus ausnehmen mag (vgl. bspw. Schmidt 1987; Merten/Schmidt/Weischenberg 1994), entpuppt sich als ein Ansatz, der ganz anderes will und vorschlägt, nämlich einen „*wissenschaftlichen Realismus*“ mit einem „*pluralen Realismus menschlicher Wirklichkeiten*“ (S.13) zu verbinden. Obwohl *Realität und Wirklichkeit* in theoretischen Gefilden primär zwischen Phänomenologie und analytischer Philosophie angesiedelt ist und damit erst einmal weit ab von dem Vokabular, mit dem Medienwissenschaftler:innen üblicherweise auf ihre Gegenstände

zugreifen, scheinen mir dennoch mindestens vier Aspekte medienwissenschaftlich bedenkenswert, auf die ich mich in vorliegender Rezension des Buches konzentrieren möchte.

Tom Poljanšek will zum ersten in seiner Monografie, die auf seiner am Institut für Philosophie der Universität Stuttgart verteidigten Dissertation basiert, nicht nur das erkenntnistheoretische „Eigenrecht“ (ebd.) menschlicher Wirklichkeiten ernst nehmen, sondern auch deren ontologische. Damit gerät etwas ins Blickfeld, das der Radikale Konstruktivismus tunlichst abschattete, wurde doch dort jegliche ontologische Frage in erkenntnistheoretische Erkundigungen transformiert und damit die Frage danach, wie es sich mit den Gegenständen wirklich verhält, ausgeschlossen, wenn nicht gleich als naiv belächelt. Diese Haltung ist auch in der Medientheorie lange vorbei, was wiederum heißt, dass das in *Realität und Wirklichkeit* formulierte Interesse anschlussfähig ist an derzeit in medientheoretischen Gefilden virulente Fragen nach der Existenzweise technischer Dinge oder dem Versuch, die Materialität der (Medien-)Welt neu zu denken, wie etwa im New Materialism.

Zweitens geht Poljanšek in seiner Monografie von einer „strikten Unterscheidung“ (S.29) zwischen Realität und Wirklichkeiten aus. Das bedeutet, dass ein Element wie Wasser nicht dasselbe ist (und nicht nur als nicht dasselbe erscheint!), wenn es aus der Perspektive der Realität oder menschlichen Wirklichkeiten erfasst wird. Wir haben es zum einem mit Wasser1 in den Gefilden der „Gegebenheitsontologien von Subjekten“ (S.34) zu tun, im anderen Fall mit Wasser2 aus existenzontologischer Perspektive. Wasser1 ist direkt wahrnehmbar, mit allen möglichen Bedeutungsschattierungen und Verwendungsweisen verbunden und insofern wahrnehmungsabhängig; Wasser2 ist hingegen, nach dieser Auffassung, nicht nur wahrnehmungsunabhängig, sondern überhaupt nicht wahrnehmbar, nur mittels naturwissenschaftlichem Instrumentarium und Vokabular indirekt zugänglich. Die Behauptung der Existenz von Wasser2 ist somit ein immer auf Irrtumsmöglichkeit unterworfenen Schluss auf die plausibelste Möglichkeit. Letztlich ist diese Verdopplung des Gegenstandes, wie der Autor selbst schreibt, „eine dualistische Unterscheidung von Wirklichkeit und Realität“ (S.35). Diese Verdopplung läuft dem, was derzeit in der Medien- und Kulturwissenschaft unter dem Signum New Materialism oder auch der Akteur-Netzwerk-Theorie *en vogue* ist, zuwider. Dort ist man sehr darum bemüht, jegliche Art des Dualismus tunlichst zu vermeiden, um eine Ontologie zu entwerfen, die gerade solche kategorial anmutenden Unter-

scheidungen unterläuft oder zumindest verflüssigt. Umso spannender ist Poljanšeks Versuch, sich dem derzeit vorherrschenden Theorieparadigma entgegenzusetzen. Und er geht dafür weite Wege. Positionen aus der analytischen Philosophie, der Phänomenologie, Semiotik, Systemtheorie bis hin zu solchen des französischen Poststrukturalismus werden aufgerufen und mit dem eigenen Ansatz abgeglichen.

Besonders interessant ist an dritter Stelle, wie sich Poljanšek trotz der von ihm selbst eingeführten dualistischen Unterscheidung an den Grenzgebieten von Wirklichkeiten und Realität abarbeitet. Denn es zeigt sich schnell, dass diese beiden inkompatiblen ontologischen Sphären nicht nichts miteinander zu tun haben, sondern ein „indirektes“ und „windschiefe[s]“ (S.13) Verhältnis haben. Das scheint direkt für medienwissenschaftliche Grundlegungen wichtig zu sein, geht es doch dort häufig um die Frage, wie medientechnologische Basisoperationen unterhalb der Wahrnehmungsschwelle Einfluss auf die Konstitution der Wirklichkeiten der Subjekte nehmen, die mit diesen Medientechnologien auf Ebene der Interfaces perzeptiv zu tun haben. Will man nicht einem recht unplausiblen monokausalem Schema folgen, ist die Beantwortung der Frage, welche Möglichkeiten durch Medientechnologien ‚existenzontologisch‘ gegeben werden, welche wie, wann und wo als solche ‚gegebenheitsontologisch‘ wahrgenommen beziehungsweise realisiert werden, äußerst wichtig. Der Autor gibt dafür einige umsich-

tige Antwortoptionen. Insbesondere im Kapitel über Affordanz-Theorien kommt Poljanšek dem gegenwärtigen medientheoretischen Diskurs sehr nah und seine Antworten auf die Frage, wie ‚Aufforderungen‘ medientechnologischer Gegenstände zu ihrem Gebrauch im Übergang existenzontologischer Bedingungen zu menschlichen Wirklichkeiten zu denken sein könnten, scheinen hierfür instruktiv (vgl. S.444-451). Für Medienwissenschaftler_innen etwas betrüblich ist an diesem analytisch so versierten und mit so vielen bedenkenswerten Vorschlägen gespickten Buch indes, dass Poljanšek diesem Ansatz und seiner medientechnologischen Wendung vergleichsweise wenig Platz einräumt, was er am Ende seines Buches selbst als Desiderat kennzeichnet (vgl. S.588). Doch scheint der Autor erfreulicherweise selbst auf dem Weg zu sein, diese Lücke an anderer Stelle füllen zu wollen (vgl. Poljanšek 2017; 2022).

An letzter Stelle sei noch erwähnt, dass obwohl hier behauptet wurde, die philosophischen Auseinandersetzungen in *Realität und Wirklichkeit* fänden meist weit weg vom medienwissenschaftlichen Tagesgeschäft statt, könnte dennoch argumentiert werden, dass Poljanšek recht besehen in *Realität und Wirklichkeit* dezidiert medienphilosophisch argumentiert. Zumindest lässt sich seine Arbeit bei minimaler Verschiebung des Vokabulars als medienphilosophisches Werk lesen. Der Autor spricht in seinen vielen Beispielen, in denen er sich auf ‚Medien‘ bezieht, von Medien in einem sehr limitierten, nämlich tech-

nologisch avancierten Sinne. Medien und mediale Formen sind dort insbesondere VR-Brillen, Social Media oder Memes. Poljanšek selbst macht an Beispielen medientechnologisch simulierter Räume sehr häufig klar, worum es ihm prinzipieller geht (vgl. bspw. S.44, S.170-173, S.192-194, S.232 und S.292) – nämlich darum, dass die Annahme einer direkten Wahrnehmung der Realität ein „Mythos des Gegebenen“ (Sellars 1999, §10) ist. Bereits hier sind immer schon, wie in *Realität und Wirklichkeit* vor allem unter Rückgriff auf Ausführungen Edmund Husserls wiederholt verdeutlicht wird, Imaginationen, Antizipationen, begriffliche und vorbegriffliche Schemata am Werk. Genau das sind wiederum Phänomene, die, so könnte man aus medienphilosophischer Position argumentieren, prinzipiell die Medialität unseres Weltzugangs ausmachen. Denn dieser Weltzugang ist aus solch einer Perspektive nicht nur immer schon vermittelt. Diese Vermittlung bedeutet zudem Distanz zur Realität herzustellen und hat – bezogen auf das, was wahrgenommen werden kann – generatives Vermögen. Zumindest ist das ein gängige medienphilosophische These (vgl. als Überblick Margreiter 2023 und dezidiert in philosophisch-analytischem Vokabular formuliert Vogel 2001). Diese wurde unter anderem mit Bezug auf Niklas Luhmanns Unterscheidung von Medium/Form entwickelt (vgl. Khurana 2004) und damit anhand eines Autors, der auch bei Poljanšek häufig diskutiert wird (vgl. bspw. S.509-511, S.543-550), wenngleich

bezeichnenderweise gerade nicht hinsichtlich dieser Medium/Form-Unterscheidung. Jedenfalls lässt sich aus dieser Perspektive einerseits die Trennung zwischen Wirklichkeit und Realität fassen, andererseits deren – eben medial vermittelten – Korrelationen. Somit wäre die Rolle, die Medien in *Wirklichkeit und Realität* explizit zukommt, umzukehren: Medien sind demnach nicht einfach

technologisch virulente Beispiele für die prinzipielle Wahrnehmungssituation des Menschen, stattdessen ist die Medialität der Medien Grundlage für die Wahrnehmungssituation des Menschen schlechthin. Poljanšek wäre damit endlich zu dem gemacht, was er eigentlich immer schon war, nämlich Medienphilosoph.

Sven Grampp (Erlangen-Nürnberg)

Literatur

Margreiter, Reinhard: *Medienphilosophie: Eine Einführung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2023. 3. Aufl.

Merten, Klaus/Schmidt, Siegfried J./Weischenberg, Siegfried (Hg.): *Die Wirklichkeit der Medien: Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Wiesbaden: Springer, 1994.

Poljanšek, Tom: „Die Vorstrukturierung des Möglichen: Latenz und Technisierung“. In: Alexander Friedrich/Gehring, Petra/Hubig, Christoph/Kaminski, Andreas/Nordmann, Alfred (Hg.): *Jahrbuch Technikphilosophie 2017: Technisches Nichtwissen*. Baden-Baden: Nomos, 2017, S.17-40.

Poljanšek, Tom: „Nie ganz bei den Sachen: Zur Phänomenologie der Immersion.“ In: Grabbe, Lars C./Ruf, Oliver (Hg.): *Technikästhetik*. Bielefeld: transcript, 2022, S.183-202.

Schmidt, Siegfried J. (Hg.): *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*. Frankfurt: Suhrkamp, 1987.

Sellars, Wilfrid: *Der Empirismus und die Philosophie des Geistes*. Paderborn: Mentis, 1999 [1956].

Khurana, Thomas: „Niklas Luhmann: Die Form des Mediums.“ In: Lagaay, Alice/Lauer, David (Hg.): *Medientheorien: Eine philosophische Einführung*. Frankfurt/New York: Campus, 2004, S.97-125.

Vogel, Matthias: *Medien der Vernunft: Eine Theorie des Geistes und der Rationalität auf Grundlage einer Theorie der Medien*. Frankfurt: Suhrkamp, 2001.

Rezension im erweiterten Forschungskontext: *Fantourismus*

Abby Waysdorf: *Fan Sites: Film Tourism and Contemporary Fandom*

Iowa City: University of Iowa Press 2021 (Fandom and Culture), 191 S., ISBN 9781609387921, EUR 45,-

Die Verbindung zwischen Film, Serien und Tourismus ist ein zunehmend relevantes Thema. Abby Waysdorfs Buch *Fan Sites: Film Tourism and Contemporary Fandom* bietet eine Untersuchung dieser komplexen Beziehung und trägt zur Erweiterung unseres Verständnisses von Medienkultur, Fanpraktiken und Tourismus bei. Es vertieft somit einerseits Waysdorfs Aufsatz „Placing Fandom: Reflections on Fan Tourism“ (2021) und ergänzt andererseits die vielfältigen Perspektiven, die im Sammelband *Locating Imagination in Popular Culture: Place, Tourism and Belonging* (2021) aufgemacht werden, den Waysdorf auch mitherausgegeben hat.

Waysdorf beginnt mit einem kritischen Überblick über die bisherige Literatur zu Film und Tourismus. Insbesondere mit den Arbeiten von Joanne Connell (2012), Cornel Sandvoss (2005) und Stijn Reijnders (2011) setzt sich die Autorin intensiv auseinander. Anders als ihre Vordenker:innen konzentriert sich Waysdorf auf zeitgenössische Phänomene und den Einfluss der digitalen Medien, welche klassische Reiseziele um produktionsrelevante Drehorte oder diegetisch relevante Spielorte erweitern.

Der Fokus auf die reisenden Fans und ihre Motivationen und die damit

einhergehende mögliche Gemeinschaftsbildung – und nicht auf wirtschaftliche Vorteile für zum Beispiel Kommunen oder Studios (vgl. Riley/Doren 1992) –, ist noch nicht allzu alt. Der Aspekt des Reisens kam bislang in den Fan Studies eher hinsichtlich spezifischer Veranstaltungen für Fans ins Spiel, wie Conventions oder Meet-Ups (vgl. Geraghty 2022; Hills 2002). Die Beziehung von Film- und Serienfans und Tourismus wird erst in jüngeren Publikationen beleuchtet, vor allem in einigen Artikeln, die kurz vor dem Erscheinen von *Fan Sites* publiziert wurden (z.B. Williams 2018; Geraghty 2022), so dass Waysdorfs Buch als vorläufige Kulmination größeren akademischen Interesses erscheint.

Ein zentraler Aspekt in allen Kapiteln des Buchs ist die Betrachtung von Film- und Serienfans als aktiven Akteur:innen in der Entwicklung touristischer Orte und Praktiken. Im ersten Kapitel „The (Meaningful) Experience of Film Tourism“ argumentiert die Autorin verstärkt auf Basis des „Tourist Gaze 3.0“ (Urry 2002; Urry/Larsen 2011) und zeigt auf, dass die körperliche Anwesenheit am Reiseziel sowie die Dokumentation per Fotografie und deren Teilen mit anderen essenziell für Fantouris-

mus sind (vgl. S.17f.). Anschließend betrachtet Waysdorf unterschiedliche Arten des Reisens und von Ortskonstruktionen. Am Beispiel von *Game of Thrones* (2011-2019) zeigt sie auf, wie der Echtheitsanspruch der mittelalterlich anmutenden Drehorte der *high-fantasy*-Serie die fiktiven Landschaften erreichbar und konkret die Stadt Dubrovnik (alias King's Landing) zum beliebten Reiseziel machte (vgl. S.37f.). Die britische Serie *The Prisoner* (1967) ist einschlägiges Beispiel für den Effekt von Nischentourismus, da seit über 50 Jahren Fans der Serie in das walisische Dorf Portmeirion reisen. Bei der in New York spielenden Serie *Friends* (1994-2004) beobachtet Waysdorf eine zusätzliche Ortsverschiebung, wenn im Studio in Los Angeles ein kollektiv imaginiertes New York entsteht. Die spezielle Erscheinungsform des Freizeitparks als Fan-Ort arbeitet sie anhand der *Wizarding World of Harry Potter* (Universal Orlando Resort) auf und zeigt hieran besonders deutlich, dass dem physischen, 'echten' Ort trotz aller medialen Repräsentation eine bedeutungsvolle, manchmal spirituell oder gar mythisch anmutende Qualität zugesprochen wird. Die Autorin versteht die Reisen von Fans nicht nur als Fanpraktik, sondern auch – in Anknüpfung an Rebecca Williams (2018) oder Daniel H. Olsen (2021) – als eine Form des kulturellen Pilgerns. Ihr Ansatz verbindet damit Reisen mit Perspektiven

auf die Bedeutung von Film für die Identität und das Gemeinschaftsgefühl von Fans. In einem jüngst erschienenen Artikel der Autorin wird dieser Aspekt des *following* noch einmal gesondert herausgestellt (vgl. Waysdorf 2023).

Zuweilen scheint die als Fangemeinschaft angenommene Gruppe verkürzt gedacht beziehungsweise zugunsten des touristischen Fokus homogenisiert. Sozioökonomische Aspekte kommen hier daher wenig zur Sprache beziehungsweise werden finanzielle Mittel nur als notwendige Bedingungen des Reisens genannt, nationale Unterschiede und Zugangsbedingungen aufgrund der Herkunft bleiben ganz außen vor. Ökologische Auswirkungen werden ebenfalls nur am Rande behandelt. Dennoch ist Waysdorfs Buch ein bemerkenswerter Beitrag zur Analyse der ‚Fankultur des Reisens‘ (vor der Corona-Pandemie). Insgesamt bietet Waysdorf eine aufschlussreiche Perspektive und interdisziplinäre, theoretische Reflektionen. Ihr Ansatz, Fans als aktive Gestalter:innen des Filmtourismus zu betrachten und die Rolle digitaler Medien zu betonen, ist innovativ und relevant. Die Fallstudien, Interviewausschnitte und Analysen bieten reichhaltige Ressourcen für Medienwissenschaftler:innen, Tourismusforschende und Film- und Serienfans gleichermaßen.

Anne Ganzert (Konstanz)

Literatur

- Connell, Joanne: „Film Tourism – Evolution, Progress and Prospects.“ In: *Tourism Management* 33 (5), 2012, S.1007-1029.
- Es, Nicky van/Reijnders, Stijn/Bolderman, Leonike/Waysdorf, Abby (Hg.): *Locating Imagination in Popular Culture: Place, Tourism and Belonging*. New York: Routledge, 2021.
- Geraghty, Lincoln: „Fan Tourism and Conventions.“ In: Garcia-Siino, Leimar/Mittermeier, Sabrina/Rabitsch, Stefan (Hg.): *The Routledge Handbook of Star Trek*. New York/London: Routledge, 2022, S.258-264.
- Hills, Matt: *Fan Cultures*. London: Routledge, 2002.
- Olsen, Daniel H.: „Fan Pilgrimage, Religion, and Spirituality.“ In: Dallen, Timothy J./ders. (Hg.): *The Routledge Handbook of Religious and Spiritual Tourism*. London: Routledge, 2021, S.90-110.
- Reijnders, Stijn: *Places of the Imagination: Media, Tourism, Culture*. Farnham: Ashgate, 2011.
- Riley, Roger W./Doren, Carlton S. van: „Movies as Tourism Promotion: A ‚Pull‘ Factor in a ‚Push‘ Location.“ In: *Tourism Management* 13, 1992, S.267-274.
- Sandvoss, Cornel: *Fans: The Mirror of Consumption*. Cambridge: Polity, 2005.
- Urry, John: *The Tourist Gaze*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, 2002. 2. Aufl.
- Urry, Jonas/Larsen, Jonas: *The Tourist Gaze 3.0*. London/Thousand Oaks/New Delhi/Singapore: Sage, 2011.
- Waysdorf, Abby: „Placing Fandom: Reflections on Film Tourism.“ In: Es, Nicky van/Reijnders, Stijn/Bolderman, Leonike/Waysdorf, Abby (Hg.): *Locating Imagination in Popular Culture: Place, Tourism and Belonging*. New York: Routledge, 2021, S.283-296.
- Waysdorf, Abby: „Dem Film ganz nah – Filmtourismus und die bedeutungsvolle Erfahrung des Following.“ In: Ganzert, Anne/Hauser, Philip/Otto, Isabell (Hg.): *Following: Ein Kompendium zu Medien der Gefolgschaft und Prozessen des Folgens*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2023, S.351-362.
- Williams, Rebecca: „Fan Tourism and Pilgrimage.“ In: Click, Melissa A./Scott, Suzanne (Hg.): *The Routledge Companion to Media Fandom*. London: Routledge, 2017, S.98-106.

Buch, Presse, Druckmedien

Martin Bartelmus, Alexander Nebrig (Hg.): Schriftlichkeit: Aktivität, Agentialität und Aktanten der Schrift

Bielefeld: transcript 2022 (Lette), 262 S., ISBN 9783839460924, EUR 45,- (OA)

Der 2022 erschienene Sammelband *Schriftlichkeit* von Martin Bartelmus, Postdoktorand am Institut für Germanistik, und Alexander Nebrig, Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft, beide von der Heinrich-Heine Universität Düsseldorf, versammelt dreizehn Beiträge eines Online-Workshops von 2021 am selben Institut zu ganz unterschiedlichen Aspekten von Schriftlichkeit und Agentialität, wobei letzteres nach Bruno Latour ‚einen Unterschied machen‘ bedeutet, und zwar situativ, performativ, nicht-intentional. Die Beiträge beleuchten den Gegenstand aus verschiedensten Perspektiven.

Neben der Materialitätsforschung zu Schrift und Schriftlichkeit hat die Literatur- und Buchsoziologie zudem die Abhängigkeit des Schreibens, Verbreitens und Lesens untersucht, insbesondere durch Infrastrukturen und Institutionen der Produktion, Distribution und Rezeption von Texten, wobei heute mit der Digitalisierung eine maschinelle Abhängigkeit der Schriftlichkeit hinzukommt. Nach Bartelmus und Nebrig markiert jedoch die Schriftlichkeit ‚einen blinden Fleck‘, mit dem

sich der Workshop und der Sammelband beschäftigen. Es kommt hinzu, dass sich die Bedeutung der Schriftlichkeit rasant verändert hat, weil der Gebrauch der Schrift durch das Internet und Social Media interaktiver geworden und heute in multimodalen Kommunikationsformen eingebettet ist (vgl. S.7).

Darum beginnt der Sammelband nach den Herausgebern (vgl. S.34) mit zwei Beiträgen zur digitalen Schriftlichkeit. Julia Nantke beschäftigt sich in ihrem Beitrag „Normalisierung als Bedingung von Schriftlichkeit am Beispiel digitaler Repräsentationen von Schrift“ mit dem, was digitale Schriftlichkeit sein kann; und Wiebke Vorrath fokussiert in „Unter der Oberfläche?“ die Bedingungen von digitaler Lyrik, wobei sie auch die Frage stellt, wer Gedichte schreibt – der Computer, das Programm oder eine Autorin. Weitere Beiträge befassen sich mit ganz unterschiedlichen und nicht immer sofort verständlichen Fragen, etwa zu queer-feministischen Schreibkollaborationen von Lena Eckert („Wor(l)ding: doing academia in queerfeministischen Schreibkollaborationen“) oder mit

„Wahrnehmung und Gebrauch unlesbarer Schrift in der modernen bildenden Kunst“ von Julian Polberg. Jodok Trösch beschäftigt sich mit prekären unlesbaren und entstellten fiktiven Schriftstücken in literarischen Texten, und Julia Dettke interessiert sich in „Festschreiben oder Freisprechen?“ für die Schriftlichkeit als Aktant von Machtasymmetrie und Metafiktionalität bei Denis Diderot, Alessandro Manzoni und Patrick Chamoiseau. Überlegungen zur Agentialität der Signatur stellt Tilmann Richter an, während sich Sergej Rickenbacher mit dem Erbe von Derridas Schriftlichkeit und Latours Akteur-Netzwerk-Theorie auseinandersetzt.

Die genannten Titel der Beiträger:innen weisen darauf hin, dass sich der Sammelband aus sehr verschiedenen sowie kaum zusammenhängenden und nicht aufeinander Bezug nehmenden Aufsätzen zusammensetzt. Dementsprechend vermisst der Rezensierende, der allerdings aus der Kommunikationswissenschaft und nicht der Germanistik stammt, ein Fazit, das Zusammenhänge und Gemeinsamkeiten wie Unterschiede zwischen den sehr divergenten Beiträgen zum abstrakten Titel *Schriftlichkeit* des doch sehr heterogenen Sammelbandes hätte herausarbeiten sollen.

Heinz Bonfadelli (Zürich)

Matthias Bickenbach: Bildschirm und Buch: Versuch über die Zukunft des Lesens

Berlin: Kulturverlag Kadmos 2023, 184 S., ISBN 9783865995391, EUR 24,90

Matthias Bickenbach lehrt seit 2012 als außerplanmäßiger Professor für neuere deutsche Literaturwissenschaft und Medienwissenschaft an der Universität zu Köln. Neben Publikationen zur Geschichte des Lesens wie zur Poetik und Literatur des 18.-21. Jahrhunderts sind Wissens- und Kulturtechniken sowie digitale Lesemedien seine Forschungsschwerpunkte. Durch ein Gespräch mit einem Freund im Jahr 2015 initiiert, entstand seine

Monografie *Bildschirm und Buch*, die der Frage nachgeht, ob das Lesen am Bildschirm wirklich zum Paradigma einer neuen Lesekultur werden wird. Seine eher essayistischen Ausführungen dazu basieren weniger auf einer systematischen Perspektive, sondern können als kulturalistisch bezeichnet werden, wobei die existierenden Befunde aus der Leseforschung nur am Rand und eher zufällig zur Kenntnis genommen werden.

In einem ersten Ansatz wird „das Buch selbst als ein eigenes technisches mediales Format“ (S.9) betrachtet, um zu erkennen, was genau an ihm unverzichtbar ist, wobei buchgestützte Lesetechniken im Vergleich zu digitalen Möglichkeiten bezüglich der jeweiligen Vor- und Nachteile in den Blick gebracht werden sollen (vgl. S.12). Der nach Bickenbach meist unhinterfragte Begriff des Lesens muss dabei von seiner idealtypischen Fixierung auf den Gegenstand des kontinuierlichen Durchlesens befreit werden. Umgekehrt sei auch zu fragen, warum am aktuellen Bildschirm mit seiner optimierten Lesbarkeit nicht auch aufmerksam und intensiv gelesen werden könne, was oft verneint werde. Dazu sei zu fragen, welche wissenschaftlichen Perspektiven es ermöglichen, die Materialität des Buches als Teil und Erweiterung des Lesebegriffs zu reflektieren (vgl. S.23).

Und zur Beantwortung der Frage nach der Konkurrenz von Bildschirm und Buch sowie zu den Unterschieden, aber auch Ähnlichkeiten zwischen Buchlesen und Lesen am Bildschirm braucht es nach Bickenbach einen sogenannten vierten ‚praxeologischen Weg‘ zurück zum konkret-situationalen Lesen, wobei nach ihm für die Lektüre eine solche Perspektive der Leseszene bislang zu wenig ausgeführt worden sei (vgl. S.41).

Dazu reflektiert Bickenbach in einem vierten Kapitel „Der Kodex: Was das Buch kann“ (S.45-70) in einer kulturalistisch-phänomenologischen, aber eher essayistischen und wenig systematischen Perspektive die spe-

zifischen Eigenschaften des Buches und im fünften Kapitel „die kleinen wie auch erheblichen Unterschiede“ (S.71-99), jedoch auch Konvergenzen zwischen Buch und digitalem Text. Zwei weitere Kapitel – „Die Kunst des Lesens: Immersion und Selektion“ und „Blättern als Kulturtechnik und die Online-Suche“ (S.101-146) – befassen sich zudem mit der Immersion als Eintauchen in einen Text und mit dem Lesen als Selektion, Blättern und Springen durch einen Text bei Variation des Lesetempos, wobei die Lektüre am Bildschirm als sogenanntes *hyper reading* generell eher schneller und flüchtiger sei als das Lesen im gedruckten Buch (vgl. S.114).

Im abschließenden Ausblick „Die unendliche Seite“ und im Nachwort „Immer, wenn wir lesen“ (S.153-159) wird nochmals auf die Ausgangsfrage der vermeintlichen künftigen Ersetzung des Buches eingegangen – und zwar als Versuch, über die Zukunft des Lesens nachzudenken, wobei Matthias Bickenbach ‚in Wahrheit‘ von einer Ergänzung ausgeht. Anwendungsorientiert sollte man nach ihm normativ gegenüber ‚der gegenwärtigen Euphorie für digitale Bildung‘ äußerst kritisch eingestellt sein, wenn diese das Buch vergisst. Doch noch ist es sehr präsent“ (S.157).

Kritisch muss zu Bickenbachs zwar durchaus differenzierten, aber kaum systematisch geordneten und nicht theoriebasierten, sondern eher frei flottierenden Ausführungen angemerkt werden, dass erstaunlicherweise praktisch kein Bezug genommen wird auf die durchaus vorliegenden aktu-

ellen Befunde der empirischen Lese-
forschung zur Entwicklung des (Buch-)
Lesens im Zeitverlauf oder zu den
Funktionen des Buchs für die Lesenden
im Vergleich zu den Bildschirmmedien
(vgl. bspw. Kerlen, Dieter: „Buchwir-
kungs-forschung – Vermessung eines
Forschungsfeldes.“ In: ders./Kirste,
Inka [Hg.]: *Buchwissenschaft und Buch-
wirkungs-forschung*. VIII. Leipziger
Hochschultage für Medien und Kom-
munikation (Institut für Kommuni-
kations- und Medienwissenschaft).
Leipzig, 2000, S.99-112; Schön, Erich:
„Buchnutzungsforschung.“ In: Kerlen,

Dietrich/Kirste, Inka [Hg.]: *Buchwis-
senschaft und Buchwirkungs-forschung*.
VIII. Leipziger Hochschultage für
Medien und Kommunikation (Institut
für Kommunikations- und Medienwis-
senschaft). Leipzig, 2000, S.113-130;
Bonfadelli, Heinz: „Entstehung und
Entwicklung der modernen Lese- und
Leserforschung im 20. Jahrhundert.“
In: Rautenberg, Ursula/Schneider,
Ute [Hg.]: *Lesen: Ein interdisziplinäres
Handbuch*. Berlin/Boston: DeGruyter,
2015, S.815-831).

Heinz Bonfadelli (Zürich)

**Hauke Kuhlmann, Florian Pehlke, Christina Wehnert (Hg.):
Beschriebenes und Gezeigtes: Literarische, journalistische und
theoretisch-ästhetische Positionen zum Bild im Zeitalter neuer
Medientechniken (1840-1910)**

Bielefeld: Aisthesis 2022 (Philologie und Kulturgeschichte, Bd.12),
321 S., ISBN 9783849815776, EUR 50,-

Wie verändert sich im 19. Jahrhundert
das Verhältnis von Textlichkeit und
Bildlichkeit? Was führt zur Plurali-
sierung von Text-Bild-Konstellationen,
und wie reagiert Literatur darauf?
Welche technologischen, kulturellen,
aber auch ökonomischen Vorausset-
zungen wirken als Katalysator oder als
Hemmnis, und welche Konsequenzen
ergeben sich daraus? Mit derartigen

Fragen, die in ihrer Rahmung unmit-
telbar an den Ästhetikdiskurs des 18.
Jahrhunderts anschließen, beschäf-
tigt sich der vorliegende Sammelband
Beschriebenes und Gezeigtes. Dieser geht
zurück auf einen Nachwuchs-Work-
shop des Bremer Explorationsprojekts
„Bildprosa 1820-1900“, unter der
Leitung von Thomas Althaus. Neben
zwei theoretischen Beiträgen sind in

der Publikation sechs Fallstudien versammelt.

Die Auseinandersetzung mit Metaphern, sprachlichen Bildern, Sprachbildern, Illustrationen und ihren Ähnlichkeitsbeziehungen als zentrale Frage des Bildbegriffs im 19. Jahrhundert diskutiert Christian Schienke, um unter Zuhilfenahme von Ralf Simons Thesen zur Bildlichkeit des lyrischen Textes Erkenntnispotenziale in der Rede bildhafter sprachlicher Ausdrücke ausloten zu können. Hauke Kuhlmann geht anhand verschiedener Autoren des 19. Jahrhunderts (Theodor Mundt, Friedrich T. Vischer, Adolf Stahr, Heinrich Homberger) einer spezifischen Bildästhetik auf den Grund, die nicht nur funktional heterogen angelegt ist, sondern in den Textanlagen in „ihre[r] Rede von ‚Bild‘ überhaupt nicht funktionieren, so sehr verknüpfen sie ihre Positionen mit Ausdruck und Begriff“ (S.51). Die langlebige Formel der ‚gereinigten Bilder‘ der Wirklichkeit bezieht sich auf Kunstwerke mit einer Ästhetik des Erhabenen, dass also die Wirklichkeit von Kontingenz und Ambiguität bereinigt wird. Zentral geht es beispielsweise in Stahrs Aristoteles-Übersetzung in einem zeitgenössischen Übertrag der Naturalismus-Realismus-Diskussion um die Darstellung des Ewigen, des Wesentlichen und des Notwendigen: Inwieweit fungiert das Bild demnach als Erkenntnisform der ästhetischen Welterschließung, der Idee einer sinnhaften Einheit.

Die Einzelfallstudien öffnen in dem behandelten Zeitraum (dessen im Titel vorgenommene Klammerung

sich nur darüber erschließt) die räumliche Perspektive: Christian Schmitt beschäftigt sich anhand von Nikolaas Beets und Hendrik Conscience mit Bild- und Textordnungen im niederländischen und flämischen Genre-Realismus und ihren Variationen, die bereits zeitgenössisch diskutiert wurden (bspw. als Skizze, Portrait, Charakterzeichnungen, Physiologien, Panoramatische Literatur oder Genrebilder). Maren Jäger untersucht Wilhelm Buschs Bildergeschichten, in denen sie trotz seines medientechnischen Konservatismus einen deutlichen Wandel hinsichtlich der visuellen Dynamik seiner „Konturwesen“ (S.114) nachzeichnen kann. Der umfangreichste Beitrag kommt von Thomas Althaus, in dem er sich mit den sogenannten „Spezialartisten“ (S.151) beschäftigt, die als reisende Zeichner und Maler an den Orten des Geschehens anzutreffen waren. Hier rekonstruiert er empirisch gesättigt den Wandel von Kriegsberichterstattung zu Kriegsbildberichterstattung und der damit einhergehenden Problematisierung des Rollenbewusstseins von Malern, Künstlern und Journalisten zwischen Realismus und Moderne. Die in der Zeit vor den Einigungskriegen sich ausweitende Bildberichterstattung in den illustrierten Journalen, so beispielsweise ab 1853 die Gartenlaube aus Leipzig, transformiert sich zu einer auf den Effekt setzenden Berichterstattung vermittelt durch Kriegsbilder mit entsprechender Problemzunahme beruflicher Professionalisierung, Bilderjagd und Voyeurismus. Jan Gerstner widmet

sich dem ersten literarischen Foto-Text in der Literaturgeschichte, dem Roman Georg Rodenbachs *Bruges-la-morte* (1892) sowie Philipp Klaus Franz Evers' *Hohe Lieder* (1896). Während Rodenbach die konstitutive Offenheit von Text-Bild- Bezügen diskutiert, konzentriert sich Evers auf okkulte Leerstellen und wie diese gefüllt wurden. Auf sehr anschauliche Art und Weise kann Gerstner zeigen, wie weit das unkonkrete okkulte Wort das konkrete Bild braucht, um seine Wirkung zu entfalten (vgl. S.276).

Der letzte Beitrag von Charlotte Kurbjuhn beschäftigt sich kritisch mit der Bildprosa des nahezu unbekanntes Wilhelm Walloth, dessen Prosawerk durch den ehemaligen Pfarrer Christaller herausgegeben wurde, und zwar als „eine fatale Mischung aus Museum, Tiefenmagazin, Sammelmappe, Galerienstichwerk und Interieur“ (S.287). Darüber hinaus gab es eine bereits

1892 erschienene Werkbiografie eines sechzehnjährigen Darmstädter Gymnasiasten, der Walloths Werk mit Begriffen wie ‚Bilderwirbel‘ und ‚Kampfbilder‘ zu psychologisieren verstand.

Dem reich bebilderten und durchweg lesenswerten Band geht es aus einer literatur- und kulturwissenschaftlichen Perspektive im Kern um eine Konkretisierung des jeweiligen Repräsentationssystems: In welcher Art und Weise konnte etwas gesagt und/oder gezeigt werden, und wie verschob sich aufgrund des medialen wie auch gesellschaftlichen Wandels das Text-Bild-Verhältnis. Diese Problematisierung ist nicht nur medienkulturgeschichtlich relevant, sondern konturiert Verschiebungen, die unter anderen Vorzeichen auch aktuell zu beobachten sind.

Thomas Wilke (Ludwigsburg)

Eleanor Ty (Hg.): *Beyond the Icon: Asian American Graphic Narratives*

Columbus: The Ohio State UP 2022, 204 S., ISBN 9780814258514, EUR 36,33

Der Sammelband *Beyond the Icon: Asian American Graphic Narratives* verbindet zehn Beiträge in vier Kategorien entlang der Thematik Asian American Graphic Narratives. Dabei ist der zentrale Ansatz Asian-American-Stimmen und Autor:innen zu folgen, weniger Perspektiven auf Asian-Americans. Deziert wird damit auf weiterhin gängige rassistische Stereotype rekurriert und gerade mit Bezug auf die Covid-19-Pandemie ein erneutes Aufblühen dieses Rassismus konstatiert. So gilt es, dem Sammelband entsprechenden Stimmen Raum zu geben, um Stereotype und Identitätskonstruktionen nicht nur analytisch zu fassen, sondern ihnen aktiv zu begegnen. Als Hintergrund wird dabei herausgestellt, wie sich ein asiatisch-amerikanisches Bewusstsein, zugehörige Forschung und Begriffe sowie Graphic Novels parallel entwickelten und letztere bald, gerade für autobiografische Ansätze genutzt wurden. Darüber wurde in den letzten Jahren deutlich hinausgegangen, so dass weitere Dimensionen wie Gender zunehmend auch in den Fokus traten. Betont wird so bereits in der Einleitung, dass asiatisch-amerikanische Graphic Novels zunehmend intersektional wirken und aufgebaut sind. All dies arbeitet die sehr gut lesbare Einleitung heraus und führt so zugleich über zum Aufbau der folgenden Beiträge und deren inhaltlicher

Logik. Der erste Themenblock fokussiert auf das (Wieder)Erzählen von Geschichte, gerade auch im Hinblick auf Verschweigen und Verdecken. Beiträge, die sich kritisch mit Stereotypen auseinandersetzen und Gegenmodelle bereithalten, sind wiederum Gegenstand des zweiten Themenbereichs. Die Aufsätze in der dritten Kategorie befassen sich multiperspektivisch mit Superheldencomics und asiatisch-amerikanischen Figuren in diesen. Eine gewisse Besonderheit stellt der vierte Themenkomplex „Ecology, Otherness, and Inclusivity“ dar, da hier durchaus diverse und kreative Erweiterungen beziehungsweise Abwandlungen der bis dato erfolgten intersektionalen Betrachtungen versammelt werden, so Posthumanismus – und damit Ökologie, Disability sowie Krankheit.

Es handelt sich insgesamt um sehr heterogene Beiträge, die in *Beyond the Icon* versammelt sind. Entsprechend wird bereits in der Einleitung vermerkt, dass der Sammelband keineswegs chronologisch organisiert sei, sondern sich mit verschiedenen Ansätzen befasst, wie sich asiatisch-amerikanische Graphic Novels bestimmten Themenfeldern wie Diskriminierung nähern. So versteht sich der Band als angesiedelt zwischen Comic Studies, Asian American Studies und Ethnologie. Diese Breite ist dabei zugleich eine gewisse Schwäche. Denn so divers

die hier versammelten Beiträge sind (und damit Differenzierung leisten), so herausfordernd ist es teilweise, eine entsprechende Verbindung der Beiträge herzustellen. Dies entspricht durchaus dem Charakter von Sammelbänden, geht aber in jenen Teilen darüber hinaus, wenn nur sehr allgemeine und grobe Verbindungslinien einen Themenblock begründen – so etwa gleich in der ersten Kategorie. Hier vereinen sich Comicanalyse und eher Fragen zum Unterrichten mit und zu Comics, ohne vollständig ein kohärentes Ganzes zu bieten. Damit wird der Heterogenität der Gesamthematik durchaus entsprochen, aber auch zum selektiven Lesen angeregt. Dies muss nicht zwangsläufig negativ sein. Ein besonderes Augenmerk einiger Einzelbeiträge liegt auf jenen Gruppen von Asian-Americans, die nicht stets im Fokus stehen; gerade die Bedeutung von Filipinx-Americans und zugehörigen Graphic Novels wird immer wieder erwähnt und in einzelnen Beiträgen besonders und differenziert betrachtet. Andere Beiträge beschäftigen sich hingegen mit Themenfeldern, die bezüg-

lich Intersektionalität und Comics immer wieder diskutiert werden – so Kamala Khan als Miss Marvel.

So bietet der Sammelband für unterschiedliche Leser:innenschaften einiges. Für Personen, die sich zum ersten Mal dieser Thematik nähern, aber genauso für jene, die tiefer in der Materie stecken, werden neue Aspekte in einzelnen Beiträgen diskutiert und entlang dem gemeinsamen Dach Asian-American Graphic Novels analysiert und diskutiert. Das Lesen (nur) von Einzelbeiträgen ist hierbei durchaus bereichernd. Insgesamt ergibt sich so ein gerade für den Einstieg in die Thematik und einen Überblick sehr bereichernder Sammelband, der aber auch Tiefe und Anspruch gerecht wird. Dabei ist der Rahmen teilweise eher lose und geht über Asian-Americans, Graphic Novels und irgendeine Art Intersektionalität nicht hinaus. Aber zugleich erlaubt dies, eine Diversität an Artikeln zu vereinen und mehr als einen Einstieg in die Thematik zu bereiten.

Mario Faust-Scalisi (Bayreuth)

Fotografie und Film

Ana Grgić: *Early Cinema, Modernity and Visual Culture: The Imaginary of the Balkans*

Amsterdam: Amsterdam UP 2022 (Eastern European Screen Cultures, Bd.3), 278 S., ISBN 9789463728300, EUR 136,-

Gegenstand der Untersuchung *Early Cinema, Modernity and Visual Culture* ist das Kino auf dem Balkan von den 1890er Jahren bis zum Ende der Balkankriege 1912/13 aus der Perspektive eines multiethnischen Kulturraums mit regionalen Besonderheiten und transkulturellen Bezügen. Damit beschreitet Ana Grgić wissenschaftliches Neuland und wendet sich gegen herkömmliche Forschungsansätze separater, nationaler Kinohistorie(n). Es ist ein großes Verdienst der Autorin, eine Fülle bisher unveröffentlichten Materials in mehreren Sprachen ausgewertet zu haben, welches die bisher nur rudimentär erforschte früheste Kinogeschichte der Balkanländer nun aus der Binnenperspektive erschließt. Die Balkanregion als kulturelle Einheit („cultural entity“ [S.19]) umfasst für Grgić das heutige Slowenien, Kroatien, Bosnien und Herzegowina, Serbien, Kosovo, Montenegro, Nordmazedonien, Albanien, Bulgarien, Rumänien, Griechenland bis in die Türkei (vgl. S.20). Die fünf Kapitel des Buches bilden, unter erkenntnis-

theoretischen Aspekten, verschiedene Themenblöcke. Wie sehr das fragmentarische Filmerbe der Balkanregion die Forschung erschwert, schildert Grgić im ersten Kapitel (S.35-71). Die Verbreitung der Kinokultur in Stadt und Land durch reisende Kinovorführer seit Mitte der 1890er Jahre ist hingegen aus schriftlichen, fotografischen und anderen außerfilmischen Quellen vielfach belegt. Grgić zufolge spielte das Kino eine wesentliche Rolle für den kulturellen Austausch und den Modernisierungsprozess auf dem Balkan, zu dem die transregionalen und -nationalen Netzwerke Filmschaffender und Wanderkinobetreiber wesentlich beitrugen.

Begegnungen mit anderen (Film-)Kulturen, das ‚verkörperte Kinoerlebnis‘ („Embodied Cinema Experience“ [S.73]), die Orte des Kinos und die Zuschauer:innen stehen im Fokus des zweiten Kapitels (S.73-115): das Kino als Sensation auf dem Rummelplatz, im Zirkus, in Tavernen und Kaffeehäusern. Hier findet Grgić Bezüge sowohl zur Theatertradition der osmanischen

Zeit als auch zur Moderne: „Through the cinema screen, these heterotopia connected spectators in the Balkans to other spaces, and allowed them to join the global network of viewing“ (S.77).

Im dritten Kapitel „Mapping Constellations: Movement and Cross-cultural Exchange of Images, Practices and People“ (S.117-151) schildert Grgić im Detail das Schaffen und die transnationalen Beziehungen engagierter Kino-Pioniere sowie die Bedingungen, unter denen Filme gezeigt wurden.

Im vierten Kapitel „Imagining the Balkans: „The Cinematic Gaze from the Outside“ (S.153-196) analysiert die Autorin die Stereotype, welche ausländische Fotograf:innen, Filmfirmen (Pathé, Gaumont, Ambrosio u.a.) und Filmamateure über den Balkan verbreiteten: So richtete sich das Augenmerk von Ethnograf:innen, Berichtersteller:innen und Tourist:innen hauptsächlich auf Szenarien, die in der Literatur und den Medien als ‚typisch‘ für Südosteuropa apostrophiert wurden: ‚wilde‘, ‚grausame‘ und ‚exotische‘ Spektakel. Dazu zählten gewalttätige Konflikte, Attentate und Rebellionen bis zu den Balkankriegen 1912/13 (vgl. S.186ff.). Ins Ausland gelangten Fotos und Filme von Einheimischen, die man für Banditen, Rebellen oder Soldateska hielt, aber auch Dokumentationen des ‚pittoresken‘ Landlebens (vgl. S.178f.). Die Sensationslust war so stark, dass manche Szenen professionell nachgestellt wurden.

Als Beispiele solch fabrizierter Realität nennt Grgić ‚gefakte‘ filmische Zeugnisse der Ermordung des serbischen Königspaares 1903 (vgl. S.172-174) und der Massaker in Mazedonien im selben Jahr (vgl. S.172-175).

Im fünften und letzten Kapitel „Made in the Balkans: Mirroring the Self“ (S.197-238) untersucht Grgić die Werke lokaler Filmemacher:innen und deren transkulturelle Bezüge. Dafür sichtete sie in zahlreichen Ländern sehr heterogenes filmisches (Archiv-) Material. Die erhaltenen filmischen Werke und Berichte über verschollene Filme zeichnen das Bild der ‚Welt von damals‘: Filme, in denen sich das einheimische Publikum wiedererkannte. Die beiden einzigen Spielfilme, die erhalten blieben – *Vožd Karađorđe* (1911) und *Independenta Romaniei* (1912) – sind historische Dramen mit heroischem Pathos (vgl. S.235).

Grgić versteht ihre bahnbrechende Studie als die Geschichte des Balkankinos, das von der Peripherie – geografisch und filmhistorisch – in den Kontext der globalen Kinogeschichte rückt und die Narration über diesen Teil Europas, seine Geschichte und Kultur neu fokussiert (vgl. S.240). Ausgestattet mit 98 Abbildungen, einem umfangreichen Quellenverzeichnis, mehreren Bibliografien und einem detaillierten Index empfiehlt sich diese ausgezeichnete Untersuchung als Basis für weitere Forschungen.

Barbara von der Lühe (Berlin)

Rasmus Greiner, Chris Wahl (Hg.): **Audiovisual History: Film als Quelle und Historiofotie**

Berlin: Bertz + Fischer 2023 (Film und Geschichte, Bd.3), 239 S., ISBN 9783865052698, EUR 29,-

Im Sammelband *Audiovisual History* geht es um nichts Minderes als um das komplexe Verhältnis zwischen Film und Geschichte, wobei Hayden Whites Begriff der ‚Historiofotie‘ an Filme herangetragen wird, die als historische Quellen untersucht werden (vgl. „Historiography and Historiophoty.“ In: *American Historical Review* 93, 1988, S.1193-1199). Die Beiträge sind im Band dramaturgisch sinnvoll angeordnet, wodurch sie indirekt aufeinander Bezug nehmen oder sich auf einen gemeinsamen theoretischen Ansatz (Simon Rothöhlers *Amateur der Weltgeschichte: Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*. Zürich: diaphanes, 2011) beziehen. Die unterschiedlichen akademischen und professionellen Hintergründe der Beitragenden führen zu einer Vielfalt an Perspektiven und analytischen Herangehensweisen.

Rasmus Greiner und Chris Wahl zeigen in der Einführung theoretisch gerahmt, dass Filme nicht nur historisches Wissen vermitteln, sondern es aktiv generieren. Bei Sabine Lenk bleibt dagegen unklar, ob oder warum Filme aus der Zeit um 1900 eine relevante historische Quelle sind. Sie sind bereits (oder werden nachträglich) gestaltet und sind durch Inszenierungen jenseits von ‚Ursprünglichkeit‘ gekennzeichnet. Der Beitrag stellt aber die Fragen, die über allem schweben: Können (doku-

mentarische) Filme Geschichte abbilden? Welcher Film kann historische Quelle werden beziehungsweise sein?

Greiner untersucht die Darstellung von Filmen als geschichtliche Erfahrungs- und Entwicklungsräume, die aus einer Verschränkung von Rezeption, gesellschaftlichem Kontext und audiovisueller Gestaltung resultieren. Er definiert den Begriff „Polispheres“ (S.37) und analysiert Spielfilme, die zum Beispiel politische Normen widerspiegeln. Zum Nachweis vergleicht er unter anderem die Bildgestaltung von NS-Wochenschauen mit der von Überläuferkomödien (Herstellungsbeginn vor und Premiere nach 1945) und entdeckt Ähnlichkeiten. Das Verständnis der Filme fördern sie allerdings nur, wenn man diese Referenzen einzuordnen weiß.

In seinem Artikel zu Robert Enricos *Le Vieux Fusil* (1975) enthüllt Wahl die Relevanz des Films und dessen Rolle als Repräsentant für die dramatische Darstellung von NS-Massakern. Er untersucht auch, wie die Schuldfrage in der Nachkriegszeit in audiovisuellen Medien behandelt wurde und vergleicht dabei Erzählqualitäten deutscher und internationaler Filme, unter anderem von Western. Der Artikel endet mit sechs Ansätzen für eine strukturierte Erinnerungsfilm-Analyse, die einen eigenständigen Text hätten bilden können.

Immer wieder zeigt sich an den Beispielen im Band die Bedeutung persönlicher Geschichten für die Historiofotie. Melanie Konrad rekurriert auf frühe Werke Alexander Kluges und zeigt die performative und interaktive Natur seiner Familienfilme auf, in denen die Beteiligten gleich mehrere Rollen einnehmen. Julian Weinert präsentiert Chris Petit und Ian Sinclair als Vertreter des Essayfilms und beleuchtet deren Werk *The Falconer* (1998). Weinert betont die ‚biofotische‘ Qualität des Mediums und das Verschwimmen der Grenzen zwischen fiktionalen und dokumentarischen Formen. Er untersucht, wie biografische Filme und Dokudramen zunehmend genutzt werden – ohne klare Genre- oder Gattungszuweisungen.

Lea Wohls Artikel konzentriert sich auf autobiografische Erinnerungsfilme der dritten Generation nach dem Holocaust und dem Zweiten Weltkrieg. Sie hebt die begrenzte Verfügbarkeit von Bildern aus der Vergangenheit hervor und zeigt, wie diese Filme die radikale Gegenwärtigkeit von Erinnerung herstellen. Die bemerkenswerte Erinnerungsarbeit der Filme findet vor der Kamera statt, wobei ein Prozess aus Recherche und Reflexion sichtbar wird.

Daniel Körling behandelt nicht nur Volker Koepps Filme, sondern bietet

auch historischen Hintergrund zu Ostpreußen an. Er betont die Authentizität der Filme und ihre Bedeutung für das Verständnis der Region. Körling kommt zu dem Schluss, dass Koepp in seinen Filmen einen eigenständigen Umgang mit Geschichte verfolgt. Ein weiteres Beispiel dafür wird von Andre Bartoniczek mit Filmen Andres Veiels aufgezeigt, die dem Publikum Raum für Schlussfolgerungen und Reflexionen lassen. Er verwendet Beispiele wie *Black Box BRD* (2001) und *Der Kick* (2006) und hebt die zentrale „Kultur des Gesprächs“ (S.197) in Veiels Interviews hervor.

Insgesamt zeichnet sich der Band durch Sorgfalt aus: Geboten werden Analysen, die insbesondere für diejenigen, die die behandelten Filme kennen, sehr erhellend und spannend sind. Doch gibt es auch Artikel, die ohne ein ausdrückliches Fazit enden, was die Leser:innen mit offenen Fragen zurücklassen kann. Das zeigt auch, dass der Band in erster Linie für die Fachcommunity gedacht ist. Er schließt an den zweiten Band der Reihe „Film und Geschichte“ *Spheres: Zur Theorie und Praxis des Geschichtsfilms* (Berlin: Bertz + Fischer, 2020) an und setzt Schlaglichter für weitere Diskussionen.

Sigrun Lehnert (Hamburg)

Marcus Stiglegger: Film als Medium der Verführung: Einführung in die Seduktionstheorie des Films

Wiesbaden: Springer VS 2023, 164 S., ISBN 9783658404772, EUR 19,99

Marcus Stiglegger knüpft mit der als Lehrbuch deklarierten Veröffentlichung an seine Habilitationsschrift *Ritual und Verführung: Schaulust, Sinnlichkeit & Spektakel im Film* (Berlin: Bertz + Fischer, 2006) an. Mit dem Satz „Film ist Verführung“ (S.1) beginnt Stiglegger sein Lehrbuch und legt so den programmatischen Grundstein für eine innovative Neubetrachtung von Film. Der Ansatz der Seduktionstheorie zeichne sich durch seine Möglichkeit zu einer „nicht-normativen“ (S.5) Analyse von Filmen aus. Diese sei prinzipiell offen für alle Filme, was sowohl den Film mit transgressiven Inhalten als auch den populären Film einschließt. Erfreulich für ein Lehrbuch sind dabei die ausgewählten Beispiele, die auch aktuellere Produktionen umfassen. Beispielhaft seien hier Filme wie *Black Swan* (2010), *A Marriage Story* (2019) oder *Tenet* (2020) genannt.

Verführung wird beschrieben als „die Summe medialer Strategien, mit denen die filmische Inszenierung arbeitet, um uns als Publikum für sich zu gewinnen, zu überraschen, zu überzeugen und möglicherweise von unserem gewohnten Weg abzubringen“ (S.1f.). Ausgehend vom Begriff der *séduction* – basierend auf Ideen des französischen Philosophen Jean Baudrillard, welche er unter anderem in *De la séduction* (Paris: Editions Galilée, 1979) formulierte – konzipiert Stiglegger drei Ebenen

der filmischen Verführung: Auf der ersten Ebene verführe der Film zu sich selbst. Ein Film adressiere hier durch Strategien wie den Trailer, das Genre oder seine Besetzung offensichtliche Begehrensstrukturen des Publikums und wolle so „letztlich das Interesse des potenziellen Zuschauers wecken“ (S.4). Auf einer zweiten Ebene verführe der Film zu einer Aussage, die den Zuschauer:innen durch die manifeste Handlungsebene nahegelegt wird. Die bei Baudrillard sogenannte ‚verdeckte Verführung‘ bildet die dritte Ebene der Seduktion. Ziel dieser sei es, den Zuschauenden „gegen seine vermeintlich gefestigte Position vom vertrauten Weg abzubringen“ (S.5). Die dritte Ebene der Seduktion kann erst durch eine eingehende Analyse freigelegt werden, die eine mehrfache Sichtung von und hermeneutische Arbeit an den filmischen Inszenierungselementen erfordert (vgl. ebd.). Die Mittel der Seduktion liegen hierbei vor allem im Bereich der Performanz, Narration und Ethik. Wer hier allerdings eine detaillierte Methodik für eine Analyse sucht, wird sie nicht finden. Dies ist aber auch nicht das ernannte Ziel der Seduktionstheorie, sondern entspricht ganz dem wissenschaftlich zyklischen Denken Stigleggers einerseits und hält so andererseits ihre notwendigen Bezüge zu weiteren Disziplinen offen. Vor einer Instrumentalisierung des filmischen Werks zur Veranschaulichung bereits

feststehender Theorien wird jedoch gewarnt – viel eher gebe es eine umgekehrte Beweislast: Aus der Inszenierung selbst leitet sich der Zugriff auf weitergehende Konzepte und Theorien ab (vgl. S.6).

Das Lehrbuch gliedert sich in einen einleitenden Teil, der eine Übersicht über die Genese der Theorie gibt, gleichzeitig aber auch bereits zentrale Analysekatoren vorstellt und diese mit anschaulichen Beispielen erörtert. In den weiteren Kapiteln werden die interdisziplinären Bezüge der Seduktionstheorie deutlich: „Film und Philosophie“, „Körper, Kino und Performanz“, „Seduktion und Ethik“, „Seduktion und Genre“ sowie die „Verführung zum Mythos“. Darüber hinaus werden im letzten Kapitel bereits erprobte Möglichkeiten für eine über den Film hinausgehende Medienanalyse vorgestellt.

Wie bereits angekungen, begegnet den Lesenden eine Fülle an Denkgäuden aus dem Bereich der Kontinentalphilosophie, Psychoanalyse, Cultural Studies, klassischer Filmtheorie bis hin zur Religionswissenschaft

und weiteren. So erscheinen Filme wie *Capote* (2005), *Melancholia* (2011) oder *Nocturnal Animals* (2016), aber auch das Œuvre von Christopher Nolan, in einem neuen Licht beziehungsweise bringen uns als (wiederkehrende) Zuschauer:innen auf den erklärten Abweg. Besonders hervorzuheben ist die Analyse des 2019 erschienenen Films *Joker* von Todd Phillips, anhand dessen die subjektive Perspektive der psychotischen Hauptfigur herausgestellt und sie in den Kontext US-amerikanischer Gesellschaftsstrukturen eingeordnet wird (vgl. S.132ff.).

Insgesamt wird die Veröffentlichung dem Anspruch eines Lehrbuchs mehr als gerecht: Das in seiner Komplexität ansteigende Modell der Seduktionstheorie wird pointiert dargestellt und mit aussagekräftigen Beispielen veranschaulicht. Das vorliegende Buch sei nicht nur Studierenden und Tätigen im Bereich der Filmwissenschaft empfohlen, sondern allen, die sich für eine analytische Arbeit an Medien interessieren.

Phil Rieger (Hannover)

**Martin Poltrum, Bernd Rieken, Ulf Heuner (Hg.):
Wahnsinnsfilme: Psychose, Paranoia und Schizophrenie
in Film und Serie**

Wiesbaden: Springer 2023, 449 S., ISBN 9783662641774, EUR 29,99

Norman Bates aus *Psycho* (1960), Rosemarie Woodhouse aus *Rosemary's Baby* (1968), Jack Torrance aus *The Shining* (1980), Nina Sayers aus *Black Swan* (2010) und Arthur Fleck aus *Joker* (2019) sind nur einige der vielen wahnhaften Filmfiguren, die im Sammelband *Wahnsinnsfilme* behandelt werden. In dem von Martin Poltrum, Bernd Rieken und Ulf Heuner herausgegebenen Band dürfen die Figuren auf der therapeutischen Couch der Autor:innen Platz nehmen, welche zum Großteil der Sigmund-Freud-Privatuniversität Wien affiliert sind. Die Kriterien des Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM) und der International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems (ICD) helfen dabei, eine breite Riege an Figuren aus ganz unterschiedlichen Epochen der Filmhistorie zu diagnostizieren, indem deren Drangsal aus der Analyse des audiovisuellen Texts hergeleitet wird. Somit ist die Eigenschaft hervorzuheben, dass hier keineswegs ein rein film- oder medienwissenschaftlicher Blick auf die Werke trifft, sondern vielmehr solch einer, der diesem auf produktive Weise Ansätze, Zugänge und Erkenntnisse aus der Psychotherapie, Psychologie, Psychiatrie und Psychoanalyse beifügt.

Gegliedert ist das reich bebilderte Buch in sieben Teile mit insgesamt

28 Kapiteln, deren Umfänge jeweils zwischen zehn und zwanzig Seiten changieren. Alle Aufsätze bieten zunächst eine (oft recht ausführliche) Handlungszusammenfassung des besprochenen Films beziehungsweise der Serie, die somit den Weg für die Analyse auch für mit dem Gegenstand unvertraute Leser:innen ebnet. Das vielfältige Themenspektrum reicht dabei vom „Topos des wahnsinnigen Psychiaters“ über „paranoide und schizophrene Mörder“, „psychotische Insassen von Anstalten [...] als Opfer der Institution Psychiatrie“ bis hin zum „Genie, das auch wahnsinnig ist“ und zu den „Schattenseiten des Eros und [den] Pathologien der Liebe“ (S.Vf.). Laut Vorwort der Herausgeber sei das Ziel der Publikation, einen Beitrag zur „wissenschaftlichen Rezeption unseres Themas“ (S.VI) zu leisten, denn das „Interesse an der Darstellung psychischer Störungen in Spielfilmen und Serien boomt“ (S.V). Zur Differenz fiktionaler Figuren und realer Patient:innen vermerkt Diana Aguado in ihrem Kapitel über *Black Swan*, dass der „tiefenpsychologischen Analyse eines Kunstobjekts ein didaktisches Potenzial innewohnt, das in der Illustration psychodynamischer Denkweisen den klinischen Fallbeispielen in nichts nachsteht“ (S.383). Die Betrachtung von Kunst lade dazu ein, „abenteuerlich und innovativ zu wer-

den, anstatt der Prämisse einer stetigen Realitätsprüfung zu folgen“ (ebd.). Diesem kreativen Dogma folgen eine Vielzahl der Aufsätze im Band, wenn sie filmästhetische und dramaturgische Strukturparameter auf geradezu dialektische Weise mit psychiatrischen Realien vermählen, indem sie diese in ein korrelatives Wechselverhältnis zueinander treten lassen. So skizziert etwa Dennis Henkel in seinem Kapitel, wie bereits im frühen Kino der japanische Regisseur Kinugasa Teinosuke in *Karutta Ippēji* (1926) versucht, mit der kinematografischen Visualisierung einer verrückten Wahrnehmungswelt den Irrsinn seiner Figur für die Rezeption filmisch erlebbar zu machen (vgl. S.7). Generell ist die inhärente Proximität des Wahnsinnsfilms zum Puzzle- oder *mind-game*-Film zu betonen, wenn sich die Inszenierung auf der Ebene des filmischen *discours* für eine interne Fokalisierung der wahn-sinnigen Hauptfigur entscheidet. In *Twelve Monkeys* (1995) bleibt es beispielsweise unklar, ob es sich in der Diegese des Films um einen Traum der Figur Cole handelt oder um Realität (vgl. S.136), während in *Shutter Island* (2010) „der Beobachter zusehends in die paranoide Wahnwelt des Protagonisten eingesponnen“ (S.259) wird.

Es entfaltet sich sodann eine psychiatrische Entdeckungsreise durch mehr als 100 Jahre Filmgeschichte, von der die allermeisten Stationen überzeugend ausfallen. Hervorzuheben seien an dieser Stelle einige besonders gelungene, extravagante oder interessante Ansätze, die den Abwechslungsreichtum der einzelnen Aufsätze

belegen können: So destilliert Mithe-rausgeber Poltrum für die Analyse von Claude Chabrols *L'Enfer* (1994) etwa ein einzelnes Wahnthema heraus und beleuchtet dies multiperspektivisch – nämlich jenes der pathologischen Eifersucht des Protagonisten auf seine Frau. Geschickt wird dabei, abgesichert durch einschlägige Fachliteratur, die Eifersucht phänomenologisch beschrieben, um daraufhin mittels weiterer konsultierter Studien Termini wie ‚Eifersuchtswahn‘, ‚Othello-Syndrom‘ und ‚*delusional jealousy*‘ zu erläutern und auf die Filmhandlung zu applizieren (vgl. S.167ff.). Auch Nina Arbesser-Krasser wählt einen originellen Zugang zu ihrer Besprechung von Richard Kellys *Donnie Darko* (2001). Sie strukturiert ihren Aufsatz entlang der zwei Schnittfassungen, die von diesem Film existieren und die gegenläufige Deutungsmuster zulassen: In Bezug auf die psychiatrische Zustandsbestimmung sei der *Director's Cut* (DC) ein völlig anderer Film als die Kinofassung (KF), denn er schnüre die Interpretationsmöglichkeiten in ein enges Korsett, indem er die Halluzinationen des Protagonisten als solche negiert und sie stattdessen als diegetisch-real anerkennt. „Auf bizarre Art und Weise“, so schildert die Autorin sehr erhellend, „spiegeln diese zwei Fassungen unbeabsichtigt auch wider, wie es an paranoider Schizophrenie Erkrankten manchmal wirklich geht. Während eines Schubes können sie unabrückbar von der Richtigkeit ihrer Wahnvorstellung überzeugt sein – dies würde dem DC entsprechen [...]. In episoden-

freien Zeiten kann es sein, dass sich Betroffene sehr gut vom Wahn- und Halluzinationsinhalt abzugrenzen vermögen und wissen, in Wahrheit krank zu sein – dies entspräche der KF, in der Donnie sehr wohl um seine Krankheit weiß“ (S.309).

Am ausgefallensten (und somit im Kontext der Publikation herausstechend) erscheint Kurt Greiners Aufsatz über François Ozons *L'amant double* (2017). Der Autor nähert sich dem Gegenstand auf textwissenschaftliche Weise, indem er ein „Experiment“ (S.397ff.) durchführt. Hierbei handele es sich um eine „experimentalhermeneutische Technik“ (S.401), in der mittels eines „verfremdungsbasierten Verstehensversuchs“ (S.402) eine bestimmte Struktur, in diesem Fall eine Filmszene, aus ihrem Herkunftstext extrahiert und in das Gefüge eines anderen, sogenannten Dispositivtexts, eingelassen wird. Konkret verlagert der Autor eine surrealistische Szenerie aus Ozons Film, die er als *pars-pro-toto*-Szene bezeichnet, weil sie die zentralen Strukturelemente und

Motive des Films verdichtet, in einen Textausschnitt aus Jean-Paul Sartres Erzählung *L'Enfance d'un chef* (1938). Hierdurch sieht er sich in der Lage, dem Film ein „latentes existenzielles Kernthema“ (S.407) zu attestieren. Die Einschätzung, ob beziehungsweise wie fruchtbar diese Methode tatsächlich für Filmanalysen im Allgemeinen ist, bleibt den Leser:innen überlassen.

Die im Vorwort des Bandes formulierte These, dass „Ärzte, Psychiater, Psychologen, Psychotherapeuten, Sozialarbeiter, Pflegepersonen, Angehörige von psychisch Kranken, Betroffene und interessierte Laien ebenso wie Medien- und Kulturwissenschaftler“ (S.V) einiges von den ‚Wahnsinnsgeschichten‘ lernen könnten, bestätigt sich beim Lesen der Publikation weitestgehend. Konkludierend kann der Band also durchaus empfohlen werden, vor allem auch durch seine Möglichkeit, je nach Interessenslagerung nur ausgewählte einzelne Aufsätze zu rezipieren.

Timo Güdemann (Mainz)

Eve Benhamou: Contemporary Disney Animation: Genre, Gender and Hollywood

Edinburgh: Edinburgh UP 2023, 249 S., ISBN 9781474476126, EUR 84,60

Die Veröffentlichung von Eve Benhamou analysiert den Transfer zwischen Animationsfilmen von Disney und den generellen Genretrends des Hollywoodkinos. Ein zeitlicher Schwerpunkt der Betrachtung liegt in den Jahren 2008-2018. Einführend beschreibt die Autorin im ersten Kapitel die Geschichte der Disney-Animation seit den 1930er Jahren und deren Wechsel von handgezeichneten zu computergenerierten Animationen (*computer generated imagery*). Ausschlaggebend für diese Entwicklung sei der Niedergang der ‚klassischen Disney-Formel‘, die über Jahrzehnte hinweg funktioniert und in den 1990er Jahren einen Höhepunkt erreicht habe. Kritik aus dem akademischen Bereich an Kommerz und überholten Geschlechterbildern (vgl. S.28), aber auch Konkurrenz durch andere Animationsstudios waren dafür ausschlaggebend. So verlegte Pixar (u.a. *Toy Story* [1995]) den narrativen Schwerpunkt von der klassischen ‚Disney-Romantik‘ hin zu Buddy-Beziehungen (vgl. S.33), und Dreamworks parodierte die ‚Disney-Formel‘ in eigenen Produktionen (u.a. *Shrek* [2001]). Kommerzieller Druck führte letztlich zu einer Überarbeitung der klassischen Narrative von Disney. Die Kapitel 2-4 beschreiben diesen Wandel. *The Princess and the Frog* (2009) stellt laut Benhamou den Anfang dieser Entwicklung dar, ist aber weitgehend der klassischen

Disney-Erzählweise verbunden. Wie schon in früheren Werken bedient sich der Film aus der (USA-amerikanischen) Geschichte und stellt eine idealisierte Version von historischer Vergangenheit dar. Das segregierte New Orleans wird in *The Princess and the Frog* zu einem Märchenort, wo auch für Afroamerikaner:innen Träume wahr werden (vgl. S.67). Eine deutlichere Variation zeigt sich in *Tangled* (2010), nicht nur visuell durch den Umstieg auf Computeranimation. Hier wird die eigene märchenhafte Formel parodiert. Angelehnt an die romantische Komödie des Hollywoodkinos werden in *Tangled* Positionen des Postfeminismus verhandelt – so etwa die Frage nach persönlicher Erfüllung durch die Rolle als Ehefrau und das Konzept von ‚ritterlicher Männlichkeit‘ (vgl. S.95). Der kommerzielle Durchbruch der neuen ‚Disney-Formel‘ zeigt sich jedoch am deutlichsten in *Frozen* (2013). In diesem Film stehe die Beziehung zwischen Frauen im Vordergrund. Auch biete der Film Alternativen zur üblichen Konstruktion von Romantik. Männliche Helden seien obsolet und würden filmisch dekonstruiert (vgl. S.115). Auch stelle die Heirat nicht mehr das höchste Ziel weiblicher Selbsterfüllung dar.

Die zweite Hälfte des Buches (Kapitel 6-8) beschreibt den neuen Fokus in Disney-Filmen zur actionreichen Inszenierung. Vor allem der

Kauf von Marvel durch Disney (2009) nahm darauf Einfluss. Die Popularität des Superheldenkinos ging einher mit dem Aufstieg männlicher Macht und marginalisierten weiblichen Charakteren (vgl. S.154). Entscheidend in dieser Darstellung sei, dass Männer freier über ihre Superkräfte verfügen könnten, während weibliche Superkräfte limitierter dargestellt werden (vgl. S.177). *Zoomania* (2016) sei vom klassischen Buddy-Film inspiriert, thematisiere aber viel stärker die soziale Konstruktion von ethnischer Herkunft und Rassismus/Speziesismus (vgl. S.196). Am deutlichsten zeige sich allerdings der Wandel zu einem moderneren Frauenbild in *Ralph breaks the Internet* (2018), in welchem Prinzessinnen ihre eigene Rolle parodieren und der männliche Held entmaskuliniert werde. Diese Entwicklungen seien aber auch im größeren Kontext anderer Disney-Marken zu sehen, wie die neue *Star-Wars*-Trilogie (2015-2019). Der männliche Held müsse auch in *Star Wars* der unabhängigen weiblichen Heldin Platz machen, die

sich endgültig aus einer geschlechtlichen Opferrolle befreit (vgl. S.216).

Benhamou gelingt es mit der vorliegenden Veröffentlichung, einen umfangreichen Einblick in die neue ‚Disney-Formel‘ zu geben. Dabei bleibt es nicht bei einer Beschreibung, sondern die Autorin stellt interessante Verknüpfungen mit Genrekonventionen des aktuellen Hollywoodkinos her und perspektiviert deren Einfluss auf Disney. Mehr noch liefert die Publikation eine Beschreibung der Animationsgeschichte und deren Wandel im neuen Jahrtausend. Zusätzlich trägt die Veröffentlichung dazu bei, gezeichnete- oder computeranimierte Unterhaltungsproduktionen vom Stigma der Kinderunterhaltung zu befreien, wodurch dieses Themengebiet wissenschaftlich bislang unterforscht ist. Die Publikation leistet einen Beitrag dazu, den akademischen Diskurs zum Thema Animation in Unterhaltungsproduktionen zu fördern.

Angelo E. Wiesel (Braunschweig)

J. P. Telotte (Hg.): *The Oxford Handbook of New Science Fiction Cinemas*

New York: Oxford UP 2023, 338 S., ISBN 9780197557747, GBP 107,50

Wie der Herausgeber des vorliegenden Bandes J. P. Telotte darlegt, gehen die Beiträge des Handbuchs den neuen Wegen der gegenwärtigen cineastischen Science-Fiction nach und folgen deren „slants“ (S.12), um das Gebiet zu vermessen, auf dem sich das Genre mit zahlreichen seiner Subgenres heute bewegt – zum Beispiel Cli-Fi Cinema, Ethnogothic Film, Magical Realism Science Fiction, Kaiju Film oder Steam Punk Cinema. Andere Subgenres wie Zeitreisefilm, Space Opera oder Erstkontakt-Science-Fiction bleiben hingegen außen vor.

Telottes einführendem Text folgen 19 Beiträge, die sich auf zwei Hauptteile mit den Titeln „The Slant Screens of New Science Fiction Cinema“ und „New Slants of Science Fiction Films“ verteilen. Insgesamt legen sie zwar einen gewissen Schwerpunkt auf die US-amerikanischen Entwicklungen des Science-Fiction-Films, doch werden durchaus auch europäische, asiatische oder afrikanische Werke in den Blick genommen.

So eröffnet De Witt Douglas Kilgore den ersten Hauptteil mit einem Beitrag über das afrofuturistische Kino. Wie schon andere vor ihm konstatiert er zunächst, dass die Afrofuturistik Science-Fiction mit afrikanischen Mythen verbindet. Sodann unterteilt er die Filme des Genres in drei verschiedene Typen: „thin, strong, and revolutionary“

(S.24). Werke der ersten Kategorie besetzen eine zentrale Rolle mit einem Schwarzen und konzentrieren sich auf diese afroamerikanische oder afrikanische Figur, ohne allerdings „racial or cultural difference[s]“ (ebd.) zu thematisieren. Starke afrofuturistische Filme gehen hingegen auf die afrikanische Diaspora ein. Dabei heben sie die Geschichte und die Erfahrungen von Schwarzen stärker hervor. Vor allem aber beleuchten sie „futures occupied by thriving, politically ascendent Black communities“, wobei „a neat separation between science and magic is really assumed“ (ebd.). Revolutionärer Afrofuturismus schließlich „emphasizes revolt against racist oppression“ (S.25). Der Autor interessiert sich fast ausschließlich für Werke der zweiten Kategorie, die er anhand von Filmen wie *Black Panther* (2018) untersucht.

Lars Schmeinks Interesse gilt im darauffolgenden Kapitel hingegen dem Biopunk. Er nimmt gleich eine ganze Reihe einschlägiger Filmwerke in den Blick, anhand derer er deutlich macht, dass „biopunk cinema can teach us about the fallout from allowing a broadly construed genetic capitalism to reign unchecked“ (S.49).

In einem gemeinsam verfassten Beitrag zum Queer Cinema befassen sich Catherine Constable und Matt Denny überraschenderweise mit dem Film *Alien Resurrection* (1997), wobei sie die Beziehung zwischen der

Androidin Call und dem Klon Ripley 8 als „successor/lover“-Paar (S.285) interpretieren. Ihre These, dass es sich bei beiden Figuren um „differential copies“ (ebd.) von Ellen Ripley handle, ist allerdings nicht wirklich plausibel.

Anders verhält es sich hingegen mit Frances McDonalds Ausführungen über feministischen Materialismus im Science-Fiction-Kino, der zwar erst zu Anfang des neuen Jahrhunderts formuliert worden sei, jedoch schon zur Zeit der zweiten Frauenbewegung von Elisabeth Fisher und Ursula K. Le Guin vorweggenommen wurde – wie McDonald die beiden Pionierinnen würdigend zu Beginn ihres Textes anmerkt. Sodann geht sie kurz auf die jeweilige Rezeption von René Descartes Zwei-Welten-Theorie der *res extensa* und der *res cognita* durch den französischen und den US-amerikanischen Feminismus ein, bevor sie sich als Beispiel einem dem feministischen Materialismus verpflichteten Werk Shane Carruths zuwendet – dem „experimental sf film“ (S.242) *Upstream Color* (2013).

Susan A. George legt wiederum dar, dass es sich bei dem Subgenre der „Femspec Science Fiction“ zwar nicht um eine neue feministische Welle

handelt, doch verhandeln einschlägige Filme Genderrollen und -identitäten anhand weiblicher Charaktere aus deren Perspektive. Filme wie *Terminator 2: Judgement Day* (1991) und *Alien* (1979) kommentieren und untersuchen, wie Frauen mit verschiedenen „anxieties in modern technological culture“ (S.89) verbunden sind.

Der, wie es sich für ein Handbuch gebührt, breit angelegte Band überzeugt durch seine Einteilung der Science-Fiction in diverse Subgenres, deren Eigenheiten an etlichen Filmbeispielen ausgeleuchtet werden. Da sich die Beiträge jedoch oft nur auf ein Subgenre konzentrieren, stehen diese weitgehend unverbunden nebeneinander. Tatsächlich aber gibt es zahlreiche Überschneidungen und Berührungspunkte. Ein Film wie etwa *Black Panther* lässt sich leicht mehreren Genres zuordnen. Dessen ungeachtet bietet der Band manch originelle Überlegungen und Ideen wie etwa Jeffrey Andrew Weinstocks Begriff des „quirky dystopian film“, mit dem er „a type of black comedy“ wie *Tank Girl* (1995) bezeichnet, „that uses absurdity to offset the despair of the dystopian setting“ (S.210).

Rolf Löchel (Marburg)

Miriam Kent: Women in Marvel Films

Edinburgh: Edinburgh UP 2021, 324 S., ISBN 9781474448826, GBP 90,-

Da auch heute noch immer nicht alle Filme – auch nicht die von Marvel – den Bechdel-Test bestehen, sind feministische Analysen wie in der vorliegenden Publikation weiterhin unumgänglich. Während bisher vor allem Teilanalysen zu einzelnen Marvel-Helden (seltener Heldinnen) publiziert wurden, befasst sich Miriam Kent nun mit einem statistisch gut auswerteten Gesamtüberblick über die weiblich besetzten Rollen in Filmen, die die Marvel-Comicstoffe adaptieren. Hierbei beschränkt sie sich nicht auf das im Jahr 2008 mit *Iron Man* begonnene Marvel Cinematic Universe (MCU), sondern bezieht auch frühere Verfilmungen jenseits der Marvel Studios mit ein. Wenn auch nicht so ausführlich behandelt, so zeigt die Autorin auch fundierte Kenntnisse über aktuellere Entwicklungen im MCU.

Kent nimmt sich vor allen Dingen die Filmadaptionen des Post-Feminismus (Definition auf S.21ff.) vor, wobei sie auch die Ära Trump und Post-Weinstein-Produktionen ins Auge fasst. Die Analysen der Autorin sind hauptsächlich filmwissenschaftlich angelegt, stellen aber auch interdisziplinäre Vergleiche her, wenn dadurch angeführte Argumente bestärkt werden. Comics werden immer wieder als Kontext mit eingebracht, obwohl sich die vorliegende Publikation eben gerade nicht als komparatistische Studie versteht. Im Kapitel über weibliche Bösewichte

in Marvel-Filmen führt sie etwa unter anderem einen Vergleich mit realen Serienmörderinnen wie Myra Hindley, Rosemary West und Aileen Wuornos als grundlegend böse und monströs an (vgl. S.147).

Kent untersucht neben der Psychologisierung von Schurkinnen auch deren physische Präsenz und verzeichnet dabei eine häufig auftretende aggressiv zur Schau gestellte Sexualität (vgl. S.148f.). Obwohl sich das nach und nach ändert, fällt vor allem während der ersten zehn Jahre der Geschichte des MCU folgendes Muster auf: Die meisten Heldinnen sind immer noch weiß, schlank, jung, abled, cis-normativ und heterosexuell. Das Fazit der Autorin in der Einleitung lautet: Es ist schon einiges passiert, aber es gibt noch viel zu tun.

So werden noch immer primär die Männer als aktiv, Frauen dagegen als passiv charakterisiert beziehungsweise inszeniert (vgl. S.37) – dies gilt zumindest, wenn sie keine Bösewichte sind. Als Beispiel führt Kent Peter Parkers Fotos von Mary Jane Watson in Sam Raimis *Spider Man* (2002) an, die sie anfangs lediglich als passives, von Parker beobachtetes Objekt zeigen. Die Autorin erläutert weiter, wie Partnerinnen der Superhelden filmisch inszeniert werden – wie etwa Watson als immerwährende *damsel in distress*, deren Leiden und Entführungen Parker zum Handeln zwingt. Ein anderes Beispiel ist Pepper Potts in den *Iron-*

Man-Filmen, die von der persönlichen Assistentin zum CEO aufsteigt, dann in *Iron Man 3* (2013) sogar selbst kurzfristig zur Superheldin wird – es gibt sogar ikonografische Parallelen im Landevorgang, wie die Autorin anhand eines Bildvergleichs von Stills belegt –, Tony Stark aber durchgehend loyal und sich selbst unterordnend zur Seite steht. Gwen Stacy wird in den *Amazing-Spider-Man*-Filmen (2012 und 2014) als besonders intelligent charakterisiert und greift tatkräftig im Kampf gegen den Lizard ein, als er gerade bewegungsunfähig ist und rettet ihn damit (vgl. S.65). Dennoch stirbt sie, um den Blick wieder auf den eigentlichen Helden der Filmreihe freizugeben, wodurch sie ebenfalls zu einer der „women in refrigerators“ wird, wie sie Gail Simone beschrieb und online sammelte (ab 1999, <https://lby3.com/wir/>).

Kent schreibt kenntnisreich und auch für Marvel-Neulinge verständlich. Sie bleibt in ihren Ausführungen weitgehend objektiv. Sie kritisiert die

Rolle der Frauen in Marvel-Filmen weder grundsätzlich, noch gibt sie sich dem teilweise recht optimistischen ersten Eindruck vermeintlich feministischer (hinsichtlich des sog. *third-wave*-Feminismus) Charakterdarstellungen hin. Denn auch wenn es Jahr um Jahr mehr verschiedene nicht-weiße und nicht-männlich konnotierte Held:innen in diesen Filmen gibt, so sind sie meist dennoch privilegiert oder gehören der Mittelschicht an, sind gebildet und abled. Das Thema der ‚Klasse‘ wurde lange nicht aktiv reflektiert und spielt deshalb in kaum einer Marvel-Verfilmung eine Rolle. Kent stellt fest, dass progressive Ideen zuerst im Medium Comic, dann in Fernsehserien und Fernsehfilmen und zuletzt in den Kinoproduktionen umgesetzt würden (vgl. etwa S.231 und S.263). Somit sind die Produktionskosten ein wichtiger Faktor dafür, wie mutig die jeweiligen Adaptionen zu ihrer Zeit sind.

Iris Haist (Köln/Plauen)

Nicholas G. Schlegel: German Popular Cinema and the Rialto Krimi Phenomenon: Dark Eyes of London

Lanham/Boulder/New York/London: Lexington Books 2022, 212 S., ISBN 9781498570732, USD 95,-

Die Reihe von Forschungspublikationen zum bundesdeutschen Kino der 1950er und 1960er Jahre in englischer Sprache setzt sich fort. Nach einschlägigen Schriften von Tim Bergfelder (*International Adventures: German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s*. New York: Berghahn, 2005), Sabine Hake und John Davidson (*Framing the Fifties: Cinema in a Divided Germany*. New York: Berghahn, 2007) oder Jan Uelzmann (*Staging West German Democracy: Governmental PR Films and the Democratic Imaginary, 1953–63*. New York: Bloomsbury, 2020) ist es nun Nicholas Schlegel, der eine analytische Studie zur Krimi-Kultur der Edgar-Wallace-Filme aus der Rialto-Produktion vorlegt. Damit überholt hier die englischsprachige Filmwissenschaft ein erneutes Mal die deutsche, da die hierzulande vorliegenden Monografien zu den Wallace-Filmen entweder auf einer historiografisch-deskriptiven Ebene bleiben (z.B. Pauer, Florian: *Die Edgar-Wallace-Filme*. München: Goldmann, 1982) oder eher Fan-Veröffentlichungen sind (z.B. Tses, Christos: *Der Hexer, der Zinker und andere Mörder: Hinter den Kulissen der Edgar-Wallace-Filme*. Essen: Klartext, 2002).

Und auch wenn die erwähnte deutschsprachige Wallace-Film-Literatur durchaus oft wohlinformiert und präzise ist, geht Schlegel hier

einen (entscheidenden) Schritt weiter, analysiert er doch auch die kulturhistorischen Kontexte und interpretiert zusätzlich die Filmkompositionen als Zeichen ihrer Zeit, nämlich der späten 1950er bis frühen 1970er Jahre.

Dabei ist der Band in erster Linie als Einführung in die Welt der Wallace-Kino-Krimis für ein US-amerikanisches Filmwissenschaftspublikum anzusehen, was man auch daran merkt, dass der Krimi-Begriff zunächst detailliert definiert und eingeordnet wird (was wohl in der BRD stillschweigend vorausgesetzt würde – hier aber unter dem Schlagwort ‚Krimiverse‘ eine durchgängige und reflexive Grundlage für die Analysen bildet). Dieser Begriffsreflexion folgt eine (film-)historiografische Einleitung in die Situation der deutschen Nachkriegszeit und der jungen Bundesrepublik als erstes Kapitel.

Auf dieser Basis schließen das zweite und dritte Kapitel an, die in chronologischer Reihenfolge zunächst die Schwarz-Weiß-Filme, dann die Farbfilme der Rialto-Wallace-Reihe behandeln. Allerdings ist dieses analytische Film-für-Film-Vorgehen alles andere als eine bloß reihenmäßige Abhandlung, verwebt Schlegel doch auf argumentativ filigrane Weise Produktionsfakten der einzelnen Filme mit pointierten filmanalytischen Passagen und weiterführenden film-

sowie kulturwissenschaftlichen Betrachtungen zur Krimikultur und zu gesellschaftlichen Entwicklungen. So werden die direkten oder aus der Zeit heraus interpretierbaren Bezüge der Wallace-Filme zur britischen Hammer-Produktion, zur B-Movie-Ästhetik des US-Kinos oder zur italienischen Giallo-Kultur genauso eingebunden wie filmhistorisch-ästhetische Bezüge zum deutschen Kino der Weimarer Republik oder zum klassischen US-amerikanischen Horrorfilm der 1930er Jahre. Darüber hinaus erhalten die Leser:innen ein hier eingebundenes Grundgeflecht von Informationen zu wichtigen bundesdeutschen Filmregisseuren wie Jürgen Roland, Alfred Vohrer oder Harald Reinl sowie zu Schauspielern wie Karin Dor, Elisabeth Flickenschildt, Klaus Kinski oder Joachim Fuchsberger.

Das Buch schließt mit einem kurzen vierten Kapitel, in welchem sowohl der Kino-Niedergang als

auch die anhaltende Kult-Popularität der Rialto-Wallace-Filme genauer betrachtet werden. Darüber hinaus wird der Fortgang der deutschen Krimikultur im Fernsehen und im Roman (auch als Erbe der Wallace-Filme) skizziert.

German Popular Cinema and the Rialto Krimi Phenomenon ist ein durchgängig präzise recherchiertes und wohlargumentierendes Bändchen zur Geschichte und Ästhetik der bundesdeutschen Edgar-Wallace-Filme, aus dem man hinsichtlich der sprachlichen Gestaltung obendrein noch die Begeisterung des Autors für seinen Gegenstand herauslesen kann. Sicherlich ist das Buch – auch wegen der vielfältigen kulturwissenschaftlichen Bezüge – darüber hinaus ein wichtiger Forschungsbeitrag zur (Krimi-)Kinkultur der BRD und zu populärkulturellen Zusammenhängen der 1950 bis 1970er Jahre.

Peter Ellenbruch (Duisburg-Essen)

Klaus Christian Vögl: Kinoboom – Kinosterben – Kinorenaissance: Kino in Österreich von 1945 bis in die Gegenwart

Wien: Böhlau 2023, 331 S., ISBN 9783205215172, EUR 49,-

Das *Kinoboom – Kinosterben – Kinorenaissance* vorangestellte, unpaginierte Vorwort informiert darüber, dass der Jurist Klaus Christian Vögl – laut eigenen und Verlagsangaben in Sachen Kino ‚Hobby‘-Historiker und beruflich dank ‚glücklicher Fügung‘ in der Wirtschaftskammer Wien über Jahrzehnte unter anderem als Geschäftsführer der Fachgruppe Lichtspieltheater und Audiovisionsbetriebe beziehungsweise als Audiovisionsveranstalter tätig –, im Jahr 2018 mit *Angeschlossen und gleichgeschaltet: Kino in Österreich 1938 bis 1945* (Wien: Böhlau) den ‚Vorläufer‘ zur jetzt erschienenen Studie vorgelegt hat. Auf diesen ‚Vorläufer‘ wird in der jetzt erschienenen Studie im Sinne eines „Was bisher geschah...“ allerdings nur am Rande eingegangen, um – so die freimütige Erklärung – ‚im Idealfall [...] Leser für das vorangegangene Werk zu gewinnen.‘

Doch gilt der Behauptung nach das erste, gut zwanzig Seiten umfassende und zu Recht als „Bestandsaufnahme“ (S.14) deklarierte Kapitel immerhin der unmittelbaren Nachkriegszeit des Jahres 1945 und hier der Frage „Stunde Null?“ (ebd.). Tatsächlich trägt das Kapitel dann aber zahlreiche Fakten der gesamten zweiten Hälfte der 1940er Jahre und sogar der 1950er Jahre zusammen – beispielsweise Anzahl der Kinos, Filmauswahl der Siegermächte, Besucherzahlen – und

geht insbesondere auf diverse rechtliche Aspekte ein, beispielsweise auf die Praxis der Lizenzvergabe, den Umgang mit den „Kino,arisierungen“ (S.24) der Jahre 1938 bis 1945 und den „kometenhaften Aufstieg der Kiba [Kinobetriebs-, Filmverleih- und Filmproduktions-Ges.m.b.H.] in Wien“ (S.25). ‚Stunde Null?‘: So recht wird darauf keine Antwort gegeben.

Auf seine Weise hat das neue Buch, das sich auf der Grundlage einer „durchwachsen[en]“ Quellenlage (Archive, Personen) wie der „Vorgänger“ mit der „Entwicklung eines Kultur- und Wirtschaftszweigs“ (S.11) und nicht mit Filmgeschichte beschäftigt, unter anderem dank der Auswertung beziehungsweise Befragung zahlreicher bislang nicht erschlossener Quellen und einem damit einhergehenden imposanten Zugewinn an ohnehin schon beeindruckendem Faktenwissen, dennoch das Zeug zum Standardwerk. Da weitere Quellen, die Corona und Verlagsvorgaben bedingt nicht erschlossen beziehungsweise befragt werden konnten, stellt Vögl deren Erschließung für eine mögliche zweite Auflage in Aussicht. Wer immer sich also künftig weniger positivistisch-deskriptiv und mehr (medien-)analytisch oder in erweiterten kulturgeschichtlichen Zusammenhängen mit der Geschichte des Kinos in Österreich nach 1945 beschäftigen

will, wird dankbar sein für die geradezu überbordende Materialfülle, die die vorliegende Studie bietet. Diese Materialfülle führt allerdings nahezu durchgängig dazu – ein einschlägiges darstellungstechnisches Problem –, dass öfters vor lauter Bäumen der Wald aus dem Blick zu geraten droht.

Stichwort ‚überbordende Materialfülle‘: Die kommt unter anderem im Sachregister des Bandes zum Ausdruck – neben einem Abkürzungsverzeichnis und einem Verzeichnis verwendeter Literatur und sonstiger Quellen gibt es auch noch ein Personen- und ein Ortsregister, das ca. 1.100 Schlagworte enthält –, für ein zielgerichtetes Befragen des Bandes ist also bestens gesorgt. Allein das Lemma ‚Film‘ taucht in mehr als 50 Komposita auf.

Dem Selbstverständnis nach handelt es sich bei der Studie, die, wie der Haupttitel „umschreibt“ (S.13), mit den Zeiträumen 1945 bis etwa 1960, daran anschließend bis in die 1980er Jahre und von den 1980er Jahren bis in die Gegenwart „drei wesentliche Bruchlinien in der Geschichte des österreichischen Kinos“ (ebd.) seit 1945 ausmacht, um „kein streng wissenschaftlich orientiertes Werk“, sondern um „eine Art Hybrid zwischen Fachliteratur und populär orientierter Darstellung mit Anspruch“ (S.11). Dieses ‚Hybrid‘ will weder „Statistik-

Friedhof“, noch „Erinnerungs- oder Anekdotenbuch“, noch „Zusammenfassung von bisher über die Kinogeschichte Publiziertem“, noch „Chronik einzelner Kinos“ sein, sondern „große Entwicklungslinien“ nachzeichnen und dabei „auch Bereiche [...] untersuchen, über die bisher nichts publiziert worden ist“ (S.11). Beispielhaft genannt werden die „Arbeit der Interessenvertretungen“ und die „(Rechts)beziehungen [sic!] zwischen Kinos und Filmverleihern“ (ebd.)

Weitere Kapitel gelten unter anderem den Veränderungen in den technischen, den wirtschaftlichen, den gesellschaftlichen und den rechtlichen Rahmenbedingungen – dieses Kapitel ist im Unterschied zu den anderen genannten dem fachlichen Schwerpunkt des Autors entsprechend akribisch untergliedert –, den Kinobetriebsstätten, der Kinostruktur, der Kinoförderung beziehungsweise Kulturpolitik und Kinotypen wie den kommunalen und den Programmkinos, pragmatischen Aspekten (z.B. Programmablauf und Kinopreisen), der Geschichte der Wochenschau und der Filmprogramme sowie „Sonderaufführformen“ (S.263) – auch dieses Kapitel fällt mit 20 Unterkapiteln sehr differenziert aus.

Günter Helmes (Schärding)

Stefan Schmidl, Werner Telesko: Die ewige Schlacht: Stalingrad-Rezeption als Überwältigung und Melodram

München: edition text + kritik 2022, 153 S., ISBN 9783967077810, EUR 19,-

Der von dem Musik- und Kunsthistoriker Stefan Schmidl und dem Kunsthistoriker Werner Telesko verfasste, reich bebilderte Band hinterlässt einen überwiegend positiven Eindruck. Dieser Eindruck verdankt sich vor allem dem beeindruckenden Wissen der Autoren, deren Theoriebewusstsein und deren analytischer Präzision.

Die Autoren, die – Stichwort ‚Ukraine‘ – von einer „Aktualität Stalingrads“ (S.7) sprechen, nehmen sich vor, anhand von siebzehn Filmen (davon sechzehn Spielfilme) aus den Jahren 1943 bis 2013 über den, so Michael Kumpfmüller, „deutschen Mythos“ (ebd.) Stalingrad Verschiedenes zu zeigen, nämlich dass – rückgreifend auf Irina Gradinari – „durch die ‚Mehrfachcodierung der Bilder und durch zahlreiche Referenzen auf verschiedene und vor allem internationale Traditionen‘ die Erinnerung an die Schlacht von Stalingrad zunehmend ‚universalisiert‘ wurde“ (ebd.); dass dennoch „oder gerade deswegen [...] die ideologischen Deutungen Stalingrads nach wie vor sehr unterschiedlich“ (ebd.) sind und teils zu „brutale[r] Instrumentalisierung und historische[r] Verkürzung“ (S.16) geführt haben; dass die verhandelten Filme um „Kompensation“ (S.17) und „Verarbeitung“ (S.18) und in der „jüngsten Vergangenheit“ (S.127) um der „paradoxe[n] Verschränkung“

(S.128) von Authentizität und Objektivität einerseits und „dramatischer[r] Zuspitzung im Hollywood-Stil“ (ebd.) andererseits willen „die bewusste Anwendung des Melodramatischen und des gleichsam Überwältigenden“ (ebd.) verbindet. Allerdings habe „nicht das Überwältigende“ (S.130), sondern das „Melodramatische“ (ebd.) Stalingrad „zur ‚ewigen Schlacht‘“ (ebd.) werden lassen.

In medialer Hinsicht werden die Stalingrad-Filme unter anderem durch Kapitel über die *Weihnachtsringsendung* 1942 des Großdeutschen Rundfunks, über die auf „Überwältigung“ (S.24) durch „höchste[] visuelle[] und tonale[] Immersion“ (S.127) abzielende deutsche Kriegspropaganda und über „benachbarte Medienformen“ (S.118) – Roman, Denkmal, Konzertmusik – kontextualisiert. Andere Kapitel heben auf historische Kontexte der Stalingrad-Filme ab oder fragen nach „Melos und Drama“ (S.76) in diesen Filmen. An die inklusive „Einleitung“ und „Schlussbetrachtungen“ acht Kapitel des Bandes schließen sich eine detaillierte Filmografie, ein beachtliches Literaturverzeichnis und ein Abbildungsverzeichnis an.

Die Filmografie listet zwei US-amerikanische, sieben sowjetische, zwei bundesrepublikanische (alte BRD) und zwei weitere bundesrepublikanische (neue BRD) Produktionen

auf, dazu einen russischen, einen französischen, einen international produzierten (Deutschland, Frankreich, UK, USA, Irland) sowie einen DDR-Spielfilm. Dabei steht Stalingrad allerdings nicht in allen diesen Filmen im Zentrum der Narration.

Die US-amerikanischen Spielfilme – Sidney Salkows *The Boy from Stalingrad* (1943) und *The Battle of Russia* (1943) von Anatole Litvak – sowie die sowjetischen Filme – Friedrich Ermlers *Die Große Wende* (1945) und der Dokumentar-Kompilationsfilm *Stalingrad* (1943) von Leonid Warlamow – wurden noch während des Zweiten Weltkrieges produziert.

Aus der Zeit des Kalten Krieges (1947-1989/1990) werden neun Filme aufgeführt, bis auf Gilles Katz' *Lettres de Stalingrad* (1969) nachvollziehbarerweise alle aus den Feindesländern Sowjetunion und Deutschland. Dabei ist die DDR-Produktion *Gewissen im Aufruhr* (1961) von Günter Reisch und Hans-Joachim Kasprzik heute in den alten Bundesländern sicherlich ungleich unbekannter als die seinerzeitigen westdeutschen ‚Blockbuster‘ *Der Arzt von Stalingrad* (1958) von Géza von Radvanyi und Frank Wisbars

Hunde, wollt ihr ewig leben? (1959). Denen gilt denn auch die besondere Aufmerksamkeit der Autoren.

Seit den frühen 1990er Jahren hat es vier weitere Stalingrad-Filme gegeben. Dabei ist auffällig, dass im Unterschied zum Kalten Krieg – fünf der neun Filme kamen in dieser Zeit aus der Sowjetunion und signalisierten dort erheblichen Bedarf nach einer Auseinandersetzung mit dem Thema – nunmehr nur ein Film russischer Herkunft ist: *Stalingrad* (2013) von Fjodor Bondartschuk. Die drei anderen hingegen – Joseph Vilsmaiers *Stalingrad* (1993), Jean-Jacques Annauds *Enemy at the Gates* (2001) und Mirko Eychghi-Ghamsaris *Appassionata* (2008) – wurden in der BRD beziehungsweise unter Beteiligung der BRD produziert.

Kritisch ist anzumerken, dass trotz zahlreicher plausibler Ergebnisse Vieles (insb. die Filmanalysen) nur angerissen wirkt. 130 Seiten Text reichen einfach nicht aus, um all den verhandelten Gegenständen auch hinichtlich argumentativer Entfaltung gerecht zu werden.

Günter Helmes (Schärding)

Lisa Schoß: Von verschiedenen Standpunkten: Die Darstellung jüdischer Erfahrung im Film der DDR

Berlin: Bertz + Fischer 2023 (Schriftenreihe der DEFA-Stiftung), 654 S., ISBN 9783865054234, EUR 43,-

(Zugl. Dissertation an der Humboldt-Universität zu Berlin, 2020)

Obwohl sich die DDR explizit als antifaschistischer, die demokratischen Traditionen der Vor-Hitler-Republik bewahrenden Staates verstand, während man die Bundesrepublik als ein noch immer vom deutschen Faschismus beherrschtes Staatsgebilde perzipierte, taten sich beide Staaten schwer mit dem Erbe des Holocausts. So entlasteten durch eine Amnestie Bonn und Ost-Berlin fast zeitgleich die Mehrheit ihrer am Massenmord an den Jüd:innen beteiligten Bürger:innen, wobei die BRD Wiedergutmachung an die überlebenden Opfer zahlte und den Staat Israel unterstützte, während die DDR jegliche Verantwortung für die Verbrechen des Dritten Reichs abstritt. Linksgerichtete jüdische Exilant:innen entschieden sich für eine Heimkehr – wenn überhaupt – eher in die DDR, dabei gab es im erklärt anti-faschistischen Staat Anfang der 1950er Jahre auch antisemitische Säuberungen, vor allem innerhalb der SED. Vor diesem Hintergrund überrascht die Lektüre von Lisa Schoß' *Von verschiedenen Standpunkten: Die Darstellung jüdischer Erfahrung im Film der DDR* durch die große Zahl der von der DEFA produzierten Filme zum Thema jüdische Erfahrung in Deutschland. Während die westdeutsche Filmwirtschaft bis in die 1970er

Jahre von UFA-geschulten Nazimitläufern beherrscht wurde, sodass das Thema ‚Holocaust‘ erst mit dem Neuen Deutschen Kino enttabuisiert wurde, kam Judenverfolgung in der DDR schon in den 1950er Jahren zur Sprache, allerdings fast immer im Kontext des anti-faschistischen Widerstandes kommunistischer Bürger:innen. Dazu schreibt Schoß: „Antifaschismus-Filme waren Instrument ostdeutscher Geschichts- und Vergangenheitspolitik, sie waren Waffe in der Systemauseinandersetzung, sie untermauerten den Gründungsmythos der DDR und halfen, die ‚sozialistische Persönlichkeit‘ zu formen“ (S.21).

Schoß fokussiert die Darstellung jüdischer Erfahrungen im DDR-Film durch werkimmanente Analysen einzelner Filme, wobei sie gleichzeitig sowohl den Produktionswerdegang der Filme, als auch den sozial-politischen Kontext mitberücksichtigt, vor allem die sich ständig verändernde politische Agenda der SED und ihre Auswirkung auf die DEFA. Die Arbeit ist aufgeteilt in drei chronologisch geordnete Kapitel zum Filmschaffen der DEFA, darauf folgt eines zur Fernsehproduktion der DDR und dann noch ein fünftes zu Produktionen der 1980er Jahre, dabei orientiert sich die Chronologie an Veränderungen in der Politik der SED gegenüber

jüdischen Themen. Im ersten Kapitel befasst sich Schoß mit der DEFA vor der DDR-Staatsgründung und dem Film *Ehe im Schatten* (1947) von Kurt Maetzig. Dieser noch im UFA-Stil gedrehte Spielfilm instrumentalisiert die Konventionen des Melodrams, um übers Gefühlskino die jüdische Erfahrung der Verfolgung im Dritten Reich dem ‚Durchschnittsdeutschen‘ nahe zu bringen, vor allem denen, die eine anti-jüdische Sozialisation erlebt hatten.

In den Jahren unmittelbar nach der DDR-Gründung werden antifaschistische Filme, wie etwa *Unser täglich Brot* (1949) und *Das Beil von Wandsbek* (1951), produziert, in denen jüdische Figuren ausgeklammert oder hauptsächlich durch einer kommunistische Gesinnung identifizierbar werden. Nach der Verhaftung des Politbüromitglieds Paul Merker im Zuge des Prager Slánský-Prozesses kommt es zu Repressalien in den jüdischen Gemeinden der DDR, die erst Mitte der 1950er Jahre ihr Ende nehmen. Mit *Zwischenfall in Benderath* (1956) drehte die DEFA dann den ersten einer langen Reihe von Filmen, die den Umgang mit den jüdischen Überlebenden thematisieren, um speziell der BRD Antisemitismus vorzuwerfen.

Im dritten Kapitel behandelt die Autorin dann Filme nach dem genannten Muster, aber auch *Nackt unter Wöl-*

fen (1963), in dem die kommunistische Zelle im KZ Buchenwald ein jüdisches Kind rettet, damit das Stereotyp des Juden als hilfloses Opfer unterstützend. Im folgenden untersucht Schoß vier Konrad-Wolf-Filme, in denen der Regisseur seine eigene Beziehung zum Judentum und die der Nation hinterfragt: *Sterne* (1959), *Professor Mamlock* (1961), *Ich war neunzehn* (1968) und *Der nackte Mann am Sportplatz* (1974).

Nicht alle DDR-produzierten Darstellungen jüdischen Lebens sind philosemitisch. Schoß analysiert die jüdischen Nebenfiguren der DDR-TV-Serie *Ich – Axel Cäsar Springer* (1968) und entdeckt antisemitische Stereotype. Dagegen schreibt sie über die 1980er Jahre, eine größere Zahl an Filmen sei zu verzeichnen, die sich wieder mit jüdischen Erfahrungen beschäftigten, woran sich „ein neu erwachtes zivilgesellschaftliches, aber auch staatliches Interesse“ (S.542) an jüdischen Biografien nachweisen ließe.

Es gibt viel Neues in diesem Band zu entdecken, auch zur Geschichte der DEFA, der SED und zu ihrer Beziehung zu den jüdischen Bürger:innen, aber der 583-seitige, kleingedruckte Text (exklusive Anhang) wird für manche Leser:innen zum Hindernis werden.

Jan-Christopher Horak (Pasadena)

Sammelrezension: Jüdischer Film

**Lea Wohl von Haselberg, Lucy Alejandra Pizaña Pérez (Hg.):
Jüdischer Film: Ein neues Forschungsfeld im deutschsprachigen
Raum**

München: edition text + kritik 2022, 342 S., ISBN 9783967077216, EUR 29,-

**Johannes Praetorius-Rhein, Lea Wohl von Haselberg (Hg.):
Einblendungen: Elemente einer jüdischen Filmgeschichte der
Bundesrepublik**

Berlin: Neofelis 2022, 182 S., ISBN 9783958084131, EUR 14,-

Bereits im Titel ihres eindrucksvollen Sammelbandes markieren die Herausgeberinnen Lea Wohl von Haselberg und Lucy Alejandra Pizaña Pérez den ‚Jüdischen Film‘ als ein neues Forschungsfeld im deutschsprachigen Raum. Der Terminus ‚Jüdischer Film‘ ist jedoch kein wissenschaftlicher, sondern ein filmkultureller Begriff, der im Kontext der Gründung jüdischer Filmfestivals in den 1980er Jahren entstanden ist (vgl. S.10). „Das Jüdische scheint dem Film wie ein Charakter-Attribut anzuhängen und nicht an äußerliche Faktoren gebunden zu sein, wie beispielsweise die nationale Zuschreibung, die keine innere Verfasstheit oder die Sprache meint, noch nicht einmal den Dreh- und Handlungsort, sondern lediglich den Hauptteil der Finanzierung einer Produktion lokalisiert“ (S.9), so die Herausgeberinnen in ihrer Einleitung. Um den Terminus oder die begriffliche Kategorie wissenschaftlich anwenden zu können, bedarf es zunächst der Beantwortung verschied-

ener Fragen, die dabei helfen sollen, die Bedenken vor allem deutschsprachiger Forscher:innen auszuräumen. Der Sammelband will sich dieser Aufgabe widmen. Er dokumentiert die Beiträge und Diskussionen, die während des Blankensee Colloquiums im Jahre 2020 in Potsdam geführt wurden. Nicht alle Vorträge wurden für den Band berücksichtigt, wiederum andere Themen wurden nachträglich hinzugefügt. Insgesamt wählten die Herausgeberinnen 16 Beiträge, die sie in die Kapitel „Forschungsperspektiven“, „Repräsentationen“, „Akteure und Akteurinnen“, „Literatur und Film“ und „Jüdischer Filme in der Filmkultur“ unterteilten.

Die Herausgeberinnen haben sich das Ziel gesetzt, die begriffliche Vielfalt des Terminus ‚Jüdischer Film‘ mit seinen unterschiedlichen Zugängen kritisch zu reflektieren. Dabei sprechen sie weniger von einer Kategorie, sondern von einem jüdischen Sujet, das die Lebenswelten und -erfahrungen der Jüd:innen mit einschließt

(vgl. S.13). Doch was ist ein ‚Jüdischer Film‘? Wie kann der Terminus für interdisziplinäre Forschungszusammenhänge genutzt werden? Wie lässt sich ein bisher kaum bearbeitetes Forschungsfeld etablieren? Wohl von Haselberg und Pizaña Pérez schlagen vor, von ‚Jüdischer Filmgeschichte‘ statt vom ‚Jüdischen Film‘ zu sprechen, um der filmkulturellen Verwendung des Begriffs zu entgegen (vgl. S.15). Leider hat diese sehr sinnvolle Differenzierung es nicht in den Buchtitel geschafft, in der weiterhin vom ‚Jüdischen Film‘ gesprochen wird. Die Herausgeberinnen unterscheiden in der Einleitung drei unterschiedliche Perspektiven: „den Film als Text und seine Darstellungen“, „Filmproduktion und die an ihr beteiligten Akteur*innen“ und „Filmkultur, die vor allem danach fragt, was als ‚Jüdischer Film‘ gezeigt, diskutiert und kritisiert wurde“ (S.15f.). Durch diese Einteilung gelingt es ihnen, die Vielfalt der ‚Jüdischen Filmgeschichte‘ mit ihren Rändern, unterschiedlichen Zuschreibungen und Zugängen abzubilden.

Widersprüchlich ist dagegen die Sortierung und Einteilung der einzelnen Beiträge dieses Bandes. Sie sollen sich an den vorab aufgestellten drei Perspektivierungen orientieren und um ein Kapitel zu Forschungsperspektiven ergänzt werden. Bei der Aufzählung in der Einleitung fehlt dann überraschenderweise das dritte Kapitel (vgl. S.16). Zudem werden die Beiträge zur Filmkultur in die beiden Aspekte „Literatur und Film“ sowie „Jüdischer Film in der Filmkultur“ unterteilt. Das letzte

Kapitel umfasst jedoch ausschließlich Texte über jüdische Filmfestivals, so dass entweder der Titel des Kapitels oder die Sortierung einigermaßen irreführend ist. Das soll jedoch den Eindruck nicht trüben, dass den Herausgeberinnen und Autor:innen mit diesem Sammelband ein einzigartiger Einblick in die ‚Jüdische Filmgeschichte‘ und ein wichtiger Beitrag zur Etablierung eines neuen Forschungsfeldes gelungen ist.

Im ersten Text des Bandes verortet Klaus Davidowicz das Forschungsgebiet an der Schnittstelle zwischen Filmwissenschaft und jüdischer Kulturgeschichte (vgl. S.23) und präsentiert sein Projekt „Film als Midrasch“, in dem er die Möglichkeiten einer interdisziplinären und kontextualisierenden Filmanalyse am Beispiel von Fred Zinnemanns *High Noon* (1952) und anhand von anderen Werken des Regisseurs aufzeigt. Davidowicz deutet dabei Zinnemann als jüdischen Autoren, dessen Arbeiten als jüdisch gelesen werden können.

Dass ein Buch über die ‚Jüdische Filmgeschichte‘ nicht ohne Zuschreibungen auskommen kann, zeigt auch Johannes Praetorius-Rheins hervorragender Beitrag über die historische Konstruktion eines jüdischen Films in der Bundesrepublik. Er nutzt den Terminus des ‚Gedächtnistheaters‘ aus Michal Bodemanns 1996 veröffentlichten Buch *Gedächtnistheater: Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung* (Hamburg: Rotbuch, 1996), um den bundesdeutschen Spielfilm und die Repräsentationen des Jüdischen auf ihre filmhistorische Konstruktion

hin zu befragen: „Durch die gesamte Geschichte des westdeutschen Kinos und Fernsehens sind jüdische Figuren dadurch gekennzeichnet, dass sie auf Sehgewohnheiten, Perspektiven und Bedürfnisse eines in übergroßer Mehrheit nichtjüdischen Publikums hin ausgerichtet sind“ (S.97f.), so seine These. Bezugnehmend auf das Konzept des „minor cinemas“ fragt Praetorius-Rhein nach den Zugangsmöglichkeiten jüdischer Filmschaffender und stellt fest, dass es aufgrund der eingeschränkten Teilhabe „in Deutschland eigentlich kein ‚jüdisches Kino‘ gibt – überhaupt und insbesondere nicht als Resonanzraum jüdischer Pluralität“ (S.101). Er betrachtet den Korpus des ‚Jüdischen Films‘ demnach als historiografisch konstruiert und schlägt als Reaktion der jahrzehntelangen Ausblendungen jüdischer Identitäten der Filmschaffenden in der Bundesrepublik die Verwendung des Begriffes ‚Einblendungen‘ vor. Diese Methode ermöglicht im Gegensatz zu dem „eher naive[n] Autorschafts-Konzept“ (S.113) einen mehrdimensionalen und reflektierten Umgang mit jüdischen Zuschreibungen in der Filmgeschichte. Praetorius-Rheins kritische Anwendung des Konzeptes des ‚Gedächtnistheaters‘ auf die Konstruktion eines ‚Jüdischen Films‘ überzeugt durch die präzise Begriffsarbeit und die Anschlussfähigkeit seiner Argumentation für die Weiterentwicklung des von den Herausgeberinnen abgesteckten Forschungsfeldes. Damit hätte der Beitrag durchaus auch zu Beginn des Forschungsperspektiven-Kapitels stehen können. Denn ihm

gelingt, was einigen anderen Aufsätzen des Sammelbandes zuweilen fehlt: eine thematische Engführung und theoriegeleitete Weiterentwicklung des Forschungsfeldes.

Gleichwohl ist es ein großer Verdienst der Herausgeberinnen und Autor:innen dieses Sammelbandes, das bisher kaum beleuchtete Thema des ‚Jüdischen Films‘ beziehungsweise der ‚Jüdischen Filmgeschichte‘ aus unterschiedlichen Perspektiven in den Blick zu nehmen. Dieser Zugang wird durch einen weiteren Band über deutsch-jüdische Filmgeschichten in der Bundesrepublik ergänzt. In ihrem Buch *Einblendungen: Elemente einer jüdischen Filmgeschichte der Bundesrepublik* nehmen die Herausgeber:innen Praetorius-Rhein und Wohl von Haselberg bisher ausgeblendete jüdische Akteur:innen und deutschsprachige Filme in den Blick. Das Buch handelt „von den jüdischen Akteur*innen der bundesdeutschen Filmgeschichte, die als solche vielfach ausgeblendet wurden und heute noch werden“ (S.7). Damit greifen sie in ihrer Einleitung die im vorherigen Sammelband diskutierten Überlegungen auf und führen mithilfe des Verfahrens des „kollaborativen filmhistorischen Schreibens“ (S.9) einzelne Elemente einer jüdischen Filmgeschichte zusammen. Aus dieser Serialität einzelner Fragmente ergibt sich ein größeres Bild der ‚Jüdischen Filmgeschichte‘ in der Bundesrepublik. Diese innovative Methode eröffnet die Möglichkeit einer „offene[n] und heterogene[n] Filmhistoriografie“ (S.8), in dem sich die Autor:innen mit ihren Beiträgen den jahrzehntelangen

Ausblendungen jüdischer Filmschaffender entgegenstellen. Vorangegangen war dem Buch eine fünfteilige Veröffentlichung in der Zeitschrift *Medaon. Magazin für jüdisches Leben in Bildung und Forschung*, die hier zusammengefasst als Buch vorliegt. Die Texte stammen von den Mitgliedern des DFG-Netzwerkes „Deutsch-Jüdische Filmgeschichte in der BRD“. Durch dieses serielle Konzept, das „Prinzip der Wiederkehr des Immergleichen“ (S.12) lassen sich „bestimmte Muster jüdischen Filmschaffens aufeinander beziehen [...] und die Spielräume jüdischer Akteur*innen“ erfassen, anstatt „ein jüdisches Kollektivsubjektiv in der Filmgeschichte zu konstruieren oder aus dieser herauslesen zu wollen“ (S.11), so die Herausgeber:innen. Unterteilt wird das Buch in fünf

Kapitel: „Dinge“, „Schreiben“, „Orte“, „Überlieferungen“ und „Szenen“.

Es ist kaum möglich, einzelne Beispiele dieser kurz gehaltenen fragmentarischen Einblendungen hervorzuheben. Erst durch das gänzliche Erfassen, Rekombinieren und in Beziehung setzen der jeweiligen Fundstücke werden die Merkmale, Spielräume und Ränder einer ‚Jüdischen Filmgeschichte‘ sichtbar. Dieser dünne, aber außerordentlich reiche Band führt eindrücklich vor, wie sich ein bisher marginalisiertes Forschungsfeld über innovative und offene Formen der Textgestaltung sichtbar machen und erschließen lässt. Empfohlen sei die aufeinander folgende Lektüre beider bemerkenswerter Bände.

Andy Räder (Rostock)

Hörfunk und Fernsehen

Brenda Boudreau, Kelli Maloy (Hg.): Abortion in Popular Culture: A Call to Action

London: Lexington Books 2023, 260 S., ISBN 9781666919844, USD 110,-

Die insgesamt elf Beiträge des interdisziplinär angelegten Bandes *Abortion in Popular Culture* gehen davon aus, dass populärkulturelle Werke zum Thema Schwangerschaftsabbruch das Publikum über die Auswirkungen des Verbots von Abtreibungen und darüber, was es für die betroffenen Frauen bedeutet, aufklären und Falschinformationen entgegenwirken können. Angesichts der in den USA zunehmenden und bis zu Verboten reichenden Erschwernissen, einen Schwangerschaftsabbruch durchführen zu lassen, seien „realistic portrayals [...] even more urgent“ (S.xiii). Dabei könnten TV-Serien aufgrund ihrer langen Erzählbögen und „the investment viewers often make in characters over several seasons“ (ebd.) besonders einflussreich sein.

Aus diesen Gründen fassen einzelne Beiträge zwar auch mal internationale Werke eines anderen Mediums in den Blick, insgesamt fokussieren sie jedoch fast ausschließlich auf US-amerikanische TV-Serien. So bleibt leider auch manches hochinteressante Werk unberücksichtigt, das diesseits

des Atlantiks entstanden ist. Zu denken ist etwa an Friedrich Wolfs 1929 im Internationalen Arbeiterverlag erschienenen und noch im gleichen Jahr uraufgeführtes Schauspiel *Cyankali. § 218*, das sich kritisch mit dem Abtreibungsverbot auseinandersetzt und im darauffolgenden Jahr von Hans Tintner unter dem gleichen Titel verfilmt wurde – ein skandalträchtiges Werk, das damals nur nach größeren zensorischen Eingriffen in die Kinos gelangte.

Zwar nehmen die Beitragenden des vorliegenden Bandes sehr wohl Werke aus dem letzten Jahrhundert in den Blick, doch schauen sie nur höchst selten in die Zeit zurück, bevor das Fernsehen die Wohnstuben eroberte, wie dies etwa Stephanie Herold und Gretchen Sisson tun. In einem gemeinsam verfassten Aufsatz widersprechen sie der verbreiteten Meinung, dass Schwangerschaftsabbrüche in Film und Fernsehen nur selten angesprochen oder gar gezeigt würden. Vielmehr seien sie schon von den ersten Hollywood-Filmen an thematisiert worden, was die Autorinnen anhand

zahlreicher Beispiele über die Jahrzehnte hinweg belegen können. Dennoch ist es zutreffend, wenn Cordelia Freemann darauf hinweist, dass das Thema Abtreibung heute in der Populärkultur prominenter denn je vertreten ist. Wie sie zeigt, werden Schwangerschaftsabbrüche jedoch noch immer allzu oft „inaccura[te]“ (S.177) dargestellt. Zudem werden zumeist „scenarios“ gezeigt, „that are statistically highly unlikely“ (S.179). Hingegen sei die Darstellung der Möglichkeit eines medikamentösen Schwangerschaftsabbruchs stark unterrepräsentiert. Daher hat die Autorin eben diese ins Zentrum ihrer Darlegungen gestellt.

Caryn Murphy zeichnet hingegen anhand der Anwaltsserie *The Defenders* (1961-1965) die Debatte um Reproduktionsrechte in US-amerikanischen TV-Dramen der 1960er Jahre nach und vergleicht sie mit der Behandlung des gleichen Themas in den Serien *Grey's Anatomy* (2005-), *Chicago Med* (2015-) und *New Amsterdam* (2018-), in denen es Frauen, anders als in den 1960ern, als ihr selbstverständliches Recht ansehen, sich für einen Schwangerschaftsabbruch zu entscheiden.

Karen Weingarten geht anhand zweier Serien der Frage nach, wie die Möglichkeit, einen Schwangerschaftstest zuhause durchzuführen, die Darstellung von Schwangerschaftsabbrüchen im US-amerikanischen TV und Film verändert. Zum einen zieht sie die in den 1980er Jahren spielende erste Staffel der Serie *Glow* (2017-2019) heran, die sich Weingarten zufolge sehr um historische Genauigkeit bemühte, und zum anderen

die dritte Staffel von *Roseanne* (1988-1997), in deren Zentrum ein „home pregnancy test“ (S.4) steht.

Sind alle diese Beiträge auch erhellend, so hat Heather Latimer doch den interessantesten beigeuert. Ausgehend von der Feststellung, Dystopien hätten sich zu einer „urgent form of creative and cultural engagement“ (S.76) entwickelt, beleuchtet sie die „abortion politics“ (S.88) des Genres, wobei sie konkret Margaret Atwoods Roman *A Handmaid's Tale* (1985) und dessen gleichnamige Serien-Verfilmung (2017-) sowie Leni Zumas Roman *Red Clocks* (2018) und Louise Endrichs *Future Home of the Living Gods* (2017) in den Blick nimmt. Latimer interessiert sich in ihrer Analyse für das Zusammenwirken von „abortion regulation“, „reproductive politics“ (S.75), Rassismus und Klimawandel. Dabei argumentiert sie, dass es sinnvoll sei, „abortion politics“ (S.88) anhand von Dystopien zu beschreiben. Denn in allen von ihr betrachteten Dystopien diene die fiktionale Zukunft dazu, die reale Gegenwart zu kritisieren. Umgekehrt könnten Dystopien aber auch das Engagement gegen Abtreibungsverbote limitieren.

Die Hoffnung der Herausgeberinnen Brenda Boudreau und Kelli Maloy, dass der vorliegende Band „will start a conversation about the ways popular culture can impact impressions about abortion“ (S.xv), dürfte berechtigt sein, regt er doch zur weiteren Erforschung des Themas an.

Rolf Löchel (Marburg)

Christina Scharf: Sprachvarietäten in der audiovisuellen Übersetzung: Das Fallbeispiel *Game of Thrones*

Glückstadt: Hülsbusch 2022, 122 S., ISBN 9783864881886, EUR 22,80
(Zugl. Masterarbeit an der Universität Innsbruck, 2022)

In ihrer Studie *Sprachvarietäten in der audiovisuellen Übersetzung: Das Fallbeispiel Game of Thrones* analysiert Christina Scharf exemplarisch die erste Staffel der populären HBO-Serie (2011-2019), die auf der fünfteiligen Buchreihe *A Song of Ice and Fire* (1996-2011) von George R.R. Martin basiert.

In einem ersten Schritt beschäftigt sich die Autorin mit dem Gebrauch verschiedener Sprachvarietäten – wie beispielsweise Dialekte, Soziolekte und Register oder auch Akzente und fiktive Sprachen in der Originalversion (OV) –, um die unterschiedlichen Figuren zu charakterisieren. In einem zweiten Schritt untersucht sie, ob und wie diese Charakterisierung mittels der Sprache in der deutschen Synchronfassung (DV) sowie in der deutschen Untertitelung (DE-UT) und in der englischen Untertitelung für Gehörlose und Hörgeschädigte (EN-SDH) umgesetzt wird. Dies macht die Autorin mit Rekurs auf im zweiten und dritten Kapitel dargelegte einschlägige theoretische Ansätze aus der Sprach- und Übersetzungswissenschaft.

Nachdem Scharf im vierten Kapitel: „Über *Game of Thrones* (1. Staffel)“ die fiktive Welt der Fantasyserie beschreibt, schlägt die Autorin im fünften Kapitel „Wie klingt *Game of Thrones* auf Englisch?“ eine Einteilung

der Sprecher:innen der *common tongue*, in diesem Falle Englisch (vgl. S.57), in vier soziolinguistische Gruppen vor (vgl. S.62f.). So spricht die ‚nördliche‘ Gruppe (z.B. die Starks) einen nord-englischen Yorkshire-Dialekt, der mit Charaktereigenschaften wie Ehrlichkeit und Einfachheit assoziiert wird (vgl. S.64). Die Figuren der ‚südlich-vornehmen‘ Gruppe (z.B. die Lannisters) sprechen mit einem sogenannten englischen *prestige accent*, der mit der Oberschicht und oberen Mittelschicht Englands verbunden wird (vgl. S.64f.). Die ‚südlich-bürgerliche‘ Gruppe (z.B. Gendry und Pypar) spricht Cockney und weckt Assoziationen zur Arbeiterklasse (vgl. S.66). In der Essosi-Gruppe (z.B. Syrio Forel, vgl. S.67) wird die *common tongue* mit verschiedenen erfundenen Akzenten gesprochen, die keine konkreten stereotypischen Assoziationen erlauben (vgl. S.68). Dadurch soll eine beleidigende oder rassistische Wirkung auf das Publikum vermieden werden, wenn die Figuren, die sie sprechen, negativ konnotiert sind. Auch deshalb wurden *conlanguages* wie das Dothraki eigens für die Serie erfunden (vgl. S.68f.). Diese fiktive Sprache wird in der englischen OV nur in Szenen untertitelt, „in denen das Publikum die Aussage verstehen sollte“ (S.70). Die Strategie des *part-subtitling* wird Scharf zufolge angewandt, um bei-

spielsweise Daenerys Entwicklung aufzuzeigen. Eingangs sind ihr die Kultur und Sprache der Dothraki fremd. Die Nicht-Untertitelung der Gespräche mit ihrem Mann versetzt das Publikum in ihre Situation. Ihre zunehmende Kompetenz in Sprache und Kultur geht mit einer Zunahme der Anzahl der Untertitel einher (vgl. S.70f.).

Im sechsten Kapitel „Wie klingt *Game of Thrones* auf Deutsch?“ stellt die Autorin eine Nivellierung der sprachlichen Markierungen der Figuren fest: „Es kann nur zwischen zwei Gruppen unterschieden werden: der Westerosi- und der Essosi-Gruppe“ (S.73). Dies führt „zu einer weniger starken Figurendarstellung und einem Informationsverlust“ (S.75f.). Die Teiluntertitelung der Dothraki-Dialoge erzeugt die gleiche Wirkung wie in der OV (vgl. S.84).

Im siebten Kapitel „*Game of Thrones*-Untertitel“ konstatiert Scharf, dass Sprachvarietäten aus der OV in der DE-UT „nur in einem geringen Ausmaß übertragen“ (S.87) werden. Die EN-SDH weist „deutlich stärkere

sprachliche Markierungen auf“ (S.91), da für diese Art der Untertitel andere Parameter gelten. Da sich die EN-SDH an Gehörlose und Hörgeschädigte richtet, werden nicht untertitelte Dothraki-Aussagen mit dem Hinweis *speaking Dothraki* versehen (vgl. S.96 und S.98).

Das Buch vermittelt aufschlussreiche Erkenntnisse über die angewandten Varietäten, Akzente und fiktive Sprachen in der OV der ersten Staffel von *Game of Thrones*. Die Analyse der deutschen Synchronfassung und Untertitelung zeigt, dass die Charakterisierung der Figuren durch ihren Sprachgebrauch möglich ist, wenn auch zum Teil weniger nuanciert als in der OV. Trotz der sehr spezifischen sprachwissenschaftlichen und translationswissenschaftlichen Terminologie und Ausrichtung enthält Scharfs Buch Informationen (so z.B. über das Universum der Serie und deren Figuren), die auch für andere Disziplinen ebenso wie ein allgemeines Publikum von Nutzen sein können.

Maribel Cedeño Rojas (Siegen)

Erin Giannini, Amanda Taylor (Hg.): Deciphering Good Omens: Nice and Accurate Essays on the Novel and Television Series

Jefferson: McFarland 2023, 185 S., ISBN 9781476681641, USD 49,95

Die in Kooperation von BBC und Amazon Prime produzierte Serie *Good Omens* (2019-), basierend auf dem gleichnamigen Roman (1990) von Terry Pratchett und Neil Gaiman, erzählt mit viel Witz und Charme nicht nur die große biblische Geschichte vom Jüngsten Gericht, sondern bebildert über den Zeitraum von 6.000 Jahren auch die epische Freundschaft des Engels Aziraphale und des Dämons Crowley, brillant verkörpert durch Martin Sheen und David Tennant. Zwei Staffeln sind bereits ausgestrahlt worden, eine dritte und finale Staffel wurde unlängst angekündigt. Das Spektrum der Themen, die in *Good Omens* adressiert werden, und das Ausmaß, mit dem die Serie ihr Publikum zum Nachdenken anregt, sind immens. So verwundert es kaum, dass sich bereits nach Veröffentlichung der ersten Staffel – diese deckt übrigens den ganzen Roman inhaltlich ab, die beiden weiteren Staffeln sind eine Weiterführung des Stoffs durch Gaiman – die Herausgeberinnen Erin Giannini und Amanda Taylor zusammengefunden haben, um den ersten Sammelband zu dieser bemerkenswerten Serie vorzulegen.

Das Buch besteht aus elf Aufsätzen, die in vier thematische Blöcke unterteilt sind. Gerahmt wird das Ganze von einer kurzen Einführung

und ein paar abschließenden Worten der Herausgeberinnen. Zusätzlich ist das Buch mit einem nützlichen Index ausgestattet. In der Einführung werden die zentralen Thesen der einzelnen Beiträge zusammengefasst, ein Einblick in die Entstehung des Buchs gegeben sowie kurz die Beziehung zwischen Roman und Adaption skizziert. Letzteres ist durchaus sinnvoll, da fast alle Aufsätze in unterschiedlicher Intensität auf diesen Medienwechsel eingehen, wenn auch einige stärker die Serie, andere eher das Buch fokussieren –, das seinerseits bislang wissenschaftlich kaum Beachtung gefunden hat (vgl. S.3).

Im ersten Themenblock zu Adaptationen erläutert zunächst Rhian Waller, inwiefern sich die Serie nur schwer vom „late Cold War context“ (S.11) der Romanvorlage zu lösen vermag, obwohl die Handlung in die Gegenwart versetzt wird – eine Entscheidung, die im Hinblick auf den anhaltenden Trend von „1980s and early 1990s nostalgia in streamed television“ (ebd.) durchaus verblüfft. Die Autorin konkludiert, die „patchwork fidelity to the source material“ (S.26) und der daraus resultierende „uneven time-lift“ (S.12) der Adaption würden verhindern, dass der Serie der Sprung zu den zentralen Ängsten des 21. Jahrhunderts – Klimawandel und Ökozid – adäquat gelingt. Stattdes-

sen wird in der Adaption der Kern der Handlung zu Aziraphale und Crowley verlagert (vgl. S.27). Gerade mit Blick auf die zweite Staffel wird dies umso deutlicher.

Im zweiten Aufsatz „God Is a Woman“ befasst sich Julia Vanessa Paus mit dem ‚göttlichen‘ Voice-over Frances McDormands. Zwar gelingt es Paus, mit umfangreicher filmwissenschaftlicher Grundierung klar darzulegen, inwiefern die Serie durch den *gender shift* (in der literarischen Vorlage werden für Gott männliche Pronomen verwendet) aufgrund der autoritativen weiblichen Erzählerstimme mit klassischen Kinotraditionen bricht (vgl. S.30-37); einige Schlussfolgerungen greifen dann aber doch zu kurz: Überzeugt Gott wirklich als *reliable narrator*, wenn sie tatsächlich abwesend von der Handlung ist? Welche Bedeutung und welche Chancen liegen in Gottes Abwesenheit vom filmischen Bild? Inwiefern verlagert sich die *agency* tatsächlich sukzessive zu den handelnden Figuren – zu den Marionetten, die ihre Fäden kappen? Es wäre zum Beispiel denkbar (und durchaus passend), dass in der dritten Staffel vollkommen auf das Voice-over verzichtet wird (McDormand scheint ohnehin für eine weitere Staffel nicht mehr zur Verfügung zu stehen) und stattdessen die Figuren ihre eigene Geschichte erzählen zu lassen. Auch die Rolle des Metatron (vgl. S.38) – der ‚Stimme Gottes‘ –, welcher von Paus als schwach und machtlos beschrieben wird, müsste sicherlich nach der

zweiten Staffel nochmals neu bewertet werden.

Pavan Mano verwebt in seinem Text „Ways of Mourning“ die Themen ‚Trauer‘, ‚Freundschaft‘ und ‚Erinnerung‘, die die Serie *Good Omens* sowohl intra- als auch extradiegetisch durchdringen. Den Ausgangspunkt bildet dabei Gaimans Aussage, er habe mit dem Schreiben am Script für die Adaption ihres gemeinsamen Buchs direkt im Anschluss an die Beerdigung seines Freundes Pratchett begonnen (vgl. S.47f.). Mano zeigt eindrucksvoll, wie Gaiman mit *Good Omens* sowohl Trauer- als auch Erinnerungsarbeit leistet – und wie dieser Topos in der Beziehung von Aziraphale und Crowley gespiegelt ist.

Der zweite Themenblock „*Good Omens* and Fan Culture“ beinhaltet einen überaus lesenswerten Beitrag von Cait Coker, in dem die intertextuellen Bezüge von *Supernatural* (2005-2020) auf *Good Omens* – beispielsweise die Annäherung von Engeln und Dämonen, der Aspekt der Homosozialität, aber auch die Rolle des ikonischen Autos oder von Rockmusik – herausgearbeitet werden. Dabei zeigt Coker, inwiefern sowohl die Mainstreamisierung von Fankultur als auch der „significant cultural shift in depicting queerness and queer relationships“ (S.70) seit Veröffentlichung des Romans eine größere Offenheit gegenüber queeren Lesarten von Popkultur ermöglicht. Zudem erläutert sie, inwiefern die Aspekte des Neulesens, Wiederlesens und Interpretierens als

Akte der Selbstermächtigung und des „making meaning“ (S.66) bereits in *Good Omens* selbst angelegt sind. Dies ist ein Aufsatz, von dem man nach Sichten der zweiten Staffel ausgesprochen gerne ein Update lesen würde: Schließlich geht *Good Omens* einen drastischen (und höchst signifikanten) Schritt weg von einer „queerness as absence“ (S.69), wie ihn *Supernatural* nicht hat realisieren können.

Im zweiten Essay in diesem thematischen Block befasst sich Mary Ingram-Waters mit der Frage, wie Fanart zu einem „understanding of normative masculinity“ (S.77) innerhalb eines von der Fankultur etablierten Kanons (*fanon*) beiträgt. Dabei betont sie insbesondere Tennants und Sheens enormen Einfluss auf Veränderungen in der Fanart, sodass gerade Aziraphale als „more normatively attractive and masculine“ (S.82) portraitiert wird. Im Falle dieses Aufsatzes ist es ausgesprochen schade, dass es im Buch keine Abbildungen gibt, anhand derer dieser Wandel eindrücklicher hätte gezeigt werden können.

In den zwei weiteren thematischen Blöcken „The Theology of *Good Omens*“ und „Naming, Artifacts, and Texts in *Good Omens*“ geht es in insgesamt sechs

Aufsätzen um die literarischen und theologischen Wurzeln der Serie, um Fragen nach Glauben, freiem Willen und Moral sowie um die Funktion von Büchern und des geschriebenen Worts. Außerdem steuert Janet Brennan Croft unter Bezugnahme auf J.R.R. Tolkiens Konzept der *sub-creation* (vgl. „On Fairy Stories.“ In: ders.: *Tree and Leaf*. London: Unwin, 1968, S.11-70) einen spannenden Aufsatz über die Macht des Antichristen Adam durch das Vergeben und Entziehen von Namen bei: „Naming is, in this Biblical and mythological sense, our first and greatest sub-creative power as humans“ (S.161).

Das Buch kann nur einige Akzente setzen und zeigt, dass *Good Omens* eine Menge Material für weitere sich anschließende Fragen liefert. *Deciphering Good Omens* ist ein großartiger erster Schritt mit solide recherchierten Beiträgen, die sowohl Medienwissenschaftler:innen als auch Fans interessieren dürften, jedoch merkt man dem einen oder anderen Text an, dass bereits jetzt – nach Veröffentlichung der zweiten Staffel – so manches Argument einer Revision bedarf.

Vera Cuntz-Leng (Marburg)

Digitale Medien

Martin C. Wolff: Digitale Souveränität

Weilerswist: Velbrück 2022, 169 S., ISBN 9783958322936, EUR 29,90

Längst ist ‚digitale Souveränität‘ zu einem inflationär und beliebig verwendeten und daher fast inhaltsleeren Schlagwort geworden, räumt auch der Autor Martin C. Wolff, Leiter des Internationalen Clausewitz Zentrums an der Führungsakademie der Bundeswehr, in diesem Traktat ein. Deshalb – oder gleichwohl – versucht er es zunächst mit weiteren vagen und arbiträren Attributen: Sie umfasse als „medialer Liebling“ „Datenschutz, Abwehr der Vorratsdatenspeicherung und ‚digitale Selbstverteidigung‘“ (S.12), bevor er in grundlegendere, aber auch weit diffundierende Argumentationen und Thesen der Staatstheorie und -philosophie und nicht zuletzt der Theologie einsteigt: Denn „wie alle wesentlichen Begriffe der Staatstheorie“ sei auch die Souveränität ein „säkularisierter theologischer Begriff“, sie ruhe „auf dem Konzept unbegrenzter Macht als Gottesvorstellung“ (S.13). Erst auf den letzten fünf Seiten kehrt er explizit zur digitalen Souveränität zurück (vgl. S.154ff.).

In den drei Kapiteln davor navigiert Wolff durch die „geisteswis-

senschaftlichen Voraussetzungen der Technik und der Digitalisierung“ im Kontext des Nationalstaates, seiner Bildung und seiner staatstheoretischen Begründung, um so – wie er intendiert – „Anforderungen und Umstände der Digitalen Souveränität aufzuzeigen“ (S.7). Im folgenden zweiten Kapitel taucht er tief in die Ideengeschichte ein (und verliert sich darin), um so „die jahrtausendalte Differenz des Zwillingspaars von Kunst und Technik begrifflich zu machen“ (ebd.). In der griechischen Antike umfasste *techné* beides. Schon mit Aristoteles, aber vor allem in der frühen Neuzeit spaltete sich der Begriff in die Trias ‚Wissenschaft, Technik und Kunst‘ mit ihren speziellen Ausprägungen und markanten Wertungen auf. Bis heute prägen sich entsprechende Haltungen und Handlungen aus: „Kunst ist etwas Höheres, Technik etwas Profanes“ (S.28). Immerhin ebnete die menschliche Neugierde (lat. *curiositas*) den Weg in die institutionelle Verankerung: in die technischen Hochschulen einerseits und in die Hochschulen der Künste andererseits. Den schulischen

Curricula blieb Technik mit Ausnahme der beruflichen Schulen fremd. Gleichwohl repräsentiere die Technik „die Möglichkeit der Möglichkeiten“ und tritt an die Stelle ewiger Wahrheiten, „indem sie provisorisch bis zum nächstbesseren Ding den Platz warmhält“ (S.8). Das Provisorium verankert sich als ontologisch, nämlich stets in Erwartung auf das Nächste, Bessere, Komplexere und das Leben optimierende. So lagern sich Generationen der Technik sedimentiert auf den jeweiligen Vorgängern ab. Es sei die Ökonomie, die das Provisorium „als quasi-evolutionären Adaptions- und Selektionsprozess organisiert“ (S.68). Die simultan entstehenden Nationen gewährleisteten Stabilität und Sicherheit, durch Gesetze und Regulationen, „aber insbesondere durch die Ausübung der Souveränität als Einhegung und Ausgrenzung des Krieges“ (S.69).

Mit der Aufklärung und ihrer Hinwendung zur Vernunft, zu Wissenschaft und Technik werden Gesellschaft und Nation erfunden, so das dritte Kapitel. Sie verorten sich nicht zuletzt im territorialen, im Staatsgebiet und -volk. Souveränität „heißt Kriegsfähigkeit nach innen und außen: nach innen die Fähigkeit, Frieden zu erzwingen und zu halten“ (um des wirtschaftlichen Wohles willen), „nach außen die Fähigkeit, andere Mächte daran zu hindern, ungehindert Kriege zu führen“ (S.11). Aber sie bedeutet auch „Gewaltenteilung, Völkerrecht und Selbstbeschränkung des Staates“ (ebd.), um potenzielle Souveräne, anfangs primär adliger Provenienz, in rechtliche Schranken zu weisen und Mehrheitsentscheidungen

herbeizuführen. Verwaltungen und schrittweise errungene demokratische Gremien sorgten für Kontrolle und Legitimation. 1920 führte der Jurist Hans Kelsen die Konzepte der internationalen und nationalen Volkssouveränität in das jeweilige Rechtssystem ein (vgl. S.14). Souveränität wird geteilt und judifiziert.

Digitalisierung, Internet und Social Media heben Grenzen und Begrenzungen auf, ‚denationalisieren‘ den Nationalstaat zur globalisierten Infrastruktur und kreieren ein intermediäres Zwischen als eigene Dimension, die dem Hegel’schen Geist sehr ähnelt (vgl. S.122). Tatsächlich wird sie von den involvierten Unternehmen bewerkstelligt und gesteuert. Von Nationen und Gesellschaft bleibt die neue Lebenswelt des Internets unverstanden, ihnen fehlt „die hermeneutische Kompetenz“ (S.123) dafür.

Allerdings müssten sie erkennen, dass für eine vernetzte Gesellschaft das „Wesentliche im ‚Zwischen von Internet, Intertechnik und International“ (S.156) stattfindet. Digitale Souveränität erschließt offensiv und aktiv das Dazwischen, die „Kernkompetenzen, Institutionen, Normen und Exekutivkräfte für den Inter-Raum“ (ebd.). Latente Abgrenzungen setzen politische Kausalketten in Gang, „die das ‚Inter‘ vom ‚Netz‘ trennen und das Zwischen auflösen“ (S.157). Denn „digitale Souveränität konzentriert sich auf die Zukunft“ – „Vernetzung potenziert alle Möglichkeiten, Ideen blühen dezentral auf und werden in Echtzeit in die Fläche getragen. Die Ökonomie einer Digitalen Souveräni-

tät [...] aggregiert das Potential mit der Offenheit für die Zukunft“ (S.158).

Solch euphemistische Sentenzen, eher kryptisch denn luzide, finden sich zuhauf in diesem Werk, viele davon sind unverständlich. Denn statt stringenter, logischer Argumentation und evidenter Anschlüsse stehen hermetische Behauptungen solitär nebeneinander, türmen sich apodiktische Sätze auf, deren Sinn (oder Unsinn) schwer erschließbar ist. Sie mäandern breit durcheinander, widersprechen sich, übertrumpfen sich, weichen voneinander ab, wechseln plötzlich und ständig den Topos und das Thema. Was hier als (unbefriedigende, unabschließbare) Quintessenz tentativ herausgearbeitet wurde, könnte auch ganz anders lauten. So genau weiß man

es nicht. Dem grundlegenden Thema der Mutation staatlicher Souveränität durch den digitalen Wandel hilft diese Arbeit wenig. Dass ein Staat – nämlich die Ukraine – derzeit mutig oder verzweifelt, jedenfalls mit allen Kräften und unter extremen Verlusten, um seine (klassische) Souveränität gegen einen übermächtigen, rücksichtslos brutalen Aggressor kämpft, worauf der Autor einige Male hinweist, belegt schockierend und bestürzend, dass das politische und völkerrechtliche Ziel der (klassischen) Souveränität jeder Nation und jeder Ethnie längst noch nicht erledigt ist – und mit der sogenannten digitalen verbunden werden muss.

Hans-Dieter Kübler (Werther)

Fabian Schäfer: Konnektiver Zynismus: Politik und Kultur im digitalen Zeitalter

Bielefeld: transcript 2023 (Digitale Gesellschaft, Bd.55), 130 S., ISBN 9783837664539, EUR 30,- (OA)

Der Diskurs auf der Straße verroht und das Netz wird mit antidemokratischen Äußerungen und fragwürdigem Humor überschüttet. Doch wie ist zu erklären, dass mittlerweile so unverhohlen agitiert werden kann und „hart erkämpfte politische und kulturelle Normen und Regeln des politischen Miteinanders“ (S.16) sichtlich destabilisiert worden

sind? Der Japanologe Fabian Schäfer sieht diese Entwicklung in einem „komplexe[n] Geflecht von Wechselwirkungen zwischen politischen, kulturellen und medialen Momenten“ (S.13) begründet, in denen Zynismus auf die Konnektivität sozialer Medien trifft und so als ‚konnektiver Zynismus‘ sein destruktives Potenzial entfaltet(e).

Um dieses komplexe Geflecht zu entwirren, legt Schäfer in vier Kapiteln plus „Einleitung und Leseanweisung“ sowie Schluss ein vornehmlich „theoretisches Buch“ (S.67) vor, das mit dem Begriff des konnektiven Zynismus eine Art ‚Universalperspektive‘ einzuführen versucht, die „sowohl die *medientechnologische* als auch die *ideologisch-praktische* Ebene dieses Phänomens“ (S.13) berücksichtigt und weiterführend die Analyse spezifischer Phänomene erlaubt.

Pro Ebene werden dazu zwei Begriffe als konstituierend eingeführt: 1.) Konnektivität und Datenbank als „Technologische Affordanz digitaler Plattformen“ sowie 2.) Zynismus und Spiel als „Ideologie und Praxis der Ambiguität“. Entscheidend aber ist deren Verschmelzung, wenn sich Zynismus als „aufgeklärtes falsches Bewusstsein“ (S.31) die phatische, also vergemeinschaftende, Kommunikationsform (vgl. S.24) auf digitalen Plattformen strategisch und in Form der „phatischen Praktiken des *meme*-basierten Internethumors und der metapolitischen Strategie der Neuen Rechten“ (S.53) zunutze macht. Wo „*Konnex [...] an die Stelle von Kontext*“ (S.96) tritt, werde erzielbare Reichweite entscheidender als Inhalt, weshalb Zyniker:innen gezielt mit „Grenzüberschreitung und Tabubruch“ (S.14) spielen.

Die Zuspitzung auf die Kategorien ‚Zynismus‘, ‚Spiel‘ und ‚Ambiguität‘ erlaubt eine geschärfte Perspektive auf die Zwischentöne und vor allem die explosive Gemengelage aus politischen und kulturellen Akteuren, die zwar – so

Schäfer – aus unterschiedlicher Motivation mit „Grenzüberschreitung und Tabubruch“ (ebd.) spielen, sich aber in ihrer Wirkung gegenseitig verstärken. Exemplarisch wird dies an zwei Fallanalysen, konkret der metapolitischen Instrumentalisierung der kryptofaschistischen Chiffre ‚Japan‘ sowie dem Influencer Max Adlersson, aufgezeigt. Die angestrebte, alles umfassende Klammertheorie hingegen, wird – zumindest auf die vorgelegte Art und Weise – nicht erreicht.

Vornehmlich krankt die Arbeit an ihrer Form, die die Frage aufwirft, wie sinnvoll es ist, eine über Jahre durchgeführte „kaleidoskopartige Betrachtungsweise des Gegenstands“ (S.17) auch in kaleidoskopartiger Form vorzulegen: Der „baukastenartige Aufbau“ – vom Autor zum Vorteil für die Leser:innen deklariert, da „sie bei der Lektüre stellenweise vor- und zurückspringen oder einzelne Teile auslassen können“ (ebd.) –, wirkt nicht konsequent zu Ende gebracht und verhindert eine angenehme und durchgängig aufschlussreiche Lektüre. Die eher isoliert nebeneinanderstehenden Kapitel mit teilweise fast exzessiven theoretischen Darlegungen und gleichzeitig argumentativ wenig gewinnbringenden Theorieausflügen in Unterkapiteln (z.B. Kap. 2.2 „Spiel“ hätte leicht bei Kap. 2.1 eingearbeitet werden können), bedingen Redundanzen und störend viele Verweise auf andere Stellen im Buch, in denen Kontexte oder Beispiele nachgelesen werden könn(t)en. So sind auch neuerliche theoretische Ausflüge am Schluss eher fehlplatziert. Eine stringendere argumentative

Ausarbeitung und Sorgfalt hätte die Publikation aufwerten und so auch Unschärfen (bspw. ist im Fallbeispiel Adlersson nonchalant von ‚algorithmischer‘ statt ‚konnektiver‘ Konnektivität die Rede) vermieden werden können.

Was Schäfer mit der Fokussierung auf das zynische Spiel mit der Ambiguität in den sozialen Medien jedoch gelingt, ist den „Raum der Zwischentöne“ sichtbar zu machen und offenzu-

legen, dass die Destabilisierung nicht (lediglich) von „radikalen Extremen“ ausgeht, sondern sich „zwischen ideologischer Radikalität und demokratischer Normalität“ (S.15) abspielt. Dies ist etwas, das für informierte Leser:innen bekannt gewesen sein dürfte, in der gegenwärtigen Verfasstheit der Gesellschaft aber wohl nicht oft genug betont werden kann.

Solveig Ottmann (Regensburg)

Mathias Denecke: Informationsströme in digitalen Kulturen: Theoriebildung, Geschichte und logistischer Kapitalismus

Bielefeld: transcript 2023, 288 S., ISBN 9783837664960, EUR 49,- (OA)

(Zugl. Dissertation an der Leuphana Universität Lüneburg, 2021)

Wenn derzeit vom digitalen Wandel oder der „global vernetzten Welt“ theoretisch und/oder analytisch die Rede ist, dann wird häufig dafür die Metapher „vom Strömen der Daten und Informationen“ (S.10) oder vom Informationsfluss verwendet, diagnostiziert der Autor in seiner an der Leuphana Universität Lüneburg angenommenen Dissertation. Allerdings will er diese Metapher nicht bloß als anschauliche Sprache verstanden wissen, sondern als „epistemische Ressource“ (S.12), die dazu dient, medientheoretische Annahmen zu formulieren. Anhand symptomatischer Texte der letzten 20 Jahre aus

dem deutsch- und englischsprachigen akademischen Raum, die Gegenwartsdiagnosen über die sich durch Computer und Netzwerke verändernde Welt vorlegen, soll die „Geschichte“ von der „Rede vom Informationsstrom“ rekonstruiert und zugleich gezeigt werden, „was sich über unsere medientechnische Gegenwart sagen lässt“ und „welche Probleme sich hierbei einstellen“ (S.13). Mit anderen Worten: Diese Arbeit ist keine über die digitale ‚Verflüssigung‘ und Immaterialisierung der realen, analogen Welt durch die Digitalisierung, vielmehr eine über metatheoretische Diskurse, um herauszufinden, wie die Medienwissen-

schaft über die Gegenwart nachdenkt, ob besagte Metaphern eine „Form der Beschreibbarmachung der Gegenwart“ (S.30) sind oder ob die Diagnosen umgeschrieben werden müssen. Allerdings will Denecke seine Analyse nicht als „Aufklärungsarbeit“ (ebd.) verstanden wissen, und am Ende wehrt er sich auch gegen eine potenzielle Vereinnahmung als Ideologiekritik (vgl. S.254). Vielmehr will er mit dem Philosophen Hans Blumenberg die Metaphern „beim Wort nehmen“ (S.31) – was immer das methodisch heißen mag, denn genauer oder gar operationabler wird es trotz vieler weiterer Ausführungen nicht. Im Grunde sei Deneckes Vorgehen eher eine „Haltung“ (ebd.) denn eine Methode, bei der die „Darstellung eines historischen Bedeutungshintergrunds im Sinne eines übergreifenden ingenieurwissenschaftlichen Kalküls“ (S.254) herauskommt oder auch das, „was sich [der Beschreibung] entzieht“ (S.37).

Drei spezifische Textkorpora nimmt sich Denecke für seine so umrissene Auslegung vor, wobei auch deren konkrete Auswahl unklar bleibt: Zum einen sind es wissenschaftliche Texte, deren Autor:innen „eine durch Daten- und Informationsströme verflüssigte Welt vorwiegend affirmativ beschreiben“ (ebd.), zum anderen solche, die „einen durch Ströme verflüssigten Kapitalismus beschreiben, der ausdrücklich kritisch und in Bezug auf unterschiedliche Kontrollformationen gelesen wird“ (ebd.). Schließlich werden noch einige Texte aus der jüngeren kritischen Logistikforschung in den Blick genommen, die das Strömen und Zirkulie-

ren von Ressourcen, Material, Waren oder Personen weniger als Metapher, sondern eher als „logistisches Kalkül“ erachten und in der Tradition von Karl Marx' Kritik an der politischen Ökonomie die gesellschaftlichen Verhältnisse des „logistischen Kapitalismus“ (S.38) fokussieren. In einem weiteren Kapitel wird die „Geschichte der Rede vom Strömen der Informationen“ (S.38) rekonstruiert, um als Fazit mit Blumenberg diese Rede vom Informationsstrom „zu entselbstverständlichen“ (S.39).

Was entdeckt nun solcherart ungefähre Textexegese? Die ‚affirmativen‘ Texte zeugen von keiner einheitlichen Bedeutung in der Theoriebildung zu digitalen Kulturen, vielmehr lassen sie durchweg eine Faszination für das anhaltende Informationsgeschehen erkennen, die in „medientechnische Aprioris“ (S.87) mündet. Die ‚kritischen‘ Texte machen für das Strömen von Daten und Informationen einen „medientechnischen Umbruch“ (S.134) verantwortlich, der einen veränderten Kapitalismus mit Kontrolle und Überwachung zeitigt. Befördert wird so die verstärkte Zirkulation von Material, Waren und Ressourcen, die der Medientechnik keine Sonderstellung mehr einräumt und in einem „logistischen Kapitalismus“ (S.252) mit dem Fokus auf Transport und Distribution kulminiert. Die historische Rekonstruktion der Rede von Informationsströmen seit den 1960er Jahren hatte ergeben, dass sie sich mit der wachsenden Computerisierung von ihren materialen Bedeutungskernen (der Elektrotechnik und den Ingenieurwissenschaften) gelöst hatte

und zu einer semantisch beliebigen Metapher für geregelte und unregelte Informationsströme geworden ist. Für das „medienwissenschaftliche Schreiben an der Gegenwart“ plädiert Denecke dafür, nicht weiter an „abstrakten Beschreibungen von Medientechnik“ zu hängen, sondern jeweils

„die gesellschaftlichen Strukturen und ihre historische Bedingtheit“ herauszuarbeiten und so den „Technikfetischismus“ (S.255) zu überwinden. Aber geschieht das nicht längst in vielfältigen disziplinären Variationen?

Hans-Dieter Kübler (Werther)

Vincent Fröhlich, Michael Mertes: #Der neue Konspirationismus: Wie digitale Plattformen und Fanggemeinschaften Verschwörungserzählungen schaffen und verbreiten

Marburg: BÜCHNER 2022 (Kritische Reflexionen, Bd.7), 158 S., ISBN 9783963173141, EUR 15,-

Der Begriff des Narrativs und seine Ableitungen (Erzählungen, *storytelling* etc.) sind in der aktuellen Forschung zu Fake News/Desinformationen und Verschwörungstheorien häufig anzutreffen. Dem entgegen steht allerdings, dass der Narrativbegriff und dessen erzähltheoretische Konzeptionalisierungen ebenso häufig unterentwickelt bleiben. Auf der einen Seite wird von Fake-News-Narrativen oder Verschwörungserzählungen gesprochen, ohne die Begriffe weiter zu konzeptionalisieren (vgl. exemplarisch Nocun, Katharina/Lamberty, Pia: *Fake Facts: Wie Verschwörungstheorien unser Denken bestimmen*. Köln: Quadriga, 2020). Auf der anderen Seite bleiben auch die vorhandenen Konzeptionalisie-

rungen vielfach unscharf: Unter dem Narrativ-Begriff wird in der Regel alles subsumiert, was auf ein übergeordnetes Denksystem verweist, wobei etwa Metaphern (‚Flüchtlings-Flut‘), kulturelle Stereotype, historische Referenzen (vgl. Khaldarova, Irina/Pantti, Mervi: „Fake News: The Narrative Battle over the Ukrainian Conflict.“ In: *Journalism Practice* 10 [7], 2016, S.891-901) und Oppositionsbildungen (heute vs. früher als ‚nostalgisches Narrativ‘, vgl. Polletta, Francesca/Callahan, Jessica: „Deep Stories, Nostalgia Narratives, and Fake News: Storytelling in the Trump Era.“ In: *American Journal of Cultural Sociology* 5 [3], 2017, S.392-408) sowie unterschiedliche textuelle und

mediale Formen (etwa ‚Bilder als Narrative‘, vgl. Tandoc Jr., Edson C./Wei Lim, Zheng/Ling, Richard: „Defining ‚Fake News.‘“ In: *Digital Journalism* 6 [2], 2018, S.137-153) alle auf derselben Ebene betrachtet werden.

Vincent Fröhlich und Michael Mertes legen nun ein längeres Essay vor, welches das Konzept der Verschwörungserzählung in mehrerlei Hinsicht schärft. Die Autoren behandeln Konspirationismus als Denk- und Erzählstil sowie daraus abgeleitet auch als Lebensstil und untersuchen darüber hinaus die medialen Grundlagen der betrachteten Phänomene, welche diese erst ermöglichen und in ihren Strukturen präfigurieren.

Den längenmäßigen Kern des Bandes bilden die Ausführungen zum Erzählstil. Anhand einer exemplarischen Untersuchung von Posts der QAnon-Bewegung auf der Plattform 4Chan arbeiten die Autoren überzeugend einzelne Bausteine des Narrativs der Bewegung heraus (typische Figurengruppen, Allgegenwart der Verschwörung, manichäistisches Weltbild, apokalyptische Konstellation etc., vgl. S.84-86). Zum Teil sind diese Bausteine so oder ähnlich zwar bereits durch die Forschung zu Verschwörungsnarrativen in anderen Bewegungen belegt (vgl. etwa Baldauf, Johannes: *Toxische Narrative: Monitoring rechts-alternativer Akteure*. Berlin: Amadeu Antonio Stiftung, 2017). Die Innovation des Textes besteht jedoch darin, dass die Ausführungen konsequent auf Theorien der medienwissenschaftlichen und narratologischen Serialitätsforschung zurückgeführt

werden, etwa in Bezug auf die Rolle von Wiederholungen, intertextuellen und intermedialen erzählerischen Verweisen (z.B. den spezifischen Filmkanon betreffend, der von QAnon wiederholt referenziert wird) sowie mit Blick auf die Konstruktionsprinzipien transmedialer Narrative. Auch Bezugnahmen auf die Fan Studies und die Darstellung der Mechanismen der Identitätsbildung anhand von Verschwörungsnarrativen, welche – so eine durchaus provokante, aber überzeugend hergeleitete These des Bandes, – in Teilen ähnliche Rezeptionsbedürfnisse wie Fernsehserien bedienen können, sind erhellend (Stichwort: Konspirationismus als Lebensstil). Etwas knapp sind demgegenüber die Ausführungen zu Konspirationismus als Denkstil geraten, die zwar konzise in Episteme und Struktur konspiratorischer Aussagesysteme einführen, jedoch wird der existierenden Forschung hier wenig Neues hinzugefügt. Das Kapitel zu den medialen Grundlagen der untersuchten Narrative bettet die Ergebnisse der erzähltheoretischen Ausführungen dann noch einmal breiter medientheoretisch ein und perspektiviert etwa Verlinkungen als Erzählprozesse und die menschlich-technischen Gefüge der untersuchten digitalen Plattformen als Erzählinstanzen (vgl. S.100-107).

Von Seiten der Narratologie wird in Bezug auf die Auseinandersetzung mit Verschwörungserzählungen häufig angemerkt, dass die Erzählforschung hier eine Debatte ermögliche, „die sonst nicht führbar erscheint“ (Zähringer, Raphael: „Alternative Fakten

und postfaktische Politik als Narrativ.“ In: Heise-von der Lippe, Anya/West-Pavlov, Russell [Hg.]: *Literaturwissenschaften in der Krise: Zur Rolle und Relevanz literarischer Praktiken in Krisenzeiten*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2018, S.93-107, S.106) und letztlich auch „Instrumente[...] politischer Intervention“ (Leucht, Robert/Niekerk, Carl: „Erzählungen vom ‚wahren‘ Volk: Überlegungen zu einer Narratologie des Populismus.“ In: Heise-von der Lippe, Anya/West-Pavlov, Russell [Hg.]: *Literaturwissenschaften in der Krise: Zur Rolle und Relevanz literarischer Praktiken in Krisenzeiten*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2018, S.109-131, S.128) bereitstelle. Diesem Anspruch folgend beenden Fröhlich und Mertes ihr Essay mit einer Reihe von gesellschaftlichen Anregungen, welche noch einmal überzeugend die Wechselwirkung von Konspirationismus als Denk-, Erzähl-

und Lebensstil sowie die damit einhergehenden emotiven Effekte in den Vordergrund stellen. Dass nicht alle Aspekte des Bandes gleichermaßen in die Tiefe diskutiert werden und auch die Dichte an Quellenverweisen ausbaufähig wäre, entspricht dem Einführungscharakter der Ausführungen. Auch könnte stärker auf Unterschiede zwischen dem spielerischen Charakter der QAnon-Kommunikation und anderen Verschwörungskontexten eingegangen werden. Demgegenüber machen die Autoren sowohl Fragen nach der Entstehung und Funktionsweise von Verschwörungserzählungen als auch nach den Strukturen digitaler Gemeinschaften und deren spezifischen Affektkulturen im Rahmen einer detaillierten Analyse anschaulich, womit das Buch sich auch als Seminarlektüre gut eignet.

Martin Hennig (Tübingen)

Jörg Phil Friedrich: Degenerierte Vernunft: Künstliche Intelligenz und die Natur des Denkens

München: Claudius 2023, 125 S., ISBN 9783532628928, EUR 20,-

Erstaunlich vieles, was sich in Bezug auf die Revolutionen der ungesteuerten Implementation generativer KI und insbesondere sprachverarbeitender Modelle wie ChatGPT nach dem 30. November 2022 in den Alltag der *digital culture* sagen lässt, ist reine Spekulation; dies trifft sogar auf die immensen ökonomischen Erwartungen der hiesigen Politik zu. Was der hier besprochene Band unter dem programmatischen Titel *Degenerierte Vernunft* aus philosophischer Perspektive argumentiert, hat demgegenüber den Vorzug, immerhin die tatsächlichen Fragen zu stellen. Überzeugend zeigt Jörg Phil Friedrich, dass das Plaudern von ChatGPT und Co. ein ganz ‚Bedeutungs-loses‘ Mitteilen ist.

Sein leicht und voraussetzungslos zu lesender Essay problematisiert zunächst die Unterscheidung ‚künstlich‘ vs. ‚natürlich‘, arbeitet sich dann an den Begriffen ‚Intelligenz‘ und ‚Vernunft‘ ab, wobei er darauf abhebt, dass in der allgemeinen Diskussion die Begriffe weitgehend synonym verwendet würden (vgl. S.33). Nach dem notwendigen Ausblick darauf, wie KI arbeitet, auf den Turing-Test und was die aktuell Furore machende generative KI als ‚schwache‘ von der allgemein lange Zeit die Fantasien bestimmenden ‚starken‘ KI unterscheidet, kommt Friedrich zu dem Schluss, wonach „wir Searle in seiner Intuition nach mehr als vier Jahrzehnten

zustimmen müssen: Die Funktionsweise der KI-Systeme sagt uns nichts über das, was unsere menschliche Vernunft ausmacht, es hat mit der menschlichen Intelligenz nichts zu tun, es kommt anders zustande und läuft nach anderen Prinzipien ab, als das, was wir als das vernünftige Denken einer menschlichen Person ansehen. In seinen Funktionsprinzipien ähnelt es eher der Dressur eines Tieres, das auch nicht weiß, was es tut und was es für uns bedeutet, wenn es im Zirkus eine scheinbar richtige Antwort auf eine Frage gibt, von der wir normalerweise meinen, dass nur vernunftbegabte Wesen sie beantworten könnten“ (S.71f.). Ihre ‚degenerierte Vernunft‘ ist für Friedrich die logische Folge einer einseitig von technischen Neuentwicklungen berauschten, das heißt einer reduzierten szientistischen Rationalität ist. Nach einer Beschwörung der „wilden Schönheit der natürlichen Vernunft“ (S.105) folgt ein Ausblick auf die Perspektiven starker KI.

Eine Schwäche der Argumentation Friedrichs liegt sicher darin, dass die wesentlichen Perspektiven der Philosophietradition hier komplett ausgespart werden; Referenzrahmen dessen, was ihm so beispielsweise als Vernunft gilt, sind nicht die Überlegungen René Descartes, Immanuel Kants oder gar die mannigfaltigen Dekonstruktionen zeitgenössischer poststrukturalistischer Philosophie,

sondern immerzu schlicht, was ‚wir‘ verstehen, wenn wir von ‚künstlich‘ sprechen, wenn ‚wir‘ von Intelligenz sprechen – also der alltägliche Sprachgebrauch aus Friedrichs Perspektive. So folgert er, „Intelligenz wäre [...] die Praxis des Verstehens“ (S.27), ergänzt nur dadurch, dass „Intelligenz offenbar über Vernunft hinausgeht“ (S.28) – die Frage wäre nun, wie und wodurch.

Dass seine Diagnose einer disbalanciert instrumentell-technischen Rationalität der Moderne teilweise problematische Vorläufer (mit etwa Ludwig Klages) oder auch sehr bekannte (mit etwa Herbert Marcuse) hat, wird ebenso ausgespart wie die gesamte zeitgenössisch-philosophische Diskussion um KI vor allem aus den USA.

Insgesamt will Friedrich zeigen, dass unsere Perspektive auf die menschliche Vernunft einem Fehlschluss unterliegt, den zu korrigieren die jüngsten Entwicklungen der KI nun Anlass bieten kann; ihn leitet also nichts weniger als die Hoffnung auf „Neubesinnung auf das [...], was menschliche Intelligenz

wirklich ausmacht“ (S.11). Entgegen mancher Projektion ist ihm dies gerade nicht die menschliche Kreativität; zur Schiller’schen Perspektive und dem Loblied auf die Sphäre des Ästhetischen heißt es kühl, „dass die Dynamik, die in der Vergangenheit gewisse Produkte als Krönung menschlicher Leistungs- und Schöpfungskraft erscheinen lassen hat, die Menschheit womöglich in ein Missverständnis über das eigene Wesen geführt hat, dass sich Verfahren und Ziele verselbstständigt haben, weil sie für besonders kreativ oder meisterhaft gehalten wurden. Die Tatsache, dass auch eine Maschine [...] Vergleichbares hervorbringen kann, lässt uns erkennen, dass [...] was zunächst als etwas ganz Besonderes erschien, am Ende [...] eine Spielerei, eine Ablenkung ein Irrweg war, der verdeckte, was uns als Menschen tatsächlich ausmacht“ (S.8f.). Dies ist eine starke These, über die man sicherlich geteilter Meinung sein darf.

Jürgen Riethmüller (Stuttgart)

**Thomas Nyckel: Der agentielle Realismus Karen Barads:
Eine medienwissenschaftliche Relektüre und ihre Anwendung
auf das Digitale**

Bielefeld: transcript 2022 (Edition Medienwissenschaft, Bd.101), 330 S., ISBN 9783837665581, EUR 49,- (OA)

Thomas Nyckel will den Agentiellen Realismus (AR) von Karen Barad für die Methodendebatte der letzten fünf Jahre in den deutschsprachigen Medienwissenschaften nutzbar machen (vgl. S.27). Mir scheint aber der Versuch einer Relektüre von Barads agentieller Theorie über eine methodische Anregung zur Exploration neuer Wege der medialen Erforschung des Digitalen hinauszugehen. Tatsächlich versucht Nyckel die Diskurse der Medienwissenschaften, die heute so ausdifferenziert sind wie nie zuvor, insbesondere das Digitale betreffend, auf eine neue Ebene zu bringen.

Dazu bedient er sich des selbst geschaffenen Neologismus „trans-baradianische Analyse“ (ebd.), um die Reichweite der Umarbeitung von Barads Konzept auf das Digitale und digitale Apparate aufzuzeigen. Bei der trans-baradianischen Analyse geht es nicht nur darum, Barads Theorie für die Medienwissenschaften produktiv zu machen, sondern ebenso um die Schaffung eines fruchtbaren Bodens, auf dem die Analysemethode für digitale Komplexität eingesetzt und davon ausgehend epistemische und ontologische Fragen der Digitalität formuliert werden können. In dieser Hinsicht geht es Nyckel nicht um eine bloße Einrahmung von Barads Theorie zugunsten der Erklärung digitaler Komplexität in sozialen

Systemen. Vielmehr handelt es sich, wie erwähnt, darum, ontologische, epistemische und semiotische Ansätze zur digitalen Problematik zu erschaffen. Somit hat Nyckel exemplarisch nicht nur sehr sorgfältig die Grundlage des AR erklärt, sondern auch alle Bausteine in Barads Projekt erläutert und deren Anwendung als Methode für die digitale (vgl. S.10) Medienwissenschaft plausibel gemacht.

Barads AR scheint die Spitze eines Eisbergs zu sein, der sich im Lauf ihrer Karriere gebildet hat. Sie promovierte in Theoretischer Physik mit einer Arbeit über die Quantenfeldtheorie. Im Zuge ihrer Befassung mit Wissenschaftstheorie erweiterte sie ihre Arbeitsgebiete um philosophische Bereiche, wie etwa Epistemologie, Ontologie, Wissenschaftstechnologie und feministische Studien. AR bringt die sogenannten postmodernen Theorien unter einen Hut. Poststrukturalistische Machtanalyse, feministische Theorie, Posthumanismus, Epistemologien der sozialen Techniken und die sprachphilosophische Wende bilden unter anderem wie ein Mosaik diesen fruchtbaren Boden, aus dessen Beackerung neue Ansätze entstehen. Wenn Neuer Materialismus als Bezeichnung einer Strömung gilt, die aus der Mischung postmoderner Positionen eine neue frische, erleuchtende Denk- und Hand-

lungsdirektive hervorbringt, dann ist Barad die „zentrale Stichwortgeberin des Neuen Materialismus“ (Folkers, Andreas: „Paradigma oder Parasit? Der New Materialism, die Soziologie und die posthumanistische Herausforderung.“ In: Lessenich, Stephan: *Routinen der Krise – Krise der Routinen* 37, 2015, S.1758-1768, S.1762).

Über vielfältige Diskurse hinaus, die den dekonstruktivistischen Weg jenes Ausdrucks einer objektiven Realität aufzeigen und die medienwissenschaftliche Position stark inspiriert haben – wie Michel Foucaults Diskursanalyse, Jacques Derridas Grammatologie, feministische und sogar posthumanistische Positionen – gibt es meiner Ansicht nach ein Thema, das als regulative Idee sowohl für AR als auch für die Medienwissenschaften zu gelten hat: die Relationalität. Bezüglichkeit ist ein unwiderlegter Konnex zwischen AR und den Medien(wissenschaften). Für AR beschreibt die ontologische Qualität jedes Phänomen mit der Bezeichnung ‚ontologische Relationalität‘: „That is, phenomena are ontologically primitive relations – relations without preexisting relata“ (S.177). Ebenso steht ‚relationaler Materialismus‘ (RM) für die Bezeichnung von Barads Konzept inmitten einer Vielfalt neuer materialistischer Theorien. RM beschreibt nicht nur die naive Vorstellung einer ontologischen Relationalität, nämlich dass die Dinge in Relation zueinander stehen, sondern die der Relation innewohnende Paradoxie, dass die „materiell-diskursiven Praktiken aus einer Bezüglichkeit – unbeständige Relationalität – entstanden sind, die aber zugleich Differenzen

reproduzieren“ (S.120). Relationalität beinhaltet stets die Paradoxie der Untrennbarkeit, so dass Trennung beziehungsweise Spaltung materielle und ontologische Konditionen für die jeweilige Relation sind. Die Paradoxie der Medialität scheint genauso die Unmöglichkeit einer Relationalität ohne Differenzen festzustellen. Der der Medialität zugewandte *logos*, welcher der stiftende Diskurs der Medienwissenschaften und Medientheorien in Deutschland war (vgl. Mersch, Dieter: *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2006), hat ihm innewohnend dieselbe Paradoxie wie der RM: das Mediale als Schnittstelle zwischen Innen und Außen beziehungsweise aus der kommunikologischen Perspektive (vgl. Flusser, Vilém: *Kommunikologie*. Frankfurt: Fischer, 2004). Die an der Kommunikation Beteiligte zusammenhaltende Brücke hält auch sie getrennt (vgl. Saratxaga Arregi, Arantzazu: „Social Distancing und digitale Nähe: Eine glückende Gleichsetzung.“ In: *Internationale Zeitschrift für Philosophie und Psychosomatik* 22 [2], 2020).

Barads Versuch, die postmodernen Ansätze vom Ende des 20. Jahrhunderts in ein neues Konzept zu integrieren, bemüht sich um die Aufarbeitung von Niels Bohrs Korrespondenzprinzip (vgl. „Atomphysik und menschliche Erkenntnis II.“ In: Bohr, Niels: Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1958-1962. Braunschweig: Vieweg, 1996, S.1-8). Barads Annäherung an die relationale Paradoxie ist aus der Physik der atomaren Welt herzuleiten, insbesondere aus der Debatte über die Beschaffenheit der Quantonen (vgl.

Lévy-Leblond, Jean-Marc: *Von der Materie: Relativistisch, quantentheoretisch, wechselwirkungstheoretisch*. Berlin: Merve, 2011).

Die Entdeckung des atomaren Maßstabs hat die Physik auf den Kopf gestellt und zu einer kompletten Redefinition nicht nur der Materie, sondern laut Bohr auch der Prinzipien der Physik geführt. Es ging darum, die Doppelnatur von Quanten zu berechnen. Die Vereinbarkeit der kontinuierlichen (Wellen) und diskontinuierlichen (Teilchen) führte, wie bei einem Dominoeffekt, zu weiteren Problemen, deren Fragestellungen das Denken und das Beobachten beziehungsweise die Wissenschaftspraxis der alten mechanischen Physik zerstören: Treibt man Objektivität voran, stößt man auf Paradoxien und Ungewissheiten. Nimmt man jedoch an, dass die Qualität der Materie mit den Messinstrumenten zusammenstellt, dann sind die Grundlage und die Bedingungen eines agentien Materialismus mit epistemologischen Konsequenzen zu formulieren. Bohrs Korrespondenzprinzip gibt Barad den Anlass, die Untrennbarkeit von Objekt/Subjekt beziehungsweise Messinstrument/Objekt/Subjekt festzustellen, deren Vermischung über die Wahrheits- und Objektivitätsparameter der Wissenschaften hinaus eine neue Qualität der Materie definiert.

Wenn aber die Untrennbarkeit des Beobachteten und des Beobachtenden festzustellen ist und diese Relationalität keine Paradoxie, sondern eine offene Qualität des materiellen Verständnisses ist, wieso mündet dann Barads Erweiterung von Bohrs epistemischem

Problem nicht in naheliegenden Positionen wie dem Konstruktivismus, der die Konstruktion durch Beobachtung postuliert? Positionen, die einen ebenso fruchtbaren Boden für die Medien und Kommunikationstheorien geschaffen haben? In der Antwort auf diese Frage liegt der Realismus von Barads Materialismus.

Wie der Autor ausgezeichnet darstellt, wendet Barad Bohrs epistemologische und ontologische Positionen zu einer ontischen. Dies bedeutet, dass anhand der Paradoxie des RM die Untrennbarkeit auch eine unbedingte Separabilität voraussetzt. Dass Messinstrumente und Materie untrennbar und relational agieren, heißt allerdings nicht, dass es außerhalb jener Beobachtung eine Entität (*ontic*) geben kann. Diese Entität hat die Qualität eines Realen. Es gibt das Reale außerhalb des Beobachtungsprozesses.

Die realistischen Positionen seien adäquat für eine Analysemethode des Digitalen, weil es dadurch einen Ausweg aus der operativen Geschlossenheit der iterativen Prozesse jenes Regelkreises des Systems gibt. Allerdings schlägt der Autor vor, die selbstbezogene und wiederholende Operabilität jenes Apparats stärker zu berücksichtigen. Dies würde bedeuten, die Analyse zu einer digitalen trans-baradianischen Methodik zu entwickeln. Auf eine Erweiterung dieses Postulats und dessen Erörterung im Dialog mit operativ geschlossenen Theorien freuen sich bestimmt die Medienwissenschaft und theoretische Forschungen.

Arantzazu Saratzaga Arregi (Freiburg)

John Potts: The Near-Death of the Author: Creativity in the Internet Age

Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press 2022, 211 S., ISBN 9781487541347, USD 32,95

In *The Near-Death of the Author: Creativity in the Internet Age* untersucht John Potts die Auswirkungen digitaler Medien auf die Rolle des Autors und die Bedeutung von Autorschaft. Der titelgebende Verweis auf Roland Barthes zeugt davon, dass Potts im Verlauf seines historischen Werks immer wieder zu diesem wegweisenden Text und seiner ungebrochenen Relevanz zurückfindet (vgl. Barthes, Roland: „The Death of the Author.“ In: Heath, Stephen: [Hg.]: *Image – Music – Text*. London: Fontana, 1977, S.142-148). Der Ausgangspunkt von *The Near-Death of the Author* ist aber zunächst die Feststellung, dass die zunehmende Verbreitung von Technologien wie Internet, Web 2.0 und Künstlicher Intelligenz die traditionellen Vorstellungen von Autorschaft infrage stellt und daher Autor:innen neuen Herausforderungen begegnen müssen: „In the internet age, all that is solid melts into data. Media forms and works of art that once came in solid form – books, newspapers, magazines, music discs, paintings – now take immaterial form, as data. This data is infinitely malleable, easily copied, and distributed instantly across the internet – where it may be quickly downloaded or streamed“ (S.3). Verwendung findet bei Potts ein weit gefasster Autorenbegriff, der sich aber – wie auch die Aufzählung bereits verdeut-

licht – auf die Bereiche Kunst/Kultur eingrenzen lässt. Dass Potts direkt zum Einstieg betont, es ginge ihm um Schöpfer:innen von Werken, die durch das Urheberrecht geschützt seien (vgl. S.4), macht deutlich, dass eben diese rechtliche Dimension ein zentraler Aspekt in Potts' Buch ist.

Sachlich, anschaulich und umfangreich bietet *The Near-Death of the Author* eine historische Übersicht über die Entwicklung des Autorenbegriffs. Potts entführt die Leser:innen zunächst bis ins antike Mesopotamien zurück, diskutiert die zentrale Bedeutung der Erfindung des Buchdrucks und zeigt dann auf, dass die Idee vom Autor als Schöpfer eines individuellen Werks erst im 18. Jahrhundert entstand und unmittelbar mit dessen Urheber- und Verwertungsrechten verknüpft ist. Denn erst dann erhielten Autor:innen ein exklusives Recht an ihren Werken, das ihnen die Kontrolle über ihre Nutzung und Verbreitung gab. „[E]stablishing the law of copyright effectively transferred the ownership of a literary work from its printer and publisher to the individual who had created the work: its author“ (S.84).

Die digitale Revolution hat wiederum diese Vorstellung von Autorschaft in den vergangenen dreißig Jahren zunehmend aufgeweicht. Potts streift im Kapitel „The Author and Technology: Downloading vs. Copyright“

durch die verschiedenen Debatten um Internetpiraterie zur Zeit von Napster und BitTorrent, um Buchdigitalisierung durch Google, *copywrong* und *copyleft*, Creative Commons bis hin zu Patronage-Modellen zur Finanzierung von Künstler:innen via GoFundMe und Kickstarter.

In den beiden darauffolgenden Kapiteln geht es um neuere ‚Bedrohungen‘ traditioneller Autorschaft durch *big data writing* und KI. Spannend sind die Ausführungen vor allem im Kapitel „AI vs. the Author“ zur Art und Weise, wie KI Informationen und Kunstwerke generiert und die Frage, inwiefern Urheberrechtsansprüche auch für Maschinen gelten können – wobei sich Potts mit einer eigenen Meinung zurückhält und die intensiv geführten Diskussionen neutral aufbereitet. Am Ende des Kapitels wird allerdings deutlich, dass der KI als Autorin laut Potts zwei zentrale Kriterien gegenüber menschlichen Schöpfer:innen fehlen: Emotion und Inspiration (vgl. S.157f.), die unmittelbar mit der titelgebenden Kreativität verbunden sind. Kreativität ist hierbei analog zum Autorenbegriff als ein Konzept zu begreifen, das Potts zufolge durch die Digitalisierung fortwährenden Aktualisierungen unterworfen ist.

Kreativität führt Potts im letzten Kapitel des Buchs letztlich zur Frage, inwiefern Autor:innen dank der Digitalisierung neue kreative Impulse, Gestaltungsmöglichkeiten und Ausdrucksformen gefunden haben. Dies passiert leider stark komprimiert auf zwölf Seiten, auf denen er Fanfiction,

Remix-Kultur (vgl. Lessig, Lawrence: *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. London: Bloomsbury, 2008), *rogue archives* (vgl. De Kosnik, Abigail: *Rogue Archives: Digital Cultural Memory and Media Fandom*. Cambridge: MIT Press, 2016) und *copyfight* (vgl. McGuinness, Melissa [Hg.]: *Copyfight*. Sydney: New South Publishing, 2015) aufzubereiten versucht.

Potts schließt sein Buch mit einem sehr dichten Epilog, in welchem er zunächst zu Barthes' Aufsatz zurückfindet und dessen Validität in Bezug auf das Verschwinden einer romantischen, quasi-göttlichen Autorenentität bei gleichzeitiger Geburt des aktiven (und seinerseits kreativen) Rezipierenden betont (vgl. S.172). Im Anschluss daran scheint es Potts am Ende seiner Geschichte des Autors noch wichtig, (keine allzu innovativen) Forderungen für die Zukunft zu formulieren: eine Reform des (US-amerikanischen) Urheberrechts zugunsten der Schöpfer:innen anstelle der Rechteinhaber (Urheber- vs. Verwertungsrecht) bei gleichzeitiger Stärkung von *fair use* (vgl. S.173). Vermutlich hätte hierdurch das Konzept des Autors das Potenzial, sich weiter zu verwandeln, statt eine bestimmte Vorstellung von Autorschaft durch überholte Regularien künstlich einzufordern, was angesichts der realen Gegebenheiten und Nutzungspraktiken von ChatGPT, Youtube oder Library Genesis ohnehin vollkommen illusorisch ist.

Vera Cuntz-Leng (Marburg)

Kassandra Nakas, Philipp Reinfeld (Hg.): Bildhafte Räume, begehbare Bilder: Virtuelle Architekturen interdisziplinär

Paderborn: Brill | Fink 2023 (Architektur der Medien – Medien der Architektur, Bd.2), 232 S., ISBN 9783846767238, EUR 79,- (OA)

Der Sammelband *Bildhafte Räume, begehbare Bilder* von Kassandra Nakas und Philipp Reinfeld bietet einen beeindruckenden Einblick in die facettenreiche Welt der Virtual Reality (VR). In zwölf Beiträgen (zwei davon auf Englisch) werden nicht nur theoretische Grundlagen und praktische Anwendungen von VR erörtert, sondern auch die tiefgreifende Verbindung zwischen virtuellen Räumen und der realen Welt sowie kollektivem Handeln in VR aufgezeigt. Leitend ist dabei die Idee, dass Räume durch VR unmittelbar gestaltbar und erlebbar werden.

Der Beitrag von Philipp Drude zeigt die Chancen durch VR in der Architektur auf: Niedrige Einstiegschürden sollen eine Teilnahme am Entwurfsprozess und damit eine inklusivere architektonische Gestaltung erleichtern. Auch bei Mitherausgeber Reinfeld geht es um das Anwendungsfeld Architektur, doch rückt er die physische Umsetzung von Entwürfen durch körperliche Betätigung der Anwender:innen in den Vordergrund. Die Texte lassen erkennen, wie sehr Mensch und Maschine in Zukunft verbunden sein werden. Dies wird auch bei Franziska Ritter und Pablo Dornhege deutlich – sie erkunden die Schnittstelle zwischen VR und Theater. Der Artikel zeigt anhand von Projekten für die Bühne, dass die Verschränkung von

virtuellem Raum mit seiner materiellen Verankerung im physischen Raum entscheidend für das Gelingen der Immersion ist – das Eintauchen in den virtuellen Raum. Es lässt sich nachvollziehen, dass die Ko-Creation mit Publikum, Mediengestalter:innen und Musiker:innen eine bedeutende Rolle einnehmen wird.

Wie wichtig es ist, die Bedürfnisse des Publikums zu beachten, wird auch im Gespräch mit Alexander Schmid deutlich, der das VRlab im Deutschen Museum in München vorstellt: Dort werden nicht nur Inhalte mit Technik gezeigt, sondern es macht die Technologie selbst erlebbar. Das VRlab steht exemplarisch für die hohe Bedeutung von Kooperationsprojekten in Kulturinstitutionen und für die Förderung von VR- und AR-Projekten als Beitrag zur digitalen Kulturerbe-Erhaltung. Daran schließt das Gespräch mit Sebastian Marwecki an, der einleuchtend die Notwendigkeit betont, VR-Anwendungen in Zukunft so zu entwickeln, dass sie in verschiedenen räumlichen Umgebungen funktionieren können.

Als positiv an den Beiträgen des Sammelbandes ist hervorzuheben, dass teils auf historische Wurzeln von VR zurückgegriffen und somit eine erstaunliche Entwicklungslinie unserer Wahrnehmungsgewohnheiten aufgezeigt wird – so zum Beispiel im

Artikel von Eva Wilson. Sie zeigt, dass das Virtuelle in den Schnittstellen von Beobachter:in, Medium, Bild und Objekt existiert.

Es stellt sich aber auch die Frage nach einem ganz persönlichen Umgang mit realen und virtuellen Räumen und den Folgen für den Menschen: So erforscht Nakas die vielschichtigen Aspekte der VR-Technologie und ihren Einfluss auf die menschliche Wahrnehmung und den Körper. Im Anschluss daran beschreibt Annette Urban die „Verlebensweltlichung“ (S.179) von Virtualität und betont, dass Virtualität und Realität nicht mehr als Gegensätze betrachtet werden, sondern ein Kontinuum bilden. Sie hebt hervor, wie Virtualität nicht isoliert von der realen Lebenswelt existiert, sondern diese vorantreiben kann. Die Praktiken des virtuellen „World-Making und -Building“ (S.196), die sich unter anderem beim Game Design beobachten lassen, werden zukünftig immer wichtiger.

Clemens Schöll und Ortrun Bargholz stellen am Ende die zentrale Frage nach dem tatsächlichen Nutzen von VR-Technologie. Sie fordern zur

kritischen Reflexion der Motivationen und Versprechen auf, die mit VR einhergehen, und betonen die Rolle der Kunst bei der gestalterischen Entwicklung von VR im Interesse einer vielfältigen Gesellschaft.

Insgesamt bietet der Band eine tiefgreifende, interdisziplinäre Auseinandersetzung mit VR und verdeutlicht die Potenziale in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen. Die Verbindung von virtuellen und physischen Räumen sowie die Herausforderungen und Chancen, die sich aus der Nutzung von VR ergeben, werden anhand von zahlreichen Projekten aus Universitäten, Museen und Kunst präsentiert und es wird dazu aufgerufen, Technologien aus kulturwissenschaftlicher und kunsthistorischer Perspektive weiter zu erforschen. Die Abbildungen im Band tagen dazu bei, dass die Leser:innen eine Idee von immersiven Welten und ihrer Entstehung entwickeln können. Dieser Band ist für alle zu empfehlen, die sich für die Zukunft der virtuellen Räume und deren Auswirkungen interessieren.

Sigrun Lehnert (Hamburg)

**Winfried Gerling, Sebastian Möring, Marco De Mutiis (Hg.):
Screen Images: In-Game Photography, Screenshot, Screencast**

Berlin: Kulturverlag Kadmos 2023, 375 S., ISBN 9783865995353,
EUR 39,80 (OA)

Der Sammelband *Screen Images* von Winfried Gerling, Sebastian Möring und Marco De Mutiis behandelt in umfassender Art und Weise Bild(schirm)phänomene wie TV- und Videospiegel-Fotografie sowie Screenshots und -casts. Die in *Screen Images* versammelten wissenschaftlichen Beiträge von 14 Autor_innen werden um elf künstlerische Kontributionen ergänzt, die den Raum zwischen „screenshot theory and screenshot practice“ (S.12) auflockern und zum Nachdenken anregen.

Gerling, Möring und De Mutiis stecken in einer ausführlichen Einleitung zunächst das Forschungsfeld des Bildschirmbildes ab, womit „the visually captured or fixed state of a constellation on or in front of a screen“ (ebd.) gemeint ist. Demnach geht es im Sammelband sowohl um interne Aufnahmen wie Screenshots als auch um externe Aufnahmen wie Schirmbildfotografie (vgl. S.20).

Birgit Schneider definiert in ihrem Beitrag das Bildschirmbild als ein Metabild, das als „image of an image screen“ (S.56) den Inhalt des Bildschirms abbildet. Diese Auffassung ist besonders produktiv, weil in den Blick gerät, dass Screenshots digitale Bildmedien reflektieren. Der Begriff „metaimages“ (S.57) ist jedoch unglücklich gewählt, weil W.J.T. Mitchell (*Picture Theory: Essays on Ver-*

bal and Visual Representation. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1995, insb. S.35-82), auf dessen Konzept sich Schneider bezieht, zwischen *image* und *picture* unterscheidet, um mit Letzterem die Medialität respektive Materialität des Bildes zu fassen. Mitchell benutzt bewusst den Begriff des *metapicture*, um das medienreflexive Potenzial stark zu machen, das im Begriff des *metaimage* verloren geht.

Dass die Metabildlichkeit des Bildschirmbildes an den Anfang des Sammelbandes gestellt wird, ist passend, weil es in nahezu jedem der Beiträge um die Medienreflexion durch Schirmbilder oder Screenshots geht. So untersucht etwa Stephan Günzel „the mode of observing television through photography“ (S.155), dem sich auch Gerling und Friedrich Tietjen in ihren Beiträgen annehmen. Jacob Gaboury stellt im Hinblick auf den Computer heraus, dass das ‚Screenshotten‘ „a practice of secondary mediation“ ist, mit der sich „the act of computation“ (S.87) dokumentieren und präservieren lässt. Später im Sammelband bauen hierauf Jan Distelmeyer und Julia Eckel auf. Eckel argumentiert unter Rückgriff auf Friedrich Kittler, dass Screenshots und insbesondere Screencasts das Speichern und Übertragen von computergeneriertem Prozessieren ermöglichen (vgl. S.345). Die „docu-

mentation of ‚software experiences‘“ (S.357) hat den Screencast medienhistorisch begründet. Distelmeyer zufolge lassen sich Screenshots wiederum dazu nutzen, Interfaces zu untersuchen, „as they exemplify the curious condition of showing something that is no longer available“ (S.321), womit das operative Bild des Computers gemeint ist, das der Screenshot in ein Standbild transformiert. Sowohl Eckel als auch Distelmeyer begreifen die Bildschirmaufnahme als digitale Methode nach Richard Rogers (*Doing Digital Methods*. Los Angeles: Sage, 2019).

Die Transformation vom navigierbaren Bild ins Standbild wird besonders in der Videospiele-Fotografie sichtbar, wenn das Spiel in einen nicht-spielbaren Zustand versetzt wird (vgl. S.268). Möring argumentiert, „the way a game is played is inscribed in the making of in-game photographs“ (S.270). An diese These ließen sich interessante Untersuchungen anschließen, wie Videospiele gespielt und mit Screenshots festgehalten werden. Insofern führt Joanna Zylinska das Fotografieren im Videospiel mit dem Flanieren und somit dem Wahrnehmen der Spielwelt eng – „the gamer becomes [...] a flaneur of virtual spaces“ (S.203). Gerade in der *Amateur Game Photography* vermischen sich die Praktiken der Spiel-

und Echtwelt, wie Cindy Poremba in ihrer ausführlichen Analyse des Aufnahmewerkzeugs NVIDIA Ansel schreibt, das nach dem Landschaftsfotografen Ansel Adams benannt ist. In ähnlicher Hinsicht versucht auch De Mutiis den Zusammenhang zwischen Fotografie und Spiel aufzuspüren, wobei unklar bleibt, was diese „gamelike qualities of photography“ (S.257) genau sind.

Dass Screenshots fotografischer Natur sind, wird in vielen Beiträgen als Tatsache hingestellt. Beispielsweise beschreibt Paul Frosh den „screenshot [...] not simply as a remediation but also as relocation of photography as a medium“ (S.187). Fotografie lebe im kulturellen Gedächtnis des Screenshots weiter. Obwohl einige fotografische Anleihen wie „the sound of a shutter mechanism“ (S.180) beim Aufnehmen des Screenshots offensichtlich sind, verstellt die Fokussierung auf die Fotografie doch den Blick auf die Praktiken des ‚Screenshottens‘, die nicht zwangsläufig dem Fotografieren gleichen müssen. Der inhaltsreiche Sammelband *Screen Images* ebnet jedenfalls den Weg für zukünftige Forschung, die sich der Frage nach der Medialität dieser Metabilder weiter annehmen kann.

Kevin Pauliks (Marburg)

David Church: *Mortal Kombat: Games of Death*

Ann Arbor: Michigan UP 2022, 162 S., ISBN 9780472075225,
USD 29,95 (OA)

Mit der vorliegenden Publikation möchte David Church eine Lücke in der wissenschaftlichen Rezeption von sogenannten ‚Fighting Games‘ schließen. Im Schwerpunkt befasst sich die Publikation mit den ersten drei Teilen der *Mortal-Kombat*-Reihe in den frühen 1990er Jahren (1992; 1993; 1995). Diese Zeitspanne umfasst einige interessante Entwicklungen, wie etwa den Übergang von der Arcade-Kultur zu den Heimkonsolen und einen frühen Diskurs um visuelle Gewalt im Videospiel.

Das erste Kapitel befasst sich mit der Thematik, wie aus *Mortal Kombat* in den 1990er Jahren ein medienkulturelles Phänomen werden konnte. Digitale Gewalt sei eng verknüpft mit dem ursprünglich in der Arcade beheimateten Genre der ‚Fighting Games‘. Gewalt im Videospiel sei daher keine neue Entwicklung, sondern bereits in Videospielen der späten 1980er Jahre fester Bestandteil des Mediums (vgl. S.24). *Mortal Kombat* sei es aber gelungen, sich von ähnlichen Spielen abzuheben – etwa durch freischaltbare Geheimnisse, die sich in der damaligen Jugendkultur verbreiteten, und auch mittels einer mysteriösen Aura des Todes (vgl. S.32).

Das folgende Kapitel befasst sich mit stereotypen Darstellungen in der Spielereihe. Church liest die Spielseerie mit Edward Said in einer ambivalenten Tradition des Orientalismus

(vgl. *Orientalismus*. Frankfurt: Fischer, 2009 [1978]). Nach Said konstruiert der ‚Westen‘ sein Selbstbild in einer Abgrenzung zum ‚Orient‘. Da sich *Mortal Kombat* – Produkt eines amerikanischen Entwicklungsstudios – mehrerer Inspirationsquellen bedient – wie etwa dem chinesischen Kino oder Asien thematisierender Hollywoodfilme –, sieht Church eine Fetischisierung des Orients (und dessen Bedrohung des Westens) in den Spielen manifestiert (vgl. S.51f.). Mit vielen Filmbeispielen beschreibt Church, wie sich die Angst vor dem Fremden insbesondere aus Asien im konservativen Klima der USA in den 1980er Jahren medial ausdrückte (vgl. S.59).

Soziale Veränderungen in den Räumen der Unterhaltung prägen die Beschreibungen des dritten Kapitels. Der damit verbundene Gewaltdiskurs in den 1990er Jahren, der vor allem durch das Columbine-Massaker (1999) geprägt wurde, nimmt die spätere Diskussion um digitale Gewalt vorweg. Zusammen mit anderen Spielen wurde *Mortal Kombat* Teil einer politischen Gewaltdebatte um digitale Spiele. Ausgangspunkt für die Schärfe der Diskussion sei auch die Tatsache, dass die männlich dominierte Arcade-Kultur durch Spielumsetzung für die Heimkonsolen in die Wohnzimmer gelangte und dort die gewaltfreie Familienunterhaltung bedrohte (vgl. S.75). Der Autor sieht bei dieser

neuen Form einer Medienpanik sogar Parallelen zu Michel Foucaults Schriften über Sexualität (vgl. *The History of Sexuality*. New York: Vintage, 1990) und zum Masturbationsverbot im viktorianischen England. Gaming sollte in diesem Kontext als unproduktive Tätigkeit gebrandmarkt werden, diese Diskussion erhöhte aber in der (US-amerikanischen) Öffentlichkeit nur die Neugier auf das Medium (vgl. S.82).

Die Entwicklung zum multimedialen Franchise steht im Mittelpunkt des finalen Kapitels. Dessen Anfänge seien bereits in der Mitte der 1990er Jahre zu erkennen, bereits 1995 erschienen über 100 verschiedene Lizenzprodukte (vgl. S.105). Die Jahre bis in die Gegenwart sind dadurch gekennzeichnet, dass *Mortal Kombat* mit verschiedenen Konzepten versuchte, an die Erfolge aus der Anfangszeit anzuknüpfen. Die Spielserie durchlebte eine ambivalente Zeit. So musste der Publisher Midway, der *Mortal Kombat* erstmals veröffent-

lichte, 2009 sein Geschäft aufgeben (vgl. S.115). Gleichzeitig trugen Fortsetzungen der Reihe nach der Jahrtausendwende durch den Aufstieg der Onlinespiele dazu bei, dass sich insgesamt das Genre der ‚Fighting Games‘ weiter etablieren konnte.

Die Veröffentlichung leistet einen außerordentlichen Beitrag dazu, das digitale Spiel mehr in den Fokus der akademischen Diskussion zu bringen. Der weite Bogen, nicht nur zeitlicher Natur, beinhaltet eine Fülle von medienrelevanten Themen wie Stereotypisierung, Remediatisierung und Gewalt. Darin zeigt sich neben der gestiegenen gesellschaftlichen Relevanz von digitalen Spielen auch, welches (wissenschaftliche) Potenzial in der Analyse von digitaler Unterhaltung liegt. Dies gilt einerseits für eine medienwissenschaftliche Perspektive, aber andererseits auch für Disziplinen unterschiedlicher Art aus dem gesamten akademischen Spektrum.

Angelo E. Wiesel (Braunschweig)

Medien und Bildung

Nils B. Schulz: Kritik und Verantwortung: Irrwege der Digitalisierung und Perspektiven einer lebendigen Pädagogik

München: Claudius 2023, 149 S., ISBN 9783532628874, EUR 20,-

Im Gegensatz zur Hochschule ist die trotz Anstrengungen immer noch schleppend verlaufende Digitalisierung der Schulbildung in Deutschland nach wie vor Gegenstand kontroverser Diskussionen. Die Covid-19-Pandemie brachte in diesem Bereich zwar einen Schub, legte jedoch auch zahlreiche Schwachstellen offen. Dabei existiert bereits seit 2017 ein Grundsatzpapier der Kultusministerkonferenz (KMK) zum Thema „Bildung in der digitalen Welt“, das die Einbindung von digitalen Kompetenzen in allen Schulfächern und die Entwicklung von digital gestützten Lern- und Lehrprozessen vorsieht.

Der Autor des vorliegenden Essaybandes nimmt diesen andauernden Prozess zum Anlass, die Innenperspektive eines Lehrers zu präsentieren, „der die deutsche Digitalisierungsagenda seit vielen Jahren beobachtet und an seiner Schule das Fach ‚Medientheorie‘ etabliert hat, das er leidenschaftlich unterrichtet“ (S.10). Und es ist schon an dieser Stelle nicht zu viel verraten, dass er den Leser:innen damit keinen Gefallen tut. Denn obwohl er betont, dass er sich nicht nach einer vermeintlich „guten alten Schulzeit“

(S.12) sehne, so wird schon im Vorwort durch seine Wortwahl deutlich, worauf seine Kritik abzielt: „Denn die Lebenswelt junger Menschen ist von digitalen Medien kolonisiert“ (S.10) und die Auswirkungen dieser vermeintlichen Kolonialisierung sind „geringere Konzentrationsspannen, veränderte Lese- und Schreibgewohnheiten, von digitalen Medien bestimmtes Freizeitverhalten, neue medienkulturelle Orientierungsmuster“ (S.10f.). Allein die Wortwahl – Kolonisierung als Begriff der Usurpation und Herrschaft des Digitalen über Schüler:innen – lässt vermuten, wohin die Reise geht.

Im ersten Kapitel unternimmt der Autor dann auch gleich seinen Rückblick in die (doch bessere?) alte Schulzeit, wenn er eine Fotografie des Reformpädagogen Carl Dantz aus dem Jahr 1927 ausführlich beschreibt und sie als Beispiel für ein gelungenes Lernsetting nimmt. Denn es zeige, wie wichtig die physische Anwesenheit des Lehrers sei, damit „junge Menschen in schulischen Lernsituationen Sachthemen am besten von älteren Menschen lernen“ (S.19) und man nun mit dem *digital turn* eben dieser Lehrrepräsentanz als Vermittlungsinstanz misstrauere (vgl. S.20). Mal

abgesehen davon, dass Digitalität in der Schule weder das eine noch das andere impliziert und Nils B. Schulz diese Annahme auch nicht weiter untersetzt, treibt ihn offensichtlich der vermeintliche Statusverlust der Lehrperson um. Er räsoniert stattdessen über Begriffe wie Lernbegleiter oder Lehr-Lern-Szenarien, ohne sich wirklich kritisch damit auseinanderzusetzen; so zeigt sich, dass seine pädagogische Welt vor allem eine hierarchische ist und bleiben soll.

Überhaupt scheint Schulz seinen Essay eher für eine Generalabrechnung mit dem System ‚Schule‘ nutzen zu wollen und nimmt die Digitalisierung als dankbares Vehikel, um sich hinter diesem Schlagwort zu verstecken. Gleich zu Beginn des zweiten Kapitels brandmarkt er etwa die Digitalisierungsstrategie der KMK als „von einem Bot geschrieben“ und „Verkettung von Plastikwörtern“ (S.41). Einer Stilkritik von politischen Strategiepapieren ist durchaus Berechtigung einzuräumen, nur hat dies mit einer kritischen Diskussion über neue Bildungsansätze in einer digitalen Welt nichts zu tun. Hier wird stattdessen in der Argumentation alles bunt vermischt, genauso wenn an späterer Stelle für den „neoliberal[e] Umbau der Schule“ (S.65) auch die Digitalisierung als Sündenbock herhalten muss.

Endgültig kurios wird es dann aber im vierten Kapitel, wenn der Autor noch den Umweltschutz durch die Digitalisierung in Gefahr sieht, da „der Aufbau einer neuen technologischen Infrastruktur [...] den Stromverbrauch der Schulen enorm erhöhen“ (S.90) wird, weil digitale Medien ja mehr Energie verbrauchten als analoge. Natürlich bedarf

es Ressourcen auch für digitale Medien (und darüber muss auch diskutiert werden), aber der Papierverbrauch durch Schulbücher und Arbeitsblätter scheint demnach vernachlässigbar zu sein, von maroden Schulgebäuden mit veralteten Heizungen ganz zu schweigen. Natürlich sollte man wegen der ungeklärten Langzeitwirkung auch kein WLAN benutzen und „Kinder unter zwölf Jahren sollten mobile Endgeräte sowieso nicht benutzen, weil sie deren Funktionen entwicklungspsychologisch noch gar nicht gewachsen sind“ (S.91).

Es sind diese Aussagen, welche im Text unbelegt und für sich aneinander gereiht werden, die das Buch insgesamt disqualifizieren. Für Schulz scheint Digitalisierung die Wurzel allen Übels im System ‚Schule‘ zu sein. Was der Autor ignoriert: Wir befinden uns *volens volens* in allen Bereichen des Lebens in einem Transformationsprozess von einer Buch- zur Digitalkultur. Und trotz aller berechtigten Kritik an Strategiepapieren und deren Umsetzung hinkt das System ‚Schule‘ in diesem Prozess immer noch um Jahre hinterher. Schon allein die aktuelle Diskussion um künstliche Intelligenz und Sprachmodelle zeigt, dass Schule für diese rasante Entwicklung kaum vorbereitet ist.

Schon deshalb wäre es wünschenswert gewesen, der Autor hätte in seinem Essay eine konstruktive Kritik vorgelegt, wie Schule sich in einer Kultur der Digitalität verändern und zukünftig ausrichten kann. Doch dies vermag er leider nicht einmal in Ansätzen zu leisten.

Sebastian Stoppe (Leipzig)

Mediengeschichten: *Panorama*

Thomas Koebner: Masken, Puppen und einsame Kinder: Film-Motive

Marburg: Schüren 2023, 132 S., ISBN 9783741004315, EUR 18,-

Spielzeug als Form der romantisierten und zauberhaften Miniaturwelt assoziiert man mit Wärme und Kindheit, bei näherem Hinschauen allerdings auch mit vertrackter und furchteinflößender Täuschung. Filme (wie Literatur) ‚entpuppen sich‘ oft als Seismograf, der die Erschütterungen des Unbewussten und dessen Projektionen auf Alltagsdinge in der Gestaltung von Masken und Puppen aufzeichnet. In der Kultur- und Filmgeschichte reicht das Spektrum an maskierten Ungeheuern vom bösen Clown und dem pervertierten Puppen-Monster bis zum verummten Ritter.

Thomas Koebner beschreibt und analysiert in seiner Studie, wie Masken und Maskeraden – nicht nur aus der Perspektive feinfühligere Kinder – als verstörende Mimikry Argwohn, Angst und Zweifel an der Identität des Gegenübers erwecken. Zu den Angst auslösenden Dingen gehören auch oft Puppen, denn je menschenähnlicher sie sind, desto stärker können sie in der Märchen- und Horrorfantasie suggerieren, dass sie aus eigenem Willen handeln und nicht mehr in marionettenhafter Manier unter den Fäden

und unter dem Joch ihres raffinierten Puppenspielers agieren. Der Autor begibt sich „[a]uf die Spur der Ausdrucksformen des Schreckens, eines rätselhaften und Entsetzen erregenden Gefühlsarrangements“ (S.8) in seiner Studie mit einem detektivischen und filmlexikonartigen Duktus.

Das Buch ist wie im Titel angekündigt nach drei Motiven untergliedert: *Masken, Puppen und einsame Kinder*. Die ersten Studien zu Masken und Puppen konzentrieren sich primär auf die Analyse der Inszenierung schauerromantischer Puppenmotivik in der filmischen Erzählung. Die letzte Studie zum politischen und poetischen Phänomen der einsamen Kinder erörtert das tragische Drama der von den Eltern im Stich gelassenen Kinder nach der Parabel von Hänsel und Gretel im Wald in realitätsnahen Filmen à la Cesare Zavattini. Deren Missachtung und Unbehaustheit liegen erbärmliche Armut und soziales Elend zugrunde.

Der Autor bedient sich einer Fülle von Filmbeispielen und Ikonen der Kinogeschichte, deren Bandbreite sich von Arthouse- und Effekt-Kino

bis zu Genrefilmen (Fantasy-, Science-Fiction- und Slasher-Filme) und vom expressionistischen Stummfilm bis zu modernen Produktionen erstreckt: Ernst Lubitschs *Die Puppe* (1919), Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens* (1922), James Whales *Frankenstein* (1931), Luis Buñuels *Los olvidados* (1950), François Truffauts *Les quatre cents coups* (1959), Kaneto Shindos *Onibaba* (1964), Ingmar Bergmans *Fanny och Alexander* (1982), Ridley Scotts *Blade Runner* (1982), Tom Hollands *Child's Play* (1988), Krzysztof Kieslowskis *La double vie de Véronique* (1991), Francis Ford Coppolas *Bram Stoker's Dracula*

(1992), Wes Cravens *Scream* (1996), Stanley Kubricks *Eyes Wide Shut* (1999), Steven Spielbergs *A.I. – Artificial Intelligence* (2001), *Le gamin au vélo* (2011) von Jean-Pierre und Luc Dardenne, John R. Leonettis *Annabelle* (2014) sowie Guillermo del Toros *The Shape of Water* (2017) und andere.

Koebners Buch ist eine höchst lesenswerte und mit großer sprachlicher Finesse formulierte Studie, die allerdings in ihrer Konzeption einem aus exquisiten Fundstücken der Filmgeschichte bestehenden Kuriositäten-Kabinett ähnelt.

Claudia Cabezón Doty (Heidelberg)

Autorinnen und Autoren

- Christian Benesch**, Dr., Lehrer; Studium der Germanistik in Wien; Dissertation zum Thema *Erzählweisen der Romandramatisierung: Narratologische Aspekte des Gattungswechsels* (Wien/Münster: LIT, 2023); Forschungsschwerpunkte: transgenerische Narratologie, Erzähl- und Dramentheorie.
- Heinz Bonfadelli**, Prof. em., Studium der Sozialpsychologie, Soziologie und Kommunikationswissenschaft; Promotion 1980 zur Sozialisationsperspektive in der Kommunikationswissenschaft; Habilitation 1992 zur Wissenskluft-Forschung; 2000-2015 Ordinarius für Kommunikationswissenschaft an der Universität Zürich; Forschungsschwerpunkte: Nutzung und Wirkung von Medien, Kommunikationskampagnen, Medien und Migration, Wissenschafts-, Gesundheits- und Umweltkommunikation.
- Simon Born**, M.A., studierte Mediendramaturgie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz; Verfasser zahlreicher Beiträge zur Film- und Medienkultur für *epd Film*, *NEGATIV* und den Bayerischen Rundfunk; derzeit arbeitet er bei BBC Studios Germany; aktuelle Forschungsinteressen: serielle Todesbilder, transmediale Erzählkonzepte, Filmmusik sowie Austauschprozesse zwischen Comic und Film.
- 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 zu *Literatur und Film Lateinamerikas im intermedialen Dialog* (Frankfurt: Peter Lang, 2000); Publikationen (Auswahl): „Relaciones transatlánticas e interculturales en No pasó nada (1980) de Antonio Skármeta: una apertura al otro.“ In: Franken, M.A./Mac-Millan, M. (Hg.): *Cuadernos Intermediales I – Infancia y Representación*. Santiago: Editorial CUARTO PROPIO, 2020 sowie „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; 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.
- Vera Cuntz-Leng**, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg und leitende Redakteurin der Zeitschrift *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*; Studium der Film- und Theaterwissenschaft in Mainz, Wien und Marburg; Promotion in Tübingen zum Thema *Harry Potter que(e)r: Eine Film-*

saga im Spannungsfeld von Queer Reading, Slash-Fandom und Fantasyfilmgenre (Bielefeld: transcript, 2015); Forschungsinteressen: Fan Studies, Gender/Queer Studies, Filmästhetik, Genretheorie, Fantastik, serielles Erzählen.

Peter Ellenbruch, Dozent für Filmgeschichte und Filmanalyse an der Universität Duisburg-Essen (Germanistik/ Literaturwissenschaft/Filmstudien); Studium der Kommunikationswissenschaft, Kunstwissenschaft und Germanistik/Filmwissenschaft an der Universität Essen; Mitinhaber von scopium – Agentur für Recherche, Gestaltung und Präsentation historischer Bildmedien; Forschungsschwerpunkte: früher Film (1895-1930), Film und Fernsehen in der Bundesrepublik (1950er und 60er Jahre).

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.

Anne Ganzert, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin im Centre for Human | Data | Society an der Universität Konstanz; Studium in Literatur-Kunst-Medien an der Universität Konstanz; Dissertation zum Thema *Serial Pinboarding* (London/ New York: Palgrave, 2020); Publikationen (Auswahl): „Partizipieren.“ (In: Moskatova, Olga/Gramp, Sven [Hg.]: *Handbuch Televisuelle Serialität*. Wiesbaden: Springer, 2022), „(Nach-)Denken und (Ver-)Folgen – Verschwörungserzählungen, Pinnwände und ihre Gefolgschaf-

ten.“ (In: Ganzert, Anne/Hauser, Philip/Otto, Isabell [Hg.]: *Following: Medien der Gefolgschaft und Prozesse des Folgens*. Berlin/Boston: DeGruyter, 2023, S.113-128); Forschungsschwerpunkte: Websleuthing, Fan Studies, Partizipationstheorie und Visual Culture Studies.

Hayda Seyhun Gören, M.A., derzeit Promovendin am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg und International Client Service Consultant bei Mindshare GmbH Frankfurt; studierte Communications und Communication Design in Istanbul; Forschungsinteressen: Rezeptionsforschung und -entwicklung, Interaction Design und Digitalkunst.

Sven Gramp, Dr., Akademischer Rat am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Alexander-Friedrich-Universität Nürnberg-Erlangen; Studium der Deutschen Literatur, Philosophie, Kunst- und Medienwissenschaft in Konstanz; Dissertation über den Buchdruck in der Medientheorie (2008); Publikationen (Auswahl): *Marshall McLuhan: Eine Einführung* (Konstanz: UVK/UTB, 2011), *Picture Space Race* (Berlin: Avinus, 2015) und *Medienwissenschaft* (Konstanz: UVK/UTB, 2016); Forschungsschwerpunkte: Space Race, Fernsehen, Medientheorie.

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.

Frank Haase, Privatdozent an der Universität Basel; Forschungsschwerpunkte:

- Medienphilosophie, Mediengeschichte, Mediensemiotik; Publikationen: *Die Revolution der Telekommunikation – die Theorie des telekommunikativen Aprioris* (Baden Baden: Nomos, 1996), *Medien-Codes-Menschmaschinen* (Wiesbaden: VS Verlag, 1999) und *Zur Medienphilosophie der Antike: Homer, Hesiod u.a. bis Aristoteles* (insg. sechs Bände, München: Kopaed, 2005-2010).
- 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.
- Martin Hennig, Dr.**, Teamleiter im Bereich Medien und Digitalisierung am internationalen Zentrum für Ethik in den Wissenschaften (IZEW) der Universität Tübingen; Studium der Neueren Deutschen Literatur- und Medienwissenschaft, Psychologie und Pädagogik in Kiel; Dissertation zum Thema *Spielräume als Weltentwürfe: Kultursemiotik des Videospiele* (Marburg: Schüren, 2017). Publikationen (Auswahl): *Narrative der Überwachung* (zus. mit Kilian Hauptmann und Hans Krahl. Berlin: Peter Lang, 2020), *Spielzeichen IV – Genres: Systematiken, Kontexte, Entwicklungen* (Glückstadt: vwh, 2023), *Horror – Medien – Räume* (zus. mit Peter Podrez. Würzburg: Königshausen & Neumann, im Erscheinen); Forschungsschwerpunkte: Digitale Kulturen, Medienethik, Kulturelle Imaginationen von KI, Simulationen und Überwachung, Game Studies, Gender Studies, Narratologie, Privatheits-, Raum- und Subjekttheorien.
- 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.
- Olaf Hoffjann, Prof. Dr.**, Professor für Kommunikationswissenschaft, insbesondere Organisationskommunikation und Öffentlichkeitsarbeit an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg; Studium der Kommunikationswissenschaft, Politikwissenschaft, Wirtschaftswissenschaften und Geschichte in Münster; Publikationen (Auswahl): *Die Flucht in die Ambiguität: Strategische Kommunikation zwischen Ein- und Mehrdeutigkeiten* (Wiesbaden: Springer VS, 2022), *Vertrauen in Public*

Relations (Wiesbaden: Springer VS, 2013), „Public Relations: Between omnipotence and impotence.“ In: *Constructivist Foundations* 8 (2), S.227-234; Forschungsschwerpunkte: Wirklichkeitskonstruktion strategischer Kommunikation, politische Kommunikation und organisationssoziologische Ansätze zu strategischer Kommunikation.

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.

Karina Kirsten, Dr., wissenschaftliche Koordinatorin am DFG-Sonderforschungsbereich 1187 „Medien der Kooperation“ an der Universität Siegen; Studium der Film- und Medienwissenschaft in Marburg und Paris; promovierte 2020 mit einer genrehistorischen Arbeit an der Philipps-Universität Marburg (*Genre-signaturen: Diskurshistorische Perspektiven auf das Psycho-Universum von 1960 bis 2017*. Wiesbaden: Springer, 2022); Forschungsinteressen: Genreforschung, mobile Medien und alpiner Bergsport.

Alisa Kronberger, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin (PostDoc) am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum und assoziiertes Mitglied am hiesigen Sonderforschungsbereich „Virtuelle Lebenswelten“; Studium der Medienkulturwissenschaft und Psychologie in Freiburg i.Br. und Marburg; Dissertation zum Thema *Diffraktionsereignisse der Gegenwart: Feministische Medienkunst trifft Neuen Materialismus* (Bielefeld: transcript, 2022).

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.

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

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, feministischer Science Fiction sowie Gender in fiktionalen Filmen und Fernsehserien; Publikationen (Auswahl): *Utopias Geschlechter: Gender in deutschsprachiger Science Fiction von Frauen* (Sulzbach: Ulrike Helmer, 2012); Forschungsschwerpunkte: Geschlecht in Literatur, Film und Philosophie, Lite-

- ratur deutschsprachiger Autorinnen um 1900 sowie feministische Science Fiction.
- Enoc Lopes Pontes**, Doktorandin der Kommunikation und zeitgenössischer Kultur an der Federal University of Bahia; Dissertation zum Thema *Queerbaiting und sapphische Fandom-Kultur* (AT); 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.
- Solveig Ottmann**, Dr., Akademische Rätin (LfbA) am Lehrstuhl für Medienwissenschaft der Universität Regensburg; Studium der Medienwissenschaft und Sozialpsychologie und -anthropologie; Dissertation zum Thema *Im Anfang war das Experiment: Das Weimarer Radio bei Hans Flesch und Ernst Schoen* (Berlin: Kadmos, 2013); Forschungsschwerpunkte: Radiogeschichte und -theorie, Sound Studies/Wissensgeschichte und Theorie von Akustik, Extremismus im Web.
- Kevin Pauliks**, Dr. phil., wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Schwerpunktprogramm „Das digitale Bild“ an der Philipps-Universität Marburg; zuvor Mitarbeiter an der Bergischen Universität Wuppertal am Lehrstuhl für Allgemeine Soziologie; Studium der Medienwissenschaft und Soziologie an der Philipps-Universität Marburg; Dissertation zu *Meme Marketing in Social Media* (Marburg: Büchner, im Erscheinen); Forschungsschwerpunkte: Memes, Videospiele und andere digitale Medien.
- Andy Räder**, Dr. phil., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienforschung der Universität Rostock; Dissertation im Fach Medienwissenschaft an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF über den Fernsehregisseur Ulrich Thein und die DDR-Fernsehndramatik; Forschungsschwerpunkte: Film- und Mediengeschichte, Minderheitenkino, Kanon, Extended Realities (XR) und Human-Machine Communication.
- Jürgen Riethmüller**, Dr., lehrt nach einer mit dem Förderpreis für junge Wissenschaftler und Künstler des Rotary-Clubs ausgezeichneten Dissertation über die Anfänge des demokratischen Denkens in Deutschland seit 2002 als wissenschaftlicher Mitarbeiter für Kulturwissenschaften, Kunstgeschichte und Text an der Merz Akademie in Stuttgart; diverse umfangreiche Publikationen zu Ästhetik und Politik.
- Judith Rehmann**, M.A., Stellvertretende Leitung EduMedia-Team ETH Zürich, Produktionsmanagement und -design; Studium der Filmwissenschaft, Angewandte Deutsche Literatur, Geschichte und Philosophie in Zürich; Forschungsschwerpunkte: audiovisuelle Medien im Kontext von Bildung und Wissenschaft bis hin zu Kunst und Kultur.
- Jeanine Reutemann**, Leitung des 2022 gegründeten multidisziplinären EduMedia-Teams an der ETH Zürich; Studium in Animationsfilm, Bildung, Design- & Bildwissenschaften mit Dissertation in Medienwissenschaften zum Thema *Bewegtbilder der Wissenschaft und ihr Mediendesign* (Marburg: Büchner, 2019); Internationale, interdisziplinäre Projektarbeit und Forschungsschwerpunkt: Schnittstelle Wissenschaft, Lehre und Audiovisuelle Medien.
- Phil Rieger**, M.A., wissenschaftlicher Mitarbeiter und Filmemacher in der Abteilung Religionspädagogik und Diakonie der Hochschule Hannover; Studium der Religionspädagogik und Sozialen Arbeit, Bildungswissenschaften für Kultur und Medien in Bildungsprozessen in Hannover; Forschungsschwerpunkte: Filmbildung, Ästhetische Kommunikation, Methodisches Arbeiten mit Bewegt-

bild und Filmproduktion als pädagogische Intervention.

- Arantzazu Saratzaga Arregi**, Dr. phil., promovierte 2018 an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe bei Peter Sloterdijk zum Thema *Matrixiale Philosophie: Mutter – Welt – Gebärmutter: Zu einer dreiwertigen Ontologie* (Bielefeld: transcript, 2019); 2019-2020 Post-Doc-Forscherin an der Akademie der Bildenden Künste Wien beim Projekt „Contemporary Prehistories: The Dissident Goddesses’ Network“; 2021-2022 Univ. Lektorin an der Universität Wien (Philosophie) und an der Universität für angewandte Kunst (Medientheorie); 2023-2024 Marie Curie Junior Fellow in FRIAS (Freiburg Institute for Advanced Studies).
- Leon Schultze**, B.Ed., Masterstudent an der Goethe-Universität Frankfurt am Main; Studium der Politischen Theorie; Bachelorarbeit zum Thema *Der Begriff der Selbsterhaltung bei Adorno: Zwischen Widerspruch und Zentrum seiner Philosophie*; Forschungsschwerpunkte: Kritische Theorie, Psychoanalyse.
- Anna Schürmer**, Jun.-Prof. Dr., Musik- und Medienkulturwissenschaftlerin mit Interessenschwerpunkten im Bereich der Sound Studies; promovierte mit der Arbeit *Klingende Eklats: Skandal und Neue Musik* (Bielefeld: transcript, 2018); aktuelle Forschung zu klingenden Perspektiven des Post- und Transhumanismus sowie Gender- und Queer Studies. www.interpolationen.de
- Sven Stollfuß**, Prof. Dr., Professor für Medienwandel am Institut für Kommunikations- und Medienwissenschaft der Universität Leipzig; Studium der Medienwissenschaft, Neueren deutschen Literatur und Europäischen Ethnologie an der Philipps-Universität Marburg; Forschungsschwerpunkte: Social Media, digitale Plattformen und Plattformisierung der Medien-, und Buchkultur, Medienwandel digitaler und partizipa-

tiver Produktions- und Publikationskulturen, Fernsehen, Soziale Medien und Social TV.

- Sebastian Stoppe**, Dr., Referent für online-bezogene Kommunikation am Landesinstitut für Schulqualität und Lehrerbildung Sachsen-Anhalt in Halle (Saale); Studium der Kommunikations- und Medienwissenschaft, Politikwissenschaft sowie Mittlere und Neuere Geschichte an der Universität Leipzig; Promotion an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg; Publikationen (Auswahl): *Is Star Trek Utopia?: Investigating a Perfect Future* (Jefferson: McFarland, 2022), *Hercule Poirot trifft Miss Marple: Agatha Christie intermedial* (Darmstadt: Büchner, 2016), *Film in Concert: Film Scores and their Relation to Classical Concert Music* (Glückstadt: Werner Hülsbusch, 2014).
- Angelo E. Wiesel**, externer Promotionsstudierender am Institut für Geschichtswissenschaft der TU Braunschweig; Dissertationsprojekt im Bereich des digitalen Spiels; Studium der Geschichte und Politikwissenschaft an der Universität Kassel sowie der Kulturwissenschaft an der TU Braunschweig.
- 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.