

MEDIEN*wissenschaft*
Rezensionen | Reviews

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

in Verbindung mit
Andreas Dörner · Thomas Elsaesser[†] · Jürgen Felix
Andrzej Gwóźdź · Knut Hickethier
Jan-Christopher Horak · Anton Kaes · Friedrich Knilli[†]
Gertrud Koch · Hans-Dieter Kübler
Helmut Schanze · Gottfried Schlemmer · Matthias Steinle
Margrit Tröhler · William Uricchio
Hans J. Wulff · Siegfried Zielinski

MEDIEN*wissenschaft*

Rezensionen | Reviews

- Begründet von Thomas Koebner und Karl Riha
- Herausgeber:innen: Angela Krewani (Marburg), Karl Riha (Siegen),
Jens Ruchatz (Marburg), Yvonne Zimmermann (Marburg)
- Redaktion: Vera Cuntz-Leng (verantwortlich)
- Mitarbeit: Jonathan Knecht
- Beirat: Andreas Dörner (Marburg), Jürgen Felix (Blieskastel),
Andrzej Gwóźdź (Katowice), Knut 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,

es ist sehr erfreulich, dass die *MEDIENwissenschaft* anlässlich ihres 40jährigen Bestehens in diesem Sommer auch mit einem Beitrag in der *Oberhessischen Presse* gewürdigt worden ist, der insbesondere die bundesweite Relevanz der Zeitschrift im Fach stark machte.

Dass die *MEDIENwissenschaft* ein zentraler Player der deutschsprachigen Medienwissenschaft und ihrer Community ist, kam auch in der angeregten Diskussion im Rahmen des Panels „40 Jahre *MEDIENwissenschaft*: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft medienwissenschaftlicher Kritikkultur“ während der Jahrestagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft in Mainz am 26. September 2024 zum Ausdruck. Auf dem Podium saßen Angela Krewani, Yvonne Zimmermann, Jens Ruchatz, Sophie G. Einwächter, Kai Matuszkiewicz und Vera Cuntz-Leng. Es wurden sowohl ernste Töne in Bezug auf Themen wie die Geschlechterverteilung unter den Rezensent:innen und hinsichtlich von Problemen durch sich verändernde Verlagspolitiken adressiert als auch hoffnungsvoll auf die Zukunft der Zeitschrift im Kontext von Open Access und digitaler Wissensgesellschaft geblickt sowie Anekdotisches, Heiteres und Erstaunliches aus dem Redaktionsalltag geteilt.

Bevor wir uns nun ins fünfte Jahrzehnt der *MEDIENwissenschaft* aufmachen, wird dieser Jahrgang mit einem Perspektiven-Beitrag von Kathrin Yacavone zum Spannungsverhältnis von Fotografie(geschichte), Archiv und Sammlungslogiken beschlossen. Ferner bietet diese Ausgabe Rezensionen zu mehr als 50 aktuellen Sammelbänden und Monografien.

Wir wünschen viel Vergügen bei der Lektüre & senden kollegiale Grüße
Ihre Herausgeber:innen

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

Inhalt

Perspektiven

- Institutionen und Sammlungslogiken der Fotografie: Ansätze und Herausforderungen
Katbrin Yacavone 532

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

- Christian Bles: Der absolute Horror: Die Geschichte der Gruselcomics in Deutschland
Barbara Margarethe Eggert 545

Medien / Kultur

- Hektor Haarkötter: Küssen: Eine berührende Kommunikationsart
Marcus Schotte..... 548
- Nicholas Maniu: Queere Männlichkeiten: Bilderwelten männlich-männlichen Begehrens und queerer Geschlechtlichkeit
Elsa-Margareta Venzmer..... 551
- Hannah Michel, Lisa Rettinger, Raffaella Rettinger (Hg.): Auf den Kopf gestellt: Interdisziplinäre Betrachtungen der Trickster-Figur
Veronika Rudolf..... 553
- Katarzyna Machała: The Handmaid's Tales in Gileadverse: Dynamics of a Transmedia Storyworld
Vera Cuntz-Leng..... 555
- Martina Kopf, Sascha Seiler (Hg.): Die 1968er Jahre: Utopie und Desillusion in Literatur, Film und Musik
Hans-Dieter Kübler..... 557
- Anna Bers, Claudia Hillebrandt (Hg.): Lorient und die Bundesrepublik
Claudia Cabezón Doty 560
- Stylianos Papathanassopoulos, Andrea Miconi (Hg.): The Media Systems in Europe: Continuities and Discontinuities
Heinz Bonfadelli 562

Carolyn Lano: Verdachtsmomente: Medien und Medienereignisse im Spiegel der Medienrhetorik von Verschwörungstheorien <i>Angela Krewani</i>	563
Sven Grampp: Politische Medienikonografie: Einführung zur Illustration <i>Hans-Dieter Kübler</i>	565
Anna Kornbluh: Immediacy, or The Style of Too Late Capitalism <i>Johannes Pause</i>	568
Sylvia Sasse: Subversive Affirmation: Kritik der Kritik revisited <i>Jürgen Riethmüller</i>	570
Silvia Henke, Dieter Mersch, Thomas Strässle, Nicolaj van der Meulen, Jörg Wiesel (Hg.): Praktiken ästhetischen Denkens: 9 Essays zur Neuverhandlung von Kunst und Ästhetik <i>Xenia Kitaeva</i>	572
Catrin Misselhorn: Künstliche Intelligenz – das Ende der Kunst? <i>Norbert M. Schmitz</i>	574
Anne Gräfe: Langeweile aushalten: Kontingenzerfahrung in der Gegenwartskunst <i>Jürgen Riethmüller</i>	577
Kaitlin Tonti (Hg.): Fix-It Fics: Challenging the Status Quo through Fan Fiction <i>Vera Cuntz-Leng</i>	579

Bereichsrezension: True Crime

Mary Angela Bock: Seeing Justice: Witnessing, Crime and Punishment in Visual Media	
Judith May Fathallah: Killer Fandom: Fan Studies and the Celebrity Serial Killer	
Anne Kaun, Fredrik Stiernstedt: Prison Media: Incarceration and the Infrastructures of Work and Technology <i>Herbert Schwaab</i>	581

Buch, Presse, Druckmedien

Miriam Grabenheinrich: Journalismus und Diversity: Umgang mit kultureller Diversität in der journalistischen Praxis und Konsequenzen für die Aus- und Fortbildung <i>Heinz Bonfadelli</i>	587
--	-----

Madeline B. Gangnes, Christopher Murray, Julia Round (Hg.): Multimodal Comics: The Evolution of Comics Studies <i>Barbara Margarethe Eggert</i>	589
---	-----

Szenische Medien

Alexander H. Schwan: Schrift im Raum: Korrelationen von Tanzen und Schreiben bei Trisha Brown, Jan Fabre und William Forsythe <i>Stephanie Schroedter</i>	592
Marcel Barion: Requisiten: Zur Spezifik handlungsbezogener Dinge <i>Christian Benesch</i>	595

Fotografie und Film

Stefanie Schulte Strathaus, Vinzenz Hediger (Hg.): Accidental Archivism: Shaping Cinema's Futures with Remnants of the Past <i>Jan-Christopher Horak</i>	598
Stephan Ahrens: Mit Wolkenkratzer und Handtasche: Eine Geschichte des Filmmuseums <i>Sabine Lenk</i>	600
Roland Meyer (Hg.): Bilder unter Verdacht: Praktiken der Bildforensik <i>Kevin Pauliks</i>	603
Oksana Bulgakowa, Roman Mauer (Hg.): Angewandte Filmtheorie <i>Martin Jehle</i>	605
Frank Papenbroock: Filmgenres und Filmgattungen: Ein Überblick <i>Marcus Stiglegger</i>	607
Tim Lindemann: New Rural Cinema: Landscape, Community and Poverty in Recent US Indie Films <i>Felix Hasebrink</i>	609
Georg Maas, Susanne Vollberg (Hg.): Soundtrack des Lebens: Musikalische Spuren und Perspektiven in Film und Beruf <i>Sigrun Lehnert</i>	611
Julia A. Empey, Russell J.A. Kilbourn (Hg.): Feminist Posthumanism in Contemporary Science Fiction Film and Media: From Annihilation to High Life and Beyond <i>Rolf Löchel</i>	614

Marco Abel, Jaimey Fisher (Hg.): Die Berliner Schule im globalen Kontext: Ein transnationales Arthouse-Kino <i>Tobias Haupts</i>	616
Shigehiko Hasumi: Directed by Yasujiro Ozu <i>Elisabeth K. Paefgen</i>	618
Robert Weldon Whalen: Casablanca's Conscience <i>Michael Wedel</i>	620

Sammelrezension: En français

Thomas Brandlmeier: Der französische Film	
Mary Harrod, Raphaëlle Moine (Hg.): Is It French? Popular Postnational Screen Fiction from France <i>Claus Tieber</i>	622

Bereichsrezension: Zombies im Film

Michael Hunziker: Zombie Pop: Transfigurationen zwischen Deprivation, Negativität und Thanatos	
Sassan Niasseri: Shoot'em in the Head: Eine Film- und Seriengeschichte der Zombies	
Renatus Töpke: Films of the Dead: Das Buch der Zombiefilme <i>Julian Körner</i>	626

Hörfunk und Fernsehen

Andreas Blödorn, Stephan Brüssel (Hg.): »Babylon Berlin« und die filmische (Re-) Modellierung der 1920er-Jahre: Medienkulturwissenschaftliche Perspektiven <i>Rolf Löchel</i>	633
Sunka Simon: German Crime Dramas from Network Television to Netflix <i>Franziska Weiler</i>	635
Jennifer Susanne Clark: Producing Feminism: Television Work in the Age of Women's Liberation <i>Rolf Löchel</i>	637
Denise Labahn: Queere Fanfictions – Queere Utopien? Hetero- und Homonormativität in Fanfictions zu US-Vampir-Serien <i>Enoe Lopes Pontes</i>	639

Digitale Medien

Joan Kristin Bleicher: Die Geschichte des Internetfernsehens <i>Hans-Dieter Kübler</i>	641
Valentina Tanni: Exit Reality: Vaporwave, Backrooms, Weirdcore and other Landscapes Beyond the Threshold <i>Christina Vollmert</i>	643
Marc Bonner: Offene-Welt-Strukturen: Architektur-, Stadt- und Naturlandschaft im Computerspiel <i>Rolf F. Nobr</i>	645
Lisa Hinterleitner: Here Be (Dungeons and) Dragons: Karte, Welt und Handeln im Computerspiel <i>Martin Janda</i>	647
Thomas Spies, Şeyda Kurt, Holger Pötzsch (Hg.): Spiel*Kritik: Kritische Perspektiven auf Videospiele im Kapitalismus <i>Sebastian R. Richter</i>	649
Benjamin Bigl, Sebastian Stoppe (Hg.): Game-Journalismus: Grundlagen – Themen – Spannungsfelder. Ein Handbuch <i>Timo Rouget</i>	651

Medien und Bildung

Thomas Damberger, Edwin Hübner (Hg.): Kinder stärken in Zeiten der Digitalisierung <i>Rafael Bienia</i>	653
---	-----

Mediengeschichten

<i>Panorama</i>	
Otto Teischel: Im Kino des Lebens: Wie Filmkunst uns daran erinnert, wer wir sein könnten <i>Phil Rieger</i>	656
Michael Petzel: Filmstadt Göttingen: Ein Kapitel deutscher Filmgeschichte <i>Kai Matuszkiewicz</i>	658

Persönlichkeiten

Werner Herzog: Jeder für sich und Gott gegen alle: Erinnerungen <i>Timo Rouget</i>	660
Dale Jacobs (Hg.): Jeff Lemire: Conversations <i>Gerrit Lungershausen</i>	662
 Autorinnen und Autoren	 664

Perspektiven

Kathrin Yacavone

Institutionen und Sammlungslogiken der Fotografie: Ansätze und Herausforderungen

Mit den Debatten um ein Bundesinstitut für Fotografie, für das 2019 von der damaligen Staatsministerin für Kultur und Medien Monika Grütters ein Konzept und ein Jahr später eine Machbarkeitsstudie in Auftrag gegeben wurden (vgl. Eskildsen/Gaehdgens/Pietsch/Weski 2020; PD 2021), sind nicht nur die bestehenden Institutionen der Fotografie in Deutschland in den breiteren Blick der Öffentlichkeit gelangt. Auch die Diskussion um die Funktionen und Möglichkeiten einer zentralen Einrichtung zur Fotografie wurde auf nationaler Ebene öffentlichkeitswirksam und vor allem in Rivalität zweier Städte (Düsseldorf und Essen) mehr oder weniger kontrovers geführt. Ersichtlich wird hieraus ein erheblicher Klärungsbedarf hinsichtlich von Institutionen, die eigens für die Fotografie begründet werden und werden sollen. So wurden die Debatten dementsprechend überwiegend losgelöst von historischen und theoretischen Zusammenhängen geführt – ein Tatbestand, der sicherlich auch mit der fehlenden Aufarbeitung der historischen Entwicklungen zu tun hat (vgl. Yacavone 2023) und mit dem

blinden Fleck in der Fotografieforschung bezüglich des Themas ‚Institutionen und Sammlungslogiken des Bildmediums Fotografie‘ zusammenhängt.

Ziel dieses Beitrags ist es, bestehende Ansätze sowohl in der Fotografieforschung als auch in benachbarten Diskursfeldern in Bezug auf Instiutionalisierungsdynamiken der Fotografie zu kartografieren. Dazu wird erstens nachvollzogen, inwiefern der Institutionsbegriff bisher in der Fotografieforschung vor allem in Auseinandersetzung mit Michel Foucault seit den 1980er Jahren aufgegriffen wurde und wie er zweitens besonders im engeren Bereich des Archivs differenziert und dann häufig mit Bezug auf konkrete Fotoarchive Anwendung fand. Drittens sollen hier methodische Perspektiven vor allem aus der englisch- und französischsprachigen Forschung vorgestellt werden, die sich dem Themenfeld der fotografischen Institutionen (Museen, Galerien, Bibliotheken, Archive, Bildagenturen usw.) in jüngerer Zeit gewidmet haben. Auch das auffällige Theoriegefälle zwischen deutsch- und englisch- bezie-

hungsweise französischsprachiger Forschung soll beleuchtet werden, um schließlich, in einem vierten Schritt einen Ausblick auf die gegenwärtigen Vorstöße zu bieten, die den teils medienspezifischen Institutions- und Sammlungslogiken der Fotografie gerecht zu werden versuchen. Insgesamt soll so einerseits dem fototheoretischen Desiderat von institutionstheoretischen Konzepten und Ansätzen begegnet werden, andererseits soll auch das medientheoretische Problemfeld der Wechselwirkungen zwischen Medien, Gesellschaft und Institutionen am Beispiel der Fotografie exemplarisch sondiert werden.

Institutionen als Diskurssysteme

Auch wenn die Institutionalisierung der Fotografie als eigener epistemologischer Faktor in der Fotografie-forschung bisher bestenfalls implizit verhandelt wurde, so beschäftigen sich einzelne Studien dennoch seit einigen Jahrzehnten – vor allem seit der Theoriepluralisierung durch beispielsweise Postcolonial und Gender Studies der 1990er Jahre – vermehrt mit Fragen nach den Kontexten der Produktion und Rezeption fotografischer Bilder. Allerdings geht es eher um grundlegende theoretische Fragen als um konkrete Analysen der institutionellen Verflechtung. In diesem Sinne hat etwa John Tagg (1993) bereits in den frühen 1990er Jahren eine durch Foucault geprägte Perspektive auf Fotografien eröffnet, die sie als immer

schon Teil von diskursiven Systemen – darunter auch Institutionen mit ihren spezifischen Machtverteilungen – begreift. Tagg vertritt dort die These, dass Fotografie nur im Plural, als *photographies*, institutionalisiert werden könne, wobei Institutionen ihren jeweiligen Begriff von (dokumentarischer) Fotografie im Medium verankert sehen beziehungsweise durch Bezüge auf das Medium legitimieren würden. Diese Prämisse greift Tagg in einem aktuelleren Buch wieder auf und erläutert, dass der Evidenzcharakter der Fotografie in erster Linie diskursiv und in disziplinierenden Institutionen erzeugt werde (vgl. Tagg 2009, S. xxx-xxxi). Institutionen spielen bei Tagg entsprechend insofern eine Rolle, als dass sie Diskurssysteme darstellen, in denen die gesellschaftlichen Bedeutungen von Fotografie verhandelt werden.

In ähnlicher Weise gehört auch Allan Sekula zu den fototheoretischen Pionieren, die fotografische Bedeutung nicht primär im semiotischen (Form-) Gehalt des Einzelbildes, sondern in seinen kontextuellen Verflechtungen gesehen haben. Im Gegensatz zu Tagg argumentiert Sekula in einem für die Fotografietheorie kanonisch gewordenen Text aus dem Jahr 1982 weniger institutionsbezogen, macht aber dennoch den Diskursbegriff stark, mit Hilfe dessen sich der „kulturelle Kontext“ (Sekula 2010, S. 302) abbilden lässt, der einem fotografischen Bild (und anderen Bildern) Bedeutung zukommen lässt. Jens Ruchatz ergänzt

diese kontext- und diskursanalytischen Ansätze, indem er die Materialität fotografischer Bilder betont, über die sich die spezifischen Kontexte der Produktion und Rezeption der Bilder und die funktionale Eingrenzung ihrer „Bedeutungsoffenheit“ (Ruchatz 2012, S.20) rekonstruieren lassen. All diese Perspektiven, zu denen sich noch die fotografietheoretischen Positionen von Victor Burgin (1982) und Abigail Solomon-Godeau (1991) hinzufügen ließen, beinhalten zumindest die Möglichkeit einer theoretischen Hinwendung zu Institutionen als Kontexten des Fotografischen. Jedoch haben diese diskurs- und kontextanalytischen Ansätze auch gemeinsam, dass Institutionen als konkrete Orte mit spezifischen Sammlungslogiken und Epistemologien kaum oder gar keine Rolle spielen.

Dies ist bemerkenswert, denn die 1980er Jahre sind fotohistorisch auch die Dekade, in der sich die Fotografie in Europa und den USA auf dem Kunstmarkt und in Kunstmuseen etablierte (vgl. Moschovi 2020). Mit anderen Worten beschreibt diese Zeit eine wichtige institutionelle Zäsur für die Fotografie. In einem einflussreichen Aufsatz von 1981 analysiert Douglas Crimp diesen Umbruch am Beispiel der Fotosammlung der New York Public Library in den 1970er Jahren und zeigt dabei auf, wie eine Klassifikation nach Bildinhalten und Motiven ersetzt wurde von einer Ordnung nach ästhetischen Kriterien und Fotograf:innennamen (vgl. Crimp 2002). Während Crimp

die Ästhetisierung und Neuordnung nach kunsthistorischen Kriterien in den Blick nimmt, widmen sich vereinzelt Stimmen in der deutschsprachigen Fotografieforschung zum 150. ‚Geburtstag‘ des Mediums 1989 grundsätzlich der Frage nach einer möglichen Musealisierung der Fotografie. So befragt beispielsweise Ditmar Albert (1989), damaliger Leiter des Fotomuseums im Münchner Stadtmuseum, die Museumslandschaft generell mit Blick auf die, aus seiner Sicht, Unterrepräsentanz der Fotografie und weist umgekehrt auf die vielfältigen Orte der Fotografie hin, wo sie florierte. Ulrich Pohlmann (1990), sein Nachfolger in München, untersucht in einem Themenheft der *Fotogeschichte* zu ‚Museum/Fotografie‘ die Geschichte der teils umgesetzten, teils gescheiterten Vorhaben zu Fotomuseen in Deutschland. Ute Eskildsen (1990), langjährige Leiterin der Fotografischen Sammlung des Museum Folkwang, wägt inhaltlich an Albert anknüpfend mögliche Sammlungsorte für Fotografie ab. Einen Rückblick auf die ‚blühende Landschaft‘ der fotografischen Institutionalisierungsprozesse an konkreten Institutionen wie Museen und Galerien, aber auch im Bereich der Agenturen, Ausstellungen, Verlage und Fachzeitschriften der 1980er Jahre in (West) Deutschland bietet der aufschlussreiche Überblickstext von Reinhard Matz (2019). Gemeinsam ist den Beiträgen aus den 1980er und 1990er Jahren, dass sie vorwiegend aus der Praxis beziehungsweise den Institu-

tionen selbst kommen – von dort, wo sich die Umwälzungen der Fotografie zur Kunst am deutlichsten abbildeten und nachvollziehen ließen. In der deutschsprachigen Theoriebildung spielten damals Institutionen jedoch vorrangig als Archive und damit als Speichermedien eine Rolle.

Fotografie und Archiv

Nicht zuletzt aufgrund der Speicherfunktion von fotografischen Bildern stehen Fotografie und Archiv in der Fotografiegeschichte in einem engen Wechselverhältnis. Auch Überlegungen zu der „ordnenden Funktion fotografischer Bildspeicher“ (Geimer 2023, S.388) haben die Theoriebildung seit dem 19. Jahrhundert begleitet. Allerdings, so lässt sich ein weites Feld zusammenfassen, geht es in den wenigsten Besprechungen um konkrete Archive als Institutionen der Fotografie, das heißt um solche, in denen die Fotografie ihrer selbst willen und nicht nur als Bilddokument neben Schriftdokumenten gesammelt und aufbewahrt wird. Selbst dort, wo die Fotografie nicht als reines Speichermedium thematisiert wird und auch ihre materielle Eigenlogik in den Blick kommt, sind im Archivdiskurs in den 1990er Jahren kaum Auseinandersetzungen mit spezifisch fotografischen Archivlogiken zu finden. Ausgehend von den Arbeiten von Foucault (1969) und Jacques Derrida (1997), die Archive als epistemologische Faktoren an sich thematisierten,

verzweigen sich die philosophischen und kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem Archiv in einem größeren Netz aus Diskursen um Wissensproduktion, Regulierung von Informationszugänglichkeit (auch mit ihren Machtverhältnissen) und um die Speicher- und Gedächtnisfunktion von Archiven (vgl. z.B. Ebeling 2009; Horstmann/Kopp 2010). Demzufolge wird der Archivbegriff meist metaphorisch, das heißt unabhängig von konkreten Orten mit Sammlungs- und Archivierungslogiken verstanden. Selbst in medienhistorischen und -archäologischen Vorstößen, in denen auch die Materialität der archivierten und zu archivierenden Medien eine zentrale Rolle spielt, wird selten auf die Medienspezifik und Sonderrolle der Fotografie eingegangen (vgl. Parikka 2012, S.113-135).

Im Unterschied zu diesem breiteren ‚Archival Turn‘ in den Geistes- und Kulturwissenschaften, der in der Fototheorie kaum systematisch auf Resonanz stieß, wurden die Auswirkungen der Digitalisierung beziehungsweise des ‚Material Turn‘ im Bereich der Fotoarchive auf unterschiedliche Weise besprochen und analysiert (vgl. Caraffa 2011a; Hägele/Ziehe 2013). Digitalisate, also sowohl digitalisierte Analogfotografie als auch sogenannte *born digital* Bilder, drängten Fragen nach der Materialität des Archivguts und seinen Objektbiografien in den Vordergrund: „Indem wir Fotos als Objekte betrachten und handhaben, entfernen wir uns auch

von der üblichen Sichtweise, die sie auf ihren visuellen Inhalt reduziert“ (Caraffa 2011a, S.12).

Dieses Verständnis von Fotografien als Bildobjekte und Bildinhalte hat in der Fotografieforschung seit der Jahrtausendwende zu erheblichen Neufokussierungen vor allem im Zusammenhang mit Institutionen der Fotografie geführt. Im Bereich der Fotoarchive begegneten insbesondere die kunsthistorischen Lehrsammlungen einem neuen wissenschaftlichen Interesse (vgl. Caraffa 2011b). Wie sehr sich hier Theorie und Praxis ergänzen, zeigt unter anderem die „Florence Declaration: Empfehlungen zum Erhalt analoger Fotoarchive“ (2009), die vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, das mit seiner Photothek eine der größten kunsthistorischen Fotosammlungen darstellt, initiiert wurde. Kern dieser Erklärung ist ein Plädoyer für den Erhalt analoger Archive, da im Zeitalter der digitalen (Re)Produktionstechniken nur eine Kombination aus analogen und digitalen Verfahren die Zukunft von Fotoarchiven für Wissenschaft und Forschung sichern könne (vgl. Caraffa 2009). Die im Archiv aufbewahrten Fotografien und das Archiv selbst werden in ihrer Materialität und strukturellen Eigenlogik betont (ebd., S.3), ohne jedoch auf das Wechselverhältnis zwischen Fotografie und Institution einzugehen, wie es in aktuellen Ansätzen herausgestellt wird. Diese Art der theoriebildenden Auseinandersetzung mit Fotoarchiven zeigt sich auch an

anderen Orten, darunter prominent die Aufarbeitung der fotografischen Lehrsammlung der Berliner Universität der Künste, die 2020/21 in Berlin und München öffentlichkeitswirksam ausgestellt wurde (vgl. Dittmann/Pohlmann/Schenk 2020). Insgesamt ist diesen Vorstößen, Initiativen und Publikation eine fotografiethoretische Aufmerksamkeitssteigerung im Archivreich zu verdanken. Weitere wichtige Vorstöße und ausführlichere Studien, die auch über den engeren Archivkontext hinausgehen, kamen in den letzten Jahren überwiegend aus der englisch- und französischsprachigen Forschung.

Institutionen und Sammlungslogiken der Fotografie

Neben Archiv-, Sammlungs- und Museumsbegriffen ist der Begriff ‚Institution‘ – trotz seiner Vielschichtigkeit in (kultur-)soziologischen Bereichen (vgl. Abels 2019; Seyfert 2011) – in der Fotografieforschung kaum systematisch aufgegriffen worden. Dies hat sich außerhalb Deutschlands erst unlängst geändert, beispielsweise mit der bedeutenden Studie von Éléonore Challine (2017) zu den (möglichen) fotografischen Museen in Frankreich zwischen 1839 und 1945. Es überrascht kaum, dass diese erste systematische Institutionsgeschichte der Fotografie der französischen Fotografieforschung entsprang, denn im zentralisierten Nachbarland setzte sie sich bereits seit den 1980er Jahren

mit diesem Thema auseinander, was möglicherweise mit der in Frankreich seit damals betriebenen aktiven Kulturpolitik in Bezug auf Fotografie zusammenhängt (vgl. Morel 2006, S.39-78; Yacavone 2014). Ein wichtiger Schwerpunkt von Challines fotografiehistorischer Arbeit liegt auch auf sammlungsgeschichtlichen Zusammenhängen, zum Beispiel der bedeutenden Cromer Sammlung (vgl. Challine 2017, S.300-337), die das Blickfeld über Museen hinaus auf Bibliotheken, Phototheken, Archive und Ausstellungen erweitert. Diese Sammlungsperspektive eröffnet wiederum die Möglichkeit, auch die Akteure der institutionellen Etablierung der Fotografie zu besprechen (Connaisseur:innen, Sammler:innen, Mäzen:innen usw.), ohne die sich die Institutionsgeschichte der Fotografie, besonders in ihren vor-institutionellen Anfängen, kaum schreiben lässt. In dieser Hinsicht expliziter, jedoch ohne Bezug auf Challine, verbindet Diana Kamin (2023) in ihrer jüngst erschienenen Studie zum nordamerikanischen Kontext der fotografischen Bildzirkulation in und durch Bibliotheken, Museen und kommerzielle Bildagenturen institutionelle, historische und personelle Fragen, indem sie die „picture-workers“ (S.3) in diesen Institutionen in den Vordergrund rückt. Neben dem oft von der Fotografieforschung vernachlässigten Feld der kommerziellen Bildagenturen (vgl. dazu Blaschke 2016; Runge 2016) untersucht Kamin weiterhin

die New York Public Library sowie das Museum of Modern Art, das mit seiner bereits in den 1930er Jahren angelegten Fotografischen Abteilung einen häufig herangezogenen Bezugspunkt in der fotografischen Institutionsgeschichte darstellt (vgl. Moschovi 2020). Trotz der unterschiedlichen Primärfunktionen dieser drei Institutionsformen der Fotografie wurden von allen „large scale *circulating* collections“ (Kamin 2023, S.3) angelegt, die den Umgang mit und das Verständnis von Fotografie im 20. Jahrhundert nicht nur mitprägten, sondern auch Vorläufer der heutigen Zirkulationswege der digitalen Bildkulturen sind. Die spezifischen Sammlungslogiken der Fotografie, die hier herausgearbeitet werden, beziehen sich also insgesamt stark auf den Gebrauch von Fotografie in verschiedenen gesellschaftlichen Zusammenhängen.

Mittlpraxeologisch-ethnografischer Ansätze hat sich Elizabeth Edwards mit britischen Institutionen befasst. In dieser Hinsicht den Archivdiskursen ähnlich orientiert sich Edwards an dem Foto-Objekt-Diskurs, der die Materialität fotografischer Bilder betont und zu dem sie selbst maßgeblich beigetragen hat (vgl. Edwards 2004). Ausgehend von Kooperationen mit fotografischen Institutionen – beispielsweise mit dem Pitt Rivers Museum in Oxford oder dem Victoria and Albert Museum in London – entwickelt Edwards seit 2014 theoretische Ansätze zu den

„visual ecosystems“ (Edwards/Lien 2014, S.4) von Museen. Dabei geht es übergreifend um die Frage nach der spezifischen Rolle der Fotografie in Museumskulturen beziehungsweise -ökosystemen, die sie (und ihre Koautor:innen) in zwei grobe Bereiche einteilt: Fotografien als Bilder und materielle Objekte auf der einen und Fotografien als reine Informationsträger für andere Sammlungsgegenstände auf der anderen Seite. In ihrem Beitrag „Thoughts on the ‚Non-Collections‘ of the Archival Ecosystem“ bringt Edwards diese Unterscheidung auf die schlüssige Formel der ‚Collection versus Non-Collection‘ und argumentiert: „Photographs are the only class of museum object that is simultaneously a collectable item (a significant object) and a tool of management (used to record and present objects within the museum from conservation reports to websites)“ (Edwards 2019, S.68). Mit anderen Worten ist das Spezifikum der Fotografie in institutionellen Kontexten, dass sie sowohl als eigenständiges und materielles (Bild)Objekt Teil der Sammlung oder ‚Collection‘ ist als auch der ‚Non-Collection‘ als Speicher-, Repräsentations- und Reproduktionsmedium zugeordnet wird. Diese Doppelfunktion verlangt auch eine zweifache Sammlungsgeschichte, in der sich die beiden Stränge wie eine „double helix“ (Edwards/Morton 2015, S.7) umschlingen, so die institutions-theoretische These.

Zu ergänzen wäre hier, dass es gerade im Fall der Fotografie oft zu Verschiebungen und Funktionswandlungen kommt. Genauer: Fotografien, die der ‚Non-Collection‘ angehörten, werden in Prozessen der historischen, kulturellen, theoretischen und praxeologischen Auseinandersetzung mit dem Medium und seiner Neubewertung sowie auch im Wechselspiel mit den Eigenlogiken und Historien der jeweiligen Institutionen zur ‚Collection‘ kategorisiert. Auch ganze fotografische ‚Non-Collections‘ können zu ‚Collections‘ werden, wie es beispielsweise in der bereits erwähnten Lehrsammlung der Universität der Künste der Fall war, die von ihrem ursprünglichen Zweck als Hilfsmedium der kunsthistorischen (Aus)Bildung zu einer Fotosammlung mit (materiellem) Eigenwert umklassifiziert wurde. Auch in ethnografischen Museen haben sich in den letzten Jahrzehnten große Umwälzungen dieser Art vollzogen, so dass Fotografien, die ehemals ausschließlich der historisch-kulturellen Dokumentation der völkerkundlichen Objektsammlungen dienten, nunmehr in eigene Foto-Objektsammlungen überführt werden. Dass im umgekehrten Fall ‚Collections‘ als ‚Non-Collections‘ klassifiziert werden, scheint seltener vorzukommen – denkbare Beispiele wären das Kassieren von Objekten in Archiven oder die Auflösung von Diapositivsammlungen.

Der große Verdienst von Edwards und ihren Koautor:innen besteht allerdings nicht nur darin, überhaupt auf

unterschiedliche Rollen und Funktionen der Fotografie in den visuellen Ökosystemen von Museen hingewiesen und sich theoretisch Fragen nach den spezifisch fotografischen Sammlungslogiken gewidmet zu haben. Vielmehr haben sie auch herausgearbeitet, inwiefern Fotografien etablierte museale Sammlungslogiken herausfordern und zuweilen irritieren. So haben Edwards und Christopher Morton darauf hingewiesen, dass die Reproduzierbarkeit von Fotografien – ihre fehlende „object singularity“ (ebd., S.8f.), wie sie es nennen – musealen Sammlungslogiken, die sich an Kategorien der traditionellen Kunst orientieren, im Wege stehe. Aus der fehlenden Objektsingularität ziehen sie die methodologische Schlussfolgerung, dass Objektbiografien, wie sie in der Ethnologie oder Kunstwissenschaft geläufig sind (und v.a. auch für Provenienzforschung und Restitution eine Rolle spielen), für die Fotografie aufgrund der beschriebenen Doppelfunktion als Bildinhalt und Bildobjekt wenig fruchtbar wären beziehungsweise nur einen Teil der Bedeutung von Fotografien in institutionellen Kontexten erschließen könnten. Insgesamt wird hier die Komplexität der Institutionalisierung der Fotografie in Verbindung mit Sammlungslogiken samt ihrer epistemischen Implikationen und Konsequenzen deutlich.

In jüngeren Studien machen Edwards und Ella Ravilious (2022)

auch auf die musealen Institutionsdynamiken der vielschichtigen Sammlungsdimensionen der Fotografie aufmerksam (vgl. S.4), indem sie die wechselseitigen Interdependenzen betonen: „[P]hotographs do not merely reflect the changing shape and agendas of museums, but are active within their continuities, disruptions and transformations“ (ebd. S.3). In diesem Wechselverhältnis liegt das Potenzial des Institutionsbegriffs für die Fotografieforschung.

Ausblick: Institutionsgeschichte als Teil der Fotogeschichte

Vor dem Hintergrund der französisch- und englischsprachigen Forschungslandschaft erstaunt, dass in der deutschsprachigen Fotografieforschung Institutionalisierungsproblematiken – jenseits der angesprochenen Gebiete – kaum eine Rolle gespielt haben, auch und gerade weil die Fotografieforschung als relativ kleines Feld der Medien-, Kunst- und Kulturwissenschaften überwiegend international aufgestellt ist. Ein möglicher Grund für die gerade in Bezug auf Institutionalisierungs- und Institutionsfragen nationalen Unterschiede liegt im Gegenstand selbst, denn Institutionen der Fotografie sind eng mit gesellschaftlichen Prozessen verknüpft, die von Land zu Land variieren. Im Gegensatz zur bereits erwähnten französischen zentralisierten Kulturpolitik in Bezug auf Fotografie gab es bis zur eingangs be-

schriebenen Debatte um ein Bundesinstitut für Fotografie in Deutschland keine kulturpolitischen Interessen auf Bundesebene, um die Fotografie länderübergreifend zu fördern (vgl. Yacavone 2024). Umgekehrt befördert diese öffentlichkeitswirksame Diskussion allerdings auch die (fotografietheoretische) Auseinandersetzung mit dem Thema. Neben Workshops und Konferenzen (z.B. das 2021 von der deutschen Gesellschaft für Photographie und der SK Stiftung Kultur ausgerichtete Symposium „Photographische Archive im künstlerischen Kontext“), die sich ausgehend von bestehenden fotografischen Sammlungen, Archiven und Institutionen den möglichen Funktionen und Aufgaben eines zentralen Fotoinstituts widmeten, liegt mit *Die Fotografie und ihre Institutionen. Von der Lehrsammlung zum Bundesinstitut* eine erste eingehendere und systematisierende Studie zur Fotografie und ihren Institutionen vor (vgl. Schürmann/Yacavone 2024).¹ Mit einem Fokus auf die vielfältige Institutionenlandschaft in Deutschland (ab ca. 1945) ist das Hauptanliegen des Bandes, das Thema in den deutschsprachigen Fotografiediskurs einzuführen beziehungsweise sichtbar zu machen und zu stärken. Einerseits werden dort Fallstudien

zu spezifischen Institutionen – vom Kreisarchiv und Stadtmuseum zum Industriearchiv und Kunstmuseum – versammelt, andererseits werden methodische Fragen gestellt, wie der Institutions- und Institutionalisierungsbegriff für die Fotografieforschung fruchtbar gemacht werden könnte.

In diesem Zusammenhang ist beispielsweise zu prüfen, inwiefern es sinnvoll sein kann, oft implizite Annahmen zu institutionellen Kontexten zu explizieren, um daraus ein klareres Bild der Wechselwirkungen zwischen Fotografie und Institutionen zu gewinnen. Das Erkenntnisinteresse eines solchen auf Reziprozität fokussierten Ansatzes liegt zum einen in der Vermeidung einer Diskussion von allgemeiner ansetzenden Institutionstheorien (wie man sie etwa aus der Soziologie oder Politikwissenschaft kennt), in denen die Fotografien als reine „executive bodies“ (Stiegler 2018, S.6) aufgehen, das heißt als spezifische epistemische Objekte verschwinden. Zum anderen verspricht diese Ausrichtung, die Dynamiken der zu Unrecht als statisch wahrgenommenen Institutionen der Fotografie auf verschiedenen kulturellen Ebenen beschreibbar zu machen. In diesem Sinne bilden Institutionen zugleich einschränkende wie ermöglichende Strukturen aus, die dann im Wechselverhältnis mit der Fotografie historisch und gesellschaftlich immer wieder ausgehandelt werden.

„Institution“ ist als Begriff bewusst breiter gewählt als seine nahen Ver-

1 Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf die von Anja Schürmann und mir verfasste Einleitung sowie meinen Beitrag im Band mit dem Titel „Für eine Institutionsgeschichte der Fotografie“.

wandten wie Archiv, Bibliothek, kommerzielle Bildagentur und Museum und umfasst ebenfalls solche Einrichtungen, in denen die Fotografien ‚um der Fotografie willen‘ gesammelt werden. Institutionen ‚der Fotografie sind solche der kulturellen Propagierung und Bewahrung der Fotografie in einer oder mehrerer ihrer Spielformen und Erscheinungsweisen. Sie sind darüber hinaus gesellschaftliche Organisationsprinzipien, die gezielt und aktiv am Begriff der Fotografie mitarbeiten,² indem sie normative (aber nicht überzeitliche) Rahmenbedingungen im Umgang mit Fotografie schaffen, dabei aber umgekehrt auch von der Fotografie und ihren spezifischen medialen Eigenheiten beeinflusst und bedingt werden. Während institutionelle Strukturen menschliches Handeln für gewisse Zeit festschreiben und in vorgeschriebener Weise normieren, so bleiben auch die nicht-menschlichen (Sammlungs-)Objekte in ihnen von diesen Rahmenbedingungen nicht unberührt beziehungsweise wirken (im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie Bruno Latours) auch auf diese zurück. Institutionen sind eben nicht bloße *empty vessels* oder transparente Auffangbehälter für fotografische Bilder. Vielmehr binden sie ihre Artefak-

te in Prozesse der De- und Re-Kontextualisierung ein (vgl. Kulbe 2022, S.8). Institutionen – oder genauer: Institutionen mit fotografischen Sammlungen und Institutionen ‚der Fotografie – sind auch Wissensordnungen mit impliziten oder expliziten Machtrelationen. Sie erzeugen und rahmen Strukturen mit ideologischen, identitätspolitischen und historisch und funktional kontingenten Auswahlmechanismen, die einer Institutionslogik von Zentrum und Peripherie, von drinnen und draußen, folgen. Mit anderen Worten definieren Institutionen historisch und gesellschaftlich variable Bedeutungen der Fotografie, während sie ihrerseits von der medialen und materiellen Beschaffenheit der fotografischen Bilder gekennzeichnet werden. Die Einbindung des Institutionsbegriffs in fotohistorische und -theoretische Debatten ist notwendig, um diese Wechselbeziehungen mit ihren gesellschaftlichen, ästhetischen und epistemologischen Implikationen zu begreifen. Insgesamt verspricht eine Reflexion über die Geschichte und Theorie der Fotografie aus der Perspektive der Institutionen, Wertung, Definition und Verstehen von Fotografie als historisch-variablen Wechselwirkungen zwischen fotografischer Produktion und Rezeption und gesellschaftlichen und soziokulturellen Prozessen (be)greifbar zu machen.

2 Allgemeine gesellschaftliche Institutionen, die sich fotografischer Verfahren bedienen, wirken sicherlich auch auf das gesellschaftliche Verständnis von Fotografie ein, allerdings eher passiv und implizit.

Literatur

- Abels, Heinz: „Institution: Feststellung von sozialen Regeln und Formen.“ In: ders.: *Einführung in die Soziologie*. Wiesbaden: Springer, 2019, S.119-157.
- Albert, Ditmar: „Photographie im Museum?“ In: Dewitz, Bodo von/Matz, Reinhard (Hg.): *Silber und Salz: Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839–1860*. Köln/Heidelberg: Edition Braus, 1989, S.598-611.
- Blaschke, Estelle: *Banking on Images: The Bettmann Archive and Corbis*. Leipzig: Spector, 2016.
- Burgin, Victor (Hg.): *Thinking Photography*. Basingstoke/London: MacMillan, 1982.
- Caraffa, Costanza: „Florence Declaration: Empfehlungen zum Erhalt analoger Fotoarchive“ (2009). <https://www.khi.fi.it/de/photothek/florence-declaration.php> (13.05.2024).
- Caraffa, Costanza: „Wenden! Fotografien in Archiven im Zeitalter ihrer Digitalisierbarkeit: ein material turn.“ In: *Rundbrief Fotografie* 18 (3), 2011a, S.8-15.
- Caraffa, Costanza (Hg.): *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2011b.
- Challine, Éléonore: *Une histoire contrariée: Le musée de photographie en France (1839–1945)*. Paris: Macula, 2017.
- Crimp, Douglas: „Das alte Subjekt des Museums, das neue der Bibliothek.“ In: Wolf, Herta (Hg.): *Paradigma Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002, S.376-388.
- Derrida, Jacques: *Dem Archiv verschrieben: Eine Freudsche Impression*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1997.
- Dittmann, Anastasia/Pohlmann, Ulrich/Schenk, Dietmar (Hg.): *Vorbilder/Nachbilder: Die fotografische Lehrsammlung der Universität der Künste Berlin 1850–1930*. Köln: Snoek, 2020.
- Ebeling, Knut/Günzel, Stephan (Hg.): *Archivologie: Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*. Berlin: Kadmos, 2009.
- Edwards, Elizabeth: „Thoughts on the ‚Non-Collections‘ of the Archival Ecosystem.“ In: Bärnighausen, Julia/Caraffa, Costanza/Klamm, Stefanie/Schneider, Franka/Wodtke, Petra (Hg.): *Photo-Objects: On the Materiality of Photographs and Photo Archives*. Berlin: Max Planck Institute for the History of Science, 2019, S.67-82. <https://www.mprl-series.mpg.de/studies/12/> (15.05.2024).
- Edwards, Elizabeth/Hart, Janice (Hg.): *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. London/New York: Routledge, 2004.

- Edwards, Elizabeth/Lien, Sigrid (Hg.): *Uncertain Images: Museums and the Work of Photographs*. Farnham: Ashgate, 2014.
- Edwards, Elizabeth/Morton, Christopher (Hg.): *Photographs, Museums, Collections: Between Art and Information*. London: Bloomsbury, 2015.
- Edwards, Elizabeth/Ravilious, Ella (Hg.): *What Photographs Do: The Making and Remaking of Museum Cultures*. London: UCL Press, 2022.
- Eskildsen, Ute: „Das Museum, die Museen oder andere Institute? Zur Diskussion möglicher Sammlungsorte für Fotografien.“ In: *Fotogeschichte* 10 (35), 1990, S.3-13.
- Eskildsen, Ute/Gaechtgens, Thomas W./Pietsch, Katrin/Weski, Thomas: „Konzept für ein Bundesinstitut für Fotografie“ (2020). <https://www.bundesregierung.de/resource/blob/974430/1729476/34fd6176823b63f10f94a24976b1fb0c/2020-03-10-konzept-bundesinstitut-fotografie-data.pdf?download=1> (12.05.2024).
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt: Suhrkamp, 2018 [1969].
- Geimer, Peter: „Einleitung.“ In: ders. (Hg.): *Theorie der Fotografie V, 1995–2022*. München: Schirmer/Mosel, 2023, S.387-389.
- Hägele, Ulrich/Ziehe, Irene (Hg.): *Fotografie und Film im Archiv: Sammeln, Bewahren, Erforschen*. Münster: Waxmann, 2013.
- Horstmann, Anja/Kopp, Vanina (Hg.): *Archiv – Macht – Wissen: Organisation und Konstruktion von Wissen und Wirklichkeiten in Archiven*. Frankfurt/New York: Campus, 2010.
- Kamin, Diana: *Picture-Work: How Libraries, Museums, and Stock Agencies Launched a New Image Economy*. Cambridge: MIT Press, 2023.
- Kulbe, Nadine: „Bildarchive: Wissensordnungen – Arbeitspraktiken – Nutzungspotenziale. Zur Einführung.“ In: dies./Jacobs, Theresa/Keller, Ines/Knöhr, Nathalie/Noll, Marsina/Spieker, Ira (Hg.): *Bildarchive: Wissensordnungen – Arbeitspraktiken – Nutzungspotenziale*. Dresden: Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde, 2022, S.8-15.
- Matz, Reinhard: „Blühende Landschaft: Zur Neuorientierung des fotografischen Engagements in Westdeutschland um 1980.“ In: ders./Siegel, Steffen/Stiegler, Bernd (Hg.): *Wolfgang Schulz und die Fotoszene um 1980*. Leipzig: Spector, 2019, S.104-111.
- Morel, Gaëlle: *Le photoreportage d'auteur: L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*. Paris: CNRS Éditions, 2006.
- Moschovi, Alexandra: *A Gust of Photo-Philia: Photography in the Art Museum*. Leuven: Leuven UP, 2020.
- Parikka, Jussi: *What is Media Archaeology?* Cambridge: Polity Press, 2012.

PD – Berater der öffentlichen Hand GmbH im Auftrag der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM): „Abschlussbericht. Machbarkeitsstudie Bundesinstitut für Fotografie“ (2021). <https://www.bundesregierung.de/resource/blob/974430/1876090/67ddb31fb81642efd63c50ccf6cf03d1-/2021-03-12-machbarkeitsstudie-nationales-institut-fuer-fotografie-data.pdf?download=1> (12.05.2024).

Pohlmann, Ulrich: „Die vergessenen Fotomuseen: Zur Geschichte realisierter und unausgeführter Vorhaben in Deutschland.“ In: *Fotogeschichte* 10 (35), 1990, S.14-21.

Ruchatz, Jens: „Kontexte der Präsentation: Zur Materialität und Medialität des fotografischen Bildes.“ In: *Fotogeschichte* 32 (124), 2012, S.19-28.

Runge, Evelyn: „Ökonomie der Fotografie: Beobachtungen zum globalen Markt der Bilder.“ In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews* 33 (3), 2016, S.274-296.

Schürmann, Anja/Yacavone, Kathrin (Hg.): *Die Fotografie und ihre Institutionen: Von der Lehrsammlung zum Bundesinstitut*. Berlin: Reimer, 2024.

Seyfert, Robert: *Das Leben der Institutionen: Zu einer Allgemeinen Theorie der Institutionalisierung*. Weilerswist: Velbrück, 2011.

Sekula, Allan: „Vom Erfinden fotografischer Bedeutung.“ In: Stiegler, Bernd (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart: Reclam, 2010, S.302-337.

Solomon-Godeau, Abigail: *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institution, and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Stiegler, Bernd: „How To Do Things With Photographs: Towards a Praxeology of Photography.“ In: Neumüller, Moritz (Hg.): *The Routledge Companion to Photography and Visual Culture*. New York/London: Routledge, 2018, S.4-13.

Tagg, John: *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Tagg, John: *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

Yacavone, Kathrin: „The Cultural Institutionalization of Photography in France: A Brief History.“ In: *Nottingham French Studies* 53 (2), 2014, S.122-135.

Yacavone, Kathrin: „Aufrufe, Konzepte und Fehlschläge: Eine fotohistorische Perspektive auf die Debatte um ein Bundesinstitut für Fotografie.“ In: *Rundbrief Fotografie* 30 (3), 2023, S.46-53.

Yacavone, Kathrin: „Valeurs culturelles, valeurs financières de la photographie: Une enquête historique sur les institutions photographiques en Allemagne.“ In: *Photographica* 8, 2024, S.74-91.

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Christian Blees: Der absolute Horror: Die Geschichte der Gruselcomics in Deutschland

Barmstedt: Edition Alfons 2024 (Texte zur graphischen Literatur, Bd.6), 240 S., ISBN 9783946266488, EUR 29,95

Nach seiner vor zwei Jahren erschienenen Monografie (*Lee Falks Phantom*. Barmstedt: Edition Alfons, 2022) über die deutschsprachigen Veröffentlichungen von Lee Falks *The Phantom* (1936-) widmet sich der Comicjournalist Christian Blees in seinem neuesten Buch abermals der Publikationsgeschichte von Comics, fokussiert aber ein anderes Genre, nämlich Grusel- beziehungsweise Horrorcomics. Während in der deutschsprachigen Comicforschung ein wenig Berührungspunkte mit diesem Gegenstand zu herrschen scheinen, hat sich zum Beispiel im Vereinigten Königreich und bedingt auch in den USA die Forschungslandschaft zu Horror- und Gruselcomics bereits ausdifferenziert und spezifiziert. Dies belegen unter anderem die beiden Monografien von Julia Round *Gothic*

in Comics and Graphic Novels (Jefferson: McFarland, 2014) und *Gothic for Girls: MISTY and British Comics* (Jackson: University Press of Mississippi, 2019) sowie Terrence Wandtkes *The Comics Scare Returns: The Contemporary Resurgence of Horror Comics* (Rochester: Rochester Institute of Technology Press, 2018). Auch zu nennen sind Themenhefte in etablierten Reihen wie etwa *Graphic Gothic (Studies in Comics 8 [2], 2017)* und *Gothic in Comics (Gothic Studies 25 [3], 2023)*. Aktuell befinden sich zudem diverse Handbücher zur Materie in der Entstehung, so bereitet die Herausgebertrias John Darowski, Fernando Gabriel und Pagnoni Berns derzeit *Critical Approaches to Horror Comic Books: Red Ink in the Gutter*. London: Routledge, 2024) vor, und außerdem ist die Veröffentlichung von

Horror and Comics (Cardiff: University of Wales Press, 2025) von Round, Barbara J. Chamberlin und Kom Kunyoying im nächsten Jahr geplant.

In der deutschen Comicforschung hingegen werden Grusel- und Horrorcomics allenfalls beiläufig in Übersichtswerken als Genre erwähnt, meist als Unterkategorie von Fantasycomics, während sich die monografische Sekundärliteratur sehr übersichtlich gestaltet: Sie beschränkt sich auf zwei Ausstellungskataloge, nämlich das über fünfzig Jahre alte *Sex und Horror in den Comics* (Hamburg: Friedrich Middelhaue, 1971) von Axel Brück und *Horror im Comic* (Berlin: avant, 2022) von Alexander Braun. Während sich Braun in erster Linie Publikationen US-amerikanischer Verlage, italienischen Horrorcomics (*fumetti neri*) und „Horror made in Japan“ (Braun 2022, S.423) widmete, ist Blees nun mit *Der absolute Horror: Die Geschichte der Gruselcomics in Deutschland* der erste Autor, der sich auf den deutschsprachigen Markt für Horror- und Gruselcomics konzentriert. Ziel seiner Publikation ist es, die „Entwicklung dieses Genres hierzulande anhand der wichtigsten Marktteilnehmer und ihrer zahlreichen Veröffentlichungen möglichst detailliert sowie weitestgehend chronologisch nachzuzeichnen“ (S.8). Diesem Ziel wird die Publikation absolut gerecht: Auf 240 Seiten und mit mehr als doppelt so vielen Abbildungen ausgestattet, führt Blees’ akribisch recherchiertes und klar strukturiertes Buch deutlich vor Augen, dass der deutsche

Markt, anders als die magere Sekundärliteratur suggeriert, durchaus der näheren Betrachtung lohnt.

In zehn Kapiteln behandelt der Autor die Höhen und Tiefen der deutschsprachigen Horrorcomics von ihren missglückten Anfängen in den 1950er Jahren, dem Höhepunkt in den 1970er und 1980er Jahren, dem anschließenden Niedergang bis hin zum „Revival der Horrorcomichefte“ (S.207) seit den früher Nullerjahren. Blees gibt Titeln, die auf Lizenzmaterial aus dem Ausland basieren, so beispielsweise Übersetzungen aus den Verlagsprogrammen von EC, DC und Marvel, ebenso Raum wie Neuschöpfungen. Er integriert US-amerikanische, britische, italienische und japanische Einflüsse auf den deutschen Horrorcomicmarkt, befasst sich mit Publikationsformaten (Comicheft, Taschenbuch, Tradepaperback, Album und Hardcover) und fokussiert einzelne Figuren wie Vampirella als Protagonistin der gleichnamigen Vampircomics. Mit dieser Mischung aus kursorischen Passagen und Schlaglichtern veranschaulicht der Autor auf überzeugende Weise den Facettenreichtum der Gruselcomics ‚Made in Germany‘ – auch bezüglich der Lesepublika: Anders als zum Beispiel Braun beschränkt sich der Autor nicht nur auf Comics für ein mehr oder minder reifes Publikum, sondern bezieht ebenso Gruselcomics für Kinder und Jugendliche in seine Studie mit ein, allen voran die ehemals teils wöchentlich, teils 14-tägig erscheinenden „Gruselreihen“ (S.78)

aus dem Bastei-Verlag, die sich primär an (männliche) Comicfans zwischen neun und vierzehn Jahren richteten: *Gespenster Geschichten* (1974-2006), *Spuk Geschichten* (1978-1995) und *Geister Geschichten* (1980-1983), die Reihe *Vanessa – Die Freundin der Geister* (1982-1991) und *Axel F. – Der Hexer von Bonn* (1988-1989), allesamt aus der Feder von Peter Mennigen, dem damaligen Hauptautor des Verlags in Kooperation mit diversen Zeichner:innen, unter anderem aus dem spanischen Studio Ortega.

Mit *Der absolute Horror* leistet Bles Pionierarbeit auf dem Gebiet der Publikationsgeschichte von Comics. Besonders verdienstvoll ist hierbei, dass der Autor deutschsprachige Horrorcomics und deren Entwicklungslinien nicht isoliert betrachtet, sondern durch die Einbeziehung anderer Medien, vor allem von Heftromanen und Filmen, eine medienhistorische Einordnung seiner comicspezifischen Ausführungen ermöglicht. Hier ergeben sich diverse inter- und transdisziplinäre Anschlusspunkte für unter anderem Buch- und Publikationswissenschaften, insbesondere Periodical Studies, sowie für künstlerisch-gestalterische Fächer.

Bei einem derart breiten Spektrum ist es nicht verwunderlich, dass nicht alle Informationen ihren Weg in die Publikation finden konnten: Im

Kapitel über *Vampirella* (1969-) habe ich so zum Beispiel die Erwähnung von Trina Robbins vermisst, auf die das Kostüm der Titelheldin zurückgeht (vgl. Madrid, Mike: *The Supergirls: Fashion, Feminism, Fantasy, and the History of Comic Book Heroines*. Colestin Valley: Exterminating Angel Press, 2016, S.151). Im Abschnitt über *Vanessa* und *Misty* (1978-1980) wäre unter anderem die (Cover-) Zeichnerin Shirley Bellwood zu ergänzen.

Der weibliche Anteil an der Gestaltung (und Rezeption) von Gruselcomics für den deutschen Markt ist noch ein blinder Fleck – aber durch die Forschung insbesondere von Round liegen hier zum Glück bereits vielfache Anknüpfungsoptionen vor. Doch auch Dank Bles' Buch liegt hierfür nun ebenso wie für die Erforschung queerer (Re-)Lektüren von Grusel- und Horrorcomics ein wertvoller Ausgangspunkt vor. Hierfür sorgen nicht zuletzt die zahlreichen Farbabbildungen, die der Autor für die Publikation zusammengetragen hat. Das enge Zusammenspiel von Text und Bild führt deutlich vor Augen, worauf in wissenschaftlichen Publikationen (aus Kostengründen) oft verzichtet werden muss – und welcher Verlust hieraus für die Argumentation erwächst.

Barbara Margarethe Eggert (Stuttgart)

Medien/Kultur

Hektor Haarkötter: Küssen: Eine berührende Kommunikationsart
Frankfurt: S. FISCHER 2024, 284 S., ISBN 9783103974331, EUR 24,-

Die Annahme, dass das Küssen als soziale Praxis nicht nur einem historischen Wandel unterliegt, sondern allmählich seine Bedeutung verliert und sich, beschleunigt durch die Folgen von Pandemie und Digitalisierung, seinem Ende nähert, steht im Zentrum der vorliegenden Monografie. Ihrem Autor, der an der Hochschule Bonn-Rhein-Sieg Kommunikationswissenschaft mit dem Schwerpunkt politische Kommunikation lehrt und zuletzt mit einer großen Studie über den Notizzettel (*Notizzettel: Denken und Schreiben im 21. Jahrhundert*. Frankfurt: S. FISCHER, 2021) für Aufmerksamkeit gesorgt hat, gilt das Küssen als „Idealmodell einer offenen Zweierbeziehung“, als „körperlicher Austausch im Duett“ und „berührende Kommunikationsart“ (S.9). Mit dem Ziel, „eine Art Biographie des Küssens“ (S.13) zu schreiben, begibt sich Hektor Haarkötter in einem weit gespannten Bogen von der Anthropologie bis zur Sprachphilosophie in diachroner und transdisziplinärer Perspektive auf eine philematologische Erkundung.

Strukturiert ist die Darstellung entlang den Leitfragen nach Entstehung, Ursache und Funktion sowie nach Mitteilungscharakter, Bedeutung und Interpretation des Küssens in „freie[n] Meditationen [...], das heißt als Versuche, Essays, Gedankensplitter“ (S.14), die auch eine auszugswise Lektüre lohnen. Zum Auftakt zeigt Haarkötter anhand von ethnografischen Vergleichsstudien, dass es sich um eine biologistische Fehleinschätzung handelt, im Küssen eine anthropologische Konstante zu vermuten. Stattdessen ist vielen Kulturen in Äquatornähe das Küssen fremd, während sich zirkumparktische Weltregionen als *kissing areas* identifizieren lassen. Wo geküsst wird, scheint im Zusammenhang mit „der sozialen Komplexität einer Gesellschaft“ zu stehen und „von der sozialen Klasse abzuhängen“ (S.36). Weil Küssen nicht naturgegeben ist, hat es eine Geschichte, und die möchte Haarkötter erzählen. Ausgehend von der ältesten materiellen Überlieferung, vedischen Sanskrittexten aus dem 1. Jahrtausend vor Christus, die bereits die Lippenberührung Liebender be-

schreiben, folgt er den schriftlichen Quellen der griechisch-römischen Antike bis zu den christlichen Zeugnissen und widmet je ein Kapitel der Renaissance und dem Zeitalter der Vernunft. Hervorgehoben werden dabei die sprachlichen Differenzierungen des Kusses aus Freundschaft (*osculum*), Zuneigung (*basium*) und Leidenschaft (*suavium*) im Lateinischen, die theoretischen Überlegungen zum Küssen als einer „Vereinigung des Körpers und der Seele“ (S.63) in Baldassare Castigliones *Il Libro del Cortegiano* (1508-1516) sowie die strikte Ablehnung des Küssens als unschicklich und gefährlich durch den Aufklärer Voltaire.

Im Anschluss an diesen kulturhistorischen Abriss erörtert Haarkötter sein Thema aus Sicht der Kommunikationstheorie: Als Kommunikationsakt dient das Küssen dem Austausch von Information, es trägt Bedeutung und übermittelt eine Botschaft, ist insofern interpretationsbedürftig; es teilt in erster Linie den Küssenden selbst, Außenstehenden nur nachrangig etwas mit; da es den Redeabbruch voraussetzt, ist es „orale Kommunikation, ohne verbale Kommunikation zu sein“ (S.74) und „steht vielleicht dem Denken näher als dem Sprechen“ (S.78). Unter Einbeziehung der durch Mark L. Knapp bestimmten sieben Felder nonverbaler Kommunikation (vgl. Knapp, Mark L./Hall, Judith A./Horgan, Terrence G.: *Non-verbal Communication in Human Interaction*. Boston: Wadsworth Cengage

Learning, 2014 [1972]) entwickelt Haarkötter die vorläufige Definition „Küssen ist ein Dialog mit Körpereinsatz“ (S.94), die er im Anschluss an eine Kuss-Typologie in den folgenden Abschnitten sukzessive überprüft und ergänzt. Dazu setzt er sich mit Küssen im Spannungsfeld zwischen Privatheit und Öffentlichkeit auseinander („Küssen ist ein privates Gefühl“ [S.118]), befragt den Stellenwert des Küssens beim Sex („Sex lässt sich erzwingen, das Küssen nicht“ [S.121]) und erläutert die Schwierigkeiten für das Verstehen von Küssen („Das Küssen findet jenseits einer Grenze statt, vor der noch sinnvoll verbal kommuniziert werden könnte“ [S.127]). Danach kehrt Haarkötter zurück zur Geschichte des Küssens. Seine Spurensuche führt ihn unter anderem von der Literatur der Romantik, die das Küssen im Gedicht und Märchen thematisch und sprachlich profiliert, über die Bildende Kunst mit Werken von Gustav Klimt (Malerei), Robert Doisneau (Fotografie) und Constantin Brâncuși (Skulptur) bis zu populärkulturellen Erzeugnissen in Musik (Jazz, Musical, Schlager) und Kino, wo Küsse auf der Leinwand (erstmal 1896) gezeigt und im dunklen Saal um den Preis des Filmerlebnisses („Küssen killt Kino. [...] Man kann nicht zwei kommunikative Akte gleichzeitig ausführen. Aber der eine kommunikative Akt kann zum anderen führen“ [S.228]) ermöglicht werden. Die Aufarbeitung der Tradition des sozialistischen Bruderkusses, die Analyse des

Phänomens, Gegenstände zu küssen, und die Schilderung der durch die Erfindung des Lippen-Make-ups ausgelösten Veränderungen des Küssens vervollständigen das Buch.

Haarkötter holt das Küssen aus seiner alltäglichen Banalität und versetzt Lesende durch die Fülle und immer wieder auch die Absurdität der von ihm zusammengetragenen Informationen in Staunen, etwa wenn er die Kussreglements verschiedener Gesellschaften aufzählt. Dies geschieht mit erkennbarer Lust an originellen Formulierungen (z.B. „Kussiversum“ [S.10], „Kuss-Räson“ [S.125]) und Bonmots, etwa: „*Sharing is communicating*. Und das Küssen zweier Menschen ist [...] eine *sharing community*“ (S.73); „Ich denke, also küsse ich“ (S.79); „Nach dem Kuss ist vor dem Kuss. [...] Wer küsst, sündigt nicht“ (S.123).

Wer eine systematische Studie erwartet, wird enttäuscht sein; wer das essayistische Denken dagegen schätzt und sich nicht von der durchgängig distanzlosen Anrede („Sei geküsst, lieber Leser!“ [S.9]), dem „elegischen

Ton“ (S.12), mancher argumentativen Volte und Redundanz auf „mäandern den Wegen“ (S.11) schrecken lässt, wird ausreichend zu eigenen weiterführenden Überlegungen angeregt. Erste Ansatzpunkte dafür liefert die strittige Überzeugung des Autors, dass Küssen stets eine Zweierbeziehung, eine Paarkonstellation, konstituiert, immer ausschließlich binär sei und man nicht zu dritt küssen könne (vgl. S.111); der Ansicht, ein Kuss sei immer zart und süß (vgl. S.122), das Küssen immer ein Austausch unter Gleichen (vgl. S.130), möchte man mit Heinrich von Kleist widersprechen: „Küsse, Bisse / Das reimt sich und wer recht von Herzen liebt, / Kann schon das eine für das andre greifen.“ Gegen den erklärten Bedeutungsverlust des Küssens im „Digizän“ (S.144) helfen zuletzt weder Argument noch Theorie, sondern allein und immer wieder Handeln: „Würden wir doch wieder mehr küssen, die Welt wäre ein friedlicherer Ort!“ (S.251).

Marcus Schotte (Berlin)

Nicholas Maniu: Queere Männlichkeiten: Bilderwelten männlich-männlichen Begehrens und queerer Geschlechtlichkeit

Bielefeld: transcript 2023, 626 S., ISBN 9783839467381, EUR 75,-

(Zugl. Dissertation am Fachbereich Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München, 2021)

In seiner Monografie *Queere Männlichkeiten: Bilderwelten männlich-männlichen Begehrens und queerer Geschlechtlichkeit* untersucht Nicholas Maniu die Diskursgeschichte queerer Männlichkeiten in der Kunst, die sich zwischen Unterdrückung und Emanzipation, Fremd- und Selbstwahrnehmung bewegt (vgl. S.7f., S.48). Er konstatiert, dass die historische Darstellung von Sexualität und Geschlecht – unter Stichworten wie Päderastie, Sodomie und Pathologisierung –, die heutige Ikonografie von queerem männlichen Begehren weiterhin prägt (vgl. S.49). Der Autor geht dabei vom Palimpsest aus – als Sinnbild für ein bildhaftes geschichtliches Hin und Zurück (vgl. S.31ff.) – und analysiert, wie sich queere Inszenierungen über die Zeit transformieren und überlagern (vgl. S.7f., S.30ff.).

Zunächst legt Maniu in seinem Buch den theoretischen und methodischen Grundstein, indem er im ersten Kapitel nach der Einleitung auf Begrifflichkeiten wie männlich-männliches Begehren, Homosexualität, Konstruktivismus und Essenzialismus sowie Devianz und Queerness eingeht. Dabei bezieht er sich unter anderen auf die Werke *Der Wille zum Wissen: Sexualität und Wahrheit I* (Frankfurt:

Suhrkamp, 1983 [1976]) von Michel Foucault (vgl. S.17ff.) und David Halperins *How to do the History of Homosexuality* (Chicago: University of Chicago Press, 2004 [2002]), etwa um verschiedene Beziehungsmuster männlich-männlichen Begehrens herauszuarbeiten (vgl. S.31ff.). Darauf folgen ein geschichtlicher Abriss queerer Männlichkeiten, eine nähere Untersuchung des männlichen Körpers als erotisches Objekt sowie die Darlegung von Inszenierungsstrategien queerer Sexualitäten und Geschlechtlichkeiten mit einem besonderen Augenmerk auf Appropriation.

Im Hauptteil seiner Monografie vollzieht der Autor die kunsthistorische Betrachtung seines Untersuchungsgegenstands und untergliedert sie in drei Schwerpunkte: „Figurationen der Lust“, „Figurationen des Verbotenen“ und „Präfigurationen homosexueller Identität(en)“. Darin beschreibt er detailliert den Wandel der Motive und der Rezeption männlich-männlichen Begehrens in der paganen Antike, im Christentum und in der Neuzeit (bis ins 21. Jahrhundert). Die analysierten Medien umfassen dabei beispielsweise Architektur, Skulptur, Malerei sowie Fotografien und Filme, die besprochenen mythi-

schen und historischen Figuren und Themen sind unter anderen Narziss, Harmodios, Kleidung (z.B. Travestie [vgl. S.321-348]), Räume (wie der *closet* [vgl. S.69ff.]) oder homosexuelle Ästhetik in Filmen wie *Race d'Ép* (1979) (vgl. S.64). Dabei konzentriert er sich nicht nur auf Einzeldarstellungen, sondern bezieht zum Beispiel bei der Analyse von Figuren auch Beziehungen zwischen zwei Menschen mit ein, etwa die Freundschaft (*amicitia*) zwischen Jesus Christus und Johannes, bei der es einen homoerotischen Subtext gebe (vgl. S.39, S.215-225).

Manius Buch liefert aufschlussreiche Erkenntnisse über Machtstrukturen, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Ambivalenzen sowie Homophobie (z.B. in Form von Jakob im Alten Testament [vgl. S.237-258]), die mit Bilderwelten queerer Männlichkeiten und deren Rezeption verbunden sind, aber auch wertvolle Erkenntnisse über die Subversion von vorherrschenden Geschlechtervorstellungen. Im *Self Portrait with Whip* (1978) des Fotografen Robert Mapplethorpe sei ebendieser sowohl als ‚weiblich‘ als auch ‚männlich‘ dargestellt (vgl. S.421ff., S.625).

Der Autor illustriert im Laufe seines Buchs, dass sich viele Inszenierungen und Begebenheiten ver-

gangener Zeiten auch im Heute finden lassen. Ab dem späten 19. Jahrhundert identifizierten sich beispielsweise zahlreiche queere Männer mit dem (fast immer nackt abgebildeten) Heiligen Sebastian, da solche Darstellungen Assoziationen mit männlicher Lust evozierten, während derselbe im Zuge der AIDS-Epidemie in den 1980er Jahren in der Kunst wieder seine ursprüngliche Funktion als Pestheiliger einnahm (vgl. S.76, S.258-286).

Maniu zeigt damit, dass Medien und Kunst zwar immer ein Produkt ihrer Zeit seien, aber gleichzeitig weiterhin Einfluss auf die Gegenwart nehmen. Der umfangreiche Abbildungsteil des Buchs (135 Seiten) leistet darüber hinaus einen wichtigen Beitrag zur Dokumentation und Kanonisierung einer sich verändernden Ikonografie queerer Männlichkeiten.

Obwohl sich die Monografie in der Disziplin der Kunstgeschichte verorten lässt, ist das Buch aufgrund seiner medienübergreifenden Konzeption auch für Studierende und Forschende der Medienwissenschaft und Visual Culture Studies sowie durch seine Geschlechterthematiken für die Gender und Queer Studies von großem Interesse.

Elsa-Margareta Venzmer
(Erlangen-Nürnberg)

Hannah Michel, Lisa Rettinger, Raffaella Rettinger (Hg.): Auf den Kopf gestellt: Interdisziplinäre Betrachtungen der Trickster-Figur
Baden-Baden: Nomos 2024, 206 S., ISBN 9783968219998, EUR 39,-

Der Band *Auf den Kopf gestellt: Interdisziplinäre Betrachtungen der Trickster-Figur*, herausgegeben von Hannah Michel, Lisa und Raffaella Rettinger, bietet eine umfassende Untersuchung der Trickster-Figur aus verschiedenen disziplinären Perspektiven. In seiner Interdisziplinarität liegt genau auch die Stärke des Bandes. Michel, Rettinger und Rettinger vereinen Perspektiven aus der Literaturwissenschaft, Anthropologie, Kulturwissenschaft und Medienwissenschaft. Im Zentrum steht mit dem Trickster eine Figur, die in zahlreichen Kulturen und Epochen auftritt und in Mythen, Literatur, Kunst und Popkultur präsent ist. Ziel der Publikation ist es, den Trickster für eine „subversive Heuristik“ (S.21) nutzbar zu machen.

Der Band ist in drei thematische Schwerpunkte gegliedert: „Poetik der Trickster“, „Fremdkörper“ und „Grenzüberschreitungen“.

Ein besonders aufschlussreiches Kapitel beschäftigt sich mit der sogenannten *Crazy Cat Lady* als „tricksterhafte Grenzgängerin“ (S.163). In „Von den Cyborgs zur Crazy Cat Lady: Über Grenzfigurationen des Weiblichen“ verhandelt Anna Rabe die *Crazy Cat Lady* als Lebensentwurf in einem Spannungsfeld ganz ähnlich dem Cyborg – einer Figur, die „die Frage nach den Bedingungen des Zusammenlebens mit

menschlichen und nichtmenschlichen Anderen“ (S.163) stellt. Die Verhandlungen weiblicher Trickster-Figuren stechen in diesem Band besonders hervor. Raffaella Rettingers Beitrag „When the Moon Turns Trickster: The Goddess Chang'e and Her Journey to Immortality“ ist im Abschnitt „Poetik der Trickster“ verortet und widmet sich vorrangig der Frage, ob und wie Trickster-Figuren eine spezifische Sprache erzeugen, die zu einem integralen Bestandteil der narrativen Struktur wird. Auffällig sei, dass das Sprechen über Trickster-Figuren eine besondere Art des Sprachgebrauchs hervorbringe, die im jeweiligen Kontext als innovativ zu beschreiben sei. Im Kontext einer vermeintlichen Universalität der Trickster-Figur kommt Rettinger zu dem Schluss, dass es notwendig sei, von der Bezeichnung ‚Trickster‘ abzurücken, und sie schlägt stattdessen vor, das Tricksterhafte als Motiv zu verwenden, da „cultural and gender-specific differences call for a new critical examination of the current trickster definition“ (S.47).

Eine stärkere Berücksichtigung nicht-westlicher Perspektiven über Rettingers Beitrag hinaus wäre eine wünschenswerte Bereicherung für die Publikation gewesen, insbesondere im Hinblick auf das formulierte Ziel, „den Blick auf scheinbare, kul-

turübergreifende Trickster zu schärfen und voreilige Kategorisierungen zu hinterfragen“ (S.17); es würde doch gelten, „Trickster als relational in ihrer kulturellen, politischen sowie historischen Umgebung zu erforschen“ (ebd.). Diesem Anspruch werden die Autor:innen und Herausgeberinnen besonders in Bezug auf die vorherrschende Lesart der Trickster als männlich gerecht. Sowohl die Einführung der Herausgeberinnen im einleitenden Kapitel „Trickster tricksen“ als auch die Beiträge von Anna Rabe, Rafaela Rettinger und Simon Probst lesen weibliche Trickster-Figuren, ohne auf die seit Beginn der Trickster-Forschung beliebten Listen von Trickster-Merkmalen einzugehen, die wesentlich zur Lesart der Trickster als inhärent männlich beigetragen haben. Im Gegenteil: Die Autor:innen

verstehen es geschickt, den Trick in den Fokus zu rücken und sich so vom normativen Verständnis einer universell-männlichen Trickster-Identität zu lösen (vgl. S.19).

Der Band *Auf den Kopf gestellt* liefert wertvolle Beiträge zur Trickster-Forschung und ist besonders für jene Leser:innen von Interesse, die sich mit Figurentypen und deren subversivem Potenzial befassen, unabhängig von ihrer vermeintlich archetypischen Ausprägung. Die im Band dargestellten und diskutierten Theorien und Analysen knüpfen innovativ an bereits existierende Forschung an und bieten darüber hinaus weitere Anknüpfungspunkte für zukünftige Studien, insbesondere im Hinblick auf die Konzeption des Tricksterhaften.

Veronika Rudolf (Bayreuth)

Katarzyna Machała: *The Handmaid's Tales* in Gileadverse: Dynamics of a Transmedia Storyworld

Paderborn: Brill | Fink 2024, 195 S., ISBN 9783770568888, EUR 139,-

Mit *The Handmaid's Tale* legte Margaret Atwood 1985 einen dystopischen feministischen Roman vor, der vierzig Jahre nach seiner Veröffentlichung zum festen Bestandteil des Kanons der fantastischen Literatur avanciert ist. Vor dem Hintergrund von Abtreibungsverboten in den USA, #metoo und dem Erstarken rechtskonservativer Politik scheint das Thema des Buchs aktueller denn je, und so verwundert es auch nicht, dass die Serienadaption (2017-) breit rezipiert und als Kommentar auf gegenwärtige gesellschaftliche Verhältnisse gedeutet wird.

Katarzyna Machała interessiert sich in ihrer Studie *The Handmaid's Tales in Gileadverse* nicht nur für den Transfer des Stoffs vom Roman zur Serie, sondern für das größere transmediale Universum, seine Dynamiken und Mechanismen, das Machała zufolge mit dem Erfolg der Hulu-Produktion seinen Anfang nahm (vgl. S.50f.). Daher hat die Verfasserin entschieden, konventionelleren Adaptionen des Stoffs – namentlich solchen, die zwischen dem Release von Roman und Fernsehserie erschienen sind, wie etwa Volker Schlöndorffs Verfilmung (1990), die Hörspielversionen von John Dryden (2002) und Michael O'Brien (2002) sowie Poul Ruders' Adaption für die Oper (1998) – keinen Platz im Buch einzuräumen. Diese werden zwar

erwähnt, besitzen aber aufgrund ihrer weniger umfangreichen Rezeption und der fehlenden Erweiterung der narrativen Welt laut Machała für das Gilead-Universum, wie es sich heute manifestiert, keine Relevanz. Mit der Fernsehserie ist *The Handmaid's Tale* zu einem „complex and manifold narrative in which the relations of the texts are not adequately explained by the traditional logics of adaptation“ (S.VII) angewachsen. Machała geht davon aus, dass *The Handmaid's Tale* also kein starres, fertiges Produkt ist, sondern „the narrative is participatory and ever expanding across different media, overwritten by many authors“ (S.VIII). Begriffe wie ‚Palimpsest‘ oder ‚Archiv‘ drängen sich hier auf, werden von Machała aber nicht berücksichtigt.

Konzeptuell entfaltet Machała ihr Lehrstück in Sachen *transmedia storytelling* auf der Grundlage von Vorüberlegungen von unter anderem Henry Jenkins, Marie-Laure Ryan und Matt Hills sowie Lisbeth Klastrup und Susana Tosca. Machała kann die transmediale Qualität des Stoffs durch Zusammenfügen der verschiedenen Puzzleteile, die die fiktionale Welt von Gilead zu einem kohärenten Ganzen machen, aufzeigen. Diesen einzelnen Elementen hat die Autorin jeweils eigene Kapitel gewidmet, in denen zentrale Aspekte wie *world-*

bulding, Figurenentwicklung, narrative Strategien und Medienkonvergenz eruiert werden: Neben Atwoods Roman und der Hulu-Serie sind dies Renée Naults Graphic Novel (2019), die Anschlusskommunikation von Fans im Netz (insb. Fanfiction, Memes und die Gileadpedia) und Atwoods Sequel *The Testaments* (2019). Obgleich *The Testaments* die Handlung des ersten Romans zu einem Ende bringt, sieht Machała das zweite Buch nicht als einen von der Autorin gesetzten Endpunkt, der den Wunsch nach Aufrechterhaltung ihrer Deutungshoheit über das Werk indizieren würde (wie etwa bei Joanne K. Rowling), sondern Machała zufolge markiere der Roman einen neuen Anfang (vgl. S.164). Wie sich dieser konkret in der Zukunft gestalten könnte, bleibt aber offen. Umso aufschlussreicher ist es umgekehrt, dass der Aufbau von *The Handmaid's Tales in Gileadverse* gerade das Gegenteil indiziert: Die Struktur des Bandes legt eine gewisse chronologische Logik oder gar Hierarchie nahe, der die verschiedenen Bausteine folgen (anstelle eines unübersichtlichen transmedialen Geflechts), bei dem Atwoods Bücher wie die Buchdeckel eines geschlossenen Universums wirken.

Eine wesentliche Kritik an *The Handmaid's Tales in Gileadverse* betrifft vor allem die Auseinandersetzung mit Fanfiction. Nimmt man den Faktor der Fankultur zu einer Fernsehserie als zentralen Angelpunkt für die transmediale Erzähwelt an – die Rezeption

durch Fans in Gestalt von weiteren fiktionalen Texten, die im gleichen Universum spielen, also als Moment, in dem eine transmediale Erzähwelt rhizomartig zu wachsen beginnt –, so wiegt es schwer, dass Machała sich nur auf Fanfictions bezieht, die auf fanfiction.net veröffentlicht wurden. Die Autorin sieht die Plattform als „most structured collection“ (S.102) von Fantexten zu *The Handmaid's Tale*, findet aber lediglich 84 Einträge, von denen der Appendix darüber informiert, dass viele Autor:innen gleich mehrere Erzählungen verfassten. Es verwundert einerseits, dass Machała dennoch behauptet, das Fandom sei „moderate in size“ (S.103) – bedenkt man, dass auf fanfiction.net zurzeit allein 684 Fandoms in der Sparte „TV Shows“ gelistet sind, deren Anzahl an Geschichten zumindest dreistellig ist. Andererseits verblüfft natürlich, dass der Verfasserin die in den letzten zehn Jahren in der Fankultur deutlich relevantere Plattform Archive of Our Own nicht bekannt zu sein scheint. Eine Suche zu *The Handmaid's Tale* kommt hier immerhin auf 650 Resultate. Der größte Fauxpas scheint jedoch, dass Machała ausgerechnet die Fanfiction *Manacled* (2018) von [senlinyu](https://www.senlinyu.com/) übersehen hat. Diese (auch explizit) von *The Handmaid's Tale* inspirierte *Harry-Potter*-Fanfiction ist mit knapp neun Millionen Seitenaufrufen, 95.000 Likes und mehr als 27.000 Bookmarks die zweitbeliebteste Fanfiction auf AO3 über alle (!) Fandoms hinweg. Dabei operiert *Manacled*

clud interessanterweise weniger im Sinne eines Crossovers beider Welten, als dass *The Handmaid's Tale* vielmehr als düsterer Teppich für die Handlung ausgebreitet wird, wodurch die gesellschaftliche und politische Strahlkraft von Gilead in einer bemerkenswerten Selbstverständlichkeit zum Massenphänomen wird. Auch auf fanfiction.net wäre die Geschichte – mitsamt Übersetzungen auf Deutsch, Französisch, Spanisch und Chinesisch – auffindbar gewesen. Auch hier ist *Manacled* mit knapp 9.000 Likes (favs) deutlich populärer als alle Texte, mit denen sich Machalá befasst, zusammengenommen. Zum Vergleich: Laut Appendix hat die beliebteste *The-Handmaid's-Tale*-Fiction der Studie 23 favs [vgl. S.182]).

Machalás Buch ist trotz seiner Schwächen gerade für Fans der Serie ein kurzweiliger Begleiter, wenn man durch das fiktionale Gilead-Universum navigiert. Dass *The Handmaid's Tale* als transmediale Erzählwelt von Umfang und Verzweigkeit deutlich begrenzter – „more manageable“ (S.165) – ist als beispielsweise *Harry Potter*, *Marvel* oder *Star Wars* macht dabei durchaus den Charme der Studie aus. Gleichzeitig fällt das Übersetzen von *Manacled*, anhand dessen sich tatsächlich Zukunft und Eigenleben des transmedialen Gilead hätten perspektivieren lassen, aber umso stärker ins Gewicht.

Vera Cuntz-Leng (Marburg)

Martina Kopf, Sascha Seiler (Hg.): Die 1968er Jahre: Utopie und Desillusion in Literatur, Film und Musik

Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2023 (Intercultural Studies, Bd.13), 187 S., ISBN 9783825395544, EUR 44,-

Als Symbol, Mythos oder Chiffre werden die „1968er Jahre“ schon mal etikettiert und damit die soziopolitischen Bewegungen dahinter weitgehend ins „Ästhetische“ (S.8) verschoben. Ihren politischen Anliegen – genannt seien vorrangig die Aufarbeitung der

nationalsozialistischen Verbrechen und Verheerungen in Deutschland, die Anklage und der Kampf gegen den Vietnamkrieg der USA und die Abkehr von einer naiven US-Idealisierung (bis zu einem strikten Antiamerikanismus) und endlich das

‚Hinterfragen‘ und Aufbrechen unangemessener patriarchalischer Hierarchien in der gesamten Gesellschaft – werden solche Labels nicht gerecht. Selbiges gilt für die Charakterisierung als „Rebellion, Provokation und Pop“, die die Herausgebenden – beide Literaturwissenschaftler:innen in Mainz – in ihrer Einleitung wählen, es sei denn man fokussiert sich auf symbolisch-kulturelle Phänomene, auf Literatur, Film und Musik, wie es dieser Sammelband in seinen zehn Beiträgen tut. Immerhin stiftet er inter- und transmediale Perspektiven und leistet zudem eine internationale, komparatistische Kontextualisierung, weil er Sujets und Entwicklungen außer in Deutschland auch in Frankreich, Argentinien und den USA in jenen Jahren einbezieht.

Begonnen wird die Sammlung jedoch mit einer ‚urdeutschen‘ Thematik – nämlich mit der Darstellung und Einordnung der Auseinandersetzungen um den Germanistentag vom 7. bis 12. Oktober 1968 in Berlin, die sich der ehemalige Marburger Literaturwissenschaftler Thomas Anz vornimmt. Die studentischen Protestierenden kritisierten nicht nur die überholte hierarchische Organisationsform, sondern auch die mangelnde politische Sensitivität der Verantwortlichen, vor allem die Verstrickungen der Germanistik im Nationalsozialismus, die erstmals 1967 noch recht zögerlich aufgearbeitet wurden, und forderten recht radikal die Auflösung dieser ehemals deutschen Wissenschaft in eine allge-

meine komparatistische Sprach- und Literaturwissenschaft, wie sie später einige Reformuniversitäten praktizierten. Weniger beachtet wurde die gleichzeitige „Totsagung“ (S.24) der Literatur, etwa im *Kursbuch 15* von Karl Markus Michel. Im Rückblick war laut Anz die Literaturproduktion indes „durchaus lebendig“ (S.25): mit etlichen Bestsellern wie Siegfried Lenz' *Deutschstunde* (1968), aber auch mit markanten Texten wie Erika Runge's *Bottroper Protokollen* (1968) oder Peter Weiss' *Viet Nam Diskurs* (1968). Internationalität und Komparatistik zur Überwindung nationalliterarischer Verengung etablierten sich in den Fakultäten unterschiedlich, ebenso wie der Literaturbegriff in normativer wie in medialer Hinsicht verschieden erweitert wurde. Der „Ästhetik und Geschichtsphilosophie des Eros um 1968“ widmet sich der zweite Beitrag: Ausgehend von Gerhard Zwerenz' Roman *Casanova und der Kleine Herr in Krieg und Frieden* (1966) thematisiert er die damals vorherrschende Repressionstheorie, also die Annahme der Unterdrückung der Sexualität, als maßgebliches Geschichtsnarrativ. Zum einen zeigt er ihre zentrale Bearbeitung in Kunst und Literatur auf, zum anderen erweist sich dies als Stimulation für neue Kunst- und Literaturtheorien, etwa von Herbert Marcuse, Roland Barthes, Theodor W. Adorno und Julia Kristeva.

Der dritte Beitrag befasst sich mit einer besonderen Gruppe in der französischen Studentenbewegung.

Die sogenannte *Situationistische Internationale* bewies in ihrer Zeitschrift und in zahlreichen Flugblättern ihre theoretische Eigenwilligkeit. Nach dem Sinn und den Erfolgen der 68er-Bewegung in Deutschland, Frankreich und in den USA fragt der nächste Beitrag. In den literarischen Texten artikuliert sich die baldige Desillusionierung als Hinwendung zur Subjektivität, wie sie sich in den Romanen *Lenz* (1973) von Peter Schneider und in Pascal Lainés *L'irrevolution* (1971) exemplifiziert.

Die Verarbeitung der Figur Jean-Luc Godard in zeitgenössischen französischen Romanen untersucht der nächste Beitrag von Jan Rhein an der Schnittstelle zwischen Literatur und Film. Mit der Modernisierung des Horrorfilms ab 1968 befasst sich der sechste Beitrag – Marcus Stiglegger identifiziert hier die Produktionen von Roman Polanski, George A. Romero und William Friedkin als Seismografen der aktuellen gesellschaftlichen Zustände.

Dem Debütfilm des iranisch-schweizerischen Regisseurs Barbet Schroeder *More* (1969) widmet sich der nächste Beitrag. Stefan Höppner entdeckt diesen Film als eine der ersten

kritischen Auseinandersetzungen mit der Gegenkultur der 1960er Jahre. Mit der angeblich zu beobachtenden Kunst- und Popfeindlichkeit des deutschsprachigen Polit-Rocks von 1968 bis in die 1980er Jahre hinein befasst sich der achte Beitrag von Till Huber, an den sich der nächste Text von Mitherausgeber Sascha Seiler zur Entstehung und Verbreitung der Rockmusik in Argentinien zu dieser Zeit anschließt. Schließlich beschäftigt sich der letzte Aufsatz mit dem argentinischen Dokumentarfilm *La Hora de los Hornos* (1968) von Pino Solanas und Octavio Getino und mit seiner Rezeption auf Festivals in Europa und Nordamerika.

Sicherlich exemplifizieren die Beiträge eindruckliche Ereignisse und Phänomene von Kunst, Film und Wissenschaft in dieser Zeit, die man – wie die Herausgebenden postulieren – in der Summe als „historische und kulturelle Zäsur“ (S.16) interpretieren kann. Aber die essentiellen politischen Botschaften und gesellschaftlichen Veränderungen, die man inzwischen mit den 1968ern assoziiert, transportieren und erklären sie nicht.

Hans-Dieter Kübler (Werther)

Anna Bers, Claudia Hillebrandt (Hg.): Loriot und die Bundesrepublik

Berlin/Boston: De Gruyter 2023, 282 S., ISBN 9783111004099, EUR 49,95

Vicco von Bülow (1923–2011) alias Loriot hat seine unverwechselbare Komik mit ‚akribischem und preußischem Ernst‘ erzeugt. In seinem Ratgeberwerk, seinen Zeichnungen, Fernsehsketchen und Spielfilmen hat er die bundesrepublikanische Gesellschaft der 1950er bis 1980er Jahre mit seiner scharfen Beobachtungsgabe und dabei einem kritisch-pädagogischen Augenzwinkern persifliert und parodiert. In diesem Zusammenhang haben Ausdrücke seiner Figuren wie „Das Bild hängt schief“, „Es saugt und bläst der Heinzelmann, wo Mutti sonst nur saugen kann“, „Hildegard, bitte sagen Sie jetzt nichts“ oder „Ach was!“ nicht nur Einzug in die Alltagssprache gehalten, sie zeigen auch eine charakteristische Facette der Loriot-Rezeption, nämlich deren chiffrhafte Sprichwörtlichkeit, die auf eine Kanonisierung von Loriots Werk beziehungsweise das ‚Loriothafte‘ hindeutet (vgl. S.2f.).

Anna Bers, Literaturhistorikerin an der Universität Göttingen, und die Germanistin Claudia Hillebrandt von der Universität Bielefeld haben 2022 in Göttingen die Tagung „Loriot und die Bundesrepublik“ veranstaltet – mit dem Hauptanliegen, Loriot im historischen Kontext der BRD-Geschichte zu situieren und sein Gesamtwerk multidisziplinär zu betrachten. Aus

dieser Tagung ist der vorliegende Band anlässlich des 100. Geburtstages von Vicco von Bülow entstanden.

Loriot und die Bundesrepublik bietet demzufolge aus einer interdisziplinären Perspektive einen ersten wissenschaftlichen Überblick über Loriot in seinem historischen Kontext und wird zugleich um Detailanalysen ergänzt. Er versammelt 15 wissenschaftliche Einblicke in das Werk des medial vielfältigen und schelmischen Humoristen aus den Blickwinkeln der Soziologie und europäischen Ethnologie, Geschichts- und Literaturwissenschaft, Medienwissenschaft und Kunstgeschichte wie auch der pragmatischen Linguistik (vgl. S.4).

Die Beiträge des Tagungsbandes sind in vier Sektionen untergliedert: „Die Archetypen der Bonner Republik“, „Geschichte, Subjekte, Öffentlichkeit“, „Bewertungen und Werte“ und „Lachen in Wort und Bild“. Der gemeinsame Fokus aller Beiträge ist die Rolle von Loriot als Chronist, Kulturosoziologe und Sozialpsychologe Westdeutschlands vor der Wiedervereinigung. Dabei kommt die Studie zum Fazit, dass die humoristische Spitze von Loriots Kunst in der komischen Überzeichnung des ‚gespaltenen Habitus‘ (vgl. Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*.

Frankfurt: Suhrkamp, 2023 [1987]) eines kleinbürgerlichen Milieus zu identifizieren sei, dessen faktischer sozialer Aufstieg in den 1950er und 1960er Jahren (im Sog des ‚Wirtschaftswunders‘) mit dem angezielten Erwerb kulturellen Kapitals und dem damit verbundenen Distinktionsgewinn kaum Schritt hält (vgl. S.5f.). Mit anderen Worten: „Seine Figuren scheitern systematisch an den kulturellen und habituellen Anforderungen dieses Aufstiegs“ (S.29). Beispielsweise ist sein Knollennasemännchen im Stresemann-Anzug eben eine Figur mit Aspirationen, die die Etikette wahren und Reputation sowie Respektabilität ausstrahlen möchte – wie die frühe, arrivierte Bundesrepublik, die auf dem Weg zu einer neuen politischen Identität um Würde und Achtbarkeit bemüht war. Beides misslingt mitunter in absurder und abstruser Manier (vgl. S.29f.). Für den ‚kleinbürgerlichen Verein‘ und seinen aufstiegsorientierten Habitus erweist sich Bildung als unverzichtbares Vehikel sozialen Ansehens und sozialer Distinktion. Im berühmten Fernsehsketch *Mutters Klavier* (1978) würde zum Beispiel das Musikinstrument als zur Schau gestelltes Bildungsstreben der

Loriot-Familie gelten. Das Klavier („Ein Klavier... ein Klavier!“) fungiert hierbei jedoch lediglich als dekoratives Möbelstück (vgl. S.35). Immer wenn die Loriot-Figuren versuchen, den guten Ton zu treffen, klebt ihnen gewissermaßen eine verräterische Nudel im Gesicht, die ihre Bemühungen zunichte macht (vgl. S.36). Der feine Humorist im Tweed-Anzug auf seinem Biedermeier-Sofa hat die Praktiken kleinbürgerlicher Selbstoptimierung im Visier und dekonstruiert dabei das bundesrepublikanische Bürgertum, zu dem er gehörte, aber doch nicht ganz (vgl. S.43).

Die vorliegende Studie richtet sich primär an eine interdisziplinäre Leser:innenschaft aus den Geistes- und Sozialwissenschaften mit Interessenschwerpunkt im 20. Jahrhundert. Zusammenfassend handelt es sich um eine scharf konturierte Studie über Loriots satirisch-kritisches Gesamtwerk, die eine sehr gute Grundlage bietet – für eine künftige Loriotforschung und deren Desiderate, wie beispielsweise eine korpuslinguistische Analyse der Werke Loriots sowie das Verhältnis Loriots zur DDR.

Claudia Cabezón Doty (Heidelberg)

Stylianos Papathanassopoulos, Andrea Miconi (Hg.): The Media Systems in Europe: Continuities and Discontinuities

Wiesbaden: Springer 2023, 193 S., ISBN 9783031322167, EUR 42,79 (OA)

Vor dem Hintergrund der einführenden Bemerkungen der Herausgeber:innen Stylianos Papathanassopoulos vom Department of Communication and Media Studies der National and Kapodistrian University in Athen sowie Andrea Miconi vom Department of Arts and Media der IULM Universität Mailand zu den westlichen und östlichen Mediensystemen in Europa und deren Kontinuitäten, aber auch Diskontinuitäten (S.15-34) werden in zwei weiteren Beiträgen die Medien in Europa zwischen 1990 und 2020 von Iliana Giannouli, Ioanna Archontaki und Achilleas Karadimitriou allgemein (S.35-67) und spezifisch im nordwestlichen Europa in den letzten drei Dekaden von Volker Grassmuck und Barbara Thomaß (S.69-97) betrachtet. Zudem wird das skandinavische Mediensystem in Dänemark, Finnland, Schweden und Norwegen von Thomas Andersson ausgehend von empirischen Nutzungsdaten ausführlich analysiert (S.99-131) sowie das Mediensystem in Südeuropa (S.133-161) von Papathanassopoulos, Giannouli und Archontaki sowie die Medien in Osteuropa (S.163-190) von Dessislava Boshnakova and Desislava Dankova.

Die Herausgeber dieses umfangreichen Sammelbandes mit vergleichenden Beiträgen zu den

Mediensystemen in den verschiedenen Gebieten Europas ziehen abschließend nur eine knappe Bilanz (S.191-194), wobei leider nicht auf die Kontinuitäten beziehungsweise Diskontinuitäten zwischen Nord- und Südeuropa oder West- und Osteuropa eingegangen wird. Auch die Unterschiede zwischen den klassischen Printmedien, dem öffentlichen Rundfunk, den privaten Kommerzmedien und Social Media in den verschiedenen Ländern Europas, auf die in den einzelnen Beiträgen durchaus differenziert eingegangen wird, bleiben zumindest im abschließenden Fazit unbeachtet. Hier wären bilanzierend länderübergreifende Vergleiche sinnvoll gewesen.

Grundsätzlich gilt für alle Mediensysteme in Europa, dass diese in den letzten drei Jahrzehnten stark durch die neuen digitalen Technologien geprägt und konkurrenziert worden sind, wobei eine zunehmende Globalisierung, zusammen mit der Aufweichung konkreter nationaler Grenzen, zu beobachten ist – nicht zuletzt durch die Etablierung neuer medialer Plattformen. Allerdings sind Unterschiede in den Mediensystemen zwischen den ‚alten‘ und ‚neuen‘ Ländern Europas, aber auch zwischen Nord-, Zentral- und Südeuropa nach wie vor beträchtlich (vgl. S.2) – insbesondere in Bezug auf die jeweilige Institutionalisierung

des Rundfunks. Hier stützen sich die Autor:innen auf die drei idealtypischen Modelle von Medien und Politik nach Daniel C. Hallin und Paolo Mancini (*Comparing Media Systems*. Cambridge: Cambridge UP, 2004): Polarized Pluralistic, Democratic Corporatist und Liberal (vgl. S.3ff.).

Zudem hat sich in allen Mediensystemen der Wettbewerb verstärkt – nicht zuletzt durch die Abwanderung der Werbung ins Internet, aber auch durch den Rückgang der Nut-

zung traditioneller Medien durch das Publikum, was wiederum die Medienkonzentration der transnationalen Informationsindustrien erhöht hat. Und auf der Ebene der Medienpolitik ist eine Tendenz zur Deregulierung in praktisch allen betrachteten Ländern zu beobachten. Schließlich äußern sich diese Tendenzen des Medienwandels in einer verstärkten Polarisierung beim Medienpublikum.

Heinz Bonfadelli (Zürich)

Carolyn Lano: Verdachtsmomente: Medien und Medienereignisse im Spiegel der Medienrhetorik von Verschwörungstheorien

Würzburg: Königshausen & Neumann (Film – Medium – Diskurs, Bd.120), 514 S., ISBN 9783826074202, EUR 49,80

(Zugl. Dissertation an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, 2022)

Im Gegensatz zu vielen anderen Publikationen zum Thema orientiert sich Carolyn Lano's Studie *Verdachtsmomente* an einer Medientheorie der Verschwörungstheorien, welche sie exemplarisch an drei Großereignissen belegt: dem Mord an John F. Kennedy 1963, der Mondlandung 1969 und dem Angriff auf das World Trade Center 2001. Diese Beispiele sind dahingehend gut ausgewählt, als dass sie einerseits alle unmit-

telbar mit der US-amerikanischen Politik verbunden sind und andererseits einen Einblick in historische Phasen der Medialisierung und ihrer Technisierung erlauben.

Den theoretischen Anspruch der Studie löst Lano durch weitreichende und differenzierte Überlegungen zu Medialität, Öffentlichkeit und den Charakteristika von Medienereignissen ein. Zentral fungiert hierbei der beobachtungstheoretische Konstruk-

tivismus von Niklas Luhmann, der eine individuelle Lesart erfährt. Lano fokussiert Luhmanns Verständnis von Medienkommunikationen als Beobachtungen, die sich als Kommunikation vollziehen (vgl. S.31). Daraus folgert sie, dass es in medialen Kontexten – inklusive der Schrift – keine absolute Wahrheit geben kann, dass in jedem Akt der Kommunikation ein ‚Verdachtsmoment‘ mitschwingen könne (vgl. S.32). Dementsprechend ist die Verschwörungstheorie der Kommunikation inhärent und zudem ein Indikator der „prekäre(n) Lage medialer Kommunikation“ (ebd.). Mit dieser Überlegung koppelt die Studie massenmediale Kommunikation und Verschwörungstheorien und versperrt sich Lesarten, welche auf Referenzialität, Wahrheit oder Authentizität referieren. Aufgrund der Konstruktivität der Verdachtsmomente votiert Lano dann konsequenterweise für die Beibehaltung des Begriffs der ‚Verschwörungstheorie‘, da sich dieser durch die ‚beständige Suche nach neuem Wissen‘ auszeichne. Laut Lano sind Wissenschaftssystem und Verschwörungstheorien in diesem Sinne nicht wesensfremd (vgl. S.87) und zudem Teil der kulturellen Selbstbeschreibungen einer Gesellschaft (vgl. S.97).

Von Luhmann Abstand nehmend, wendet sich die Autorin diskurstheoretischer Begrifflichkeit zu und hebt auf diskursive Formationen von Verschwörungstheorien ab (vgl. S.41ff.). Allein diese Bewegung hin zu medialen Semantiken ermöglicht die detail-

lierte Analyse der Verschwörungen, da Luhmanns Theorie für Medieninhalte nicht angelegt ist. Dementsprechend bewegt sich die Argumentation der Studie zwischen konstruktivistischen und diskurstheoretischen Elementen, was durchaus nicht als Widerspruch erscheinen muss, wie das ausführliche Kapitel zu medienwissenschaftlichen Forschungsperspektiven belegt. An dieser Stelle leistet die Autorin eine detaillierte und kenntnisreiche Diskussion medienwissenschaftlicher Perspektiven. Hier findet sich neben der Darstellung medienwissenschaftlicher Positionen eben die Verbindung zwischen Konstruktion und Diskurs: Medien wirken, sind aber als solche nicht immer sichtbar (vgl. S.124ff.). Die Analyse von Verschwörungstheorien bedarf deswegen immer des doppelten Moments der Medienrhetorik und des Wissens um die Konstruktivität medialer Wirkungen, die sich nicht unbedingt auf der Oberfläche zeigen.

Vor diesem theoretischen Hintergrund versteht Lano die skizzierten Verschwörungsmomente, die sie historisch differenzierend als Medienereignis wahrnimmt. Die historische Distanz der Ereignisse ermöglicht einen Rekurs auf deren Medialität: So zeichnet die Autorin anhand des Mordes an John F. Kennedy die Genese des ‚Medienereignisses‘ nach – in diesem Fall entwickelte sich das Medienereignis schrittweise, vom Mord bis zur Trauerfeier, während im Fall von 9/11 der Anschlag auf die Türme fast zeitgleich zum Medienereignis wurde (vgl. S.289). Die theoriegelei-

tete Analyse der Verschwörungstheorien verweist in ihrem Detailreichtum und ihrer Komplexität immer wieder auf ihre eigene Medialität, die sich dann aber gerade in den Verschwörungsmomenten auf der Oberfläche zeigt. Dementsprechend liefert die Studie abschließend eine Typologie verschwörungstheoretischer Deutungsverfahren, zu denen Dekodierung, Spurensuche, Diagrammatik und Zeug:innenschaft gehören. In gewisser Weise bestätigt die Studie in ihren abschließenden Reflexionen ihr auf eine Metaanalyse hin angelegtes metho-

disches Verfahren: Medien werden als Konstrukteure von Bedeutung angesehen, diese Bedeutungen lassen sich in Diskursformationen zusammenfassen, die Deutungsverfahren unterliegen.

Damit hält die Studie ihre kritische Distanz zum Forschungsobjekt auf vorzügliche Weise ein, liefert aber gleichzeitig ein Fülle von Details und Überlegungen zum Thema. Insgesamt ist ein überaus anregendes Buch entstanden, das immer wieder zur Lektüre einlädt.

Angela Krewani (Marburg)

Sven Grampp: Politische Medienikonografie: Einführung zur Illustration

München: UVK 2024, 466 S., ISBN 9783825259167, EUR 39,90

Eine politische Medienikonografie gibt es nicht, konstatiert der Erlanger-Nürnberger Medienwissenschaftler Sven Grampp, daher soll sie mit diesem umfangreichen Werk als wissenschaftliche Disziplin mit theoretischen Referenzen und analytischen Studien begründet, expliziert und an beispielhaften (Foto)Dokumenten methodisch exemplifiziert werden. Grampp nennt es im Untertitel unerklärlicherweise *Einführung zur Illustration* – doch ist das Buch weit mehr als eine Einführung, vielmehr eine ebenso ausführliche wie detaillierte Grundlegung, die ‚zur Illustration‘ wenig taugt, denn die vie-

len theoretischen Bezüge und wissenschaftlichen Referenzen, die Grampp anführt, sowie die zahlreichen Dokumente, verlangen aufmerksame, anstrengende Lektüre und präzise Nacharbeit. Immerhin unterstreichen für jedes Kapitel einführende Abstracts („Überblick“) und Zusammenfassungen am Ende („Rückblick“), mit Piktogrammen gekennzeichnete und grafisch unterlegte Einschübe (z.B. Definitionen, Problematisierungen), grafische Darstellungen sowie annotierte Literaturempfehlungen den Charakter eines Lehrbuches.

Auf die Einführung folgen drei Kapitel, wovon das vierte mit gut 270

Seiten und vielen Unterteilungen das umfangreichste ist. Zu kurz kommt eine Schlussfolgerung, die die Erkenntnisgewinne, Reichweiten beziehungsweise Begrenzungen und möglichen Weiterführungen der neuen Disziplin, wie sie Grampp in den Kapiteln fallweise anspricht, übergreifend resümiert. Dafür genügen die drei Seiten des Kapitels „Ausblenden“ leider nicht.

Wie die politische Ikonografie, die in der Kunstwissenschaft eine längere, reiche Tradition aufzuweisen hat, beschäftigt sich die politische Medienikonografie, wie sie Grampp versteht, mit politischen Bildern beziehungsweise mit dem Politischen in und durch Bilder, aber zusätzlich entgegen der „Medienvergessenheit der politische Ikonografie“ (S.8) mit dem konstitutiv Medialen, das die Bilder prägt und ihre Produktion wie Rezeption beeinflusst, mithin mit allem, was man nicht unmittelbar im Bild sieht, was aber ihm vorausgeht, es präformiert, seine Wahrnehmung steuert und ihm nachfolgt. Der potenziellen Universalität all dieser Faktoren ist sich Grampp sehr bewusst, weshalb er akzentuiert, dass das Forschungsfeld der politischen Medienikonografie „disparat, facettenreich und mit vielen Ausfransungen ausgestattet“ (S.79) sei und daher das bereits erwähnte umfangreiche vierte Kapitel dazu dient, eine Vielzahl an kategorialen wie analytischen Zugängen zur Medialität aufzuzeigen, wobei der Verfasser immer wieder einräumt, dass sie letztlich nicht erschöpfend seien.

Im vorangegangenen dritten Kapitel arbeitet Grampp eindrucksvoll die

kunstwissenschaftliche Ikonografie als Beschreibungsmethode sowie die Ikonologie als Theoriegerüst von unter anderem Erwin Panofsky, Aby Warburg und Martin Warnke auf. Grampp exemplifiziert anhand vieler klassischer, aber auch aktueller politischer Beispiele deren analytische Kapazitäten und Erkenntnisoptionen für Bildmuster, Motive und ästhetische Aspekte. Dabei expliziert er Schlüsselkategorien beziehungsweise Paradigmen wie Warburgs „Pathosformel“ (S.64-66), „Schlagbilder“ (S.69), Lessings Konzept des „fruchtbaren Augenblicks“ (S.112-116), „Interikonizität“ und „Interkulturalität“ (S.127-135) sowie das von Gerhard Paul vertretene Paradigma der „Medienikone“ (S.108-112) als symbolisch verdichtete Visualisierung komplexer Zusammenhänge. Mit ihnen steht ein begriffliches Instrumentarium parat, mit dem sich Bildinhalte, -motive und -formen gut erschließen lassen.

Noch ausführlicher beschäftigt sich Grampp im vierten Kapitel mit dem von ihm innovierten Hybrid der Bilder, nämlich ihrer Medialität: Codierung, Materialität und Infrastruktur sind die paradigmatischen Leitlinien. Ziel ist es, mit verschiedenen analytischen Zugängen die genannten Dimensionen zu erfassen. Unterschieden werden Code und Kanal als Bestandteile von Medien (vgl. S.142), Bildinstanzen, nämlich Bildvehikel, Bildinhalt und Bildreferenz (vgl. S.143), das Bild als Zeichen (vgl. S.147-157), (Binnen-)Räume des Bildes (vgl. S.165-169). Zur Medialität von Bildern, fokussiert in ihrer Materialität und

in der sie umfassenden Infrastruktur, kommt der Autor erst später, sie werden als Bestandteile des Kanals erachtet (vgl. S.253). Materialität soll weit über die klassische Bildanalyse hinaus Herrschaftsräume (nach Harold A. Innis), das kulturelle Gedächtnis (nach Aleida Assmann und Jan Assmann) sowie die technische Reproduzierbarkeit (nach Walter Benjamin) implizieren (vgl. S.257). Auch die Infrastruktur reicht weit über die unmittelbare Trägermaterialität hinaus und inkludiert institutionelle, ökonomische, technologische Infrastrukturen, in die ein Bild eingebunden ist (vgl. S.277).

Anschließend postuliert Grampp drei analytische Zugänge zur Bild-Infrastruktur: „die materiell-räumliche Dimension“, also die „Wahrnehmungsordnung der Bilder“, die „organisational-institutionelle Dimension“, also die „Agenturen der Bilder“ und die „technisch-prozessuale Dimension“, also die „Zirkulation der Bilder“ (S.280). Diese werden anhand einer Vielzahl von Beispielen und analytischen Details erläutert. So wird etwa unter der zweiten Dimension Politik und Allmacht der Algorithmen (vgl. S.307-315) thematisiert. Die technisch-prozessuale Dimension der Infrastruktur mündet in aktuelle Diskussionen über die digitale Medienwelt: Die dominante „Ökonomie der Aufmerksamkeit“ (S.317) produziert(e) schon bei den traditionellen Massenmedien eine intrinsische „Überbietungslogik“ (S.332), die bei den digitalen Medien in „Affizierung“ (S.327) (populistische Affekt-Kommunikation)

und Hyperkonnektivität kulminiert. Wie in keinem anderen Medienprodukt werden sie in Memes prototypisch symbolisiert, sie sind zentrale und populäre Manifestationen digitaler Infrastruktur, weshalb sich Grampp mit ihnen wiederum anhand vieler Beispiele ausführlich beschäftigt (vgl. S.339ff.).

Ohne Frage handelt es sich bei *Politische Medienikonografie* um ein gründliches, theoretisch mächtiges und exemplarisch anschauliches Werk, das trotz seines Umfangs und seiner Argumentationsdichte immer wieder auf die unausweichlichen, internen Grenzen hinweist. Die werden besonders sichtbar, wenn den Bildern die Zuweisung einer Subjektposition supponiert wird (vgl. S.205), wie es wohl Louis Althusser mit seinem „Konzept der Interpellation“ (S.201ff.) tut. Solange diese Subjektivierung nicht empirisch unterfüttert wird, bleibt sie nicht nur „unscharf“ (S.207), sondern evident blind. Nur an einer Stelle konzidiert Grampp dieses Manko als „Desiderat“ (S.229) seiner politischen Medienikonografie und verweist auf die Medienwirkungsforschung, an anderer Stelle objektiviert er die Bildwirkung insofern, als Bilder „eine Wirkung auf das Empfinden, Denken und Handeln“ in einem sogenannten „Bildakt“ (S.213) erzeugen. Da verkehrt sich die Perspektive und bewirkt eine objektive Potenzierung des Bildes. So bleibt die subjektive, auf Empirie rekurrierende Medienikonografie ein Desiderat für künftige Einführungen oder Grundlegungen.

Hans-Dieter Kübler (Werther)

Anna Kornbluh: *Immediacy, or The Style of Too Late Capitalism*

London/New York: Verso 2024, 232 S., ISBN 9781804291344, USD 19,96

Das in den USA vieldiskutierte Buch der Literaturwissenschaftlerin Anna Kornbluh *Immediacy, or The Style of Too Late Capitalism* präsentiert mit der Unmittelbarkeit ein verbindendes Element, das die kulturellen Phänomene unserer Zeit als Symptome einer einzigen Ideologie zu beschreiben erlaubt. War die Postmoderne durch Ironie und textuelle Distanz gekennzeichnet, bestehe das Versprechen der Post-Postmoderne in Nähe und Echtheit. Beispiele liefern etwa die Autofiktionen eines Karl Ove Knausgaard und die Selbstinszenierungen der Kardashians, aber auch immersive Ausstellungskonzepte, das Post-Continuity-Kino, NFT-Dateien, Emoticons und der New Materialism. All dies sei verbunden durch einen „urge to cut out the middleman“ (S.5), durch die Ablehnung von Repräsentation und die Behauptung ungefilterter Selbstidentität.

Der Stil der Unmittelbarkeit ist nach Kornbluh, die hier an Fredric Jameson anschließt, der Überbau eines spätkapitalistischen Systems, das statt auf Produktion auf Zirkulation setzt, in dem also die Finanz- die Realwirtschaft dominiert. Der Zirkulationskapitalismus sei in seinen Auswirkungen katastrophal und eigentlich ein *too late capitalism*, doch *immediacy* unterlaufe die Dringlichkeit

der Krise, indem sie uns in einem anhaltenden Jetzt narzisstischer Selbstbespiegelung gefangen halte. Sie sei daher weniger Eigenschaft digitaler Medien als „outer configuration of the circulation system that digital media effectuate, with the mode of production as its cause“ (S.41). Wenn hier eine Medienlogik am Werk sei, dann die des Bildes: Mit Slavoj Žižek konstatiert Kornbluh einen Verfall des Symbolischen infolge eines Terrors des Visuellen, der stärker noch als das Fernsehzeitalter durch seinen „immersive flow“ (S.62) gekennzeichnet sei.

Irritierend an Kornbluhs Rundumschlag ist, dass sie den Stil, den sie kritisiert, selbst imitiert. Der Text mäandert im Flow sarkastischer Bonmots dahin, verbindet alles mit allem und verfährt dabei ebenso additiv wie die kritisierte Unmittelbarkeitskultur selbst. Das ändert sich auch nicht, wo Kornbluh sich einzelnen Feldern der Gegenwartskultur widmet. Das Literaturkapitel etwa beschreibt Autofiktion als „fantasy of un-art“ (S.72), die sich durch pornografischen Individualismus und Ablehnung von Fiktion kennzeichne, und weitet diese Kritik umstandslos auf andere literarische Phänomene, etwa Romane in Ich-Perspektive, aus. Auch der Netflix-„stream style“ (S.115) stehe

stellvertretend für eine Auflösung filmischer Genres und Werkgrenzen im Strom der Empfehlungen auf Autoplay – „we swim in a shitstream of our own excretive analytics, TV as safe space“ (S.127).

Ebenso, oder wohl jedenfalls so ähnlich, sei Theorie heute von „authentications of situated knowing, elevations of personal experience, suspicions of grand narratives, transpositions of politics into ethos, and promotion of autoethnography across the disciplines“ (S.157) dominiert. Bei Bernard Harcourt und Bruno Latour, Maggie Nelson und Karen Barad, vor allem aber im Afropessimismus stößt Kornbluh dabei auf einen modischen Nihilismus, der Kritik im klassischen Sinn verunmögliche: „[A]ll institutions are oppressive, human history is only the history of domination, values like freedom or responsibility are instruments of these forces of bad oppressive domination, and therefore the only minimally affirmable virtues are ephemerality, hybridity, destabilization, fugitivity“ (S.178), eben Unmittelbarkeit. Dem hält Kornbluh Theorien entgegen, die die Politiken des Ästhetischen selbst aufdecken, etwa die Arbeiten Sianne Ngais, sowie Werke der Kunst und Literatur, die am Projekt der Repräsentation gesellschaftlicher Wirklichkeit festhalten, wie die

Romane Colson Whiteheads oder die Fotografien Edward Burtynskys.

Die Stärke des Buchs liegt in der Vielzahl überraschender Verbindungen, die sicherlich geeignet sind, breitere Diskussionen anzuregen. Durch seine kalkulierte Unschärfe ebnet der Text jedoch letztlich zu viele Differenzen ein, um als kulturtheoretische Synthese überzeugen zu können. So wird etwa die affirmative Funktion der Unmittelbarkeitsästhetik oftmals eher behauptet als belegt. Wie bereits Florian Sprenger argumentiert hat (vgl. *Medien des Immediaten: Elektrizität, Telegraphie, McLuhan*. Berlin: Kadmos, 2012), wäre zudem die gegenseitige Bedingtheit von medialer Durchdringung der Welt und vermittelter Unmittelbarkeit der Erfahrung zu erklären. In Kornbluhs Polemik erscheint diese Dialektik jedoch als bloße Dichotomie: „Immediacy is instant; mediation dilates. Immediacy is urgent; mediation displaces. Immediacy flows; mediation bars“ (S.216). Durch seine Fixierung auf das Feindbild der immediacy bleibt das Buch so an entscheidenden Stellen hinter dem eigenen Anspruch zurück, in Praktiken distanzierender Repräsentation einen Gegenentwurf zur Kultur der Unmittelbarkeit zu entwickeln.

Johannes Pause (Luxemburg)

Sylvia Sasse: Subversive Affirmation: Kritik der Kritik revisited

Zürich: Diaphanes 2024, 334 S., ISBN 9783035801880, EUR 24,-

Im Zuge des *activistic turn* boomt ‚politische‘ oder ‚kritische‘ Kunst. Unter den Strategien der Kritik in der Gegenwartskunst ist neben der klassischen ‚Gesellschaftskritik‘ und der direkt Missstände anprangernden Kritik (z.B. *ad personam* oder wider eine bestimmte rassistische, sexistische, antisemitische, homophobe, queerfeindliche usw. Position oder Praxis) die ‚subversive Affirmation‘ die am häufigsten anzutreffende Spielart engagierter Kunst, bei der „Künstler:innen und Aktivist:innen damit begannen, politische ‚Ideologien, ökonomische Strategien oder ästhetische Konzepte nicht durch Ablehnung zu kritisieren, sondern durch Zustimmung“ (S.7).

Sylvia Sasse hat diesen kritisch-künstlerischen Praktiken als Alternativen zum ‚Widerstand durch Neinsagen‘, der bereits bei Georg Wilhelm Friedrich Hegel immer vom zu überwindenden System bestimmt bleibt, nun eine längst überfällige Monografie gewidmet, die in Bezug auf die diversen Spielarten des Phänomens den Charakter eines künftigen Standardwerks aufweist. Sie schreibt programmatisch: „Subversive Affirmation ist ein künstlerisches und aktivistisches Verfahren, das die Kräfte des Affirmativen nutzt [...], nicht nur um Negation als einzige Praxis von Kritik abzulösen, sondern um alle Varianten von Zustimmung,

auch ihre zerstörerische und (auto-)repressive Kraft, zu erkunden“ (ebd.).

Auf den ersten 40 Seiten unternimmt Sasse die Herkulesaufgabe, in der gebotenen Kürze in die diversen philosophischen Schattierungen der Kritik der Kritik und die Dialektiken von Positivität und Negativität und von Affirmation und Subversion einzutauchen, wobei beim zugehörigen theoretischen Parforceritt von Hegel, Immanuel Kant und besonders Theodor W. Adorno ausgehend, über den Poststrukturalismus von Michel Foucault, Jean-François Lyotard und besonders Gilles Deleuze oder Rosi Braidotti bis zur postkolonialen (Gayatri Spivak, Homi Bhabha) und feministischen Dekonstruktion der Kritik (und der Aufklärung?) mit Audre Lorde nichts ausgelassen wird – bis hin zu Spielarten immanenter Kritik und ‚subversiver Mimesis‘ oder auch ‚Als-Ob-Mimesis‘. Sasse unterschlägt auch nicht, dass subversive Affirmation zu einer Lieblingsstrategie der Neuen Rechten im Zuge der globalen Refundamentalisierung geworden ist (vgl. S.11).

Der philosophischen Schwierigkeit des Gegenstands geschuldet, bleibt dieser Streifzug (S.7-72) so spannend wie punktuell Streitbar. Das theoretische Problem der Bewertung der subversiven Affirmation wie der klassisch ‚negativen‘ Kritik als mit

Adorno ‚bestimmter Negation‘, d.h. als (versuchsweise) Niederreißen des Bestehenden, verdichtet sich wohl in der Einstellung des oder der Leser:in zur pointierten Formulierung Adornos, für den Affirmation niemals subversiv sein kann: „Ist das Ganze der Bann [...], so bleibt die Negation der Partikularitäten, die ihren Inbegriff an jenem Ganzen hat, negativ. Ihr Positives wäre allein die bestimmte Negation, Kritik, kein umspringendes Resultat, das Affirmation glücklich in Händen hält“ (In: „Kritik.“ In: ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft II, Ges. Schriften Bd.10.2*. Darmstadt: WBG, 1997, S.793). Weiter ist die Frage, ob unter Rückgriff auf Lorde wirklich zutrifft: „Die Werkzeuge der Herrschenden werden das Haus der Herrschenden niemals einreißen“ (In: *Sister Outsider*. München: Hanser, 2021, S.10).

Im zweiten, umfangreicheren Teil der nun ausgesprochen flüssig zu lesenden Studie geht es anhand zahlreicher, gut gewählter Beispiele um die unterschiedlichen Spielarten subversiver Affirmation als künstlerischer Strategie. Hier sind die zentralen Stationen die Spielarten der ‚Revolution des Ja‘ nach 1968 (z.B.

Bazon Brocks ‚negative Affirmation‘; in dieser Tradition, allerdings ironisierend, steht später auch ein Klaus Staeck mit seinen Plakaten), weiter – der Schwerpunkt der Untersuchung – die diversen subversiven Praktiken der Untergrundkunst in den Ländern des ehemaligen Ostblocks bis 1989 (hier gibt es viel zu entdecken, am bekanntesten sind wohl noch Ilya Kabakov oder LAIBACH). Eine Unterteilung nimmt Sasse nach den Strategien des „kritischen Hyperkonformismus“ (S.113ff.), der „schöpferischen Mimikry“ (S.137ff.) und der „Überidentifikation als Desidentifikation“ (S.187ff.) vor. Und schließlich werden Praktiken in den Blick genommen, wie sie in den 1990er Jahren in der westlichen Kunstwelt – zum Beispiel als Fälle einer „mimetischen Verschlimmerung“ (S.221ff.) – für Furore sorgten (u.a. bei Heiner Müller, Christoph Schlingensiefel, This Yes Man).

Insgesamt legt Sasse einen fürs Verständnis der Gegenwartskunst ausgesprochen wichtigen Beitrag vor, dem allerdings entschieden ein Literaturverzeichnis fehlt.

Jürgen Riethmüller (Stuttgart)

Silvia Henke, Dieter Mersch, Thomas Strässle, Nicolaj van der Meulen, Jörg Wiesel (Hg.): Praktiken ästhetischen Denkens: 9 Essays zur Neuverhandlung von Kunst und Ästhetik

Bielefeld: transcript 2023, 216 S., ISBN 9783837670882, EUR 35,- (OA)

Untersucht werden im Sammelband von Silvia Henke, Dieter Mersch, Thomas Strässle, Nicolaj van der Meulen und Jörg Wiesel ästhetisches Forschen, Denken und Praktizieren, eingruppiert in je drei Beiträge unter „Artikulieren/Widerstehen“, „Bilden/Formen“ und „Schreiben/Zeigen“ (vgl. S.18). Die Autor:innen forschen ‚mit den‘ statt ‚über die‘ Fragestellungen (vgl. ebd.).

Den Abschnitt „Artikulieren/Widerstehen“ beginnt van der Meulen mit Reflexionen zu Immanuel Kants ‚reinem ästhetischen Urteil‘, das immer durch das Umfeld kontextualisiert werde. „Sich bilden bedeutet eben auch ‚sich‘ verständigen“ (S.50). Mersch folgt mit Überlegungen zur ästhetischen Synthese; er hinterfragt *artistic research* – ist es nun Kunst oder Wissenschaft? Kann es beides sein? (vgl. S.55ff.). Die Antwort ist: jein, Mersch übersetzt Synthese auch als „Verabredung“ (S.70) und als „das Einbehalten von Differenzen“ (S.72). Im dritten Essay reflektiert Michael Mayer die „Negativität ästhetischen Denkens“, mit der einerseits durchaus das ‚Schlechte‘ gemeint sein kann, sich andererseits aber auch der Bezug zum sachlichen ‚Negativ‘ von Fotografien eröffnet. Das ‚Negativ‘ im schriftstellerischen Prozess ist Prokrastination, Hemmung, Langeweile und Schreib-

blockade (vgl. S.88f.) und Teil des Schreibprozesses, „[d]enn die Sinnlosigkeit, sie hat einen Sinn“ (S.90).

Henke verdeutlicht im ersten Essay zu „Bilden/Formen“ die Wichtigkeit von Beispielen: Sie sind „Weisen ästhetischen Denkens, weil sie eine eigene mediale Form und Ausdrücklichkeit haben“ (S.106). Wiktoria Furrer blickt über den westeuropäischen Tellerrand hinaus und dockt ihre ‚Mikropädagogik‘ – gemeint sind damit Prozesse, die subsemantisch, affektiv und ereignishaft ausgerichtet sind (vgl. S.140) – sowie die sogenannte ‚vertikale Pädagogik‘ (d.h. geschlossene, nicht-flexible traditionelle Pädagogik), sehr interessant an ‚Forma Otwarta‘ (poln. ‚Offene Form‘), einem (architektonischen) Lehrprozess nach Oskar Hansen an (vgl. *Towards Open Form: Ku Formie Otwartej*. Warszawa: Foksal Gallery Foundation, 2005). Henryetta Duerschlag befasst sich mit der (fotografischen) ‚Neuen Sachlichkeit‘ und mit Hans Finsler, der einerseits am Hühnerei „[d]ie Obsession mit der idealen Formwiedergabe schattenfrei, isoliert aus Zeit und Raum“ (S.148) erprobte, wohlwissend, dass die ‚perfekte Darstellung‘ ein Paradoxon zur (fotografischen) Abbildung der Wirklichkeit ist. Andererseits war Finsler ein ‚unwissender Lehrmeister‘, über-

ließ er seine Schüler:innen trotz seiner detailreichen Studien der ‚guten Form‘ ihrem fotografischen Schaffen, ohne Vorgaben zu machen (vgl. S.152ff.).

Thomas Strässle reflektiert in ‚Schreiben/Zeigen‘ das ‚essayistische Prinzip‘ und leitet das Wort aus dem spätlateinischen *exagium* (ab- oder erwägen) ab; Strässle geht soweit, *artistic research* insgesamt als ‚essayistisches Prinzip‘ zu definieren, getrieben von einer allgemeinen ‚Konjunktur des Essayistischen‘ (S.168). Er beschreibt eine ‚[d]iskrete Setzung‘ (S.176) von ‚Momenten‘ als mögliche Formel für essayistische Praxis – sofern es eine solche geben kann. Aurel Sieber hinterfragt Rituale und Berührungen als ästhetische Praxen, seine ‚Dialektik der Berührung‘ ist ‚mehrfach dual‘, weil diese Aktivität mit Passivität und auch Oberflächlichkeit mit Intimität verbinde (vgl. S.184). Wiesel kontextualisiert schließlich anhand der dänischen TV-Serie *Herrens Veje* (2017) eine ‚Ästhetik des Unterbrechens‘. Das filmische Unterbrechen illustriert erfolgreich Gedankensprünge, Zeit- und Sprachwechsel (vgl. S.199). ‚Die Serie als Ganze [...] ist eine einzige Predigt‘ (ebd.).

Das Schöne an Essays ist deren Möglichkeit, Gedankenexperimente

zuzulassen und sich in Gedanken zu verlieren, Denkpraxis zu betreiben. Der Band ist eine gelungene Mischung von eigenen ästhetischen (Mikro-) Denkprozessen der Autor:innen, die trotz verschiedener Schwerpunkte in den jeweiligen Texten von einer fundierten Kenntnis der ästhetischen Theorie zeugen. Manches ist wirklich reines Gedankenspiel, manches sehr komplexe Denkarbeit, die jedoch nicht weniger bereichernd zu lesen ist. Der Vorteil an einer Essaysammlung ist, die Beiträge asynchron lesen zu können, die Texte funktionieren dennoch als zusammenhängendes Gesamtkonstrukt, beziehen sich häufig aufeinander. Mit den Grundbegriffen ästhetischer Theorie sollte man sich jedoch vor der Lektüre bereits etwas auseinandergesetzt haben.

Die alte Krux geisteswissenschaftlicher Forschung, besonders der Philosophie, dass Männer nur Männer zitieren und Frauen auch fast ausschließlich Männer zitieren, weil diese eben seit Jahrzehnten zitiert werden (müssen), zeigt sich leider auch in diesem Buch. Mehr *essais*, auch zeitgenössische Positionen zu betrachten, wären wünschenswert gewesen.

Xenia Kitaeva (Berlin)

Catrin Misselhorn: Künstliche Intelligenz – das Ende der Kunst?

Ditzingen: Reclam 2023 (Was bedeutet das alles?), 152 S.,
ISBN 9783150143551, EUR 8,-

Die Frage nach dem Potenzial der sich stürmisch entwickelnden KI bewegt das Kunstsystem und seine Akteur:innen – ähnlich wie es andere große technische Neuerungen, wie der Buchdruck oder die Fotografie, zuvor getan haben. Catrin Misselhorn greift die nicht seltenen Ängste in diesem sozialen Feld auf, wenn sie (wieder einmal) angesichts hiermit verbundener Umwälzungen nach dem Ende der Kunst fragt. Die geistreiche Studie kennzeichnet die präzise Beschränkung auf die Möglichkeiten der KI hinsichtlich ihrer Tragfähigkeit, eigenständig autonome Kunst herzustellen, und sie verwechselt diese Frage nicht mit der nach der Möglichkeit einer ästhetischen Gestaltung insgesamt, neuen Fertigkeiten der Mimesis oder gar der vollständigen Simulation menschlichen Denkens bis hin zur Ununterscheidbarkeit, wie wir es aus dem Turing-Test kennen.

Ausgehend von den Geschichtskonzeptionen Hegels, aber insbesondere Arthur C. Dantos, entwickelt die Göttinger Philosophin systematisch die Möglichkeiten der Unterscheidung von Kunst und Objekten, die nur aussehen wie Kunst. Schon hier fällt auf, und das ist eine bemerkenswerte rhetorische Pointe dieses Textes, dass sich die aktuellen Fragen nach den Bedingungen und Möglichkeiten von

Kunst im Rahmen der KI sehr dicht an den mittlerweile klassischen Fragestellungen bezüglich des Kunstbegriffes in der Moderne, insbesondere seit Beginn des 20. Jahrhunderts, entlang bewegen müssen. Entsprechend geht Misselhorn von der beunruhigenden Erfahrung Dantos beim Anblick der Brillo-Kartons Andy Warhols 1964 in der New Yorker Stable-Galerie aus, die wohl für damalige Betrachter:innen nicht weniger irritierend war als die Unsicherheit in unseren Tagen über die Genese von Bildern und Texten, die zumindest scheinbar aus der Logik der technischen Apparatur allein entstehen. Misselhorn spekuliert dabei weniger über futuristische Perspektiven, sondern reflektiert konkrete zeitgenössische Formen der digitalen Kunst, wie sie jetzt mit dem Anspruch, zugleich Kunst und Produkt künstlicher Intelligenz zu sein, allerorten das Publikum überraschen. Deshalb unterscheidet Misselhorn deutlich zwischen schwacher und starker KI. Während erstere „auf die Lösung konkreter Anwendungsprobleme bezogen ist und menschliche Intelligenz bestenfalls simuliert, strebt starke KI das Ziel an, menschliche Intelligenz zu reproduzieren, einschließlich echtem Denken und Bewusstsein“ (S.8). Die starke KI steckt heute noch in den Kinderschuhen und wird beim wei-

teren Gang der Argumente im Text kaum berücksichtigt, doch es wird hier noch auf sie zurückzukommen sein. Dass etwas künstlich Generiertes aussieht wie Kunst ist „in der Zwischenzeit Wirklichkeit geworden [...]. Bewusstsein oder die Fähigkeit wirklich zu denken, sind dafür nicht nötig, weshalb wir uns im Rahmen dieses Buches immer im Bereich der schwachen KI bewegen“ (ebd.). Hier wird das Problematische der Situation deutlich, denn „bedeutet es nicht das Ende der Kunst, wenn es KI wirklich gelingt, Kunstwerke zu erschaffen, ohne über Bewusstsein zu verfügen oder denken zu können?“ (ebd.).

Vor allem eine Fragestellung beziehungsweise Behauptung eines Teils der modernistischen Ästhetik wird durch das Erscheinen schon einer schwachen KI erneut zum Fokus der aktuellen neuen Kunsttheorie – die Frage nach dem Tod des Autors: „Die entscheidende Frage lautet somit, ob es künstlichen Systemen möglich ist, eine Idee auszudrücken und genuine Kunst zu schaffen, oder ob diese Fähigkeit zwingend an menschliche Subjektivität geknüpft ist. Könnte uns [...] KI-Kunst dazu zwingen, uns von dieser Vorstellung als einer veralteten humanistischen Auffassung zu verabschieden und eine posthumanistische Vorstellung künstlerischer Kreativität zu akzeptieren?“ (S.32). Im Gegensatz zu den einschlägigen theoretischen Ansätzen der Postmoderne wird dargestellt in einem neuen Anlauf dargestellt, dass es eben mindestens eine

hypothetische Autorschaft ist, die dem Kunstwerk als solches eignen muss, eine Intentionalität, die jedes Artefakt unabhängig von seiner konkreten Erscheinung auszeichnet, nicht ganz unähnlich der ‚Aboutness‘ Dantos, die jedes noch so reduzierte Objekt erst durch eine ihm übergeordnete Referenz zum künstlerischen Objekt macht. Und dies setzt ein bewusstes Subjekt voraus, das dem Kunstwerk Sinn gibt (vgl. S.18).

Wie (fast) immer in der jüngsten Geschichte moderner Kunst verschiebt sich der Zugang im Großen und Ganzen von einer produktions- zu einer rezeptionsästhetischen Perspektive. „Im Anschluss an die vorgeschlagene Kunstdefinition bezieht sich die ästhetische Erfahrung eines Kunstwerks auf die Erfahrung eines Objekts, das einen verkörperten Gehalt höherer Ordnung besitzt, der auf einen Autor zurückgeht. Konzentrieren wir uns allein auf die Erfahrung als solche, scheint es vollkommen unerheblich zu sein, ob dieser Autor tatsächlich existiert oder nur eine Projektion ist. Wir haben zwar festgestellt, dass rein hypothetische Konstrukte von Autorschaft unzureichend sind, weil der Status und die Identität eines Kunstwerks auf diese Weise nicht festgelegt wird. Doch für die ästhetische Erfahrung reicht es völlig aus – so könnte man argumentieren –, wenn das KI-generierte Objekt als ein Stimulans betrachtet wird, dem jeder seine Autorvorstellung unterlegen kann“ (S.94). Auch hier wiederholt KI-gene-

rierte Kunst nur die Überschreitungen des Kunstbegriffs beziehungsweise der Vorstellungen davon, was kunstwürdig ist, wie wir es von der Dynamik der High Art der letzten 200 Jahre kennen. Die entscheidende neue Frage bleibt demgegenüber, welche spezifischen Perspektiven die KI-Kunst mit ihrem neuartigen Material nahelegt? Misselhorns Essay systematisiert einige dieser Zugänge glänzend; erst gegen Ende, im Kapitel „Mensch oder KI – ein Unterschied für die ästhetische Erfahrung?“ (S.93-110) verliert sie etwas an Schärfe der Argumentation, etwa wenn sie die Konzeption vom Autor als Freund des Rezipierenden von Wayne C. Booth (vgl. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Berkeley: University of California Press, 1988) anführt. Eigentlich hätte

die Argumentation des Bandes hier schon enden können und die Frage nach dem Kunststatus der schwachen KI wäre als weitere Variation moderner autonomer Ästhetik beschrieben. Das wäre allerdings keine Beruhigung für konservative Gemüter, denn die Weiterentwicklung einer starken KI, die jetzt erst nur in rudimentären Anfängen existiert, lässt wahrlich revolutionäre Veränderungen erwarten. Der Essay von Misselhorn ist nicht nur hinsichtlich seiner systematischen Argumentation und so präzisen wie klaren Sprache unbedingt zu empfehlen – nicht zuletzt, weil er auf elegante Art und Weise zur Ordnung im Diskurspotpourri über die jüngsten digitalen Revolutionen ruft.

Norbert M. Schmitz (Kiel/Wuppertal)

Anne Gräfe: Langeweile aushalten: Kontingenzerfahrung in der Gegenwartskunst

Berlin: Kadmos 2024, 226 S., ISBN 9783865995421, EUR 29,80

(Zugl. Dissertation an der Hochschule für Gestaltung Offenbach, 2022)

In ihrer 2022 verteidigten und jetzt publizierten Dissertation stellt Anne Gräfe die vorderhand durchaus ketzerische Frage, inwiefern das Spiel mit der Langeweile des Publikums für zeitgenössische Kunstwerke überhaupt konstituierend geworden ist. Ausgehend von Walter Benjamins provozierendem Credo, Langeweile sei „die Schwelle zu großen Taten“ („Konvolut D: Die Langeweile, ewige Wiederkehr.“ In: ders.: *Das Passagenwerk*. Ges. Schriften, Bd.5. Frankfurt: Suhrkamp, 1983, S.156-178, S.161) wird gefragt, ob und inwiefern mit Susan Sontag und anderen Kunstkritiker:innen der 1960er Jahre tatsächlich (immer) gelte, langweilige Kunst sei interessante Kunst (vgl. S.26).

Die weit verzweigte philosophisch-ästhetische oder gar psychologische beziehungsweise neurowissenschaftliche Diskussion um das Phänomen der Langeweile wird hier nur gestreift beziehungsweise übergangen, um umso deutlicher die zentrale und produktive Rolle des „Aushalten[s] einer ausgestellten Langeweile“ (S.29) bei der Rezeption zeitgenössischer Kunst herauszuarbeiten, etwa als „Motor der Kritik“ (S.28). Dieser weitgehende Verzicht aufs Grundsätzliche ist eine kluge Entscheidung, denn die zentrale, im Kern rezeptionsästhetische Frage,

wer mit welchem Recht das Verdikt des Langweiligen aussprechen und damit überhaupt von „Praktiken der Langeweile in der Gegenwartskunst“ (S.29) sprechen kann, wird so ebenso umgangen wie auch das Problem der (eigentlich) poststrukturalistisch-kunsttheoretischen Verabschiedung des Subjekts, an das Langeweile phänomenologisch doch konstitutiv gebunden scheint. Dasselbe gilt auch für die Frage, ob es tatsächlich die in der Tradition von Frances Colpitt (vgl. „The Issue of Boredom: Is it Interesting?“ In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43, 1985, S.359-365) dann im Hauptteil von Gräfes Untersuchung beispielhaft angeführten Kunstwerke sind, die langweilen, oder ob bereits ihr institutionalisierter Zugang, insbesondere das (‘theoriefetischisierende’) kuratorische Denken der Zeit, Langeweile erzwingt.

Gräfes spannenden Streifzug entlang diverser Positionen ‚anstrengender‘ Kunst strukturieren nun vier Formen der Langeweile: Langeweile buchstäblich als Dehnung der Zeit (mit Sharon Lockhart, Hiroshi Sugimoto und Albert Serra), Langeweile als Wiederholung (mit Zoe Leonard, Heiner Goebbels und Gregor Schneider), Langeweile im Dazwischen – die Aufmerksamkeit will woanders hin (mit Bruce Nauman, Manon de

Boer und der Ambient Music) – und schließlich, besonders auch vor dem Hintergrund der digitalen Revolution, der ‚postmodernen‘ Langeweile als Zuviel, etwa als Folge einer Übersättigung (mit Cosima von Bonin, Anne Imhof und Camille Henrot).

Ein wenig störend ist allein, dass die Rolle der „Kontingenzerfahrung“ (S.28) – konstitutiv oder nur eine Spielart des Langweiligen? – und auch das Verhältnis des zur Debatte stehenden Phänomens zur Gegenwartskultur insgesamt, die eine des „Zuviel“ und der „Überforderung“ (S.35) sei, doch unklar bleiben. Denn diverse sperrige Werke der Moderne – von der monochromen Malerei über den Minimalismus bis zu Andy Warhols *Sleep* (1964) und vieles andere mehr – waren gewiss für ein bestimmtes, von der Kulturindustrie mit allerlei Reizen

verwöhntes Publikum ebenfalls ‚langweilig‘. Und das große Zuviel in der Kultur ist schon zu Baudelaires Tagen beklagt worden. Überhaupt wäre hier auf einen (fragwürdigen, Gräfe gewiss fernliegenden) impliziten Konservatismus der Argumentation hinzuweisen, dem in seiner genaufklärerischen Feier von ‚Größe‘ – und in der Postmoderne dann eben Intensität, Erhabenheit oder Präsenz oder des Rauschs der Sinne – an der jeweils neuen Kunst traditionell manches verdächtig gewesen ist (wie womöglich gar noch immer der fehlende Nachweis handwerklicher Meisterschaft).

Wie dem auch sei: Gräfe legt hier eine wichtige Untersuchung vor, die zu weiterer, möglicherweise systematischerer Forschung anregt.

Jürgen Riethmüller (Stuttgart)

Kaitlin Tonti (Hg.): *Fix-It Fics: Challenging the Status Quo through Fan Fiction*

Wilmington: Vernon Press 2024, 199 S., ISBN 9781648898143, EUR 97,-

Das Ende von *Lost* (2004-2010) war hanebüchen? Der Epilog von *Harry Potter* unerträglich plump? Eigentlich hätten Sherlock und Watson ein Liebespaar werden sollen, und Glenn Rhee's Serientod in *The Walking Dead* (2010-2022) war ärgerlich und sinnlos? Wenn sich Fans über ein unzufriedenstellendes Handlungselement ärgern, kann dies eine Triebfeder für Kreativität werden, indem sie selbst zu Tastatur oder Stift greifen und die geliebte Geschichte nach eigenen Vorstellungen weiter-, um- oder neuerzählen. Beim Verfassen von Fanfictions steht also nicht selten der Wunsch im Vordergrund, einen Aspekt des Fanobjekts zu korrigieren, zu ‚fixen‘.

Fix-It Fics: Challenging the Status Quo through Fan Fiction ist ein Sammelband zu einem vielversprechenden und facettenreichen Thema, was sich auch in der Unterschiedlichkeit der Forschungsgegenstände niederschlägt, die in den insgesamt elf Aufsätzen perspektiviert und analysiert werden: von Fanfiction als Antwort auf die Marginalisierung queerer Figuren in Mainstreammedien (Perceville Forester) über die Funktion von Alpha/Beta/Omega-Fanfiction (Paige Hartenburg) oder die Rolle von Jiddisch und jüdischer Kultur in Fanfictions (Ethan Calof) bis hin zu *Harry-Potter*-Fanfilmen

(Jordan Hansen) und Superheldensatiren in Musicalform (Meghan N. Cronin).

Obgleich die in der Einleitung greifbare Euphorie der Herausgeberin Kaitlin Tonti für den Gegenstand gut nachzuvollziehen ist, ist es bedauerlich, dass dies zu Lasten einer ausreichend differenzierten Lancierung des Themas geht. So ignoriert die dem Buch zugrundeliegende reduktionistische Prämisse die vielen Formen von und diversen Beweggründe für das Verfassen/Lesen von Fix-its und engt sie auf einen progressiv-aktivistischen Impuls ein: „[T]his collection will explore the genre as a means of advocacy and activism. Fix-it fics allow writers to advocate for overlooked and underappreciated cultures and groups, and when in conversation with each other, it becomes a form of activism. As both advocacy and activism, fix-it fics serve as both a personal evolution for the individual writers and as an extension of awareness into the larger public that challenges heteronormative, abled, and white privileged perspectives. In other words, the fix-it fic author writes with the intention of changing the status quo“ (S.viiiif.). Dies trifft offensichtlich in ganz vielen Fällen zu, solche Verallgemeinerungen verstellen aber den Blick für die Vielfalt und Komplexität von Fix-its.

Neben dem ersten Beitrag „Fan Fiction Fixes for Queer Erasure in Mainstream Media“, der unter anderem überzeugend aufzeigt, inwiefern *Harry-Potter-Fix-its* unter dem Schlagwort ‚EWE – Epilogue? What Epilogue?‘ sowohl der heteronormativen Auflösung des Stoffs als auch den transphoben Statements der Autorin Joanne K. Rowling begegnen (dies fokussiert auch der Aufsatz von Laura Tolbert) und damit einen größeren kulturellen Kontext kritisieren, der „exhausts, excludes, and frustrates the marginalized“ (S.16), liefern gerade die Beiträge von Hartenburg und Amanda Boyce wertvolle Einsichten, die über ein spezifisches Fanobjekt oder Fandom hinausweisen. Hartenburg hat mit „Beyond the Knot“ einen differenzierten und sachlichen Beitrag zum durchaus auch von vielen Fanfictionautor:innen mit Naserümpfen betrachteten Omegaverse-Subgenre vorgelegt, der ausgewogen dessen kritisches Potenzial ebenso wie die reproduzierten patriarchalen Strukturen und reaktionären Biologismen adressiert. Boyces Beitrag „The Fix-It-Novel“ trägt dem Aspekt der Kommerzialisierung von Fanfiction Rechnung – bekannte Beispiele sind Cassandra Clare und Rainbow Rowell – und perspektiviert die damit einhergehenden Verschiebungen in den Machtverhältnissen zwischen Autor und Fan, zwischen ‚offiziell‘ Text und Fantext: „While the fix-it fic aims to ‚repair‘ what the fan author perceives as wrong, problema-

tic, or unsatisfactory in canon, the fix-it novel [...] additionally seeks to mend the increasingly weary relationship between fans and the commercial texts they consume. The fix-it novel incorporates both fan fiction *and* commercial writing examples in its narrative, challenging and aiming to renegotiate the hegemonic structures between fan authors and commercial authors by juxtaposing the two types of writing and their emotional merit and then pushing this discourse into the narrative’s public sphere“ (S.143).

Die Aufsätze in *Fix-It Fics* führen vor Augen, dass Fans aktiv an der Gestaltung von Kultur und Gesellschaft teilhaben, indem sie etablierte Normierungen und Machtverhältnisse herausfordern. Der Band ließe sich zum Ausgangspunkt nehmen, um auch über Machtstrukturen innerhalb von Fandoms nachzudenken – Boyces Beitrag weist bereits in diese Richtung. Denn es drängt sich bei der Lektüre durchaus die Frage auf, welche Formen von Kanonisierung durch Fix-it-Fics innerhalb einer bestimmten Community ausgelöst und vorgenommen werden und mit welchen Konsequenzen, welche Lesarten durch Big Name Fans eine Fangemeinschaft dominieren können, welche neuen Normierungen eine Fancommunity hierdurch etabliert und wie Transgressionen und Regelverstöße sanktioniert werden.

Vera Cuntz-Leng (Marburg)

Bereichsrezension: True Crime

Mary Angela Bock: Seeing Justice: Witnessing, Crime and Punishment in Visual Media

New York: Oxford UP 2023, 292 S., ISBN 9780190926984, GBP 64,-

Judith May Fathallah: Killer Fandom: Fan Studies and the Celebrity Serial Killer

Bethlehem: mediastudies.press 2023 (Media Manifold, Bd.2), 241 S., ISBN 9781951399238, USD 21,40 (OA)

Anne Kaun, Fredrik Stiernstedt: Prison Media: Incarceration and the Infrastructures of Work and Technology

Cambridge: The MIT Press 2023 (Distribution Matters), 193 S., ISBN 9780262374330, USD 35,- (OA)

True Crime wird in der Form von Podcasts, Magazinen oder auf Netflix laufenden Serien vor allem in den letzten Jahren immer dominanter, dennoch gibt es im deutschen Sprachraum noch sehr wenige Werke, die sich medienwissenschaftlich mit diesem Thema beschäftigen. Im Unterschied dazu sind in den letzten Jahren im angloamerikanischen Raum sehr viele Arbeiten erschienen, die sich auf verschiedenen Ebenen mit der Kultur von Verbrechen beschäftigen. Beispielsweise betrachtet Tanya Horeck in *Justice on Demand: True Crime in the Digital Streaming Era* (Detroit: Wayne State UP, 2019) die Popularität von True Crime als Ergebnis einer über Plattformen und Internet gesteuerten Affektkultur. Diana Rickard führt in *The New True Crime: How the Rise of Serial Story Telling is Transforming*

Innocence (New York: New York UP, 2023) ähnliche Gründe an, um die Verlagerung des Fokus von True Crime von Fragen der Schuld und Bestrafung auf Fragen der Unschuld und der Kritik an Polizei und Rechtssystem zu erklären. Darüber hinaus gibt es auch einige Reader, die mit dem Fokus etwa auf Queer Culture nicht mehr nur allgemein Aspekte der Kriminologie und Verbrechenskultur ansprechen: *The (Mis)Representation of Queer Lives in True Crime* (London/New York: Routledge, 2024), herausgegeben von Abbie E. Goldberg, Danielle C. Slakoff und Carrie L. Buist, oder der von Karen Boyle und Susan Berridge herausgegebene *Routledge Companion to Gender, Media and Violence* (London/New York: Routledge, 2024).

Die hier besprochenen Werke eröffnen noch weitere medienwis-

senschaftliche Perspektiven: durch ethnografische Forschung zur Verbrechenberichterstattung in *Seeing Justice* von Mary Angela Block, in der Beschäftigung mit der Medialität von Gefängnissen in *Prison Media* von Anne Kaun und Fredrik Stiernstadt sowie durch die Anwendung von Ansätzen der Fan Studies auf das Phänomen ‚Serienkiller‘ in *Killer Fandom* von Judith May Fathallah. Alle drei Bücher reduzieren sich allerdings nicht auf einen medienwissenschaftlichen Blick auf Verbrechenskultur, sondern machen deutlich, wie die Medienwissenschaft selbst von diesem Thema profitiert.

So geht zum Beispiel *Seeing Justice* von Bock, die als Associate Professor Journalistik und Medienwissenschaft in Austin lehrt, auf ihre frühere Arbeit als Fotografin und Reporterin zurück. Anekdotische Erinnerungen begleiten eine Auseinandersetzung mit der medialen Rahmung von Justiz- und Polizeiarbeit. Dabei operiert sie zum Teil medienhistorisch, wenn sie zum Beispiel die Geschichte der fotografischen und journalistischen Repräsentationen von Hinrichtungen und Lynchjustiz vom öffentlichen Spektakel hin zu dem kompletten Unsichtbar-werden von Hinrichtungen heute erfasst und somit die damit zusammenhängende komplexe Dialektik von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit des Strafens erfasst (vgl. S.52). Impulsgeber dieser Forschung und der Darstellung dieses Prozesses ist natürlich Michel Foucault und

seine klassische Studie *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses* (Frankfurt: Suhrkamp, 1977), die die moderne Disziplinargesellschaft mit dem Unsichtbar-werden des Strafens korreliert. Bocks Studien zu *perp walks* zeigt aber, welche Rolle Sichtbarkeit in der amerikanischen Verbrechenskultur (wieder) spielt. *Perp walks* sind audiovisuelle Darstellungen von Menschen, die mit Gerichtsfällen in Zusammenhang stehen und deren Repräsentation gegen ihren Willen erzwungen wird (vgl. S.54). Mit Nick Couldry macht Bock deutlich, welche Bedeutung *perp walks* als Medienrituale haben und welche problematische Rolle sie spielen, weil sich Journalist:innen zu Werkzeugen einer Vorverurteilung machen, die automatisch mit ihrer fotografischen Aufnahme verbunden wird, und sie damit „status degradation ceremonies“ (S.58) mitermöglichen. Es wird durch die Erkundungen im Milieu der Gerichtsreporter:innen und der dabei gesammelten Aussagen auch deutlich, wie diese ihre Verstrickung in problematische Formen der Herstellung ‚disziplinarischer Bilder‘ (vgl. S.56) reflektieren und wie bestimmte Medien auf die Kritik und Selbstkritik reagieren und die Produktion von *perp walks* stoppen.

Eine ähnliche Diskussion macht Bock an *mug shots* fest und zeigt hier vor allem durch die diskursive Rahmung des Falles eines weißen Studenten, der eine Mit-Studentin vergewaltigt hatte, welche Bedeutung

diese Polizeifotos haben. Die Diskussion darüber, warum zunächst kein *mug shot* verfügbar war und ob die privilegierte Stellung als weißer Student eines Elitecolleges eine Rolle spielt, wie die Veröffentlichung der Aufnahme schließlich erzwungen wurde, welche Rolle Rassismus dabei spielt, wenn selbst die Abbildungen von unschuldigen Schwarzen in Zeitungen häufig an *mug shots* erinnern oder aus diesem Kontext stammen, welche Diskussionen über sexuellen Missbrauch durch die Veröffentlichung angestoßen werden, aber wie problematisch es dennoch ist, dass die Prominenz des Falles und der mediale Diskurs darüber diesen Mann zur Verkörperung von sexueller Gewalt an sich werden lassen (vgl. S.121), offenbart auf vielen Ebenen, warum eine medienwissenschaftliche Diskussion von True Crime relevant ist. Diese und weitere Aspekte der Repräsentation von Kriminalität und der dabei beteiligten sozialen Formationen, die zivilgesellschaftliche Projekte zur Überwachung von Polizeiarbeit mit Video einschließt, oder die sich mit der Medienpolitik von Polizeibehörden beschäftigt, machen dieses Buch zu einem interessanten medienwissenschaftlichen Werk, durch das viel über die Medien- und Justizkultur der USA gelernt werden kann.

Prison Media hat eine noch stärkere Bindung an Foucault und *Überwachen und Strafen*. Die Autor:innen nehmen aber eine interessante, wenn auch eigentlich naheliegende Perspektive

ein. Statt wie die meisten Foucault-Lektüren das moderne Gefängnis als Modell und Symbol der Disziplinargesellschaft zu begreifen (hier werden als Beispiel die Arbeiten von Marc Andrejevic genannt), setzen Kaun und Stiernstedt direkt daran an, wie Foucault das Gefängnis als Raum der Überwachung und der Dokumentation der Handlungen von Menschen beschreibt und sich dies auf die aktuelle und vergangene Gefängniskultur übertragen lässt (vgl. S.68). *Prison Media* stellt sich die Frage nach der konkreten Medialität des Raums und der Institution des modernen Gefängnisses. Dabei beziehen sich Kaun und Stiernstedt, die Medien- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Södertörn in Stockholm lehren und forschen, vor allem auf den schwedischen Kontext als Untersuchungsgegenstand. Es geht ihnen weniger um mediale Repräsentationen des Gefängnisses, sondern – wie im Anschluss an diese neue Forschungsrichtung der Medienwissenschaft betont wird – konkret um die Medieninfrastrukturen, die mit dem Gefängnis als Architektur und als Arbeitsraum in Verbindung stehen (vgl. S.3), wie diese sich entwickelt haben und heute in Form von smarten Technologien wie Armbändern und automatisierter Kameraüberwachung eingesetzt werden oder wie Gefängnismedien zu Grenzobjekten im Sinne von Geoffrey C. Bowker und Susan Leigh Star (vgl. *Sorting Things Out: Classification and its Consequences*. Cambridge: MIT Press,

1999) werden (vgl. S.17). Die Medialität manifestiert sich hier auf besondere Weise, da das Gefängnis ein gesellschaftlicher Ort zur Stabilisierung der Ordnung ist und gleichzeitig ein marginalisierter, unsichtbarer Raum, dessen Funktionieren allein darauf beruht, verborgen zu werden und eine andere Zeitlichkeit hervorzubringen (vgl. S.4). Interessante Aspekte dieser Untersuchung sind zum Beispiel die Beobachtung einer Entwicklung vom Ausschluss von Medien in der Zeit der Inhaftierung zum Einsatz von Medien und der Ermütigung zur Mediennutzung als Teil moderner Ansätze wie der Reformierung von Menschen oder ihrer Erziehung zu einer Selbstregulierung mit Hilfe von Medien zur Selbst- und Fremddokumentation von Verhalten und einer *responsibilization* der Insass:innen (vgl. S.14). Die Studien dieses Buches beziehen sich in der Folge auf Zeit, Architektur und Arbeit und kommen zu überraschenden Erkenntnissen, wenn nicht nur die Entwicklung von der totalen Überwachung zu der Industrialisierung des Gefängnisses und der Organisation von Arbeit nachgezeichnet wird, sondern auch darauf hingewiesen wird, in welcher Weise diese industrialisierten Gefängnisse an der Produktion von Medien etwa in der Form von Druckerzeugnissen beteiligt waren (vgl. S.64). Diese Industrialisierung verändert in Folge von neoliberalen Privatisierungen und der ökonomischen Organisation des Bestrafungsregimes der USA und seiner massenhaften

Inhaftierung von Menschen ihre Ausrichtung (vgl. S.31): „The penal history, then, can also be interpreted as a form of media and communications history in which communicative ideals, media technologies, and media infrastructure, together with other social and cultural changes, produce different penal regimes that crystallize and materialize in different kinds of policies in prison practices as well as in architecture and buildings“ (S.36). So dreht sich das Buch auch immer wieder um die Frage, welchen Einfluss etwa Überwachungstechnologien und der Einsatz von GPS und Trackingsoftware auf die Veralltäglichsung dieser Technologien in der Gesellschaft allgemein ausübt (vgl. S.128).

Fathallahs *Killer Fandom* ist in dieser Auswahl das vielleicht überraschendste Werk, was den Beitrag zur Medienwissenschaft angeht. Im Unterschied zu den anderen Publikationen verortet sich das Buch explizit in der populären Kultur von True Crime, versucht allerdings in einem Extrem- und Grenzfall von Fankultur, die mit den Mitteln der Fan Studies erkundet werden können, dieses Feld und dessen Verbindung mit der Konvergenzkultur (vgl. Jenkins, Henry: *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York UP, 2006) und zu digitalen Plattformen wie TikTok oder YouTube zu bestimmen. Immer wieder geht es um folgende Frage: „How far, then, can serial killer fandom be understood through a fan studies lens?“ (S.30).

Dabei steht die Komplexität dieses Fantums im Mittelpunkt, das sich weder auf eine Widerständigkeit noch auf eine Komplizenschaft mit den Medien reduzieren lasse. Eine grundlegende These ist, dass sich mit Fans von Serienkillern die Pathologisierung von Fankultur nicht nur fortsetzt, sondern intensiviert (vgl. S.1), was in Abgrenzungs- und Rechtfertigungsdiskursen seinen Ausdruck findet. Die Arbeit versucht aber auch zu bestimmen, ob es überhaupt so etwas wie eine Fankultur von Serienkillern gibt oder ob diese wegen ihrer Stigmatisierbarkeit durch eine aggressive Abgrenzung zur Stabilisierung der ebenfalls problematischen Identität von True-Crime-Fans beiträgt (vgl. S.16). Aber auch innerhalb der Serienkiller-Fans gibt es Versuche, den ‚wahren‘ und nicht pathologischen Fan von Serienkillern wie Richard Ramirez, die sich für den Fall und seine kriminalistischen Aspekte interessieren, von dessen ‚pathologischen‘ Fans, die ihn zu einem Objekt sexueller Begierden machen, abzugrenzen (vgl. S.49).

Die Arbeit skizziert eine Vorgeschiede des Serienkiller-Fantums in frühen Formen von Fantourismus im 19. Jahrhundert, der sich auf den Fall von Jack the Ripper bezog, aber Fathallah interessiert sich vorwiegend für die Kreativität von Fans, die sich im Sinne von John Fiske (vgl. *Television Culture*. New York: Routledge, 1987) einen offenen *producerly text* aneignen und fortschreiben (vgl. S.8),

Memes und Gifs und vor allem auch Fanfiction erstellen und in einem spielerischen, nicht immer ernst gemeinten Umgang mit Symbolen ihrem Fantum einen performativen Charakter geben (vgl. S.29). Fathallah untersucht dafür verschiedene Plattformen wie YouTube oder auf Fanfiction spezialisierte Seiten und fördert etwa Werke zu Tage, die eine alternative Realität aufbauen, in der die Kindheit von Serienmördern wie Jeffrey Dahmer ‚korrigiert‘ wird und sich diese zu liebevollen, nicht mordenden Personen entwickeln (vgl. S.72). Fathallah zeigt auf, inwiefern sich diese Umdeutungen als *textual poaching* im Sinne von Henry Jenkins (vgl. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. London: Routledge, 1992) darstelle, da in den dominierenden Medien das Herstellen eines Status von Unschuld keine Rolle spiele (vgl. S.87). Ähnlich gelagert ist ein feministisches und damit politisches *textual poaching* im Zusammenhang mit der Serienmörderin Aileen Wournos, deren Morde von Fans als Proteste gegen sexuelle Gewalt von Männern umgedeutet werden (vgl. S.90).

Fathallah zeigt auch, wie verschiedene Formen der Aneignung plattformabhängig gestaltet sind, dass etwa die Produktionen von Videoclips auf YouTube oder TikTok stärker einer queeren Community verhaftet seien als die Produkte, die sich auf ‚klassischen‘ Seiten und in Fanfiction-Foren finden (vgl. S.110). Auch in ihrer Auseinandersetzung mit der

Gemeinschaftsbildung in sozialen Netzwerken und ob es Communitys von Serienkiller-Fans geben kann, schließt Fathallah an viele Arbeiten aus den Fan Studies zu den affektiven Momenten der Mediennutzung an und verortet dieses Thema in der Medienwissenschaft.

So offenbart sich in allen Büchern ein großes medienwissenschaftliches Potenzial von True Crime und Auseinandersetzungen mit Verbrechenkultur, das von den Arbeiten genutzt wird, um Werke zu schaffen, die auch etwas zur Medienwissenschaft beizutragen haben und darüber hinausgehen. Deutlich kommt hierbei

zum Ausdruck, dass sich medienwissenschaftliche Theorien auch auf solch exotische und extreme Bereiche der Kultur anwenden lassen. Darüber hinaus offenbart sich auch so etwas wie eine Logik der Kultur der wahren Verbrechen, die mit der Medienökologie digitaler Medien und der von ihr konstruierten Öffentlichkeiten korrespondiert oder wie in *Prison Media* die Metapher des Gefängnisses und der Überwachung wieder zur Infrastruktur, Medialität und Architektur wirklicher Gefängnisse werden lässt.

Herbert Schwaab (Regensburg)

Buch, Presse, Druckmedien

Miriam Grabenheinrich: Journalismus und Diversity: Umgang mit kultureller Diversität in der journalistischen Praxis und Konsequenzen für die Aus- und Fortbildung

Wiesbaden: Springer VS 2023, 414 S., ISBN 9783658391881, EUR 69,99

Obwohl der deutsche Diskurs um Migration und Integration seit der Flüchtlingskrise 2015 und gegenwärtig infolge der Flüchtlinge aus der Ukraine intensiver geworden ist, sind Menschen mit Migrationshintergrund in der journalistischen Berichterstattung nach wie vor marginalisiert und mit Negativität assoziiert, wobei die interkulturelle Sensibilisierung von Journalist:innen eher gering einzuschätzen ist und speziell in ihrer Aus- und Weiterbildung bislang kaum berücksichtigt wurde. Die vorliegende empirische und theoriebasierte Arbeit von Miriam Grabenheinrich *Journalismus und Diversity* thematisiert mittels kritischer ethnologischer Perspektiven, wie Diversität im Journalismus multidimensional sowie intersektional konzeptualisiert sein kann, und sie versucht, vorhandene Lücken – nicht zuletzt mit konkreten Hinweisen für die Aus- und Fortbildung in der journalistischen Praxis, in der die Autorin selbst tätig ist – zu schließen.

Nach der Einleitung zu den Fragestellungen, dem Aufbau der Arbeit und deren Verortung in der Angewandten Ethnologie befasst sich das zweite Kapitel (S.21-42) mit dem journalistischen Berufsfeld in Deutschland, und zwar auf den Ebenen Mediensystem, Nutzer:innen und Journalist:innen. Dabei wird skizziert, in welchem Spannungsfeld von Machtverhältnissen, unternehmerischen Interessen und redaktionellen Routinen, aber auch unter Berücksichtigung von Nutzungsverhalten und den persönlichen Denkmustern der Journalist:innen sowie des zunehmenden Zeit-, Kosten- und Quotendrucks in den Redaktionen die Themenauswahl vorgenommen wird und so eine spezifische mediale Wirklichkeit konstruiert wird.

Das dritte Kapitel (S.43-114) beschäftigt sich ausgiebig mit dem Forschungsstand zur Berichterstattung über Zuwanderung und Menschen mit Migrationshintergrund, wobei einleitend zwischen verschiedenen Migrationsarten differenziert wird. Die

anschliessende Meta-Analyse basiert auf 87 Inhalts- und Diskursanalysen zur kulturellen Diversität, welche vor allem die überregionale Berichterstattung der Printmedien untersucht haben, wobei in einem weiteren Schritt auf Menschen mit afrikanischem Hintergrund fokussiert wird.

Den theoretischen Rahmen der Studie bildet das vierte Kapitel (S.115-140), wobei sich als Fragestellung ergibt: Inwieweit beschäftigen sich Journalist:innen in der Praxis, Aus- und Fortbildung mit kultureller Diversität, welchen Bedarf haben sie diesbezüglich, und wie lässt sich dieser in Diversity-Trainings berücksichtigen (vgl. S.6)? Zielsetzung diesbezüglicher Bestrebungen ist ein ausgewogener Umgang mit der gesellschaftlichen Vielfalt sowie der Adressierung ihres Nutzens für Wirtschaft, Politik und Gesellschaft. Allerdings fokussieren nach der Autorin die bisherigen Bestrebungen zu stark auf die Funktion der Medien bei der Integration von Migrant:innen in eine vermeintlich homogene (National-)Kultur. Darum sei eine kritische Auseinandersetzung mit dem Kulturbegriff sinnvoll, wobei in ihrem Forschungsprojekt die sogenannte Postkoloniale Theorie als Denkansatz gewählt wurde.

Im fünften Kapitel (S.141-158) wird sodann das methodische Vorgehen zur Analyse des journalistischen Umgangs mit kultureller Diversität beschrieben – und zwar einerseits die quantitative Inhaltsanalyse der Berichterstattung über Menschen

mit afrikanischem Migrationshintergrund (WDR-Lokalzeit 1998-2011, N=4.351 und *Neue Westfälische* 2010, N=373) sowie die qualitative Inhaltsanalyse (WDR-Lokalzeit 2011-2018, N=36) und andererseits die Fokusgruppenanalyse zur journalistischen Praxis, Aus- und Fortbildung in zwölf journalistischen Hochschulseminaren (2010-2011, N=187), mit teilnehmender Beobachtung bei zwei Fortbildungen (2010 und 2011) sowie dem Testdurchlauf von zwei Diversity-Trainings für Journalist:innen (2011 und 2012, N=36).

Schließlich wird die Auswertung der Analysen zur Berichterstattung und zur journalistischen Praxis, Aus- und Fortbildung ausführlich im sechsten Kapitel (S.159-224) präsentiert. Zur Berichterstattung werden einseitige Positionen und Perspektiven, statische Diversitätskategorien und mangelnde Hintergrundinformationen als Schwächen konstatiert und kritisiert. Die Fokusgruppenanalysen, zusammen mit Unterrichtsbeobachtungen und schriftlichen Befragungen bei Diversity-Trainings wiederum zeigten unter anderem, dass das Thema ‚Diversity‘ im Journalistikstudium kaum vorkommt und auch in den Redaktionen praktisch nicht berücksichtigt wird. Zudem reflektieren Journalist:innen ihre Repräsentationsmacht bezüglich Themenselektion und -reduktion nur selten. Obwohl praktisch alle befragten Journalist:innen ihr Interesse an einem Diversity-Training bekundeten,

dominierte der Wunsch nach nicht zu viel Theorie und vor allem einem Praxisbezug, etwa in Form von positiven wie negativen Beispielen.

Im umfangreichen siebten Kapitel (S.225-274) steht sodann der Praxistransfer aufgrund der vielfältigen Ergebnisse mit den entsprechenden Schlussfolgerungen in Form der Konzeption eines Diversity-Trainings für Journalist:innen im Zentrum, geleitet von der Frage: Wie lassen sich die theoretischen und empirischen Erkenntnisse der Forschungsarbeit didaktisch sinnvoll vermitteln? Dabei werden die Ergebnisse sowohl der Inhaltsanalysen (vgl. S.223) wie der Fokusgruppengespräche (vgl. S.224) zusammenfas-

send tabellarisch festgehalten; daraus ergibt sich ein didaktisches Modell (vgl. S.226) für die Konzeption, Durchführung und Evaluation des Transfers in die Praxis in Form eines Diversity-Trainings zur Festigung der Diversity-Kompetenz von Journalist:innen. Und in der abschließenden Diskussion (S.275-300) werden die Gesamtergebnisse auf die theoretischen Grundlagen zurückbezogen und als Ausblick sehr detaillierte Anregungen für die angewandte Ethnologie in Forschung, Lehre und Umgang mit Medien festgehalten – leider ohne Bezug zur Medienwissenschaft.

Heinz Bonfadelli (Zürich)

**Madeline B. Gangnes, Christopher Murray, Julia Round (Hg.):
Multimodal Comics: The Evolution of Comics Studies**

Bristol: Intellect 2024 (Studies in Comics), 301 S., ISBN 9781789389494, GBP 99,95

Seit fast 15 Jahren bietet die Reihe „Studies in Comics“ (*SiC*) neben comicwissenschaftlichen Analysen auch anderen kreativen Formaten einen Raum, um die Relationen von Comics und Comictheorie wissenschaftlich und/oder künstlerisch zu erforschen. Die vorliegende Publikation *Multimodal Comics: The Evolution of Comics Studies* feiert nun (mit pan-

demiebedingter Verspätung) den 10. Geburtstag von *SiC* mit einem Wiederabdruck von zwölf Texten aus den Jahren 2010 bis 2018 sowie zwei neuen Beiträgen.

Sechs der 15 beitragenden Wissenschaftler:innen verwenden weibliche Pronomen in ihrer Kurzvita, die anderen neun gebrauchen ‚he/his‘. Bei den Kurzviten hatten

die Beitragenden freie Hand – die detailreichste ist 13 Zeilen lang und listet Publikationen und akademische Meriten, die kürzeste kommt gerade einmal auf zwei Zeilen. Dies sei hier deswegen so ausführlich erwähnt, weil sich hieraus eine interessante soziologische Forschungsfrage mit vielen Unterfragen ergibt: Wieviel (Selbst-)Darstellung bieten/fordern Kurzviten von Comicwissenschaftler:innen? Gibt es hier Korrelationen beispielsweise mit Kategorien wie Alter, akademischem Status, Geschlecht? Lassen sich wesentliche Unterschiede zu den CVs von Filmwissenschaftler:innen feststellen? Gibt es synchrone und diachrone Trends – und sind diese international?

Kuratiert wurde der Band von Madeline B. Gangnes, Christopher Murray und Julia Round, deren Kurzviten im Band wiederum leider nicht erfasst sind.

Multimodal Comics ist in fünf Abschnitte gegliedert, die jeweils zwei bis vier Beiträge vereinen. Den Auftakt macht der Abschnitt „Multiplicity and (Inter)Textuality“, in dessen Beiträgen das transformative Potenzial analoger multimodaler Texte bezüglich Genrekonventionen und Publikationsformaten beleuchtet wird. Dieser Ansatz wird in „Metacomics and the Digital“ für digitale Formate weitergedacht und um den Aspekt der Selbstreflexivität ergänzt. In „Linguistics and Language“ steht die Verwendung von Textelementen und deren Anteil an Formen comicsspezifischen Erzäh-

lens im Fokus, während in „Sound and Vision“ die Darstellbarkeit von Musik in inhaltlicher und formaler Hinsicht ausgelotet wird. Der letzte Abschnitt „From Material to Transtextual and Beyond“ schlägt den Bogen zurück zu „Multiplicity and (Inter)Textuality“: Es zeigt unter anderem anhand von abstrakten Comics, *fold-in* und Akkordeon-Comics, sowie mittels Chris Wares *Acme Novelty Library* (2017) und John Lukes *Square Eyes* (2018) die Komplexität von atypischen und experimentellen Comics aus sechs Jahrzehnten auf.

Thomas Hamlyn-Harris und Ross Watkins untersuchen in dem spannenden Beitrag „Multimodal Duck-Rabbitry: Multistable Perception and the Narrative Potential of Fold-Ins“ ausgehend von dem Phänomen der Kippfiguren Kognitions- und Perzeptionsprozesse von ausfaltbaren Comics. Als Beispiel für solche hypertextuellen, nicht-linearen Text-Bild-Narrationen werden unter anderem Arbeiten von Al Jaffee (leider konstant falsch geschrieben) herangezogen, der von 1964 bis 2020 die *fold-ins* für die *MAD*-Hefte kreierte, um die aktive Rolle der Lesenden bei diesem spatio-temporalen Spiel mit An- und Abwesenheit herauszuarbeiten. Ebenfalls mit Gewinn liest sich Merlyn Sellers Aufsatz „*Square Eyes: Augmenting Bodies, Boredom and Things*“, in dem Science Fiction Studies, Urban Studies, Dingtheorie und Boredom Studies verschränkt werden, um das spekulative Potenzial von Comics für die Rolle von Augmented

Reality für Gegenwart und Zukunft des städtischen Raums aufzuzeigen.

Multimodal Comics überzeugt durch die sorgfältige Zusammenstellung der 14 Beiträge, deren unterschiedliche theoretische Positionierungen einander ergänzen und Entwicklungslinien der Erforschung formaler Comicaspekte der letzten zehn Jahre sichtbar machen.

Dem Fokus der Publikation mag es geschuldet sein, dass der Jubiläumsband zwar den Facettenreichtum comictheoretischer Perspektiven ver-

mittelt, wie er für *SiC* seit Anbeginn kennzeichnend ist, doch wäre es eine Chance gewesen, auch die Tradition des *SiC*-typischen Formatreichtums in diesem Band zu feiern und zum Beispiel das eine oder andere Artwork zu integrieren oder hier hybride Lösungen anzudenken, mithin – korrespondierend mit dem Titel – multimodal zu publizieren. Dies könnte beim nächsten Jubiläumsband nachgeholt werden.

Barbara Margarethe Eggert (Stuttgart)

Szenische Medien

Alexander H. Schwan: Schrift im Raum: Korrelationen von Tanzen und Schreiben bei Trisha Brown, Jan Fabre und William Forsythe

Bielefeld: transcript 2022 (TanzScripte), 358 S., ISBN 9783839438145, EUR 42,-

(Zugl. Dissertation an der Freien Universität Berlin, 2015)

Tanz als eine ‚Schrift im Raum‘ zu konzeptualisieren, ist ebenso einleuchtend wie provokativ, wobei Alexander Schwan in seiner unter diesem Titel erschienenen Monografie (basierend auf seiner tanzwissenschaftlichen Dissertation an der FU Berlin) selbstverständlich eigens zwischen Schrift beziehungsweise einem ‚Schriftbild‘ und dem flüchtigen Akt des Schreibens unterscheidet. Von dieser Voraussetzung ausgehend, lotet er im ersten Teil seiner Publikation zunächst ‚Korrelationen‘ zwischen ‚Schrift und Tod‘, ‚Schrift und Stimme‘, ‚Schrift und Bild‘, ‚Schrift und Körper‘ sowie ‚Schrift und Bewegung‘ aus, um schließlich die ‚Analogie von Schrift und Tanz‘ (punktuell) aus einer historischen Perspektive darzulegen, bevor „systematische Überlegungen“ dieses vor allem theoretisch angelegte Großkapitel abrunden. Mit dieser sehr übersichtlich angelegten Gesamtgliederung

des Buches und dem ebenso klaren Aufbau der Einzelkapitel greifen Makro- und Mikrokosmos der Argumentationsstränge ineinander. Dabei bestechen die präzisen Detailanalysen ebenso wie die umfassende Belesenheit belegenden Exkurse, die nicht selten den Eindruck einer abendländischen Tanz-Schrift-Kulturgeschichte wecken. Beispielsweise wird in einem ersten, mit „Simulakrum“ überschriebenen Abschnitt des Schlusskapitels dieses ersten (Haupt-/Theorie-)Teils festgehalten, dass „Körperbewegungen und Inskription so miteinander korreliert werden [müssen], dass die Analogie von Tanz und Schrift eine doppelt gebrochene ist: Tanz wird wahrgenommen als ein Phänomen, das sich so verhält, *als ob* es *wie* eine Schrift sei“ (S.126). Eine hieraus folgende, geradezu logische Konsequenz wird in dem sich daran anschließenden, „Double Exposures“

betitelten Abschnitt dargelegt: „In der Wahrnehmung von Figurationen als Schreibung und als Schrift, als *écriture*-Produktion und als *écriture*-Produkt, sind tanzende Körper in einer doppelten Weise ausgestellt. [...] Tänzer*innen zeigen sich auf der einen Seite als aktiv Schreibende und zeigen auf der anderen Seite die Schriftsimulation, die von ihnen geschrieben wird“ (S.128). Schließlich wird im letzten Abschnitt dieses Kapitels mit dem Titel „Imagination“ als weitere, „systematische“, das heißt gleichsam „System-immanente“ Voraussetzung konstatiert, dass es sich bei der „Wahrnehmung von Tänzen als *écriture corporelle* [...] um ein Zusammenspiel zwischen der körperlichen Aktion der Tanzenden und der ebenfalls körperlichen Aktion der Rezipient*innen [handelt]. Wahrnehmung von Tanz ist selbst ein Bewegungsvorgang, ein Mittanz der sehenden Augen und ein kinästhetischer Mitvollzug der gesehenen Bewegung“ (S.130). Schwan setzt seine Überlegungen in Bezug zu Alva Noë, greift also nun neurophilosophische Ansätze auf.

Im zweiten Teil dieser Monografie werden die differenziert ausgearbeiteten, nicht zuletzt auch sehr elaboriert dargelegten (weil latent altphilologisch grundierten, zudem weitreichend literatur- und kulturwissenschaftlich bzw. philosophisch und ästhetisch informierten) Thesen, die sich rund um Stéphane Mallarmés Denkfigur der *écriture corporelle* aufspannen, an fünf prominenten Performances konkreti-

siert, wobei jedem Stück ein markantes Verb zugeordnet wird, das einen zentralen Aspekt beziehungsweise Akt des jeweils eruierten ‚Schriftbildes‘ charakterisiert: So werden Jan Fabres *The Dance Sections* (1987) als „Hieroglyphen“ (S.161ff.) vorgestellt, die vor allem die Möglichkeit von Schrift zur Differenzierung vorführen, während Trisha Browns *Roof and Fire Piece* (1973) als Beispiel für eine (postmoderne) „Arabeske“ (S.194ff.) herangezogen wird, die das jeder Schrift innewohnende Potenzial zur Iteration verdeutlicht. Dagegen steht ihre Performance *Untitled (Locus)* (1975) aufgrund ihrer Konzeption als „Diagramm“ (S.226ff.) für den Vorgang schriftbildlichen Codierens, während in William Forsythes *Eidos: Telos* (1995) choreografierte ‚Graffiti‘ Bewegungen im Raum „figurieren“ (S.231ff.). Seine gemeinsam mit Kendall Thomas entworfene Performance-Installation *Human Writes* (2005) steht wiederum für eine „markierende“ „Kritzelei“ (S.288f.).

An Praktiken antiker Schriftauslegung seit dem 5. Jahrhundert nach Chr. anknüpfend und auch auf spätere jüdische und christliche Traditionen beziehend, jedoch vor allem die PaRDeS-Methode philosophischer und kabbalistischer Exegeten des späten Mittelalters favorisierend, wird in einem abschließenden Ausblick ein vierfacher Sinn von Tanz als ‚Simulation von Schrift‘ konstatiert: „die wörtliche Auslegung [...], die haggadische und homiletische Entfaltung bzw. Anspielung [...], die ethische

Anwendung [...] und das Eindringen in das verborgene Geheimnis eines Textes“ (S.292). Auf den Tanz bezogen, erachtet der Autor „ein wörtliches Verständnis von Tänzen als Graphieren“ (ebd.), das heißt Zeichnen (vgl. S.293ff.), während sich eine „Entfaltung des tieferen Schriftsinns der Anspielung“ (S.296) in der „Wahrnehmung von Tanz“ als „Begehren des Zusammenbruchs, der Verunsicherung, ja der Verletzung“ (S.298) äußere. Ethische Dimensionen von Tanz bestünden in einer „Schrift-Gabe“, „die von den Tanzenden an die Tanzwahrnehmenden übergeben wird und deren Inkommensurabilität in kein Tauschverhältnis eingelöst werden kann“ (S.299). „Der letzte und weitestgehende Schritt in der Entfaltung eines vierfachen Schriftsinns, der auf [...] das in der *écriture corporelle* verborgene hinweist“, setze hingegen „bei der Betonung des Opaken, Unlesbaren und Verstellten, das sich der Lektüre entzieht, an“ (S.301) und sei – so legt die Überschrift dieses Schlusskapitels nahe – einem „Knistern“ (vgl. S.301f.)

vergleichbar. Die Konsequenz hieraus war nicht anders zu erwarten: „[I]m Sehen auf Tanz als Text, im Blick, der Körperbewegungen als Simulation eines bewegten Schriftbildes liest, wird deutlich, dass eben dieses Schriftbild *literaliter* unlesbar ist: Trotz aller Bemühungen, in Körperbewegungen Symptome von Schriftlichkeit zu erzeugen oder über die Analogie von Tanz und Schriftbewegungen zu generieren, ist die Unlesbarkeit prinzipiell und kann nicht aufgehoben werden“ (ebd.). Dieses Fazit mag zunächst ernüchternd anmuten – doch der letzte Satz dieser Monografie gleicht einer Auferstehung nach diesem (vermeintlichen) Tod von Tanz-Schriften: „So ist Tanz als *écriture corporelle* gerade in Momenten der Defiguration, der Verwischung und der Unschärfe von Kritzelbewegungen aufgespannt bis zur Potentialität, einem möglichen Anders-Werdens von Realität: klarer, deutlicher und mit unverstelltem Sinn“ (S.302).

Stephanie Schroedter (Wien)

Marcel Barion: Requisiten: Zur Spezifik handlungsbezogener Dinge

Münster: LIT 2023 (Theaterpädagogik Studien, Bd.2), 284 S., ISBN 9783643154538, EUR 29,90

(Zugl. Dissertation an der Universität Siegen, 2023)

Marcel Barions Arbeit zu Requisiten als handlungsbezogenen Dingen besteht aus zwei Teilen, wovon der erste die Frage nach dem Wesen von Requisiten behandelt und der zweite Handlungsbezüge im Zusammenhang mit Dingen klärt. Nach dem ersten Teil kommt Barion zu folgender Definition: „Das Requisit hat sich im Wesentlichen als Ding herausgestellt, das als beweglicher Gegenstand des Gebrauchs zugleich Gegenstand darstellenden Spiels ist – und dabei ästhetisch wirksam und semiotisch signifikant wird. Zudem ist es immer auch reales, materielles Ding: Seine spezifisch dinglichen Eigenschaften sind hinsichtlich seiner Einbindung in die Darstellung von Belang“ (S.162).

Den Aspekt, dass die Ästhetik den materiellen „Bedingungen einer physischen Welt unterstellt“ (S.188) ist, betont Barion wiederholt. Er zeigt, dass „Gesetze der Stoffe und Formen, die Möglichkeiten und Grenzen des Materiellen“ (S.186) bestimmen, und dass Requisiten „materielle Dinge“ (S.96) mit gewisser Konstanz und bestimmten Eigenschaften sind. Diese Wiederholungen grenzen an Redundanz und machen die Lektüre stellenweise mühsam. Sogar im abschließenden Fazit wird dieser Sach-

verhalt im Abstand von zwei Absätzen nochmals doppelt erwähnt: „So zunächst können Dinge – schon in ästhetischer und semiotischer Hinsicht – einen eigenen, wenn nicht eigensinnigen Anteil an der Darstellung haben“ (S.258) und kurz darauf: „Dinge können einem Bild, einer Handlung, einer Geschichte etwas Eigenes, wenn nicht Eigensinniges, ja Ungeahntes hinzufügen“ (S.259, vgl. u.a. auch S.203-213).

Zuerst aber grenzt Barion das Requisit von Kulisse und Kostüm ab. Er untersucht den Begriff etymologisch (das Erforderliche, das Notwendige) und erläutert, was er leisten kann und was nicht. Zudem zeichnet Barion penibel nach, in welchen vielfältigen Kontexten der Begriff verwendet wurde. Nach dieser „Vorgeschichte jenseits der Bühne“ (S.44) unternimmt er den Versuch, Requisiten „als Dinge zu bestimmen, ‚durch die‘ oder ‚mit deren Hilfe‘ eine Schauspielerin oder ein Schauspieler Handlungen vollzieht“ (S.66f.), weil „der Gebrauch eines Dings nicht selten mit Intentionen verbunden ist, die am Ding selbst ‚vorbeiwiesen““ (S.67). Als solche Handlungselemente stehen Requisiten in einem „engen Verhältnis zur Handlung“ (S.76), ermöglichen sie und motivieren zu Handlungen.

Die Handlungsbezogenheit betrifft nicht nur die fiktiven Figuren, sondern auch reale Akteure bei Film und Theater, die mit Requisiten zu tun haben. Dazu unterscheidet Barion zwischen den beiden Ebenen der dargestellten beziehungsweise der darstellenden Dinge (vgl. S.19f.). Diese Unterscheidung zwischen „darstellendem und dargestelltem Ding“ (S.132) betrifft also einerseits die Ebene der Figuren, andererseits die Ebene außerhalb der Fiktion mit den Schauspieler:innen und vielen anderen realen Akteuren. Sowohl das reale Requisit als solches als auch der semiotische Anteil (in unterschiedlichen Graden abhängig von den Eigenschaften der Dinge) seien immer gleichzeitig vorhanden. Dabei sei eben die Materialität bedeutend: „Das spezifische Sosein eines Requisits dient also nicht nur dem spezifischen Erscheinen im Rahmen des Dargestellten, sondern auch dem spezifischen Funktionieren im Rahmen des Darstellens“ (S.160). Auf der Ebene der darstellenden Dinge nehmen etwa der Fundus („Zeichenvorrat“ [S.168]), das Sammeln (vgl. S.170-175), das Auffallen und Wählen (vgl. S.176-180) sowie Herstellung und Gestaltung (vgl. S.181-194) eine entscheidende Rolle ein. Ebenfalls sind Stil und Tradition entscheidend, wird etwa das „Ideal historischer Korrektheit“ (S.183) angestrebt, oder soll im Gegenteil die „Gemachtheit“ (S.185) der Requisiten erkennbar sein. Je nach Tradition changieren sie also zwischen „Authentizität“ (S.144) und Verfremdung. Ferner könne jedes Ding

unter Umständen auch etwas anderes sein („Andersmöglichsein der Dinggestalten“ [S.191]); und zusammengesetzte Dinge, „die selbst schon je spezifische Eigenschaften mitbringen“ (S.192), entfalten mitunter einen ganz besonderen ‚Eigensinn‘. Sehr interessant sind auch Barions Nachzeichnungen historischer Entwicklungen. So stellt er beispielsweise den Aufschwung der Archäologie im 19. Jahrhundert („Hinwendung zum Ding“, S.186) mit der Verwendung von Requisiten im Theater in Zusammenhang.

Schauspieler:innen wiederum müssen sich im Umgang mit Requisiten spezifisches „Gebrauchswissen“ (S.196) aneignen, das Barion als Inkorporieren (vgl. S.195-202) bezeichnet. Mit Indikation (vgl. S.214-219) beschreibt Barion wiederum die „Appellwirkung“ (S.214) von Dingen, die „auch als Zeichen für mögliche Handlungen und Ereignisse lesbar werden“ (S.217). Barion unterscheidet Handlungen, die ein fiktives Ziel verfolgen und gespielt werden müssen (etwa ein Mord mit Waffen als Requisiten) von Handlungen, bei denen die Ziele von fiktiven Figuren und realen Darsteller:innen deckungsgleich sind (z.B. Haarschneiden, wenn den Darsteller:innen tatsächlich die Haare geschnitten werden). Dinge können darüber hinaus selbst Ziel von Handlungen sein, um diese beispielsweise zu suchen, herzustellen, zu reparieren, zu manipulieren, zu beschädigen oder zu verstecken (vgl. S.243).

Als Kritikpunkte an Barions umfangreicher Studie sind zu erwähnen,

dass die erwähnten Filme, Dramen, TV-Serien und Inszenierungen vor allem als Beispielgeber figurieren. Über die Auswahlkriterien (Genre, Epoche, Regie- oder Schauspielaspekte) erfährt man kaum etwas. Begriffe wie ‚Drama‘ werden missverständlich gebraucht: Manchmal meint Barion den schriftlichen Text, manchmal ein aufgeführtes Theaterstück. Wie es sich mit Dingen in literarischen Texten verhält, wird nur kurz angerissen, ohne auf die im schriftlichen Text zwangsläufig entstehenden Unbestimmtheitsstellen näher einzugehen.

Genauer spezifizieren könnte man auch, auf welcher Ebene sich der Eigensinn der Dinge – ein zentraler Aspekt bei Barion (vgl. S.164-219) – bemerkbar macht. Zeigt sich der Eigensinn eines Requisits auf der Probe oder beim Dreh, ist das Bestandteil des Inkorporierungsvorgangs, den Barion beschreibt, und ist auf den realen, nichtfiktiven Aspekt bezogen. Während einer Aufführung kann sich der Eigensinn hingegen auf zwei verschiedenen Ebenen zeigen. Attestiert man einer Aufführung stets sowohl einen performativen als auch einen semiotischen Anteil (vgl. Fischer-Lichte, Erika/Roselt, Jens: „Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Perfor-

mance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe.“ In: *Paragrana* 10 [1], 2001, S.237-253) käme der Eigensinn der Dinge rein im performativen Anteil vor, wenn zum Beispiel einem Schauspieler ein Requisit aus Versehen aus der Hand fällt. Kommt ein etwaiger Eigensinn bewusst zur Darstellung, bleibt es erst recht semiotisch, da geplant und gespielt.

Barion legt mit *Requisiten* eine Untersuchung vor, die einen Beitrag zur Dingforschung in der Theater- und Filmwissenschaft leistet. Aufgrund der sorgfältigen Differenzierung zwischen realen und fiktiven Ebenen der Requisiten und ihrer Bedeutung für das darstellende Spiel bietet das Buch wertvolle Einblicke für Theaterpraktiker:innen und Wissenschaftler:innen gleichermaßen. Trotz der gelegentlichen Redundanzen überzeugt das Werk durch seine detaillierten Analysen und die Verknüpfung von Dingforschung (materielle Kultur) mit Handlungstheorie (insb. A.N. Leontjew). Nach der Lektüre entwickelt man jedenfalls einen anderen, einen schärferen Blick auf die Dinge – im Film und im Theater.

Christian Benesch (Wien)

Fotografie und Film

Stefanie Schulte Strathaus, Vinzenz Hediger (Hg.): *Accidental Archivism: Shaping Cinema's Futures with Remnants of the Past*

Lüneburg: meson press 2023 (Configurations of Film), 492 S., ISBN 9783957960535, EUR 34,90 (OA)

Bis vor etwa 30 Jahren lagen die Konservierung beziehungsweise die Restauration und der Vertrieb von historischem Filmmaterial in den Händen der großen, oft staatlich getragenen Filmarchive, die sich einerseits hauptsächlich um die wichtigsten Spielfilme kümmerten, andererseits manchmal ideologische Kriterien an ihre Arbeit ansetzten, vor allem in Ländern mit autoritären Regierungen. Zwischenzeitlich haben sich viele kleinere Medienarchive und Institutionen bemüht, bisher vernachlässigte Filmgenres – wie etwa Industrie- und Amateurfilme, Nachrichtensendungen und medizinische Filme – aufzuarbeiten und digital zugänglich zu machen. Dieses Phänomen ist vor allem in Amerika zu beobachten, wo die Mitgliedschaft der Association of Moving Image Archivists (AMIA) Hunderte von Archiven aufweist. Der vorliegende Band von Stefanie Schulte Strathaus und Vinzenz Hediger *Accidental Archivism: Shaping Cinema's Futures With Remnants of the Past* zeigt auf, wie neben

solchen institutionellen Filmkonservierungsbemühungen viele einzelne Filmemacher:innen, Kurator:innen und Historiker:innen heute archivarische Arbeit leisten, vor allem in den Ländern der Dritten Welt. Ein Großteil der vorgestellten Projekte stammt aus dem Dunstkreis des Berliner Arsenal-Instituts für Film und Videokunst, welche seit 1963, im Zuge ihrer langjährigen Filmprogrammierungspraxis, eine beachtliche Sammlung von Experimental-, Dokumentar- und Kunstfilmen zusammengetragen hat, die in vielen Fällen die einzig noch erhaltenen Kopien beinhalten.

Der Begriff ‚Accidental Archivism‘ bezieht sich nicht nur auf die Konservierung und das Zugänglichmachen von historischen Filmen, sondern auch auf das zufällige Finden solcher Medien und ihre Bearbeitung nach politischen und materiellen Kriterien in Kontexten, in denen die staatlichen Archive anscheinend versagt haben. So schreibt Sonia Campanini in ihrem Essay: „Such fortuitous discoveries are often

followed by a moment when the accidental encounter unfolds in incidental care, a point in which a single person, collective group, or institution decides to take in charge that object, to claim responsibility over that document, to deal with the memory inscribed in its material“ (S.74). Der Band ist mit Beiträgen von 45 Autor:innen weniger eine historische oder kritische Analyse als vielmehr eine zeitgenössische Bestandsaufnahme, Plädoyer und Manifest einer neuen Generation von politisch engagierten Filmarchivar:innen.

Mehrere Thesen zur Geschichte der Film/Videoarchivierung lassen sich aus den gesammelten Beiträgen ablesen. So werfen mehrere Autor:innen den europäischen Archiven des ‚globalen Nordens‘ vor, sie praktizierten eine Form von Neokolonialismus, indem sie zwar Filme aus Afrika und Asien sammeln, sie aber durch Legalismen den Zuschauer:innen ihrer Herkunftsländer vorenthalten (vgl. S.399) beziehungsweise den freien Umlauf solcher Bilder in den betroffenen Ländern einschränken. Ob diese These stimmt, sei dahingestellt, vor allem wenn zum Beispiel die von Martin Scorsese geleitete Film Foundation seit Jahren wichtige Filme aus der Dritten Welt restauriert und über weitere Partner weltweit auf elektronischen Medien vertreibt. Auch liefern das Beispiel des Arsens und diese Publikation selbst hier sogar einen Gegenbeweis.

Eine weitere These lässt sich so formulieren: Da die etablierten Filmarchive ästhetische Maßstäbe für ihre

Auswahl ansetzen, vernachlässigen sie unfertige Filme (Outtakes), nicht geschnittenes oder identifiziertes Filmmaterial, was Hediger „scrap films“ (S.49) nennt. Wie wichtig aber solches Material für das Selbstverständnis und die Geschichte unterdrückter (Volks)Gemeinschaften sein kann, lässt sich an vielen Beispielen im Band dokumentieren – ob in Nigeria, in schwulen Communitys in der Türkei oder in den Frauenkollektiven Indonesiens. In anderen Fällen handelt es sich um filmische Nachlässe, wie dem von Harun Farocki, die auch Filmemacher:innen in Zukunft als Material dienen können.

Vor allem Filmarchive in den sich noch entwickelnden Ländern Afrikas und Asiens leiden zudem unter extremen Geldmangel und auch fehlendem Fachwissen, um Filme fachgerecht zu lagern – durch Klimaeinflüsse ist das Bildmaterial oft stark zersetzt – und auf neue Trägermedien zu übertragen. In diesen Fällen müssen die *accidental archivists* in die Lücke springen – zum Beispiel in Nigeria –, wo durch den Einfluss des Arsens ein Filmarchivkurs eingerichtet wurde. In einigen Ländern werden die ursprünglichen Filmproduzent:innen politisch unter Druck gesetzt, teilweise sogar zur Emigration gezwungen, so dass die zurückgelassenen Filme verschwinden oder erst Jahre später wieder rekonstruiert werden können.

Was fast alle Autor:innen im Band vereint, ist eine aktivistische Archivpolitik, die die Arbeit des Archivars nicht

nur als ein passives beziehungsweise reaktives Handeln in der Sammlung von Filmmaterial sieht, sondern Filmkonservierung, Filmprogramm und historische Aufarbeitung als untrennbare Aktivitäten betrachtet. So werden aus Kurator:innen Filmarchivar:innen, und aus Filmarchivar:innen werden Filmhistoriker:innen. Dadurch wird das visuelle Vermächtnis nicht nur gerettet, sondern auch für die Zukunft wegweisend.

So ist *Accidental Archivism* allen zu empfehlen, die sich über den neuesten Stand des Filmarchivwesens informieren möchten. Auch die an jeden Beitrag anschließende Bibliografie fordert zu weiteren Recherchen auf. Ein kleiner Schönheitsfehler ist es, dass für den Native Speaker der englischsprachige Text oft kleine stilistische und grammatikalische Fehler aufweist.

Jan-Christopher Horak (Pasadena)

Stephan Ahrens: Mit Wolkenkratzer und Handtasche: Eine Geschichte des Filmmuseums

München: edition text + kritik 2024 (Film-Erbe, Bd.6), 270 S., ISBN 9783967078794, EUR 29,-

(Zugl. Dissertation an der Filmuniversität KONRAD WOLF Potsdam-Babelsberg, 2023)

Stephan Ahrens' Dissertation *Mit Wolkenkratzer und Handtasche* beleuchtet einen bisher recht vernachlässigten Aspekt in der Medienwissenschaft: eine historisch-theoretische Betrachtung der Filmausstellung als Vermittlerin von Mediengeschichte. Neben Film- und Kinobüchern kommt den Filmmuseen eine wichtige Rolle in der Sozialisierung der Filminteressierten zu: Sie prägen die Sicht auf die Vergangenheit der ‚laufenden Bilder‘. Ahrens behandelt in sieben Kapiteln die Genese der Ausstellungsformen. Seine Betrachtungen umfassen den Zeitraum vom Ende des

19. Jahrhunderts bis in die 1980er Jahre und beruhen auf Studien von Primärquellen sowie einer exzellenten Kenntnis der internationalen Literatur zum Thema.

Der Autor untersucht anfangs Ausstellungen im nicht-musealen, gewerblichen Kontext, welche die Film- und Kinoindustrie selbst organisierte. Er beginnt mit der Inszenierung der Chronofotografie (Ottomar Anschütz, Eadweard Muybridge) auf der Weltausstellung in Chicago (1893) und betrachtet, wie sich in den folgenden Jahrzehnten die Art der Präsentation

von Film, Technik und Kino in Bezug auf die Wahl der Objekte, der Arrangements, der Ästhetik des Raums oder der Begleitbroschüren verändert. Seine Erörterungen beziehen sich auf die Frage: Welche Entwicklung hat die Ausstellungsweise durchlaufen? Wer und was hat sie in welchem Umfeld geprägt? Durch die Analyse verschiedener Ausstellungsorte – Kino-Fachmessen, Film als Objekt von Kunstmuseen – nennt er für die Nachfolger prägende Ansätze der 1920er und 1930er Jahre. Er interessiert sich für den Einfluss von Filmpionieren (Will Day, Raoul Grimoin-Sanson, Oskar Messer, Guido Seeber), welche durch das Sammeln, Bewahren und Ausstellen von Aufnahme- und Wiedergabetechnik sowie die Übergabe ihrer Vor- und Nachlässe an Museen den Grundstock für eine teleologisch-technische Sicht auf die Kinematografie legten.

Ahrens will keine Geschichte des Filmmuseums als Institution schreiben, auch wenn Interessierte viele Details hierzu finden werden. Er konzentriert sich auf das Aufkommen von Ideen, wie Film als genuin ephemeres Phänomen auf der Leinwand in einer Ausstellung adäquat präsentiert werden kann. Denn auch heute besteht das Dilemma, aus Zeitgründen Filme nur in Ausschnitten zeigen zu können und sie über Dokumente und dreidimensionale Exponate in die Ausstellungsräume holen zu müssen. Der Autor untersucht Parallelen und Unterschiede von Herangehensweisen, so bei den Filmabteilungen von Technikmuseen in München,

London, Paris und Prag, kunstorientierten Foto- und Filmschauen in den 1920er und 1930er Jahren bis zur mit allen Filmfacetten ausgestatteten Ufa-Lehrschau (Berlin) ab 1936. Die noch heute unvergessenen, in den 1940er und 1950er Jahren von Henri Langlois und seinem Team organisierten Ausstellungen zu Émile Reynaud, Georges Méliès, Ferdinand Zecca und der Firma Pathé Frères, zu Filmländern wie Deutschland, die Jubiläumsschau „300 Jahre Kinematographie, 60 Jahre Kino“ sowie die leider durch Wasserschaden abrupt beendete Dauerausstellung des Musée du Cinéma im Palais de Tokyo in Paris finden bei Ahrens alle ihren würdigen Platz. Sie prägten vor allem die Kurator:innen der spielerischen, fantasievoll angelegten ersten Frankfurter Dauerausstellung, während die Foto- und Filmabteilung des Städtischen Museums München unter Rudolph Joseph eine Hängung nach Art der Kunstmuseen bevorzugte. Ahrens führt dies auf dessen Persönlichkeit und Arbeitsweise (vgl. S.268) zurück, doch dürften finanzielle Bedingungen sowie vor allem auch der Umstand, in ein lokal orientiertes Museum eingebunden zu sein, den Ausschlag für die Wahl des Konzepts gegeben haben.

Ahrens' historische Betrachtung ist anschaulich zu lesen, und sie wirft eine Vielzahl zentraler Fragen hinsichtlich der heutigen Sicht auf die Kinematografie auf. Bei der Lektüre des Buchs wird unter anderem deutlich, wie der Erwerb von privaten Sammlungen die Sicht des Akquisitors beeinflusste, der

jeweils eigenen Nation im Ringen der Länder um das Recht auf die früheste Erfindung, Anwendung und Kommerzialisierung des Laufbildes den Vorrang zuzusprechen. Die noch immer kursierenden Benennungen – Vorgeschichte (Friese-Greene), Ur-Kino (KIPHO), Vorläufer, *Pre-Cinema*, Vorkinematographie – werden teilweise auf ihre Ursprünge zurückgeführt. Auch der heute benutzte Begriff *cinéma des premiers temps* hat die teleologische Sichtweise nicht abgelegt. Dafür hat sich die Filmgeschichtsschreibung in Form der New Film History weiterentwickelt und ist abgerückt von der personenzentrierten Präsentationsweise, welche Bücher und Ausstellungen spätestens seit der von William Friese-Greene zusammengestellten medienarchäologischen Sektion auf der International Kinematograph Exhibition 1913 in London prägte.

In Filmmuseen und -ausstellungen zeigt sich der Umgang der jeweiligen Gesellschaft mit ihrem Filmerbe. Ahrens erläutert dies für die NS-Zeit, als die NSDAP die Sichtweise auf die Filmkunst vorgab. Heute zeigen sich Interesse und Akzeptanz beziehungsweise Desinteresse und Ablehnung an der finanziellen Förderung der Institutionen durch die öffentliche Hand – ein Aspekt, der bei Ahrens allerdings keine Rolle spielt, da er sich einer formalästhetischen Untersuchung verschrieben hat.

Es gibt an *Mit Wolkenkratzer und Handtasche* nur wenig zu kritisieren. In der Abhandlung über die Frühzeit finden sich einige Flüchtigkeitsfehler

(z.B. Hersteller hätten sich um 1900 auf Verkauf und Verleih konzentriert [vgl. S.40], dabei war der Kopienverleih zu dieser Zeit die absolute Ausnahme; die *Laterna Magica* wird i.A. auf Christiaan Huygens und das Jahr 1659 zurückgeführt und hat nicht schon im 16. Jahrhundert [vgl. S.65] bestanden). Das umfangreiche Werk enthält leider nur wenige Abbildungen, was vielleicht eine Finanz- und/oder Rechtfertigung war oder der Dokumentenlage geschuldet ist. Die ausgewählten Illustrationen lassen die Stimmung erahnen, welche die Besucher:innen damals empfing; sie liefern eine zusätzliche Auskunft über die geschilderten Umstände. Gerade in Detailfragen (z.B. Grimoin-Sansons Selbststilisierung im CNAM 1927 [vgl. S.159]), die ohne adäquate Bebilderung offenbleiben, zeigt sich, dass die Ausstattung kinohistorischer Bücher mit Illustrationen mitunter elementar sein kann.

Ahrens' Buch liefert ein anschauliches Bild von verschiedenen Trends, welche in den betrachteten 80 Jahren erdacht, umgesetzt, ausprobiert, angepasst oder verworfen wurden. Der Vergleich der historischen Vorbilder mit eigenen Erinnerungen an Museums- und Ausstellungsbesuche macht das Buch persönlich wertvoll, denn es lässt bewusst werden, wie sich manche Konzepte seit über 100 Jahren halten, dass aber auch so manches einst Gesehene und Geschätzte heute aus den Gestaltungskonzepten verschwunden ist.

Sabine Lenk (Marburg)

Roland Meyer (Hg.): Bilder unter Verdacht: Praktiken der Bildforensik

Berlin/Boston: De Gruyter 2023 (Bildwelten des Wissens, Bd.19), 108 S., ISBN 9783111085203, EUR 29,95 (OA)

In der Reihe „Bildwelten des Wissens“ ist mit *Bilder unter Verdacht* ein Band erschienen, der sich dezidiert mit den Praktiken der Bildforensik auseinandersetzt. Der schmale Sammelband bietet neben dem einleitenden Editorial von Herausgeber Roland Meyer sechs einschlägige Beiträge zum Thema sowie ein Interview, eine Bildbesprechung und einen Projektbericht. Der Sammelband wird am Anfang und Ende durch insgesamt 34 ikonische Abbildungen gerahmt, die in Bezug zur Bildforensik stehen – wie beispielsweise einen vergrößerten Ausschnitt des Kriegsfotos *The Terror of War* (1972) und eine vermeintliche Aufnahme des Ungeheuers von Loch Ness (1934).

Im ersten Beitrag untersucht Sylvia Sasse die „pseudoforensische Rezeption von Kriegsfotos und -videos“ (S.11) am Beispiel des Ukraine-Kriegs, der durch die russische Propaganda entemotionalisiert werde, so ihre These (vgl. S.16). In einer sogenannten „russischen Anti-Fake-Sendung“ (S.16) werde das Publikum dazu indoktriniert, die Kriegsbilder kritisch und emotionslos zu betrachten, um darin angebliche Fehler zu finden, die es gar nicht gibt.

Im zweiten Beitrag setzt sich Steffen Siegel mit der fotografischen

Reproduktion als medienhistorisches Problem auseinander. Anhand einer Blogbesprechung der Daguerreotypie *Boulevard du Temple* (1838), die in unterschiedlichen Versionen überliefert wurde, kritisiert er an der amateurhaften Bildforensik, dass der materielle „Kontext der untersuchten Fotografie“ keine Rolle spiele und die „bildforensischen Praktiken [...] sich ausschließlich auf die Oberfläche des Bildes“ (S.26) richteten.

Im dritten Beitrag befasst sich Simon Rothöhler mit der „Bildlosigkeit der Bildforensik“ (S.34). Rothöhler bezieht sich dabei auf das einschlägige Werk von Hany Farid (*Photo Forensics*. Cambridge/London: MIT Press, 2016), in dem Farid die Ansicht vertritt, dass bildliche Darstellungen für die Fotoforensik nur eine nebensächliche Rolle spielen (vgl. S.40). In der Kriminaltechnik hingegen sei „das bildforensisch zu sichernde *Spurenbild*“ (S.43f.) von großer Bedeutung, wie Rothöhler zu kontrastieren weiß.

Der vierte und fünfte Beitrag beschäftigen sich mit der Medienreflexion der Bildforensik in Film und Fernsehen. Bernd Stiegler bespricht Michelangelo Antonionis Film *Blow Up* (1966), der eine bildforensische Befragung der Fotografie mit film-

ischen Mitteln darstelle. Diese bildanalytische Medienreflexion setzt sich über die professionelle Bildforensik hinweg, die sich nach Stiegler „weniger für das Abgebildete als für die Datenstruktur der Bilder“ (S.56) interessiere, wie zuvor auch Rothöhler argumentiert hat. Im Beitrag von Jan Harms geht es um die Fernsehdokumentation *The Staircase* (2004–2018), in die „implizites, medien- und bildtheoretisches Wissen eingeschrieben“ (S.57) sei. Die Serie mache forensische Praktiken und deren Probleme sichtbar.

Der letzte Beitrag ist aus nicht ganz nachvollziehbaren Gründen weiter hinten im Buch zwischen einer Bildbesprechung von Trevor Paglens *Landing-Sites*-Serie (2014-) und einem Projektbericht zu *Explainable Artificial Intelligence* platziert. Anna Polze analysiert hier die Recherchen von *Forensic Architecture* am Beispiel des Videos *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* (2020) und verortet die forensische Arbeit der Rechercheagentur als „Geste des Zeigens und Vor-Augen-Stellens“ (S.90).

Im Interview mit der Mikrobiologin Elisabeth Bik fällt der Fokus auf die Bildmanipulation in der Naturwissenschaft. Auf ihrem Twitter-beziehungsweise X-Account @MicrobiomDigest deckt Bik mit Hilfe der Bildforensik Plagiate und anderes wissenschaftliches Fehlverhalten auf, das von Fälschungen verwendeter Fotografien bis hin

zu ganzen „Fake-Publikationen“ (S.73) reiche. Um die Jahrtausendwende habe die Bildmanipulation durch die Popularisierung der digitalen Fotografie deutlich zugenommen. Mit analogen Bildgebungsverfahren hingegen „hatte man nur wenig Gelegenheiten zum Schummeln“ (S.72).

Dieses Schwarz-Weiß-Denken in analoge, vertrauenswürdige und digitale, manipulierbare Bildmedien durchzieht glücklicherweise nicht den gesamten Sammelband. Eine tiefergehende Beschäftigung mit analoger Bildforensik wäre durchaus begrüßenswert gewesen. Siegel gibt in seinem Beitrag zumindest erste Impulse für eine „Bildforensik der Fotogeschichte“ (S.33).

Meyer betont im Editorial, dass der Manipulationsverdacht dem digitalen Bild „keineswegs grundsätzlich geschadet“ hat, sondern vielmehr „die Beweiskraft digitaler Bilder eher noch verstärkt“ (S.7). Gerade die Popularisierung der Bildforensik in den sozialen Medien habe zur ständigen „Suche nach Wahrheit“ (S.10) beigetragen, berge aber auch die Gefahr, einer falschen Forensik vorschnell zu vertrauen. Der Band ist deshalb eine unverzichtbare bild- und medienwissenschaftliche Bereicherung zu einem in Zeiten von KI-generierten Bildern, Deep Fakes und Fake News immer wichtiger werdenden Forschungsfeld.

Kevin Pauliks (Marburg)

Oksana Bulgakowa, Roman Mauer (Hg.): **Angewandte Filmtheorie**

Wiesbaden: Springer 2023, 407 S., ISBN 9783658410896, EUR 44,99

Wer bei angewandter Filmtheorie ausschließlich an filmpraktische Anwendungsmöglichkeiten denkt, wird durch den vorliegenden Band zunächst überrascht. Den Autor:innen ist daran gelegen, eine Hilfestellung für den Einsatz von Theorie im Rahmen filmwissenschaftlicher Betätigung zu leisten, also für Film- und Kontextanalysen, die in der Filmwissenschaft hauptsächlich in Textform durchgeführt werden, auch wenn Videossays und andere Formen reflexiver Filmpraxis ebenfalls Anspruch auf eine theoretische Auseinandersetzung mit den Forschungsgegenständen erheben.

Entsprechend richtet sich der vorliegende Band hauptsächlich an Studierende der Filmwissenschaft und hat das Ziel, unterschiedliche Zugänge zu filmanalytischer Betätigung aufzuzeigen und zu demonstrieren, „wie die Wahl einer bestimmten Theorie eine jeweils eigene Interpretation des Films hervorruft“ (S.3). Dafür werden unterschiedliche Theoriefelder jeweils vorgestellt und zur interpretatorischen Anwendung gebracht. Mit dem Theoriepluralismus und der dadurch entstehenden Multiperspektivität des Buches geht die programmatische Entscheidung einher, alle Theorien auf den gleichen Forschungsgegenstand zu beziehen: Michelangelo Antonionis Film *Blow Up* aus dem Jahr 1966. Auch „die Kontexte der Produktion, Distribution und

Rezeption sowie der institutionellen und organisatorischen Formen und zuletzt soziokulturelle, weltanschauliche und politische Zusammenhänge“ (S.13) werden von dem vorliegenden Band in den Blick genommen.

Der Forschungsgegenstand ist mit Weitsicht gewählt, weil er für ganz unterschiedliche Theoriemodelle Analysematerial bereithält, von Erzähl-, Bild- und Musiktheorie (S.51-138) über Stil und Genretheorien (S.139-202), neoformalistische und quantitative Ansätze (S.203-260) und Diskursanalysen aus den Bereichen der Psychoanalyse und Gender Studies (S.261-312), Theorien der Repräsentation, die unter den Begriffen Realismus und Poststrukturalismus subsummiert werden (S.313-360) sowie Theorien der Intermedialität und Medienkultur (S.361-407). Durch die Fokussierung auf einen einzelnen Forschungsgegenstand werden die Unterschiede der Ansätze und ihre Auswirkungen auf die jeweilige Filmanalyse und -interpretation zum einen deutlich herausgestellt, zum anderen transzendiert der Sammelband hier den Rahmen als Studienbuch und wird zu einem reichhaltigen Kompendium für die Auseinandersetzung mit dem zugrundeliegenden Film und dem Schaffen Antonionis.

Nicht nur werden die jeweiligen Theorien auf *Blow Up* ‚angewendet‘, jedes Kapitel schließt zudem einen

Vergleich der darin genutzten Methoden an, sodass neben dem Kontrastieren der Unterschiede und Gemeinsamkeiten einzelner Methoden auch eine Reflexion des gewählten Vorgehens abgebildet wird, die Vorzüge und mögliche Schwachstellen benennt. Mitunter werden Anchlüsse an andere Theorien aufgezeigt (vgl. S.131) oder es wird auf geteilte Merkmale unterschiedlicher Ansätze und Perspektiven hingewiesen (etwa bei Bordwell und Salt [vgl. S.252]), vereinzelt werden auch kritische Argumente vorgebracht, die eine pauschale Ablehnung der vorgestellten Perspektiven begründen sollen (etwa bei der Psychoanalyse und anderer „Zuschauertheorien“ [S.269]). Ergänzt werden die einzelnen Beiträge um zahlreiche farbige Abbildungen und Framegrabs, die einerseits eine Illustration des Textes darstellen, andererseits aber auch oft den Kontext der Analysen präzisieren und erweitern.

Durch die Fokussierung auf *Blow Up* und die standardisierte Struktur der Teilkapitel erscheint das Buch bei aller Diversität der Perspektiven weniger als Sammelband denn als zusammenhängendes Werk. Für eine Lektüre in Etappen eignet es sich dennoch bestens, sollte lediglich das Interesse an einer einzelnen Filmtheorie und deren

Anwendungsfeldern bestehen. Dass der Forschungsgegenstand *Blow Up* auch am Ende der 400 Seiten nichts von seiner Faszination verliert, liegt zum einen an der Vielschichtigkeit von Antonionis Film. Ein prädestiniertes Forschungsobjekt ist er zum anderen aber auch deswegen, weil er selbst an einer (medienreflexiven) Theoriebildung interessiert zu sein scheint, die er mit filmischen Mitteln vorantreibt.

Diese Selbstbezüglichkeit eröffnet über den Umweg andere Medien, wie beispielsweise die Fotografie, den Anschluss an Theorien der Intermedialität und Medienkultur, vor allem aber wird der Forschungsgegenstand auf diese Weise selbst als eine Form angewandter Filmtheorie beschreibbar und unterstreicht dadurch, dass Filmtheorie im Vollzug ihrer Anwendung gleichzeitig hergestellt, also ‚gemacht‘ wird. Dass Filmtheorie und Filmemachen als zwei unterschiedliche Formen filmwissenschaftlicher Praxis in Erscheinung treten, ist eine schöne, wenn auch eher implizite Pointe des vorliegenden Bandes. So werden auch jene Formen der Anwendung von Filmtheorie berücksichtigt, die wie die eingangs erwähnten Essayfilme und Videoessays jenseits konventioneller Textarbeit zu verorten sind.

Martin Jehle (Marburg)

Frank Papenbroock: Filmgenres und Filmgattungen: Ein Überblick

Wiesbaden: Springer VS 2023, 351 S., ISBN 9783658419431, EUR 39,99

Gerade ist das Interesse der Geisteswissenschaft an einem neuen Blick auf Genremodelle neu erwacht, da legt der Filmemacher und „Lexikograf“ Frank Papenbroock (so genannt im entsprechenden Wikipedia-Eintrag: https://de.wikipedia.org/wiki/Frank_Papenbroock) einen *Überblick* von Filmgenres und -gattungen vor. Als Publikation bei Springer wird Papenbroocks Buch auch im akademischen Kontext angeboten und möglicherweise wahrgenommen. Das ist in diesem Fall aus verschiedenen Gründen problematisch, denn der Autor erhebt nicht explizit den Anspruch, akademischen Anforderungen zu genügen – doch alleine der Verlag macht diese Wahrnehmung möglich. Und hier beginnt das Dilemma.

Man könnte nun sagen, Papenbroock möchte vor allem ein Handbuch für angehende Filmemacher:innen bieten, indem er Definitionen und Kommentare zu einer enormen Anzahl von Filmgenrebezeichnungen liefert. Aus seiner Sicht als Filmpraktiker ist das durchaus legitim. Letztlich erscheint dieses Buch jedoch im Kontext akademischer Handbücher und verleitet durch handliche Differenzierungen dazu, diese oft etwas launig zusammengesetzten Begriffe unreflektiert zu übernehmen. Das Buch leistet der verbreiteten Meinung eines filmaf-

finen Publikums Vorschub, dass es keines klaren Vorwissens bedarf, um sich über Film zu verständigen. Stattdessen nutzt man Kompositbegriffe wie „Dramödie“ (S.134) oder „Horrorthriller“ (S.165), um sich über das Gesehene auszutauschen. Papenbroock scheint sich dieses Problems bewusst zu sein, denn er betont selbst, dass Genrebegriffe sowohl für Publikum, Produktion, Distribution, als auch Kritik und Wissenschaft eine Bedeutung haben (vgl. S.V-VII). Aber es sind eben meist nicht dieselben Begriffe, um die es dann geht. Im Buch finden wir allen Ernstes Kategorien wie in einer Fernsehzeitschrift der 1990er Jahre: „Erlösungsdrama“ (S.102), „Medizindrama“ (S.103), „Schicksalsdrama“ (S.105), „Typenkomödie“ (S.136), „Mythpunk-Film“ (S.157), „Weird-Fiction-Film“ (S.159), „Roommate-Horrorfilm“ (S.178), „Biopunk-Film“ (S.187), „Mundane Science Fiction/MSF“ (S.200); unter „weitere Stile“ [sic]: „Bizarro-Film“ (S.296), „Feelgood-Movie“ (S.300), „New French Extremity“ (S.303). Dann folgt der Gattungsbegriff mit einer ähnlichen Tendenz zur Willkür – von „Essayfilm“ (S.320) zur „Neuverfilmung“ (S.335), von der „Fabel“ (S.321) bis zum „Pornofilm“ (S.338). Dass das vorliegende Buch sehr offen und willkürlich mit Genrebenennungen umgeht, erzeugt

das nächste Problem: Definitionen werden mit subjektiven Bewertungen der Phänomene kombiniert.

Unnötig normative Bewertungen einzelner Filmbeispiele ohne weitere Begründung fallen hier negativ auf: „Der deutsche Underground-Horror ist Mitte der 1980er-Jahre entstanden. Es ist ein gewaltverherrlichendes Subgenre des Horrors, das sich durch extreme Tabubrüche auszeichnet und Themen wie Nekrophilie oder Vergewaltigung ausbeutet („*Nekromantik*“ (1987, Jörg Buttgereit), „*Schramm*“ (1993, Jörg Buttgereit))“, heißt es im Eintrag des Subgenres des Horrorfilms „Deutscher Underground-Horror“ (S.177). Das mag der Autor so sehen, doch gerade bei solchen drastischen Einschätzungen kommt man ohne eine weiter gehende Begründung oder zumindest einen Verweis, woher diese Einschätzung kommt – abgesehen von der eigenen Meinung – nicht aus. Das Buch kann daher als offen manipulativ gesehen werden in seiner programmatischen Kanonisierung. Im selben Kontext kommt der „Giallo-Film“ (eine spezifische italienische Spielart des Thrillers) als „Subgenre“ des „Genres“ „Splatter und Gore“ (S.174), des „Supergenres“ Horrorfilm, und wiederum als Subkategorie des „Megagenres“ „Fantastischer Film“ (vgl. S.139ff.). Diese Kategorisierungen bleiben wie fast alles im Hauptteil des Buches letztlich eine Setzung des Autors.

Diffuse Behauptungen, die unbegründet und unbelegt bleiben,

irritieren in den einzelnen Einträgen: „Andersherum ist es möglich, dass ein Film wie „*Apocalypse Now*“ (1979, Francis Ford Coppola), den der Regisseur selbst als „kein Anti-Kriegs-Film“ (Perry 2019) bezeichnet, von vielen Menschen dennoch als Antikriegsfilm wahrgenommen“ wird (S.82). Das mag sein, doch diese Aussage ist symptomatisch für einen dezidiert nichtakademischen Ratgeber, der sich auf unkonkrete Meinungen oder subjektive Eindrücke bezieht, die nicht belegt werden. Ein weitergehendes Diskursbewusstsein lässt das Buch vermissen. Auch ist die ungenaue Quellenangabe ohne Seitenzahl hier symptomatisch. Es geht letztlich nicht darum, weiterführende Hinweise zu geben.

In der Einleitung schreibt Papenbroock: „Dieses Buch möchte dennoch den Versuch wagen[,] Klarheit über die komplexen Begrifflichkeiten schaffen zu wollen, indem es die grundlegenden Regeln und Merkmale von Genre-, Gattungs-, Stil- und Formatbezeichnungen allgemein verständlich beschreibt. Es versteht sich als Nachschlagewerk für Filminteressierte, das Genrebezeichnungen hinsichtlich ihres dramaturgischen Aufbaus, ihrer Struktur, Wirkung, wiederkehrenden Ikonografie, Musik und Bildsprache kurz und knapp zusammenfasst“ (S.Vf.). So sollte es gesehen werden: Als Orientierung für interessierte Nutzer*innen. Für den akademischen Diskurs ist das Buch in dieser Form nicht verwendbar, denn es argumen-

tiert subjektiv, oft oberflächlich, belegt nur sporadisch oder lediglich ungenau. Es erfindet buchstäblich Kategorien, die nicht weitergehend kontextualisiert werden. Die angestrebte Klarheit entsteht aus der Setzung von Begriffen, die nicht im existierenden Genrediskurs verortet werden. Die im Verzeichnis aufgeführte Literatur mischt populäre, journalistische und

wissenschaftliche Quellen ohne klares Konzept. Wenn das Buch bei einem populären Sachbuchverlag erschienen wäre, könnte man es getrost vergessen, da es aber in einem Wissenschaftsverlag erscheint, muss man damit rechnen, dass es zukünftig von Studierenden unhinterfragt zitiert wird.

Marcus Stiglegger (Mainz/Münster)

Tim Lindemann: New Rural Cinema: Landscape, Community and Poverty in Recent US Indie Films

Berlin/Boston: De Gruyter 2024, 237 S., ISBN 9783110779417, EUR 114,95 (Zugl. Dissertation an der Queen Mary University of London, 2023)

Die USA sind flächenmäßig das drittgrößte Land der Erde. Davon ist in US-amerikanischen Filmen aber überraschend wenig zu sehen. Spielorte sind für gewöhnlich die großen Metropolen an Ost- und Westküste. Hinzu kommen einige Großstädte im Landesinneren (Chicago, Las Vegas), manchmal eine stereotype Kleinstadt, dazu ein paar ikonische Landmarken (Monument Valley, Niagarafälle, die Rocky Mountains). Alles dazwischen spielt im populären US-Kino nur eine untergeordnete Rolle, wie Tim Lindemann gleich zu Beginn seiner Studie über Ländlichkeit im US-Independent Cinema feststellt (vgl. S.1ff.).

Lindemann beobachtet in aktuellen Filmen, die sich dieser Sparte zurechnen lassen, eine dezidierte Hinwendung zu den Regionen abseits der Großstädte und Postkartenansichten. Er tauft diese Tendenz *New Rural Cinema*; als Beispiele nennt er die jeweils ersten Filme von David Gordon Green und Chloé Zhao, Regiearbeiten von Kelly Reichardt und Debra Granik, aber auch einzelne Titel wie *Frozen River* (2008) oder *Dayveon* (2017). Die Geschichten dieser Filme sind in peripheren, ärmlichen Landstrichen angesiedelt. Die Hauptfiguren befinden sich häufig in ökonomisch prekären Situationen. Und in den Filmen

lässt sich – so Lindemanns leitende Annahme – ein besonderer inszenatorischer Umgang mit Landschaften beobachten.

Diese Merkmale geben die Richtungen vor, aus denen sich Lindemann dem *New Rural Cinema* nähert. Er kontextualisiert die Strömung zunächst über ländliche Armut im Film (Kapitel 1), kulturwissenschaftliche Theorien der Landschaft (Kapitel 2) und die Rolle von Wildnis für die Konstruktion einer US-amerikanischen Nationalidentität (Kapitel 3). Kernstück dieser Vorarbeiten sind die Landschaftstheorien von Tim Ingold und Kenneth Olwig. Ingold plädiert aus phänomenologischer Perspektive dafür, Landschaft als Aktivität zu denken: als Praxis des Bewohnens (*dwelling*) von lebensweltlichen Räumen, die durch Interaktionen zwischen Menschen, Tieren und Dingen geformt und gestaltet werden (vgl. *The Perception of Environment: Essays on Liveliness, Dwelling and the Skill*. London: Routledge, 2000). Olwig rekonstruiert aus der Perspektive der historischen Geografie, dass der Begriff ‚Landschaft‘ bis zur Frühen Neuzeit in Nordeuropa lokale politische Einheiten mit eigenen Gebräuchen, Traditionen und Gewohnheitsrechten bezeichnete. Erst in der Renaissance wurde Landschaft zum repräsentativen, tendenziell imaginären Naturraum umcodiert, der seinen prägenden Ausdruck schließlich im zentralperspektivischen Landschaftsgemälde fand (vgl. *Landscape, Nature, and the Body Politic*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002).

Landschaften als verkörperte Welterfahrung (Ingold) und als politisches Gemeinwesen (Olwig) werden nun auch im *New Rural Cinema* zentral. Lindemanns These lautet, dass sich die Filme tendenziell von Darstellungen einer wild-romantischen *countryside* abwenden und sich stärker der ursprünglichen Wortbedeutung von ‚Landschaft‘ nach Olwig annähern. Landschaft ist in den Filmen demnach kein Setting, sondern ein körperliches Wirken der Figuren in ihrer unmittelbaren Umgebung, quasi ein *landscaping* nach Ingold, das Lindemann im zweiten Teil seiner Studie an vier Beispielen näher untersucht: *Winter's Bone* (2010) und *Leave No Trace* (2018) von Debra Granik sowie Benh Zeitlins *Beasts of the Southern Wild* (2012) und Lance Hammers *Ballast* (2008).

Lindemanns Idee, ländliche Räume mit Olwigs Landschaften zusammenzubringen, überzeugt besonders bei *Leave No Trace*. Der Film folgt dem traumatisierten Veteranen Will und seiner 13-jährigen Tochter Tom durch verschiedene rurale Umgebungen, die sie zu bewohnen versuchen – anfangs der urwüchsige Forest Park bei Portland, später ein landwirtschaftlicher Betrieb mit Weihnachtsbaumschonung, schließlich ein selbstorganisierter Trailerpark, den Regisseurin Granik als eine quasi-utopische ‚Landschaft‘ im Sinne Olwigs entwirft. Hier erweist es sich als kluge Entscheidung des Autors, im *New Rural Cinema* nicht einfach nur die Inszenierung von ‚Natur‘ zu unter-

suchen. Klar: Naturräume spielen in *Leave No Trace* eine wichtige Rolle, aber der Film interpretiert sie explizit politisch. Es geht darum, inwiefern in diesen Räumen andere politische Verhältnisse und, im besten Fall, neue Formen von sozialer Vergemeinschaftung denkbar werden.

Lindemanns Analysen konzentrieren sich darauf, in den Filmen Entsprechungen von Ingolds und Olwigs Landschaftskonzepten zu entdecken und sie auf Ländlichkeit, Armut und Prekarisierung in den USA zu beziehen. Spannend wäre, das *New Rural Cinema* in diesem Sinne nicht nur

repräsentationspolitisch zu lesen. Die Filme entwickeln das Independent Cinema auch formal weiter; insofern leiten sie einen eigenständigen, wichtigen Beitrag zur filmischen Ästhetik im 21. Jahrhundert. Insgesamt ist die Monografie *New Rural Cinema* dennoch ein überzeugender Versuch, neue Tendenzen im US-Independentkino präzise zu bestimmen und aufzuarbeiten. Lindemann zeigt, dass diese Filmströmung weiterhin engagierte, theoretisch informierte Auseinandersetzungen verdient.

Felix Hasebrink (Oldenburg)

Georg Maas, Susanne Vollberg (Hg.): Soundtrack des Lebens: Musikalische Spuren und Perspektiven in Film und Beruf

Marburg: Schüren 2024 (Film – Musik – Sound, Bd.4), 197 S., ISBN 9783741002465, EUR 25,-

Soundtrack des Lebens: Musikalische Spuren und Perspektiven in Film und Beruf bietet ausführliche Analysen der Rolle von Musik in verschiedenen Lebensphasen und beruflichen Kontexten. Als vierter Band der Reihe „Film – Musik – Sound“ beleuchtet das Buch die tiefgreifende Bedeutung von Musik sowohl im persönlichen Lebensweg als auch in der Filmwelt. Geclustert in drei Bereiche und jeweils durch charakteri-

sierende Zitate eingeleitet, werden insgesamt neun Analysen präsentiert und ausführliche Einblicke gewährt. Die Autor:innen (neben der Mitherausgeberin leider nur eine weitere Autorin) sind erfahrene Musikwissenschaftler:innen, teils selbst Komponist:innen, und bieten zahlreiche Beispiele und Beschreibungen.

Thomas Krettenauer untersucht die Rolle der Musik im Leben anhand des

gleichnamigen Films (2011) und Songs „The Music Never Stopped“ (1975) der Band The Grateful Dead. Krettenauer zeigt auf, wie Musik Identität und individuelle Entwicklung prägt und als Bedeutungsraum fungiert; er beleuchtet dabei Begriffe aus Neuropsychologie und Gedächtnisforschung. So könnten musikbezogene autobiografische Gedächtnisinhalte als bebilderte und mit Faktenwissen angereicherte Tonspuren bezeichnet werden – sie seien das „Kopfkino“ (S.20) im Prozess der Erinnerung.

Werner C. Barg diskutiert Pop-, Rock-, Klassik- und Jazz-Stücke, die oft Erweckungserlebnisse in der Persönlichkeitsentwicklung von Heranwachsenden in Spielfilmen sind. Er analysiert, wie Musik als erzählerisches Element und Zeitkolorit fungiert und Jugendlichen hilft, Entwicklungsaufgaben zu bewältigen. Daran anschließend plädiert Patric Pfister für die Einbeziehung von Filmmusik in den schulischen Musikunterricht. Filme, Serien und Online-/Computerspiele gehören zur aktuellen jugendlichen Lebenswelt und damit auch die Begleitmusik. Pfister zeigt, wie Filmmusik hohe Motivationspotenziale bietet und kreative sowie kritisch-reflexive Fähigkeiten fördert. Interessant ist, dass das Thema ‚Filmmusik‘ zudem eine Brücke zwischen Disziplinen und Fächern sein kann.

Wolfgang Thiel porträtiert den Filmkomponisten André Asriel. Er beschreibt Asriels Weg als Schüler Hanns Eislers und seine Bedeutung

für die Filmmusik der DDR. Er zeigt dabei auch Gemeinsamkeiten von Komponisten auf, die nach 1945 ihre Karriere fortsetzten oder begannen sowie die Bedeutung von Netzwerken für ihre Karrieren.

Felix Janosa untersucht in seinem Aufsatz das Werk von George Martin und dessen bedeutende Beiträge zur Filmmusik für Beatles-Filme, wie *Yellow Submarine* (1968), und für James Bonds *Live and Let Die* (1973). Auch hier lässt sich ein reiches Filmkomponisten-Leben ablesen: beginnend als Autodidakt, über Tanzband-Jobs, Studium mehrerer Instrumente bis zum BBC-Engagement und Tätigkeit als Produzent.

Marcel Barsotti bietet eine autobiografische Rückschau auf die Entwicklung des Synthesizers in der Filmmusik und betont die neuen Möglichkeiten, die Synthesizer zum Beispiel für die TV-Serie *Star Trek* (1966-1969) boten und weiterhin für seine Experimente bieten. Tomi Mäkelä zeigt in „Music. I can hear it everywhere“ die musikalischen Interessen von Regisseuren wie Alfred Hitchcock und Ingmar Bergman auf und wie Musik die Handlung und Atmosphäre ihrer Filme beeinflusst. Verbindungen zu Filmen weiterer Regisseure werden hergestellt, in denen Musik oder Musiker:innen eine tragende Rolle spielen, wie in Michael Hanekes *Die Klavierspielerin* (2001). Mäkelä diskutiert auch, inwiefern die Darsteller:innen selbst musikalisch ausgebildet sind, um der Figur und Rolle gerecht zu werden.

Franziska Kollinger untersucht biografische Filmerzählungen von (männlichen) Musikern und die Bedingungen für ihre Entstehung und analysiert die Rolle von Mythenbildung und Bekanntheitsgrad. Am Beispiel von Ken Russells Komponisten-Biopics wird das Genre weiter analysiert. Russell verwische laut Kollinger Grenzen zwischen Dokumentieren, Erzählen und Konstruieren oder hob sie sogar auf, wie in *Lisztomania* (1975). Die Musik Franz Listzs werde dabei „nicht nur zitiert, sondern bearbeitet, verfremdet, arrangiert und fragmentiert“ (S.131) und damit zur Filmmusik.

Abschließend thematisieren die Herausgeber:innen Georg Maas und Susanne Vollberg in „Tot und doch unsterblich“ ausführlich die Dar-

stellung von Sterben und Tod in Musiker-Biopics und deren kulturelle Konventionen. Beispielsweise wird anhand von Miloš Formans *Amadeus* (1984) dargestellt, wie dessen eigenes unvollendetes Requiem die Sterbeszene Mozarts begleitet.

Insgesamt bietet das Buch eine umfassende und essenzielle Analyse der Wechselwirkungen zwischen Musik, Film und Biografie und zeigt, wie Musik das Leben und Werk einzelner Künstler:innen prägt und zur filmischen Darstellung von Lebensgeschichten beiträgt. Während das Buch teils technisches und musikalisches Fachwissen voraussetzt, belohnt es interessierte Leser:innen mit reichhaltigen Erkenntnissen.

Sigrun Lehnert (Hamburg)

Julia A. Empey, Russell J.A. Kilbourn (Hg.): Feminist Posthumanism in Contemporary Science Fiction Film and Media: From Annihilation to High Life and Beyond

London: Bloomsbury Academic 2023, 328 S., ISBN 9781501398421, GBP 81,-

Wie Julia A. Empey und Russell J.A. Kilbourn im Vorwort zu *Feminist Posthumanism in Contemporary Science Fiction Film and Media* darlegen, lassen die Aufsätze des Bandes feministische und posthumanistische Theorien in einen Dialog miteinander treten. Dabei beziehen sich etliche der Beiträge auf Theoreme von Rosi Braidotti und Donna Haraway. Überdies wird wiederholt auf Thesen Karen Barads Bezug genommen. So etwa von Kilbourn, der mit dem Begriff „Com-post-humanism“ (S.257) spielt oder von Evdokia Stefanopoulou in ihrem Beitrag zu „Posthuman Female Subjectivity“ (S.116) in Alex Garland's zwischen Horror, Dystopie und Science-Fiction changierendem Film *Annihilation* (2018), der Stefanopoulou zufolge die Trennung zwischen Mensch und Natur verneint. Stattdessen betone der Film, dass sie ein „inextricable aspect of the human“ (S.133) sei. Zu monieren bleibe allerdings, dass seine Schlusszene Heteronormativität restauriere und somit letztlich doch zu „Humanist (and patriachal) norms“ (S.155) zurückkehre. Garland's Film und Claire Denis' *High Life* (2018) repräsentieren Empey und Kilbourn zufolge zwei komplementäre Pole filmischer Science-Fiction-Erzählungen. Gemeinsam sei beiden jedoch, dass sie das „Enlightment Humanist

narrative“ (S.4) herausfordern. Daher werden beide Filme nicht nur im Untertitel des vorliegenden Bandes genannt, sondern auch in etlichen seiner Beiträge behandelt. So etwa in Olivia Stowell's Aufsatz über die „Posthuman Imaginaries“ (S.175) in *Annihilation* und in Ari Aster's *Midsommar* (2019).

Doch nicht alle Texte fokussieren auf einen der genannten Filme von Denis und Garland. Während Sarah Schulz dreizehn Thesen zu „Gender, Sex and Feminist AI“ in Spike Jonze's Film *Her* (2013) zur Diskussion stellt, und Zorinna Zurba den Film als „Posthuman Love Story“ (S.59) interpretiert, betont Missy Molloy in einem erhellenden Beitrag unter Bezugnahme auf den in Analogie zum Afrofuturismus von Grace Dillon geprägten Begriff „Indigenous Futurism“ (S.21), wie wichtig die Werke von „Black and Indigenous Woman filmmakers“ dafür waren, die verkrustete „generic formulae“ (S.19) in Dystopien aufzubrechen. Es gelang ihnen, indem sie „women of color“ ins Zentrum der Handlung stellten und so alternative Daseinsweisen erkundeten, die der Autorin zufolge in direktem Gegensatz zu „Western social systems and beliefs“ (ebd.) stehen.

Zumindest ebenso interessant ist Jerika Sandersons Untersuchung der „Posthuman Mother“ und der „Repro-

ductive Biovalue“ (S.77) in den Filmen *Blade Runner: 2049* (2017) und *Jurassic World: Fallen Kingdom* (2018). Den von ihr eingeführten Terminus „reproductive biovalue“ definiert sie als den Wert, der „bodily material“ zugesprochen wird, das zur Reproduktion benutzt werden kann – wie etwa „fertile female replicants“ oder „genetic material extracted from dinosaurs“ (S.78). Wie sie zeigt, spielen „reproductive biovalues“ (ebd.) in den Filmen eine zentrale Rolle, wohingegen „posthuman mothers conspicuously absent“ (S.86) sind.

Weit weniger überzeugend ist hingegen das Vorwort des Bandes. Anzulegen ist das seinem Tunnelblick auf die Aufklärung. Es mag nicht ganz falsch sein, dass „the Enlightenment Human is a ‚Man‘“ (S.1) – zumindest wird er in etlichen Publikationen der Herren Aufklärer so dargestellt. Unbestritten ist daher, dass die Aufklärung nicht frei von Sexismus und Frauenfeindlichkeit oder doch zumindest -verachtung war. Ihre Grundgedanken aber waren alles andere als „sexist and misogynist“ (S.8), sondern universell. So erhoben sich denn auch laute frauenemanzipatorische Stimmen. Erinnerung sei nur an Theodor

von Hippels Buch *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber* (1792) sowie an die *Gelehrte Zeitung für das Frauenzimmer* (1773-1774) und die moralische Wochenschrift *Die vernünftigen Tadelrinnen* (1725-1740).

Doch Empey und Kilbourn zufolge ist das eigentliche Problem „not simply that the Enlightenment Human is a ‚Man‘ but that, unintentionally or unconsciously the posthuman – even the critical posthuman – is also a ‚Man‘“ (S.1). Die vorliegende Sammlung setze dem die Idee entgegen, „that the (dis-)embodied female is the ultimate posthuman subject“ (S.2).

Ausgehend von dieser These beleuchten die dreizehn Aufsätze des Bandes anhand verschiedener cineastischer Beispiele sehr unterschiedliche Aspekte des feministischen Posthumanismus im zeitgenössischen Science-Fiction-Film und verdeutlichen somit nicht zuletzt die Diversität der Filme selbst, wobei verschiedentlich beklagt wird, dass diese dem feministischen Posthumanismus nicht immer so verbunden sind, wie es sich die Beitragenden wünschen würden.

Rolf Löchel (*Herzogenrath*)

Marco Abel, Jaimey Fisher (Hg.): Die Berliner Schule im globalen Kontext: Ein transnationales Arthouse-Kino

Bielefeld: transcript 2023 (Film), 412 S., ISBN 9783839452486, EUR 29,99

Bereits 2018 erschien die englische Originalausgabe des von Marco Abel und Jaimey Fisher herausgegebenen Bandes zur *Berliner Schule im globalen Kontext*, der seit 2023 nun auch in deutscher Übersetzung von Valentina Djordjevic vorliegt. Beide Herausgeber, die 2013 einschlägige Monografien zur Berliner Schule vorgelegt haben [*The Counter-Cinema of the Berlin School*. Rochester: Camden House, 2013; *Christian Petzold*. Urbana: University of Illinois Press, 2013], wenden sich in ihrer Einleitung zu *Die Berliner Schule im globalen Kontext* gegen eine bestimmte Sicht auf ihren Gegenstand im Besonderen sowie gegen eine spezifische Tendenz der (deutschsprachigen) Filmwissenschaft im Allgemeinen (vgl. S.14): Ziel des Bandes sei es daher, die Berliner Schule nicht mehr im nationalen Kontext zu betrachten, der sich zuweilen zu sehr auf die Thematik der Vergangenheitsbewältigung beschränkt, sondern transnational nach Vorbildern, Bezügen und Querverweisen zu forschen, die die Protagonist:innen der Berliner Schule mit einem globalen Kunstkino verbindet. Der in Anlehnung an Lutz Koepnick und Sabine Hake (vgl. S.19) durchaus gerechtfertigte Vorwurf, dass die Konzentration auf die Berliner Schule in der Filmwissenschaft diese zu einem „guten Objekt“ (ebd.)

transformiert habe, das das Ganze der deutschen Filmgeschichte außen vorlasse, finde sich ebenso in den stetigen Bemühungen um das Aufzeigen eines wie auch immer gearteten Realismus in den Filmen wie auch im vermeintlichen Gegensatz von Genre und Kunst.

So sehr den Herausgebern in ihrem Befund und ihrer Kritik zuzustimmen wäre, so sehr muss gleichfalls konstatiert werden, dass der Band diese Versprechen nicht einlöst. Die 15 Beiträge beinhalten nahezu alle jeweils drei Punkte, die durchaus problematisch erscheinen. Erstens folgt der Band einer strengen Autorenlogik. Der Vergleich eines internationalen Kinos mit den Filmen der Berliner Schule wird häufig daran zurückgebunden, was die jeweiligen Regisseur:innen in Interviews oder anderweitig zu möglichen Vorbildern zu Protokoll gegeben haben. Der auktorialen Autorität der Aussage wird somit sehr viel Raum gegeben.

Zweitens bleibt man zuweilen nach der Lektüre der einzelnen Beiträge ratlos zurück, was in der Logik eines Vergleiches liegen mag. Strenggenommen postulieren die einzelnen Aufsätze eine Nähe zwischen den Filmen der Berliner Schule und einem jeweils spezifischen Kunstkino oder aber sehen Unterschiede zwischen

beiden – ein erwartbares Ergebnis für jedwede komparatistische Sicht. Der Versuch mittels der Kategorien des Arthouse-Kinos eine globale Poetik des Kunstkinos über die einzelnen Beiträge hinweg zu etablieren, gelingt so nur bedingt. Dies führt zum dritten Punkt: So sehr die Einleitung durch Abel und Fisher noch plant, die Berliner Schule nicht mehr in Dichotomien zu denken, so sehr drängen sich diese in den Texten dann doch wieder auf. Dass sich Christian Petzold oder Thomas Arslan auf Genres beziehen und dies den filmkritischen Gedanken einer Trennung von Kunst und Unterhaltung entgegenläuft, reproduziert erstens nur genau diese Binarität wie sie auch zweitens postulieren würde, dass die anderen Filme gänzlich ohne die Poetiken eines Genres auskommen würden. Dass beispielsweise auch das Melodram ein populäres Genre ist, welches sehr wohl in vielen der Filme zum Tragen kommt, bleibt hier außen vor. Ähnliches gilt auch für die begriffliche Trennung von national und transnational. Vor dem Hintergrund eines *transnational turns* (vgl. S.10) der Filmwissenschaft, der eigentlich schon in Hinblick auf die Filmgeschichte der

1980er Jahre zu veranschlagen wäre (wenn nicht bereits früher), lassen sich Filme nie aus dem nationalen Kontext herauslösen, in dem sie entstehen – sei der befragte Regisseur (hier Christoph Hochhäusler) noch so sehr Kosmopolit. Produktiver erscheint, an dieser Stelle eher von einem ‚Kontext‘ zu sprechen, der mal die nationale, mal die transnationale Eigenart eines Films in den Vordergrund rückt. Dazu wäre nicht einmal die Rückkehr der Nation unter rechtspopulistischen Vorzeichen seit 2015 zu bemühen, sondern es genügt das schlichte Eingewobensein der Filme in das, was man salopp als ‚Zusammenhang‘ bezeichnet. So arbeiten sich die Texte an Begrifflichkeiten ab, die in Bezug auf die Durchdringung des Gegenstandes häufig diskutiert und auch in diesem Band wieder hin- und hergedacht werden (wie dem des Neoliberalismus oder des filmischen Realismus in den Filmen). Das erweckt für die einzelnen Beiträge den Eindruck eines Teasers, der jeweils just genau dann zu Ende ist, wenn die eigentlich spannenden Fragen aufgeworfen wurden.

Tobias Haupts (Berlin)

Shigehiko Hasumi: Directed by Yasujiro Ozu

Oakland: University of California Press 2024, 352 S.,
ISBN 9780520396722, USD 29,95

Wer Filme von Yasujiro Ozu kennt, hat beim Lesen des Inhaltsverzeichnisses dieses Buches über den japanischen Regisseur sofort Bilder vor Augen, die Kapitelüberschriften wie „Eating“, „Inhabiting“ oder „Looking“ mit filmischem Leben füllen. Gleichwohl sind die Beobachtungen, die Shigehiko Hasumi in seiner schon 1983 erstmals auf Japanisch veröffentlichten Schrift anstellt und die jetzt auf Englisch mit einer Einführung von Aaron Andrew Gerow erschienen ist, häufig überraschend, ungewohnt und detailbesessen. Wer hat schon bisher darauf geachtet, dass es in Ozus Filmen einen Unterschied macht, ob Nahrung in geschlossenen Räumen eingenommen wird oder im Freien? Oder auf die Rituale des Kleiderwechsels, auf die Inszenierung der lachenden Männergruppen in Restaurants oder darauf, dass eine junge Frau beim Bügeln ein Handtuch um die Schulter gelegt hat? Es sind solche kleinen Details, die die Ozuesque filmische Welt ausmachen und die die Filme – entgegen mancher Kritik – so bewegt, aufregend und spannend machen.

Hasumi schreibt vor allem gegen die (amerikanischen) Thesen an, die Filme Ozus seien durch Negation, Abwesenheit und Reduktion geprägt. Hingegen will er auf den Reichtum der Filme hinweisen, auf ihren zahllosen lebendigen Details und auf ihren modernen,

innovativen Stil, weil sie sich ständig mit den Grenzen des Kinos selbst auseinandersetzen. Sein affirmativer Blick auf die filmische Welt Ozus entdeckt die spannenden, bewegenden Momente in scheinbar nebensächlichen Aktionen, wie zum Beispiel in der Tatsache, dass sich die Beziehungen zwischen den Figuren – auf tragische oder komische Weise – ändern, wenn Nahrungsmittel von innen nach außen oder umgekehrt bewegt werden. Im Buchabschnitt über das Wohnen legt Hasumi besonderen Wert auf die Beobachtung, dass sich das alltägliche Leben im ersten Stock abspielt, aber „the second-floor rooms [...] are sanctuaries for young women around the age of twenty-five“ (S.86). Weil aber die Treppe, die diese beiden Stockwerke verbindet, so gut wie nie gezeigt wird, scheinen diese Räume in der Luft zu schweben und keine Anbindung an den Rest des Hauses zu haben. Diese Abwesenheit von Treppen nennt er „uncanny“ (S.77); und wenn in Ozus letztem Film *An Autumn Afternoon* (1962) unvermittelt eine verlassene Treppe gezeigt werde, sei dies noch unheimlicher und erinnere an die Treppenszenen in Alfred Hitchcocks *Suspicion* (1941) oder *Notorious* (1946) (vgl. S.103).

Besonders ausführlich sind die Kapitel über „Looking“ und „Holding Still“ (S.108-181). Es geht darum, dass

Ozu seine Figuren häufig nebeneinandersitzend zeigt; sie vermeiden es geradezu, einander anzuschauen und sitzen Seite an Seite auf Barhockern gegenüber einer näher oder ferner liegenden Wand. Diesen unnatürlichen Stil, den Hasumi mit Filmen von Carl T. Dreyer und Robert Bresson vergleicht, sieht er im Zusammenhang mit der Unnatürlichkeit des Kinos selbst, das zwar mit Schauen unablässig beschäftigt ist, das sich aber eigentlich eingestehen müsse, dass es unmöglich sei, den Blick tatsächlich einzufangen und bildlich zu erfassen. Ozu stelle sich dem größten Paradox des Kinos, das zwar ein Auge auf der Leinwand zeigen könne, das aber nicht in der Lage sei, „people looking at each other“ (S.197) zu zeigen. „When two looks intersect, the camera becomes completely powerless“ (ebd.). Darum schauen sich Figuren, die eigentlich intim miteinander sind, in Ozus Filmen zumeist nicht direkt an, sondern blicken ungerichtet vor sich hin oder parallel aneinander vorbei. Nicht selten werden (große) Emotionen durch Rückenansichten ausgedrückt; insbesondere mit den Einstellungen, die zwei Figuren von hinten zeigen, erreichten die Filme Ozus ihren ‚lyrischsten‘ Ausdruck (vgl. S.161). Dazu passt auch, dass „the greatest cinematic movement“ stattfindet, „where everybody stops and holds perfectly still“ (S.170). „Holding still“ ist sein Schlagwort für solche Szenen, in denen Ozu die Grenzen des Kinos selbst austastet: Ein Medium, für das Bewegung so ausschlaggebend ist, halte inne und stünde still.

Es ist Hasumis Absicht, zu zeigen, dass Ozu gerade kein besonders ‚japanischer‘ Regisseur sei, sondern dass er sehr viel mehr vom Kino Hollywoods und von den amerikanischen Komödienfilmen (wie er überhaupt Ozus Talent für Komik hervorhebt) geprägt sei. Das Licht in Ozus Filmen sei eher vergleichbar mit dem hell-grellen Licht Kaliforniens als mit dem in Japan. (Aus dem Grund ist die heftige Streitszene im strömenden Regen in *Floating Weeds* [1959] so einzigartig und aufregend.) Er kommt zu dem Schluss, dass Ozu „an unmistakable citizen of the Republic of Cinema“ (S.203) sei.

Hasumi macht es wie Ozu und bleibt mit seinen intensiven Beobachtungen an der Oberfläche, listet sie auf, führt zahlreiche filmische Belege an und deutet wenig. Diese Zurückhaltung gibt er im letzten Kapitel auf und bietet eine (endlich überzeugende) Interpretation des berühmten Blicks auf die Vase in *Late Spring* (1949). Wenn er sexuelles Begehren auf Seiten der Tochter entdeckt, das von ihrem schlafend-schnarchenden Vater noch nicht einmal realisiert wird, überrascht diese Feststellung ebenso wie die Parallelisierung von ruhendem Vater und ruhender Vase: „The vase is the father himself“ (S.292). Keine Leere, keine Stasis, sondern eine aufgewühlte junge Frau, deren heftiges Begehren noch nicht einmal wahrgenommen wird; auch von vielen (westlichen) Kritiker:innen nicht.

Elisabeth K. Paefgen (Berlin)

Robert Weldon Whalen: *Casablanca's Conscience*

New York: Fordham UP 2024, 142 S., ISBN 9781531504809, USD 25,-

Dass sich Klassikern nicht nur historische, sondern auch philosophische Wahrheiten entnehmen lassen, ist eine weit verbreitete Auffassung. Seine hervorgehobene Stellung in der Filmgeschichte verdankt *Casablanca* (1942) allerdings eher einer Begründungslogik, die in ihm den Kulminationspunkt eines Produktions-, Erzähl- und Stilmodells erkennt, das unter der Bezeichnung des klassischen Hollywoodkinos Epoche gemacht hat. In ihrem Buch *Klassik, Moderne, Nach-moderne: Eine Filmgeschichte* (Frankfurt: S. Fischer, 2015) hat Michaela Krützen vor einiger Zeit nochmals den paradigmatischen filmhistorischen Rang dieses unter Michael Curtiz' Regie und der Beteiligung vieler anderer europäischer Emigrant:innen entstandenen Films eindrücklich vor Augen geführt. In *Casablanca's Conscience* referiert Robert Weldon Whalen ausführlich die Stimmen, die das Melodram als unvergänglichen Klassiker gewürdigt und seinen Nachruhm begründet haben. Seiner schmalen, im essayistischen Ton gehaltenen Studie geht es jedoch primär um eine andere, philosophisch grundierte Herleitung der Bedeutung dieses Films.

Entlang der Leitbegriffe „Exile“, „Purgatory“, „Irony“, „Love“ und „Resistance“, unter denen die fünf Kapitel des Buches stehen, diskutiert Whalen vor allem die

ethischen Implikationen, über die *Casablanca* nicht nur in die politische Krisensituation seiner Entstehungszeit eingelassen ist, sondern für nachgeborene Generationen Einsichten in zeitungebundene ‚Wahrheiten‘ bereithält: „There are truths to the movie's own day, for example the tensions between a worried and isolationist America and war-torn Europe. *Casablanca* also enacts fundamental truths about the human experience, truths connected to the bleak experience of exile [...] and purgatory, but also the liberation from purgatory via irony [...], which gives birth both to the possibility of love [...] and resistance to the malevolent forces that engendered exile in the first place“ (S.8). Als Bezugsgrößen, von denen aus sich der Bogen zwischen „timeliness und timelessness“ (S.3) des Films an jedem einzelnen der genannten Gesichtspunkte schlagen lässt, dienen Whalen Hannah Arendt, Dietrich Bonhoeffer und Albert Camus. Er beruft sich auf sie als philosophisch-politisch-theologische Denker:innen wie auch als Zeitgenoss:innen, zitiert dabei aus ihren theoretischen Schriften ebenso wie aus Selbstzeugnissen und Biografien. Anstelle einer im strengen Sinne (moral-) philosophischen Neudeutung von *Casablanca* ergibt diese ungewöhnliche Melange eher assoziativ arrangierte

Argumentationsmuster, in denen Dialogsätze und Handlungen der fiktiven Figuren des Films mit Versatzstücken aus den Schriften und Lebensläufen der drei prominenten Intellektuellen miteinander in Verbindung gebracht werden.

Die Erkenntnisse, die auf diese Weise erzielt werden, verbleiben leider zumeist an der Oberfläche. So heißt es über Arendts *The Origins of Totalitarianism* (1951): „Her dense analysis of the interplay of anti-Semitism, racism, imperialism, and totalitarianism resists simple summary, but there are moments when it almost seems she had *Casablanca* in mind. [...] For Arendt, the murky world of the ‚déclassés‘ and gangsters – the world of *Casablanca* – is the peculiar and toxic world of the twentieth century“ (S.31f.). Im Rahmen von Whalens Diskussion der Freundschaftsbeziehungen (im Kapitel über die Liebe) kommt Arendt als Theoretikerin, von der gewichtige Überlegungen zu diesem Thema stammen, kurioserweise nicht zur Sprache. Stattdessen werden vor allem Camus und Bonhoeffer ins Feld und die Lesenden auf biografische Exkursionen geführt, deren Mehrwert für ein tieferes Verständnis von *Casablanca* sich nicht unmittelbar erschließt. Ausgangspunkt

bleibt das ebenso pauschal wie apodiktisch verkündende Assoziationsprinzip: „Friendship needs not be dramatic. For instance, Dietrich Bonhoeffer’s great friend was Eberhard Bethge“ (S.62) – „In honoring friendship, *Casablanca* is similar to Albert Camus’s great wartime novel, *La Peste/The Plague*“ (S.63) – „*Eros* and *Philia* are often joined – lovers can be best friends too, like Hannah Arendt and Heinrich Blücher“ (S.64). Ähnlich kurzschlüssig geht es leider oft auch im Übergang von filmischen Konstruktionen und historischen Konstellationen zu philosophischen oder theologischen Fragen zu, etwa in Bezug auf die von Humphrey Bogart gespielte Figur des Rick, auf der Whalens Hauptaugenmerk gilt: „What’s the matter with Rick? Dietrich Bonhoeffer would diagnose his problem as ‚*cor curvum in se*‘, Rick’s heart has turned upon itself, something which is the definition of ‚sin‘“ (S.80). Auf diese Weise wird *Casablanca* vom philosophischen Blick (vgl. S.2) eher verschüttet als erhellt. Nicht zuletzt bleibt rätselhaft, worin das ‚Gewissen‘ beziehungsweise ‚Bewusstsein‘ des Films bestehen soll, von dem im Titel des Buches die Rede ist.

Michael Wedel (Potsdam)

Sammelrezension: En français

Thomas Brandlmeier: Der französische Film

München: edition text + kritik 2023 (Filmgeschichte kompakt), 240 S., ISBN 9783967079081, EUR 28,-

Mary Harrod, Raphaëlle Moine (Hg.): Is It French? Popular Postnational Screen Fiction from France

Cham: Palgrave Macmillan 2023 (Palgrave European Film and Media Studies), 302 S., ISBN 9783031391958, EUR 39,99 (0A)

„Die französische Filmgeschichte ist vielleicht die reizvollste überhaupt“ (S.7), meint Thomas Brandlmeier in seiner Monografie. Tatsächlich ist der französische Film in Geschichte und Gegenwart Gegenstand zahlreicher Arbeiten, was den ungebrochenen Reiz des französischen Filmschaffens belegt. In die Literatur zum Thema fügen sich die beiden hier rezensierten Bände in höchst unterschiedlicher Art und Weise ein. Handelt es sich bei Brandlmeiers Werk um eine kompakte Übersicht, so geht der von Mary Harrod und Raphaëlle Moine herausgegebene Sammelband der spezifischen Fragestellung nach dem Wesen des Postnationalen in populären filmischen Erzählungen nach.

Brandlmeiers Darstellung der Geschichte des französischen Films erscheint in der Reihe „Filmgeschichte kompakt“ der edition text & kritik, geht aber über den durchschnittlichen Umfang der Bände mit seinen 242 Seiten deutlich hinaus. Brandlmeier wollte, wie er meint, eine „konventionelle Filmgeschichte“ (S.7) schreiben.

Was der Band liefert, ist eine Geschichte des französischen Films anhand zahlreicher Filmbeispiele mit deutlichem Schwerpunkt auf der Nouvelle Vague und der Zeit der danach. Wer nach französischen Filmen aus einer bestimmten Epoche sucht, wird sicher fündig und bekommt filmische Anregungen auch über die bekanntesten Filme hinaus. Wer jedoch Zusammenhänge, politische und ökonomische Kontexte, in denen diese Filme produziert wurden, sucht, wird recht wenig finden. Erstaunlich viel Vorwissen hierüber wird anscheinend vorausgesetzt, wie aus den zahlreichen Verweisen und Referenzen zu schließen ist.

Als eine erste Übersicht über den französischen Film wie für die Suche nach Beispielen erweist sich diese Filmgeschichte als hilfreich – wer sich darüber hinaus mit der Geschichte des französischen Films beschäftigen will, muss anderswo lesen: kompakt bei Dudley Andrew (*French Cinema: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP,

2023) oder umfangreicher bei Susan Hayward (*French National Cinema*. London: Routledge, 2005 [1993]) oder Rémi Fournier Lanzoni (*French Cinema: From Its Beginnings to the Present*. London: Bloomsbury, 2004).

Von ganz anderem Charakter als Brandlmeiers Buch ist der Sammelband *Is It French? Popular Postnational Screen Fiction from France?*, der schon im Titel die Begriffe ‚populär‘ und ‚postnational‘ zur Diskussion stellt. Der Untersuchungsgegenstand des Bandes sind populäre audiovisuelle Erzählungen, sprich Genre-Kino und Serien, somit genau jener Anteil des französischen Films, der gemeinhin, und auch in Brandlmeiers Monografie, weniger Beachtung findet als das Autor:innenkino. Inwieweit gerade in diesen populären Filmen und Serien, die sich im Streamingzeitalter an ein internationales Publikum richten, das Nationale verhandelt wird, außerdem wie sich widersprüchliche Tendenzen des Verschwindens und Betonens nationaler Zuschreibungen zueinander verhalten und welche Rolle und Funktion nationale Marker in post-nationalen Produktionen spielen, diesen Fragen gehen die Beiträge des Bandes nach. Dass *Is It French?* Filme und Serien gleichwertig behandelt, kann nicht positiv genug hervorgehoben werden. Obwohl dies wie eine Selbstverständlichkeit erscheint, gibt es *de facto* noch immer relativ wenig Arbeiten, welche diese künstliche Trennung aufheben.

Streaming-Services und Video-on-Demand haben Produktion, Ver-

trieb und Vorführung/Rezeption audiovisueller Formate grundlegend geändert. Die Veränderungen in den Rezeptionsformen wurden durch die Pandemie noch verstärkt. In diesem Zusammenhang verlieren nationale Kontexte ihre dominante Rolle, audiovisuelle Erzählungen, zumal populäre, zielen von vornherein auf einen internationalen Markt, der ihnen zuvor weitgehend verschlossen war. Vor diesem Hintergrund bekommen nationale Marker neue Bedeutung. Ihr Auftauchen, Verschwinden, Betonen und ihre Wandlungen stehen im Mittelpunkt der 13 Beiträge, die in vier Teile gruppiert sind.

Im ersten geht es um die neuen *Player* und Kreativen, die in diesem post-nationalen Kontext in das Blickfeld von Medien und Wissenschaft gerieten. Am Anfang (und am Ende des Bandes) stehen Fanny Herrera und die von ihr geschaffenen Serien *Dix pour cent* (2015-2017) und *Drôle* (2022). Mit-Herausgeberin Mary Harrod stellt anhand dieser Serien das Thema des Bandes vor. Gerade *Dix pour cent* ist so etwas wie ein roter Faden des Buchs, die Serie wird in mehreren Beiträgen angesprochen, nicht nur in jenen, in denen sie im Mittelpunkt steht. Auffällig dabei ist der Umstand, dass die Darstellung der französischen Filmkultur, die das Wesen und einen Teil des Erfolgs der Serie ausmacht, dabei nur am Rande behandelt wird. Genau diese Filmkultur liefert hier nicht nur das Setting, sondern auch die Gaststars, die schließlich die Grundidee

der Serie ausmachen. Der internationale Erfolg mag daran liegen, dass sich die Serie auch ohne Kenntnis der französischen Filmgeschichte und Gegenwart mit Genuss sehen lässt. Sie ist das bislang einzige Beispiel dafür, wie es gelingen kann, populäre Formate mit Geschichte und Repräsentant:innen des französischen Autorenkinos zu verbinden. Darauf hätte man etwas näher eingehen können und müssen. Diese nationalen Besonderheiten sind auch mit ein Grund dafür, dass die Adaptionen der Serie in anderen Ländern eher gescheitert sind. Durchaus aufschlussreich ist die Dokumentation einer Gruppendiskussion mit einigen Verantwortlichen der Serie, die den Band wieder an seinen Anfang zurückbringt.

Reece Goodall schließt den ersten Teil mit einem Beitrag zum Genrekino von Alexandre Aja. Daran schließt der zweite Teil des Bandes an, der sich etablierten Akteur:innen annimmt. In diesem Teil liefern Thomas Pillard sowie Isabelle Vanderbellen jeweils ein Kapitel zu Luc Bessons Filmen als Regisseur und Produzent, dem damit etwas zu viel Raum gegeben wird. Während bei Aja nationale Verankerung weitgehend verschwindet, pendelt Besson zwischen internationalem, zumeist gesichtslosen Genrekino und französischer Populärkultur (*bandes dessinées/Comics*). Besson übersieht dabei aber wiederholt, dass der kulturelle Stellenwert franko-belgischer Comics mit wenigen Ausnahmen

auf diesen Sprachraum begrenzt ist und sich weder *Valérian et Laureline* (1967) von Pierre Christin und Jean-Claude Mezières noch Jacques Tardis *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* (1976) erfolgreich internationalisieren ließen. Die Unterschiede in Bekanntheit und Zuschreibung kultureller Werte, ob in Literatur oder Comics in- und außerhalb Frankreichs, verhindern offenbar erfolgreiche Verfilmungen der genannten Beispiele. Die Lösung könnte in einer bewussten Form der Adaption liegen, welche Figuren und Geschichte in die Gegenwart führt und sie entsprechend diversifiziert – wie dies zuletzt *Lupin* (2021-2023) eindrucksvoll demonstriert hat.

Anne Kaftal analysiert am Beispiel Camille Cottins (eine der Hauptdarstellerinnen in *Dix pour cent*) unter anderem deren postfeministisches Starimage im dritten Teil des Bandes, der sich der Frage des französischen Feminismus widmet. Während die Frage nach Diversität im Band ausführlicher abgehandelt wird und dabei offensichtlich wird, dass die Internationalisierung und der ‚postnationale‘ Kontext hier einen deutlichen Einfluss auf eine Steigerung der Diversität im Casting haben, wird die analoge Frage in Sachen Feminismus nicht wirklich gestellt. Besagtes Kapitel analysiert zwar detailliert die Rollenbilder und Stereotype, welche in Cottins Starimage einfließen und verbindet diese mit entsprechend stereotypischen Außensichten auf ‚die Pariserin‘.

Welche konkreten Auswirkungen jedoch ein internationales Publikum auf postnationale Repräsentationen von Frauen hat, wird nur angedeutet. Dabei scheint hier ein Konservatismus in Genderfragen resistenter als in anderen Bereichen zu sein, insbesondere weil entsprechende Stereotype als kulturelle Besonderheit verbrämt werden. Die Ironie, mit der diese etwa von Cottin unterlaufen werden, dürfte jedoch, so Kaftal, nur von einem französischen, nicht von einem internationalen Publikum wahrgenommen werden.

Der letzte Teil widmet sich schließlich der Industrie und deren Veränderungen. Angesichts der Bedeutung dieser Veränderungen in Produktion und Vertrieb, die jene Prozesse auslösten, welche die Rede von postnationalen filmischen Fiktionen erst inspirierte, verwundert es, dass dieser Abschnitt nicht am Beginn des Bandes steht. Denn eigentlich sind die einzelnen Beiträge – so gut dies in einem

Sammelband möglich ist – aufeinander abgestimmt und verweisen aufeinander.

Der Band *Is It French?* macht das Postnationale an Schauplätzen, Sprache, kulturellen Verweisen aus, nicht jedoch an einer spezifischen französischen Tradition des audiovisuellen Erzählens, nicht an Ästhetik und Erzählweisen. So sehr man darüber diskutieren kann, ob es diese überhaupt gibt, kommen besagte zentrale Aspekte jeden filmischen Erzählens etwas zu kurz, die Analyse und Kritik der Repräsentation dominiert in allen Beiträgen. Insgesamt stellt der Band, der im Open Access frei zugänglich ist, eine Bereicherung für das Forschungsfeld dar. Die hier aufgeworfenen Fragen sind es wert, weiter diskutiert zu werden, auch und gerade im Vergleich mit anderen (post)nationalen *screen fictions*. Französische Filme und Serien bleiben somit (auch im populären Bereich) reizvoll.

Claus Tieber (Wien)

Bereichsrezension: Zombies im Film

Michael Hunziker: Zombie Pop: Transfigurationen zwischen Deprivation, Negativität und Thanatos

Ilmtal-Weinstraße: Jonas 2022 (Zürcher Schriften zur Erzählforschung und Narratologie, Bd.7), 98 S., ISBN 9783894455941, EUR 20,-

Sassan Niasseri: Shoot'em in the Head: Eine Film- und Seriengeschichte der Zombies

Marburg: Schüren 2023, 197 S., ISBN 9783741004322, EUR 28,-

Renatus Töpke: Films of the Dead: Das Buch der Zombiefilme

Frankenthal: Mühlbeyer Filmbuchverlag 2023, 500 S., ISBN 9783945378694, EUR 35,-

„Zombies sind einfach nicht totzukriegen“ (S.185). Was Sassan Niasseri nach seiner filmhistoriografischen Vermessung transnationaler Zombienarrative süffisant resümiert, lässt sich gleichsam auf bereichsspezifische Veröffentlichungen divergierender Forschungsdisziplinen übertragen. Parallel zur Kommerzialisierung der Zombiefigur in der letzten Dekade, etwa durch Serienproduktionen wie *The Walking Dead* (2010-2022) oder den Blockbuster *World War Z* (2013), ist vornehmlich in den Film- und Medienwissenschaften eine Publikationsfülle zu verzeichnen, die unlängst eine Reihe lesenswerter Qualifikationschriften hervorgebracht hat. Exemplarisch seien hier Peter Schucks *Viele untote Körper: Über Zombies der Literatur und des Kinos* (Bielefeld: transcript, 2018) und Paul Drogas *Humanity Dies Screaming: Die Ikonographie*

apokalyptischer Zombienarrative als Metastasen der Zeitgeschichte (Baden-Baden: Tectum, 2019) genannt.

Auch die Kulturwissenschaften haben sich der Zombienarrativik frühzeitig genähert. So legte QRT in den späten 1980ern mit seiner *Zombologie* (Berlin: Merve, 2006) eine Taxonomie des Zombies vor, und das Autorenduo Markus Metz und Georg Seeßlen diskursivierte in *Wir Untote! Über Posthumane, Zombies, Botox-Monster und andere Über- und Unterlebensformen in Life Science & Pulp Fiction* (Berlin: Matthes & Seitz, 2012) den Zombie als Gegenwartsmetapher. Viel rezipiert wurde auch der von Sarah Juliet Lauro herausgegebene Reader *Zombie Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017).

Unlängst haben die Zombies auch den Weg in die hiesigen Klassenzimmer angetreten, sodass mit „Zombies

in Serie: Zu Gewalt und Gesellschaft in *The Walking Dead*“ von Arno Meteling (In: *Der Deutschunterricht* 6, 2018, S.56-66) und mit Fabian Krengels „Identifying with Zombies: Mit Filmprotokollen die Sympathienlenkung in *The Girl with All the Gifts* untersuchen“ (In: *Der Fremdsprachliche Unterricht Englisch* 162, 2019, S.35-40) jüngst auch filmdidaktische Publikationen zu verzeichnen sind, die sich ausgewählten Zombiefilmen und -serien in den Fächern der sprachlichen Bildung widmen.

Dass das (populär-)wissenschaftliche Interesse an der Figur des Zombies ebenso unersättlich zu sein scheint wie die Untoten selbst, lässt sich auch an Publikationen jüngeren Datums nachzeichnen: Renatus Töpke legt mit *Films of the Dead* ein Nachschlagewerk vor, das 154 Produktionen auflistet, darunter vornehmlich narrative Spielfilme sowie eine Auswahl an aktuelleren Serien, faktualen (Making-of-) Formaten und das bekannte Musikvideo *Thriller* (1983) von John Landis. Die Beiträge zu den einzelnen Produktionen sind chronologisch nach Erscheinungsdatum geordnet, sodass sich hier eine Historiografie des Zombiefilms nachzeichnen lässt. Neben dem deutschsprachigen Verleittitel werden die einzelnen Beiträge um relevante Eckdaten – der Originaltitel, das Produktionsland und -jahr sowie eine Nennung der Hauptdarsteller:innen – ergänzt. Dazugehörige Quellenangaben, die sich vornehmlich aus fandomgenerierten Publikationen und

Interviews speisen, werden am Ende der jeweiligen Besprechung genannt. Ein zweiseitiges Vorwort und partiell eingefügte Interviews mit Filmschaffenden zu ausgewählten Produktionen runden die Publikation ab.

Der Autor vermerkt einleitend, dass es sich bei der Veröffentlichung um „keine Enzyklopädie oder Abhandlung über den Zombiefilm“ (S.11) handelt, sodass folglich keine Vollständigkeit angestrebt wird. Töpke beginnt direkt mit einem paradigmatischen Klassiker des Zombiefilms: *Night of the Living Dead* (1968) von George A. Romero. „Ohne diesen Film wäre die Horrorlandschaft eine gänzlich andere“ (S.13), konstatiert der Autor und gibt Auskunft über die Produktionsbedingungen sowie über das subversive Potenzial des Films, welches nicht zuletzt auf eine allegorische Lesart zurückzuführen sei und sich auch in weiteren Produktionen des Regisseurs zeige. Bereits der erste Eintrag verdeutlicht, dass in *Films of the Dead* ausschließlich der ‚moderne Horrorfilm‘ fokussiert wird, dessen Ästhetik sich in den 1960er und 1970er Jahren herausbildete und der in der Dissertationsschrift *Ästhetik des Drastischen: Welterfahrung und Gewalt im Horrorfilm* von Benjamin Moldenhauer (Berlin: Bertz + Fischer, 2016) am Beispiel von *Psycho* (1960), Romeros Klassiker von 1968 sowie *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) probat nachgezeichnet wurde. Gleichsam wäre zu konstatieren, dass es sich bei den lebenden Toten aus *Night of the Living Dead* um eine Darstellung des Zombies *par excellence* handelt, die

zunehmend zum kulturellen Gedächtnis des (genre)kundigen Publikums gehört. Die Fokussierung auf gängige Topoi wird bei Töpke jedoch zugunsten weiterer Produktionen zurückgestellt, was bereits der darauffolgende Eintrag verdeutlicht: *The Crazies* (1973), abermals von Romero inszeniert, partizipiert weniger an der zuvor implementierten Figurenzeichnung, sondern stellt die institutionelle und militärische Reaktion auf eine Infektion in den Mittelpunkt. Wenngleich die Einflüsse dieses Films in späteren Produktionen nachgezeichnet werden können – zu denken wäre an das Einschreiten des Militärs in *28 Days Later* (2002) und *28 Weeks Later* (2007) –, bleibt die Zuordnung als Zombiefilm virulent.

Mit der Berücksichtigung von 134 Produktionen nach 2000 liegt der Fokus des Nachschlagewerks von Töpke deutlich auf jüngeren kulturellen Artefakten. Während sich in der frühen Filmhistoriografie somit eklatante Lücken auftun, werden auch aktuellere Produktionen außerhalb des amerikanischen Mainstreammarktes berücksichtigt, etwa der hierzulande indizierte *La Horde* (2009), *Busanhaeng* (2016) oder *The Dead Don't Die* (2019). Der Autor zollt daher nicht nur kanonischen Filmen Tribut, sondern trägt durch die Aufnahme randständigerer Produktionen zu einer Auflösung der vielerorts geltenden Distinktionslinien zwischen ‚Arthouse‘ und ‚Grindhouse‘ bei.

Mit „Ich liebe Zombiefilme“ (S.11) und dem kurz darauffolgenden Hin-

weis, dass die Publikation „da [ist], um zu unterhalten“ (ebd.) implementiert Töpke bereits seinen subjektiven Zugang, welcher sich in den jeweiligen Besprechungen erschöpfend niederschlägt, sodass viele Ausführungen durch persönliche Bemerkungen und Bewertungen angereichert werden. Wenngleich sich *Films of the Dead* somit durch eine Theorieferne auszeichnet, was nicht zuletzt auf die fehlende Berücksichtigung einschlägiger Sekundärliteratur zurückzuführen ist, kann das Nachschlagewerk etwa für die Recherche aktuellerer Filmproduktionen herangezogen werden, welches durch die kurzen Texte und Abbildungen partiell ein kurzweiliges Lesevergnügen erlaubt.

Einen weiteren Streifzug durch die Filmhistoriografie hat Niasseri mit *Shoot'em in the Head* vorgelegt. „In diesem Buch betrachte ich die Evolution der Zombiefilme“ (S.15), führt der Autor einleitend an, und dabei solle sich das Buch „auf die entscheidenden Filme und Serien“ (S.67) beschränken. Entgegen der Veröffentlichung von Töpke handelt es sich jedoch um kein weiteres Nachschlagewerk, sondern um einen historischen Abriss vornehmlich kanonischer Filme und Serien, dessen Kapiteleinteilung einem Triptychon gleicht: In „Gott hat die Regeln geändert: George A. Romero und seine Zombies (1968-1985)“ widmet sich der Autor vornehmlich der ersten Trilogie von Romero, welche sich neben *Night of the Living Dead* aus *Dawn of the Dead* (1978) und *Day*

of the Dead (1985) zusammensetzt. Das Folgekapitel „Wanderjahre der Zombies (1979-2002)“ schlägt eine Brücke von Lucio Fulcis *Zombi 2* (1979) zu Michael Jacksons prominentem Musikvideo, über die ‚zombiearmen‘ 1990er Jahre bis hin zu einem Revival, das laut Niasseri maßgeblich durch die Gaming-Reihe *Resident Evil* (1996-) und *28 Days Later* befeuert wurde. „Das Goldene Zeitalter der Zombies“ widmet sich schließlich den erfolgreichen Produktionen des 21. Jahrhunderts, fokussiert zunächst kommerziell erfolgreiche Filme wie Zack Snyders Remake *Dawn of the Dead* (2004) und Edgar Wrights *Shaun of the Dead* (2004), bevor die zweite Trilogie von Romero – *Land of the Dead* (2005), *Diary of the Dead* (2007) und *Survival of the Dead* (2009) – gesonderte Aufmerksamkeit bekommt. Neben der Fokussierung auf weitere erfolgreiche Produktionen werden abschließend die Serien *The Walking Dead* und *Z Nation* (2014-2018) betrachtet. Diese Ausführungen sind durch einige Interviews und vierfarbige Abbildungen angereichert.

Niasseri partizipiert ungleich enger an den etablierten Kanonisierungsprozessen und beschränkt sich in seiner Darstellung weitestgehend auf die Genese des Zombies im ‚modernen Horrorfilm‘. Die klassische Zombie-Mythologie, von Töpke gänzlich ausgespart, wird auch in *Shoot'em in the Head* nur marginal verhandelt und lediglich in einem Absatz diskursiviert: „Mit THE WHITE ZOM-

BIE brachte Victor Halperin 1932 den ersten Zombie ins Kino [...]. Das zweite wichtige Werk war Jacques Tourneurs ICH FOLGTE EINEM ZOMBIE von 1943. Romero erkennt beide Arbeiten an – um sich von ihnen abzugrenzen“ (S.17f.). Diese Abgrenzung, welche in der dritten hier besprochenen Monografie *Zombie Pop: Transfigurationen zwischen Deprivation, Negativität und Thanatos* von Michael Hunziker ausführlich dargelegt wird, bekommt bei Niasseri nur marginale Aufmerksamkeit: „Beide Filme fielen in die Zeit der Großen Depression, der Weltwirtschaftskrise, sie verarbeiten außerdem die ehemalige Sklaverei in den Vereinigten Staaten. Das Verhältnis zwischen Herren und Zombies offenbarte – ökonomische – Ungleichheit und Klassenkampf, was im Monsterfilm kein offenkundiges Motiv war“ (S.18). Diese ebenfalls kanonischen Filmproduktionen – *White Zombie* (1932) und *I Walked With a Zombie* (1943) rekurrieren indessen nicht auf einen Topos des lebenden Toten, sondern adressieren eine durch fantastische Elemente evozierte Willenlosigkeit, deren Ursprung beim erstgenannten Film im synkretistischen Voodoo zu verorten wäre.

Die Subjektivität in den Ausführungen von Töpke wiederholt sich in den Ausführungen von Niasseri, und so sind auch hier, etwa am Beispiel von *Zombi 2* und *The Walking Dead*, mitunter deutliche Werturteile zu verzeichnen. Ob mittels Fulcis Film der Begriff „Trash“ (S.70) eingeführt und exempli-

fiziert werden sollte, bleibt angesichts divergierender Ausführungen zu diesem Film disputabel (vgl. Droglá, Paul: *Humanity Dies Screaming: Die Ikono-graphie apokalyptischer Zombienarrative als Metastasen der Zeitgeschichte*. Baden-Baden: Tectum, 2019, Kap.7). Auch italienische Folgeproduktionen berücksichtigt Niasseri nicht: „Weitere italienische Billigstreifen werden wir nicht besprechen, es sind zu viele und die meisten von ihnen schlecht, und selbst der beste der schlechtesten, Umberto Lenzi's GROSSANGRIFF DER ZOMBIES (1980), ist noch zu schlecht“ (S.71). Sowohl Niasseri als auch Töpke verzichten somit auf eine Auflösung bestehender Dichotomien zwischen kanonischen und populären Artefakten. Solche Marginalisierungen und ihre Aufrechterhaltung auch in der akademischen Auseinandersetzung mit Populärkultur wurde unlängst von Harald Steinwender und Alexander Zahlten in ihren Überlegungen zum europäischen Populärfilm (In: Ritzer, Ivo/Steinwender, Harald [Hg.]: *Transnationale Medienlandschaften: Europäischer Film zwischen World Cinema und postkolonialem Europa*. Wiesbaden: Springer VS, 2017, S.189-213) konstatiert. Da gerade populärwissenschaftliche und filmjournalistische Publikationen wie die von Niasseri und Töpke aber eigentlich den Vorteil haben, sich weniger an verhärteten akademischen Distinktionslinien orientieren zu müssen, wäre die Öffnung eines Kanons mehr als wünschenswert gewesen. Denn dass sich

auch Produktionen abseits bestehender Ressentiments genähert werden kann (und sollte), lässt sich beispielsweise in Christians Keßlers *Endstation Gänsehaut: Eine persönliche Reise durch das Horrorkino* (Berlin: Martin Schmitz, 2018, S.195-228) nachlesen.

Dass Niasseri sich aber nicht ausschließlich an Genreklassikern abarbeitet, stellt der Autor im letzten Kapitel unter Beweis: Reduziert sich die Verhandlung von Romeros *Zombie*-Hexalogie in den meisten filmwissenschaftlichen Publikationen auf die ersten drei Filme, schenkt Niasseri auch den drei späteren Produktionen große Aufmerksamkeit, die gleichsam hoffen lässt, dass zukünftige Forschungsarbeiten Niasseris Betrachtungen zum Ausgangspunkt nehmen und diese bemerkenswerten Filme stärker wissenschaftlich fokussieren.

Die Vorzüge präzise ausgewählter Methodologien werden in Hunzikers kulturwissenschaftlich motivierter Monografie *Zombie Pop* deutlich. Mit einem Rekurs auf Philosophen wie Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Slavoj Žižek entfaltet der Autor auf unter einhundert Seiten – in welche mehrere Farbbildungen integriert wurden – einen mehrperspektivischen Zugang zur Zombienarrativik. Die Einleitung beginnt mit einer Ausführung zu *White Zombie*, sodass hier eine Erweiterung zugunsten der klassischen Zombiemotivik zu verzeichnen ist. Hunzikers Zugang orientiert sich jedoch nur rudimentär an einschlägigen Filmproduktionen, sondern

diskursiviert zuvorderst ethnologische Studien, wie etwa die Arbeiten von Wade Davis. Seine Ausführungen kulminieren in zwei Ausprägungen der Zombiefigur: der ‚Deprivationszombie‘ als willenloser Handlager, wie in *White Zombie* etabliert, sowie der ‚Rachezombie‘. Letzterer „wird in seiner pandemischen Version zum Feind des Menschen“ (S.39) und rekurriert somit auf die in *Night of the Living Dead* eingeführte Zombiefigur. Die Berücksichtigung dieser kanonischen Filme zeigt bereits, dass der Autor sowohl am ‚klassischen‘ als auch am ‚modernen Horrorfilm‘ interessiert ist, was filmhistorisch kaum reflektiert wird. Dies schlägt sich auch in der Berücksichtigung weiterer kultureller Artefakte nieder; während der Rachezombie an verschiedenen Filmproduktionen ausdifferenziert wird, beschränken sich die Ausführungen zum Deprivationszombie lediglich auf ein singuläres filmkulturelles Artefakt, sodass selbst Tourneurs *I Walked with a Zombie* keine Erwähnung findet. Die herangezogenen anthropologischen Texte sowie die Berücksichtigung postkolonialer Studien erlauben indes eine Diskursivierung beider Zombiefiguren, sodass eine Rezeption von *Zombie Pop* auch für Forschungsdisziplinen außerhalb der Kulturwissenschaft gewinnbringend ist.

In den beiden nachfolgenden Kapiteln „Die Philosophie Hegels und der Zombie“ und „Zombie auf der Couch: Psychoanalytische Interpretationen“ entfaltet Hunziker seine methodo-

logischen Zugänge und beginnt mit der Analyse des Deprivationszombies im Kontext von Hegels „Herrschaft-Knechtschaftsdialektik“ (S.40). Die vielseitigen Zugänge mitsamt den herangezogenen Termini setzt Hunziker nicht voraus, sondern leitet diese nachvollziehbar her. Wenngleich durch den sorgfältigen Umgang mit Sekundärliteratur die Argumentation nachverfolgt werden kann, hätten manche Ausführungen, etwa zu Romeros *Dawn of the Dead*, von weiterer Forschungsliteratur zum narrativen Spielfilm profitiert. So ist die Beobachtung, dass der Film „eine Analogie auf den Konsumismus stark[machte], die nicht die kapitalistischen Produktionszusammenhänge kritisierte, sondern den Warenfetischismus persiflierte“ (S.53), keineswegs neu, sondern gilt innerhalb filmwissenschaftlicher Bemühungen zu Romero weitestgehend als *common sense*. Trotz etwaiger Einschränkungen lässt sich in *Zombie Pop* gewinnbringend nachzeichnen, dass durch die Synthetisierung von Film- und Kulturwissenschaften, wie sie von Marcus Stiglegger in *Verdichtungen* (Hagen-Berchum: Eisenhut, 2014, S.98-116) zur Zombienarrativik dargelegt wird, differenzierte Interpretationen vorgelegt werden können. Die Vorzüge eines interdisziplinären Zugangs für die Analyse von Zombies im narrativen Spielfilm werden von Hunziker in einem Schlusskapitel zielführend diskutiert.

Da sich Hunzikers Analysekorpus aus nur wenigen Zombiefilmen

zusammensetzt, wäre mit Blick auf die populärwissenschaftlichen Publikationen von Töpke und Niasseri die Frage zu stellen, welche film- und kulturwissenschaftlichen Erkenntnisse durch die Berücksichtigung weiterer Film- und Serienproduktionen erwartet werden können. „Die Gräber stehen offen“ (S.87), notiert Hunziker, und in

Anbetracht des ungebrochenen (pop-)kulturellen Interesses an der Zombienarrativik werden die Medienwissenschaftlichen wohl nicht lange auf weitere Publikationen warten müssen, die den bereichsspezifischen Forschungsstand mitgestalten.

Julian Körner (Bremen)

Hörfunk und Fernsehen

Andreas Blödorn, Stephan Brüssel (Hg.): Babylon Berlin und die filmische (Re-)Modellierung der 1920er-Jahre. Medienkulturwissenschaftliche Perspektiven

Baden-Baden: Rombach Wissenschaft 2024 (Medienreflexive Moderne/ Studien zur Literatur und Medienkultur der 1920er-Jahre, Bd.1), 355 S., ISBN 9783968218809, EUR 84,-

Die Beiträge des vorliegenden Bandes befassen sich mit ganz verschiedenen Aspekten der Serie *Babylon Berlin* (2017-). Was sie über das gemeinsame Objekt ihrer Untersuchungen hinaus miteinander verbindet, bringen die Herausgeber Andreas Blödorn und Stephan Brüssel im scheinbar paradoxen Titel des einleitenden Textes auf den Punkt, dem zufolge die Serie „ein Gegenwartsbild der 1920er“ (S.9) zeige. Wie sie darlegen, „modelliert“ die Serie nicht nur ein „fiktional mediatisiertes Bild“ (S.28) der späten Weimarer Republik und der im damaligen Berlin lebenden Menschen, sondern „verschalt[et] retrospektiv[.] adaptierte[.] Verfahren und Konzepte mit aktuellen Programmen der Medienkultur“ (S.14). Diese Vorgehensweise bezeichnen Blödorn und Brüssel mit dem treffenden Neologismus „*Re-Modellierung*“ (S.14). Sie spiegelt sich in jedem der insgesamt fünfzehn Beiträge des Bandes.

Die meisten von ihnen befassen sich mit den ersten beiden Staffeln. Nicht so jedoch Julia Brandes, die mit „Okkultismus und Mystik“ (S.249) zwei der tragenden Themen der dritten Staffel in den Blick nimmt. In ihrem erhellenden Aufsatz moniert sie zu Recht, dass das in okkultistischen Kreisen Ende der 1920er Jahre zunehmend erstarkende „völkische Denken [...] gezielt *nicht* thematisiert“ wird, sondern Okkultismus in der Staffel ganz im Gegenteil „für die demokratische Weimarer Republik und die in ihr heimischen Charaktere“ (S.269) steht. Aus ebenso guten Gründen beklagt Corina Erk in einem anderen Beitrag, dass „die Rolle der jüdischen Bürger:innen in den 1920er-Jahren“ in der gesamten Serie „eher unterbelichtet“ (S.64) bleibt.

Eröffnet wird der Band jedoch durch Beiträge, die sich mit Fragen der „Medialität & Ästhetik“ (S.39) der Serie befassen. So geht Aida

Alagić Bandov unter Bezugnahme auf Andreas Reckwitz' Ästhetisierungsparadigma (vgl. S.54) anhand der „Serie der Superlative“ den „Grenzen des Ästhetischen“ nach, wobei sie zugleich „Parallelen zwischen den kreativen 1920ern und der heutigen Spätmoderne“ ausmacht, die sie unter den „gemeinsamen Nenner des Kreativitätsdispositivs“ (S.41) bringt.

Instruktiv sind die Beiträge von Linda Göttner und Sarah Brauckmann. Göttner macht anhand einer Analyse der Tanzszenen aller drei Staffeln „die tanz- und theaterwissenschaftliche Kategorie der Choreografie für die Filmwissenschaft produktiv“ (S.94), indem sie zeigt, dass und wie es Choreografie „ermöglicht, wichtige Entwicklungen im Handlungsverlauf und im Figurengefüge eines fiktionalen Textes zu dynamisieren, zu rahmen und zu reflektieren“ (S.108). Brauckmann wiederum erklärt, inwiefern „das Prinzip der ‚Ungleichzeitigkeit‘ zu einem zentralen Strukturmuster“ der Serie wird, „an dem sich nicht nur Grenzverläufe selbst, sondern auch die Signifikate der Textwelt ausrichten“ (S.121).

Kerstin Reimers geht in einem ebenfalls aufschlussreichen Aufsatz den unterschiedlichen Geschlechterbildern in den ersten beiden Staffeln der Serie, ihrer Romanvorlage *Der nasse Fisch* (2008) und dessen 2016 unter dem gleichen Titel erschienener Graphic-*Novel-Adaption* von Arne Jysch nach. Dabei arbeitet Reimers heraus, dass die Figuren Ritter und Rath in der grafischen Adaption noch

„deutlicher nach Geschlechterstereotypen gestaltet“ (S.237) sind, als dies schon in Volker Kutschers Roman der Fall war. So wird die bereits dort mit etlichen misogynen Weiblichkeitsklischees ausgestattete Figur Charlotte Ritters von Jysch zudem zur „Trophäe männlichen Begehrens zum Objekt“ (S.235) degradiert, während der Zeichner komplementär dazu Rath „mit hypermaskulinen Zügen versehen“ (S.237) hat. Hingegen weist der Kommissar in der TV-Serie „Charakterzüge [auf], die eher feminin codiert sind“, während Ritter hier „mit Eigenschaften ausgestattet [ist], die eher männlich codiert sind“ (S.245). Wie die Autorin zeigt, hat der „Umgang mit Geschlechterkonventionen“ in einem Prätext also „nur bedingt Einfluss auf seine Adaptionenprodukte“ (S.246).

Zwar ist Reimers Beitrag der Einzige, in dessen Mittelpunkt Geschlechterkonstruktionen stehen, doch wird auch in einigen anderen kurz auf sie eingegangen, wobei zumeist die Emanzipation „weibliche[r] Figuren, wie Lotte oder Swetlana Sorokina“ (S.48) hervorgehoben und Ritters Rolle „als Identifikationsfigur weiblicher Emanzipation“ (S.62) betont wird.

Insgesamt bietet der Band Forschenden der Medienwissenschaft zahlreiche Anknüpfungspunkte für weitere Untersuchungen des nicht nur in Deutschland hochgelobten Medienphänomens *Babylon Berlin*.

Rolf Löchel (*Herzogenrath*)

Sunka Simon: German Crime Dramas from Network Television to Netflix

New York: Bloomsbury Academic 2023, 361 S., ISBN 9781501368707, USD 130,-

Die Professorin für German, Film and Media Studies Sunka Simon will mit ihrer Publikation *German Crime Dramas from Network Television to Netflix* eine Lücke schließen, die hiesigen Medienwissenschaftler:innen vermutlich nicht unbedingt bewusst sein dürfte: Ähnlich wie deutsche Fernsehserien es, unter anderem durch fehlende Synchronisation, lange Zeit nicht in den US-amerikanischen Markt und somit nicht auf die heimischen US-amerikanischen Fernseher schafften, wird nach wie vor der Großteil der deutschen Publikationen im Bereich der Fernsehforschung nicht übersetzt. *German Crime Dramas* ist dabei keine Übersetzung, sondern ein Konglomerat aus German and Media Studies und auch für deutsche Wissenschaftler:innen nicht uninteressant.

Untersucht werden deutsche Krimiserien und -reihen im Wandel vom rein öffentlich-rechtlichen Rundfunk über das duale Rundfunksystem hin zum Streaming-Angebot in Bezug auf ihre Berücksichtigung eines regionalen, nationalen und internationalen Publikums. Beispielhaft findet diese Analyse zunächst an einer der langlebigen Krimireihen im deutschen Fernsehen statt: dem *Tatort* (1970-). Dabei wird der These nachgegangen,

dass sich die Reihe mit der Zeit im Zuge einer wachsenden Konkurrenz durch internationale Krimiserien durchsetzen und entsprechend anpassen musste. Ein besonderer Fokus liegt auf der vermittelten regionalen Identität der verschiedenen Tatort-Teams und wie diese Regionalität für eine nationale Ausstrahlung aufbereitet wurde. Die Anpassungsfähigkeit in Bezug auf den Wandel im Mediensystem und an das nationale Publikum könnte, so Simon, wichtige Erkenntnisse für aktuelle deutsche Krimiserien auf dem internationalen Streaming-Markt bereithalten. Der zweite Teil des Buches widmet sich Krimiserien, die international auf Netflix bereits Erfolge feiern konnten, wie *Babylon Berlin* (2017-), *Dark* (2017-2020) als Genrehybrid, *Parfum* (2018) und *Dogs of Berlin* (2018), und untersucht die Faktoren, die dazu beigetragen haben.

Wie sich an dieser Zusammenfassung, die längst nicht alle Aspekte und Schwerpunkte der vorliegenden Publikation berücksichtigt, vielleicht erahnen lässt, ist *German Crime Dramas* eine sehr komplexe Monografie, deren Argumentationslinien zu folgen nicht immer leicht fällt. Die einzelnen Herangehensweisen sind dabei zwar sehr spannend – so werden die untersuchten *Tatort*-Episoden mit

den Inhalten der jeweils vorangegangenen *Tagesschau* kontextualisiert (vgl. S.43-46) –, in der Masse allerdings etwas überwältigend, zumal einige Details, die für eine deutsche Leser:innenschaft eher zu einem kulturellen Allgemeinwissen gehören dürften, für die US-amerikanischen Leser:innen aufbereitet werden mussten. Diese Beobachtung trifft aber bei weitem nicht auf alle Erläuterungen der deutschen Kultur und Geschichte zu: Der Exkurs zu den sogenannten Ärzteprozessen im Zuge der Nürnberger Prozesse und den darauffolgenden Versuchen, die Arztfigur in deutschen Serien und Filmen zu rehabilitieren, ist beispielsweise höchst interessant und nur ein Beispiel für zahlreiche erkenntnisreiche Verweise (vgl. S.50f.). Ein Verzicht auf andere Exkurse – wie eine seitenlange Analyse zur Bedeutung vom Schokoriegel Raider beziehungsweise Twix in der Serie *Dark* und möglichen Analogien zum deutschen Mediensystem (ein Riegel kann gleich gegessen und ein anderer für später aufbewahrt werden analog zur Erst-

und Zweitauswertung von TV-Serien) hätte der Publikation keinen Abbruch getan (vgl. S.231).

Irritierend ist außerdem das Versprechen, praktische Hinweise für Produzent:innen zu enthalten, die international erfolgreiche Serien produzieren wollen. Auch wenn für so ein Unterfangen definitiv hilfreiche Beobachtungen erläutert werden, findet viel zu wenig Reduktion statt, als dass die Publikation als praktischer Ratgeber auf nicht-wissenschaftliches Interesse stoßen könnte. Die Berücksichtigung der vielen Aspekte des komplexen deutschen Mediensystems versammelt dafür auf nachvollziehbare Art und Weise wichtige Erkenntnisse zu einer geopolitischen Medienwirkung des Fernsehens, anhand des beliebten Krimigenres. Auch die Analyse, wie Krimiserien für ein globales Publikum aufbereitet werden, war größtenteils spannend zu lesen und schließt nicht nur auf dem US-amerikanischen Markt eine Wissenslücke.

Franziska Weiler (Marburg)

Jennifer Susanne Clark: *Producing Feminism: Television Work in the Age of Women's Liberation*

Oakland: University of California Press 2024 (Feminist Media Histories, Bd.6), 209 S., ISBN 9780520399297, USD 34,95 (OA)

In ihrer mit einigen historischen Illustrationen versehenen Untersuchung *Producing Feminism* geht Jennifer S. Clark der Frage nach, welchen Einfluss die US-amerikanische Frauenbewegung der 1970er Jahre auf der Produktionsebene der Shows damaliger TV-Sender des Landes ausübte. Wie die Autorin einräumt, war die Beziehung zwischen beiden bereits öfter Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung, jedoch stand die tatsächliche Produktion der Shows nur selten im Mittelpunkt.

Dieser Absenz verschafft die vorliegende Studie mehr als nur eine erste Abhilfe, indem Clark zeigt, dass feministisch orientierte Frauen im Untersuchungszeitraum nicht nur an „groundbreaking television productions“ (S.153) mitgearbeitet, sondern manche von ihnen selbst geschaffen haben. Zudem trugen sie entscheidend dazu bei, die Arbeitsbedingungen von Frauen in den Sendern zu verbessern.

Clarks informative Untersuchung konzentriert sich auf die erste Hälfte der 1970er Jahre. So macht Clark zu Beginn anhand der tagsüber ausgestrahlten Sendung *For Women Today* (1970-1975) deutlich, welchen Herausforderungen Frauen gegenüberstanden, wenn sie versuchten, feministische Vorstellungen in der TV-Industrie

einzubringen. Dennoch war das bald in *The Sonya Hamlin Show* umbenannte Sendeformat eines der ersten, in dem sich der „impact“ (S.2) der Frauenbewegung niederschlug. So wurde die Sendung etwa ausschließlich von Frauen produziert. Die titelstiftende Moderatorin der Show ließ führende Feministinnen auftreten. Dennoch wurde sie keineswegs nur von Frauen rezipiert. Immerhin 20% der Zuschauenden waren männlichen Geschlechts. Bei ihrer Bewerbung als Host der Sendung hatte Hamlin allerdings 18 Männern (und nicht einer Geschlechtsgenossin) Rede und Antwort zu stehen, die beurteilten, ob sie der Aufgabe gewachsen sein würde.

Im weiteren Verlauf des Buchs zeigt Clark, wie Frauengruppen und feministisches Engagement dazu beitrugen, „Network Television's Corporate Headquarters“ (S.18) zu reformieren und auf welche Widerstände sie dabei stießen. Dabei konzentriert sie sich vor allem auf die Arbeit des Women's Advisory Council (WAC) von CBS, der ähnlich wie entsprechende Frauengruppen anderer Sender feministischen Belangen in den „network television's corporate headquarters“ (S.13) eine Stimme gaben. Clark weitet ihren Blick jedoch auch über die damalige Zeit hinaus und geht auf die länger-

fristigen Auswirkungen der „legacy“ (S.47) der Aktivitäten damaliger Frauengruppen in den Sendern ein.

In einem anderen der insgesamt vier Kapitel wendet sich Clark den „Serious Sisters“ (S.120) der großen Sender zu, womit sie verschiedene regionale TV-Stationen meint. Dabei richtet sie ihren Fokus auf Sendungen, die damals als „for, by and about women“ (S.128) beschrieben wurden wie etwa *Woman Alive!* (1974-1977) und die kurzlebige Serie *Yes, We Can* (1974). In einem weiteren Abschnitt befasst sich Clark mit der ihr zufolge für den Erfolg der damaligen Kult-Serie *Mary Hartman* (1976-1977) maßgeblich verantwortlichen Lear Factory und mit den Frauen, die in der „influential independent production company“ (S.14) Tandem Productions tätig waren.

Doch nimmt Clark nicht nur Sendeformate in den Blick, sondern diskutiert mit „Women’s Sport in Television“ (S.49) auch ein bestimmtes Genre. Dies sei dadurch gerechtfertigt, dass „events“ wie das „high-profile televised tennis match between Billie Jean King and Bobby Riggs in 1973“ dazu beigetragen hätten, das „narrative that women’s equality had been achieved“

(S.12) zu bestätigen. Bevor sich die Autorin dem damals in den Medien „Battle of the Sexes“ (S.52) genannten Match selbst zuwendet, geht sie auf die Beziehung zwischen Frauenbewegung und Sport im Allgemeinen ein, um das Medienereignis zu kontextualisieren. Auch würdigt sie die bedeutende Rolle von Eleanor Sanger Riger für die Entwicklung der Berichterstattung über Frauensport im Network ABC.

Abschließend zeigt Clark im Kapitel „What the 1970s Can Teach Us about Feminist Media Reform“ auf, dass das Vermächtnis der damals in den Sendern tätigen Feministinnen „largely absent from histories of and from current conversations about how to best reform media“ (S.162) sei. Dabei geht sie nicht zuletzt auf die Arbeit des vor nunmehr genau zwanzig Jahren gegründeten Geena Davis Institute on Gender in Media ein, das dieses Erbe bewahrt und fortführt. Clark selbst hat mit ihrer Untersuchung ebenfalls einen nicht ganz unwesentlichen Beitrag dazu geleistet, an dieses Erbe zu erinnern. Und das ist nicht nur von historischem Interesse.

Rolf Löchel (*Herzogenrath*)

Denise Labahn: Queere Fanfictions – queere Utopien? Hetero- und Homonormativität in Fanfictions zu US-Vampir-Serien

Bielefeld: transcript 2023 (Critical Studies in Media and Communication, Bd.30), 392 S., ISBN 9783837669190, EUR 49,- (OA)

(Zugl. Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Eberhard Karls Universität Tübingen, 2022)

Queere Fanfictions – queere Utopien? Hetero- und Homonormativität in Fanfictions zu US-Vampir-Serien trägt nicht nur zur produktiven Diskussion über Utopien bei und erforscht in diesem Zusammenhang Geschlecht und Sexualität, sondern interessiert sich vor allen Dingen für die Verbindungslinien zu Fankultur und Fanforschung. In diese konzeptionelle Mischung webt die Autorin serielle Erzählungen ein, deren Handlungsträger Vampirfiguren sind und fokussiert sich auf die Aspekte der Homo- beziehungsweise Heteronormativität (vgl. S.21).

Denise Labahn geht es in ihrer Arbeit, die von einem sehr persönlichen Zugang und eigener Vorliebe für das Genre geprägt ist (vgl. S.23f.), nicht nur darum, die mangelnde Repräsentation von queeren Figuren in TV-Serien in Frage zu stellen oder die Marketingstrategie des Queerbaiting zu fokussieren, sondern zu analysieren, wie diesen Vampirfiguren in Fanfictions neue Bedeutungen verliehen werden, indem Fans den homoerotischen oder homoromantischen Subtext der Originalwerke offenbaren.

Die transformative Kraft und die kreativen Praktiken von Fanfiction-

Autoren:innen/Produzer:innen werden von Labahn sowohl aus theoretischer, als auch aus empirischer Perspektive untersucht. Die Untersuchungsgegenstände setzen sich zusammen aus neun konkreten Fanfictions und einer Online-Diskussion mit 54 Fanfiction-Produzent:innen – dies schafft einen Dialog zwischen den Erwartungen an Teilnahme und Schöpfung der Fans und dem, was tatsächlich im kreativen Szenario innerhalb von Fandoms geschieht. Dabei steht die Frage im Mittelpunkt, ob und inwiefern Fanfictions ein utopistisches Moment innewohnt.

Labahn argumentiert, der Blick und die Lesarten des Publikums würden durch homo- wie heteronormative Vorstellungen reguliert. Doch gerade Vampirfiguren entzögen sich häufig diesen Vereindeutigungen und bieten somit viel Raum als Projektions- und Identifikationsfläche gerade für die LGBTQI*-Community. Denn die Bedrohung und die Anziehungskraft von/durch Vampirfiguren ist stärker sexualisiert als bei anderen Wesen der Fantasy oder Science-Fiction. Dies gilt auf jeden Fall für die beiden Serien, die Labahn zum Hauptgegenstand ihrer Arbeit gemacht hat: *True Blood*

(2008-2014) und *The Vampire Diaries* (2009-2017). Das Verhältnis von Vampir und Sexualität, das sich nicht in heteronormative Strukturen einpassen lässt, betrifft laut der Forscherin weit mehr als nur die Fans und Fanfiction, sondern ist bereits in Bezug auf die Originalwerke und ihre Autor:innen von Bedeutung. Die Vampirfigur würde „seit Beginn ihrer Popularität immer wieder als Projektionsfläche für gesellschaftliche, politische und soziale Ängste_Wünsche_Krisen genutzt“ (S.349). Darüber hinaus ist es auch bemerkenswert, dass der Serientod sapphischer Figuren auch in Vampirserien einen frustrierenden Standardmoment für nicht-heterosexuelle Fans darstellt – wie dies bei den beiden Taras der Fall ist, sei es in *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003) oder in *True Blood*. Der *bury-your-gays-trope* hat in Serien weltweit nach wie vor traurige Tradition. Daher ist es in Debatten, die sich mit Homotopie und möglichen Brüchen mit heteronormativen Standards befassen, notwendig, auch Strategien des Queerbaitings seitens der Showrunner kritisch zu reflektieren.

Dualitäten prägen die Realität, Medienproduktionen und die Beziehungen queerer Menschen. Was Labahn und andere Forscher:innen auf dem Gebiet der Gender Studies zeigen wollen, ist, dass es in der Logik der Konstruktion homosexueller Bilder eine Reproduktion heteronormativer Muster gibt. In diesem Sinne entsteht Ambivalenz.

Mit ihrer Studie leistet Labahn einen zeitgemäßen und relevanten Beitrag zur Diskussion, inwiefern Fanfiction als Raum für Reflexion, Widerstand und Aneignung für queere Utopien dienen kann und wie queere Fans sich in ihnen ausdrücken. Labahns Studie konnte hinsichtlich eines größeren Verständnisses des „gesellschaftstransformativsten Potenzials von Prodosage“ (S.358) einen interessanten Baustein liefern. Am Ende kommt sie zu der Empfehlung, queere Utopien auf breiterer Ebene bei der Betrachtung kultureller Artefakte mitzudenken und „produsage als Ressource für weitere utopietheoretische Fragestellungen zu nutzen“ (S.359).

Enoe Lopes Pontes (Bahía)

Digitale Medien

Joan Kristin Bleicher: Die Geschichte des Internetfernsehens

Hamburg: Avinus 2023, 208 S., ISBN 9783869381022, EUR 20,-

‚Internetfernsehen‘ als Oberbegriff zieht die Hamburger Medienwissenschaftlerin, die neben anderen Arbeiten 2022 mit einer überarbeiteten, detailreichen Einführung zum Internet (*Grundwissen Internet*. München: UVK 2022) hervorgetreten ist, anderen Bezeichnungen wie ‚Web TV‘ oder ‚Online TV‘, ‚Videoplattformen‘ und ‚Streaming Media‘ vor. Denn der Begriff ‚Internetfernsehen‘ bezieht sich „auf für das Internet produzierte und/oder online verbreitete Bewegtbildangebote, die Einflüsse etablierter Ordnungsmodelle, Angebotsschwerpunkte und Ausdrucksformen des traditionellen Fernsehens aufweisen“ (S.9f.). Denn Joan Kristin Bleicher kommt es in der Tradition etablierter Medienwissenschaft nach unter anderem Werner Faulstich, Friedrich Kittler und Knut Hickethier darauf an, Zusammenhänge und Wechselwirkungen in der Medienentwicklung aufzuzeigen, Medialisierungsprozesse, Hybridisierungen und Transmedialität herauszuarbeiten, weshalb sie ihren gewohnt kompakten und kenntnisreichen Überblick historiografisch angelegt hat. Dabei

legt sie, nachdem sie in der Einleitung kurz die einschlägige Forschung zum Fernsehen rekapituliert, verschiedene rekonstruktive Schneisen an, um die konzipierte Komplexität des Themas analytisch zu strukturieren. Zunächst beschreibt sie abstraktere Phasenmodelle der Medienentwicklung, eines zum Internetfernsehen liefert sie im „Fazit“ (S.169ff.) nach. Daran schließen sich Überblicke zur Entwicklung gesellschaftlicher, technischer und ökonomischer Rahmenbedingungen an. Dabei lassen sich diverse Bezüge zur Fernseh- und zur Internetgeschichte wie etwa zur Sendergeschichte, zu Programmmodellen des Fernsehens wie auch zu Struktur- und Navigationsmodellen des Internets erkennen, die in Ordnungsmodellen beider Medien im Internetfernsehen kombiniert werden. Am ausführlichsten fällt die Geschichte der Programmangebote aus, die auch im Internetfernsehen die traditionellen Schwerpunkte Fiktion, Information, Bildung, Unterhaltung, Werbung aufweisen, ergänzt um die Schwerpunkte der Selbstdarstellung und ausgewählter

Onlinevideo-Genres der Amateurkultur; ein weiterer Abschnitt befasst sich mit Veränderungen und Modalitäten des Starsystems von Theater, Film und Fernsehen bis hin zu Ego-Blogger:in und Influencer:in, gewissermaßen von den ‚Halbgöttern der Leinwand‘ bis zur Online-Celebrity (vgl. S.139ff.). Bei den schnell wechselnden Formaten, Moden und Highlights kann jede historiografische Aufarbeitung natürlich nur eine exemplarische Momentaufnahme sein, die gleichwohl kontinuierliche und strukturelle Trends intendiert. Diese werden im daran anschließenden siebten Kapitel als „kulturelle Einflüsse“ (S.11) auf das Internetfernsehen, etwa auf die etablierten Themenschwerpunkte, Genrekonventionen, Dramaturgien, aber auch auf medienästhetische Grundlagen und visuelle Gestaltungsprinzipien, thematisiert. Dazu kündigt die Autorin bereits in der Einleitung eine weitere Publikation an (vgl. S.10). Wiederholt verweist Bleicher auf die Konditionen und Einflüsse der wachsenden Ökonomisierung und der einhergehenden Kommerzialisierung der Produkte innerhalb globaler Mediensysteme. Ebenso thematisiert sie ihre Modalitäten und Wandlungen durch Digitalisierung und Vernetzung, die aus ihrer Sicht einerseits Chancen der Partizipation und amateurhaften Eigenproduktion (Produusage) erhöhen, andererseits aber Manipulations- und Hetzpotenziale steigern, die viele Leser:innen gewiss beunruhigen dürften. Allerdings erwähnt Bleicher

diese in ihrer gewohnten Sachlichkeit zuletzt nur kurz (vgl. S.175). Zu knapp fallen aus dieser Perspektive auch die folgenden Dimensionen von Wirkung und Nutzung im achten Kapitel aus, wenn Bleicher vor allem die *convergence culture*, also die „Interdependenzen zwischen ökonomischen Verwertungsketten, kultureller Produktion, medientechnischer Innovation, medialen Ordnungsmodellen sowie grundlegenden Veränderungen etablierter Strukturen des Mediensystems“ (S.165) betont, und etwa die Verabschiedung großer, vor allem jüngerer Publikumsanteile in die Internetwelt ignoriert. Zwar sind apokalyptische Prognosen wie „Das Fernsehen ist in fünf Jahren tot“ (S.175), wie sie angeblich Bill Gates schon 2007 getroffen hat, überholt, doch was sich gleichwohl an der überkommenen Medienverfassung mit ihrem Konzept des redaktionellen Gatekeeping verändert, womöglich auflöst und welche Konsequenzen es für Gesellschaft, Kultur, sozialen Zusammenhalt und kollektive Informiertheit hat, dürfte jeden Medieninteressierten umtreiben.

In ihrem abschließenden Kapitel zu den „übergeordneten Traditions- und Entwicklungslinien des Internetfernsehens“ (S.158ff.) sowie in ihrem Fazit greift Bleicher die maßgeblichen Entwicklungen und Deformationen nochmals auf und betont die wachsende „Fragmentierung der Akteursstrukturen, Angebote und Publika“, die zu einem „Zerfall der Gesellschaft in Teilöffentlichkeiten“, in besagte

„Filterblasen“ und „Echokammern“ (S.175) führen kann, aber sie antizipiert doch eher optimistisch eine Koexistenz zwischen traditionellem

Fernsehen und Internetfernsehen mit den beschriebenen Wechselwirkungen.

Hans-Dieter Kübler (Werther)

Valentina Tanni: Exit Reality: Vaporwave, Backrooms, Weirdcore and other Landscapes Beyond the Threshold

Ljubljana: Aksioma 2024, 264 S., ISBN 9788880562542, EUR 22,-

Gleichwohl *Internet Aesthetics* wie Cottagecore oder Dark Academia in den letzten Jahren – und insbesondere seit der Corona-Pandemie – zunehmend an Sichtbarkeit gewonnen haben, liegt bislang kaum Forschungsliteratur zum Thema vor. Dies mag daran liegen, dass solche visuellen Trends abseits der mittlerweile gut beforschten Meme-Kultur bisweilen als Nischenphänomene betrachtet werden. Dass diese Marginalisierung zu Unrecht geschieht, unterstreicht die Kunsthistorikerin Valentina Tanni gleich zu Beginn ihrer Publikation *Exit Reality*, indem sie die Bedeutung von *Internet Aesthetics* als „most reliable expression of the zeitgeist“ (S.11) hervorhebt: „[They] are not the periphery of contemporary art: they are its core. [...] because they are spawned by collective processes that involve millions of people. They influence and also reveal our view of the present and the conceptual tools we use to imagine the future“ (ebd.).

Der 2023 im italienischen Original und 2024 in englischer Übersetzung erschienene Band versteht sich dabei weniger als einführendes Handbuch, sondern vielmehr als Reiseführer durch die vielfältigen Sphären populärer Ästhetiken aus bild-, medien- und kulturwissenschaftlicher Perspektive. Verteilt auf sieben Kapitel sondiert Tanni entlang zentraler Schlüsselbegriffen wie *vibe*, *core* oder *lore* die Entwicklung, Wirkung und Relevanz zentraler Ästhetiken und arbeitet deren Komplexität und Dynamik prägnant heraus. Immer wieder lässt sie die Stimmen der Protagonist:innen – User:innen auf YouTube, Reddit oder Instagram – einfließen, um ein umfassenderes Verständnis ihrer Praktiken und Motivationen zu schaffen. Angefangen bei Vaporwave und dessen Einfluss auf nachfolgende visuelle Trends führt Tanni die Leser:innen in die Tiefen gegenwärtiger Internetkultur: Über ASMR- und Ambiente-Videos als Praktiken digitaler Intimität, durch

die ‚unheimlichen‘ Sphären alternativer Realitätserkundungen in den Backrooms und *liminal spaces* bis hin zum *reality shifting* als vermeintlich spirituelle Antwort auf ein allgemeines Unbehagen in der Gegenwart gelingt es Tanni, ein facettenreiches Panorama der vielfältigen Strömungen und Praktiken digitaler Bildproduktion zu entfalten.

Überzeugend zeichnet Tanni in ihrer Kartografierung nach, wie das wachsende Misstrauen gegenüber gesellschaftlichen Systemen und das Gefühl des (individuellen als auch kollektiven) Kontrollverlusts den Nährboden für alternative Mechanismen zur Interpretation der Realität bereiten. So deutet Tanni *Internet Aesthetics* als Reaktion auf die zunehmende Fragmentierung und Virtualisierung der Realität und zeigt auf, wie künstlerisch-mediale Praktiken von der Community genutzt werden, um neue Formen der Identität, des kollektiven Gedächtnisses sowie der kulturellen Bedeutung zu generieren. Entgegen gängigen Unterstellungen möchte Tanni diese nicht (nur) als eskapistische Tendenz deuten, sondern vielmehr als eine ernstzunehmende kulturelle Praktik, „gravitating around a single goal: to find new ways of relating to the concept of reality“ (S.14f.).

Eine zentrale Rolle in Tannis Ausführungen nimmt das Motiv der Nostalgie ein, die in ihren Fallbeispielen nicht nur eine Sehnsucht nach der Vergangenheit ausdrückt, sondern auch ein Spiel mit der Zeitlichkeit

der Gegenwart. Diese „nostalgia for past, lost, unrealized futures [...] that continues to haunt the present with its burdens of unfulfilled promises“ (S.30) verweist auf tiefere kulturelle Implikationen, die Tanni hier mit dem Hauntology-Begriff nach Mark Fisher (*Ghosts Of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester/Washington: Zero, 2014) zusammenbringt. In diesem Kontext fungieren Internet Aesthetics innerhalb der Community nicht nur als Wunsch, in eine vergangene Zeit zurückzukehren, sondern sind auch Ausdruck einer Sehnsucht, die Grenzen von Raum und Zeit zu überwinden: „The ideal terrain for nostalgia is therefore not memory, but imagination“ (S.32). Die Popularität von *Internet Aesthetics* markiert Tanni zufolge eine tiefgreifende Reflexion über die menschliche Erfahrung in einer zunehmend technologisierten Welt. Dabei betont Tanni wiederkehrend deren affektive Dimension: Denn trotz unterschiedlicher Formate und Zugänge zielen diese in der Regel weniger auf die Vermittlung von konkreten Inhalten ab, sondern vielmehr auf die Manipulation von Emotionen und generieren so *vibes* und *moods*.

Insgesamt beeindruckt Tannis erzählerisch eingängiger Stil, der überzeugende wissenschaftliche Reflexionen mit einer beinahe poetischen Sprache verbindet. Allerdings fehlt in einigen Bereichen eine theoretische Fundierung, und es lässt sich zudem nur schwer darüber hinwegsehen, dass

die zahlreichen Quellenangaben ohne konkrete Seitenzahlen auskommen. Dennoch stellt Tannis Werk einen wertvollen Beitrag zum Diskurs um postdigitale Ästhetik(en) und eine Meme-übergreifende Internetkultur

dar, der zu weiteren Untersuchungen der Wechselwirkungen zwischen Technologie, Kultur und Identität anregt.

Christina Vollmert (Köln)

Marc Bonner: Offene-Welt-Strukturen: Architektur-, Stadt- und Naturlandschaft im Computerspiel

Marburg: BÜCHNER 2023, 824 S., ISBN 9783963178733, EUR 49,- (0A)

Das vorliegende Buch über gestaltete Raum- und Landschaftsformen im Computerspiel ist ein beeindruckendes Kompendium zur Natur- und Architekturdarstellung, vor allem aber Raumwahrnehmung im Computerspiel. Das mit mehr als 800 Seiten nicht nur qualitativ sondern auch quantitativ umfängliche Buch von Marc Bonner ist damit eine rundum gelungene Grundlagenforschung zu raumtheoretischen und architekturhistorischen Aspekten des digitalen Spiels.

Bonner begreift das Verhältnis von Spielenden zum Spiel als Co-Autorenschaft von Subjekt und (in seinem Fall ‚gemachter‘) Natur, „die dabei immer – ob nun als Landschaftsgarten, kultiviertes Land, Landwirtschaft, Naturschutzgebiet oder in anderer Form – den Interessen der jeweiligen Kultur, ihren Initiatorinnen und deren Epoche genügen und der

Identitäts- und Machtbildung dienen muss“ (S.391). Dass die Erörterung der Mensch-Natur-Dichotomie unter beispielsweise ökokritischen und geopolitischen Aspekten aber eben nicht nur eine Sache englischer Landschaftsgärten ist, sondern eben auch bei aktuellen Computerspielen dienlich ist (vor allem denen mit offener Welt-Struktur), stellt das Buch unter Beweis.

Singleplayer-Open-World-Spiele westlicher Produktionsfirmen bilden auch den Hauptfokus des Bandes, der grundsätzlich in zwei Teile gegliedert ist. Der erste Teil („Architektur in und von digitalen Spielwelten“) analysiert zunächst lineare Spielwelten entlang einzelner Spielarchitekturen oder Level-Strukturen und legt damit die Grundlage der Argumentation vor: nämlich Architektur als ein Vermittelndes („Scharnier“) zu begreifen, das über „Grenzen materieller Eigenschaften, raumgreifender Bauvolu-

mina und manifester physikalischer Gesetze hinausgeht“ (S.19). Damit findet das Buch einerseits die Möglichkeit, über diese Perspektive grundsätzliche Diskussionen zu (medialer) Naturvermittlung zu subsumieren und gleichzeitig über die Raumversessenheit des Computerspiels im Speziellen zu reflektieren. Der zweite Teil des Buches „Open-World-Charakteristika“ fokussiert dann stärker auf den Produktionsaspekt, also die Aushandlung von Landschaften und Raumgefügen als ein Zusammenspiel von Produktionstechnik, Autoren-schaft und Rezeptionserfahrung: der Begriff des ‚Weltenbaus‘ markiert hier die pointierte Perspektive Bonners, der (phänomenologisch imprägniert) hier den Erfahrungsbegriff von Raum, Architektur und Topografie ins Zentrum rückt.

Damit gelingt dem vorliegenden Band ein wertvoller Beitrag zu den Game Studies. Einerseits liefert er eine kenntnisreiche und profunde Darstellung der Verfasstheit von Spielwelten auf gestalterischer Ebene (Bildbau, Polygonstrukturen, algorithmisch gesteuerte Gestaltungs- und Darstellungsstrategien etc.) und kann gleichzeitig aufzeigen, wie sehr diese ‚Produktionsbedingungen‘ mit den raumlogisch vollzogenen Handlungsmustern im spielimmanenten Raum verschaltet sind – und inwieweit diese Verschaltung mit gesammelten Erfahrungen architektonischer Wahrnehmungsmodi verwoben sind. Computerspiele werden hier als eine

Art von dialektisch hervorgebrachter Natur- und Landschaftserfahrung begriffen, die nicht nur auf einer wahrnehmungsästhetischen, sondern auch auf einer medial-technologischen und einer ideologischen Achse produziert werden.

Mit diesem Landschafts- und Topografiebegriff gelingt Bonner auf zweifache Weise etwas Besonderes für die Game Studies: Zum einen zeigt er auf, dass ein Verständnis von Computerspielen nur im Dreiklang von technologischer Verfasstheit, Handlungsdimension und ästhetisch-ideologischer Kontextualisierung sinnvoll erreicht werden kann (und eine Reduktion des Spiels auf den Werkcharakter wenig Sinn macht) – dies ist nicht ‚nur‘ im Bezug auf die Architekturen und Landschaften des Spiels eine produktive und übergreifende Perspektive; zum anderen macht das Buch deutlich, dass eine Beschäftigung mit den gestalteten Landschaften und offenen Welten des Computerspiels eines geklärten Begriffs von Raum, Architektur und Landschaft bedarf. Indem es diese Klärungen vornimmt, erweist sich das Buch an vielen Stellen anschlussfähig an andere kulturästhetische, handlungsorientierte oder phänomenologisch perspektivierte Theoriebildungen. Würde man dem Buch Desiderate vorhalten wollen, dann wäre es sicherlich, diese Anschlussfähigkeiten nicht an jeder Stelle argumentationsdienlich zu integrieren (an vielen Diskussionen von gegenstandsorientierten Land-

schaftsformen im Spiel wäre so bspw. eine Anbindung an die französische Schule der kritischen Geopolitik im Sinne Yves Lacostes u.a. denkbar und sicher auch produktiv gewesen, um ein eher marginales Beispiel zu geben). Dies aber einem Buch vorzuhalten,

das dergestalt umfassend, eigenständig und kenntnisreich argumentiert (und bereits in vorliegender Form mehr als umfangreich ist), wäre mehr als beckmesserisch.

Rolf F. Nohr (Braunschweig)

Lisa Hinterleitner: Here Be (Dungeons and) Dragons: Karte, Welt und Handeln im Computerspiel

Glückstadt: Hülsbusch 2022, 130 S., ISBN 9783864881800, EUR 22,80
(Zugl. Masterarbeit an Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, 2021)

Karten sind häufig ein wichtiges Element in Computerspielen, in denen die Erkundung und/oder die Eroberung beziehungsweise Verwaltung von Land und Raum Spielziel sind. Mit ihrer Studie zielt Lisa Hinterleitner auf den Zusammenhang von Karte, Welt und Handeln im Computerspiel ab, so dass Fragen zum (diegetischen) Status einer Karte, zu ihrem Verhältnis zur dargestellten Welt, zum Handeln an und mit Karten und zum Wechselverhältnis von Raumhandeln und Karte beantwortet werden.

Zunächst breitet Hinterleitner von Johan Huizingas metaphorischem „Zauberkreis“ (*Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Hamburg: Rowohlt, 1956, S.18f.) beziehungsweise *magic circle* als ‚Raum im Raum‘ ausgehend die theoretische Fundierung für die Wichtigkeit von

Räumlichkeit des Spiels und des Spielens aus und hebt Raum als konstituierendes Merkmal des Computerspiels hervor (vgl. S.13-17). Der Spielraum erweise sich dabei als nicht neutral, sondern eine etwaige erzählerische Unterfütterung und funktionelle Orte wiesen den Spielraum als mit Aufforderungscharakter (*affordance*) versehenen Raum aus (vgl. S.20).

Wie dieser Raum kartiert wird, ist nach Hinterleitners Literaturrecherche noch nicht ausgiebig erforscht – diese Behauptung ist ob der häufigen Nutzung von unterschiedlich gearteten Karten in Computerspielen durchaus überraschend. Hinterleitner referiert zwar zwei Taxonomien – die von Dennis Edler, Julian Keil und Frank Dickmann („Varianten interaktiver Karten in Video- und Computerspielen: Eine Übersicht.“ In: *KN –Journal of Carto-*

graphy and Geographic Information 68 [2], 2018, S.57-65) fokussiert vor allem auf die Maßstabsgröße der territorialen Darstellung, die von Alex Gekker („[Mini] Mapping The Game-Space: A Taxonomy Of Control.“ In: *The Playful Mapping Collective* [Hg.]: *Playful Mapping in the Digital Age*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2019, S.134-155) beleuchtet die beiden Aspekte Kartengröße in Relation zu den anderen Bildelementen sowie Interaktivität der Karte. Auch wenn in diesen beiden Arbeiten durchaus Ansatzpunkte zu finden wären, so begibt sich Hinterleitner auf eine erfrischend phänomenologische Reise und präsentiert eingehende und objektnahe Analysen konkreter Karten in Computerspielen zweier Genres: des Open-World- und des Strategie-/Aufbauspiels. Hinterleitner kann anhand ihrer Untersuchungsobjekte drei mögliche diegetische Status von Karten ableiten: zumeist extradiegetisch, deutlich seltener intradiegetisch und in sehr seltenen Grenzfällen semidiegetisch. Mini-Maps (kleine Karten, die nicht gesondert eingeblendet werden müssen, sondern im spielerischen Dauerbetrieb in der Regel in einer der Bildschirmecken sichtbar sind) beschreibt Hinterleitner als Erweiterung des Blicks beziehungsweise als sekundärperspektivische Funktion der Optimierung des Spielhandelns – man könnte auch von einer funktionellen, spielmechanischen oder ludischen *Mise en abyme* sprechen, da Mini-Maps Spielprinzip und -ziel in kleinem

Maßstab innerhalb des Spielbilds reproduzieren, wodurch sich fast schon die Frage nach der ‚eigentlichen‘ Spielerspektive und der Sekundärperspektive aufdrängt. Außerdem arbeitet Hinterleitner heraus, dass sich das Kartografieren – beispielsweise das Freilegen unentdeckter Bereiche und das Signieren von Orten – nicht nur der Orientierung im Raum dient, sondern sich als mit einer zunehmenden Menge an Symbolen versetzte Wissensquelle erweist, in die sich der stetige Veränderungs- und Fortschrittsprozess der Spieler:innen und Spielfiguren in und auf der Karte einschreibt.

Da es sich bei Hinterleitners Studie um ihre ursprünglich 2021 abgegebene und nun als geringfügig überarbeitete Buchversion veröffentlichte Masterarbeit handelt (vgl. S.8), fehlt jedoch erwartungsgemäß die Thematisierung weitergehender, angrenzender Bereiche wie Karten, die nicht im Computerspiel selbst enthalten sind: Kultur und Handwerk des Erstellens eigener gezeichneter oder gemalter Karten, darüber hinaus Nutzen und (Sammler-)Wert von im Spielkarton mitgelieferten, offiziellen papiernen Karten sowie Ästhetiken von Karten gegebenenfalls nach Genre seien an dieser Stelle beispielhaft genannt. Dennoch ist Hinterleitner mit ihrer Arbeit eine wertvolle Erweiterung des noch weitgehend unbeackerten Feldes der Forschung von Karten im Computerspiel gelungen.

Martin Janda (Offenbach)

Thomas Spies, Şeyda Kurt, Holger Pötzsch (Hg.): Spiel*Kritik: Kritische Perspektiven auf Videospiele im Kapitalismus

Bielefeld: transcript 2024, 332 S., ISBN 9783837667974, EUR 40,- (OA)

Mit dem Sammelband *Spiel*Kritik* ist ein längst überfälliges Buch zum Thema Kritik am, im und mit Videospielen entstanden. Die Einleitung überzeugt bereits mit einem sinnvollen Überblick über Kritische Theorie und ihr Verhältnis zu Medientheorie und Videospiele-Forschung. Im Ziel, beides zusammenzuführen und für den deutschsprachigen Bereich fruchtbar zu machen, wurde der Band konzipiert. In den vier Sektionen „Erinnern“, „Arbeiten“, „Ermächtigen“ und „Agi-(ti)eren“ spannt es einen Bogen von historischen über ökonomische Theorien zu Machtkritik und Handlungstheorien. „Freiheit entsteht dort, wo Ordnungen scheitern und daher, durch Kritik, problematisiert werden können“ (S.22).

Aurelia Brandenburg hinterfragt in ihrem Beitrag das von männlichen, weißen Cis-Gamern geprägte Bild eines ‚idealen‘ Mittelalters und dessen Darstellung. Dieser einleitende Aufsatz macht bereits deutlich: (Gaming-) Kultur ist sozial bedingt und vermittelt und insofern auch durch epistemische Deutungshoheiten bedingt. Diesem schließt sich Daria Gordeeva an, indem sie die empirische Analyse-methode von medial vermittelten Geschichtsbildern vorstellt, die gerade vor dem Hintergrund eines „Freund-Feind-Schemas“ (S.82) von Stereotypen geprägt ist.

Eindringlich ist in der Folgekategorie „Arbeiten“ der Beitrag von Jens Schröter. Dessen recht kurze Notiz offenbart, inwieweit ökonomische Spiele gar nicht den Kapitalismus reproduzieren, sondern planwirtschaftlich und zentral gesteuert sind. Ebenso hervorhebenswert ist Nina Kiels und Fabienne Freymadls Beitrag über Sexarbeit in Videospielen: „[A]ls besonders heldenhaft gilt jener Charakter, der für Sex möglichst wenig zahlt“ (S.157). Dieser Aspekt macht deutlich, dass die soziokulturelle Darstellung von Sexarbeit in Videospielen von einem pseudo-männlichen Bild und gleichzeitigen implizierten Tabu, diese als Arbeit zu akzeptieren, geprägt ist. Auch Thomas Spies' Beitrag über das Polizeibild in Videospielen stellt den ‚Schutzmann‘ als ordnungsfördernde und demokratischeschützende Instanz in Videospielen infrage.

Das Kollektiv Total Refusal diskutiert im Oberkapitel „Ermächtigen“ in ihrem Text Meritokratie als Teil der Gamingkultur. Handeln wird in Videospielen selten verhindert oder aufgehoben – auch in Anbetracht einer stetigen Steigerungslogik der Avatare. Im Ideal wird in postapokalyptischen Erzählungen eine durch den Kapitalismus verlorene Handlungsmacht wiederhergestellt, was das

Kollektiv am Sturm des Kapitols und dessen Videospiegel-Vorbild exemplifiziert. Persönlich ist Sara Grzybeks Beitrag und Blick auf queere Lebensrealitäten in Games, die auf eine mangelnde Repräsentation queerer Lebensrealitäten in AAA-Games aufmerksam macht. Diese werden nur unzureichend dargestellt und fallen aus politischen Gründen leicht der Zensur zum Opfer.

In der Sektion „Agi(ti)eren“ lockert der künstlerisch-wissenschaftliche Text von Sarah Fartuun Heinze die Analysen mit der Eigenbeschreibung eines musikalischen Playtests auf, der allerdings eigenständige Recherche erfordert, um nachvollziehbar zu werden (und in der Hinsicht wiederum zum Selbsthandeln aufruft). Auch Laura Laabs Beitrag über die Pokémonologie ist überaus spannend, weil er die fiktive Verwissenschaftlichung mit dem sich einer Kategorisierung entziehenden Glitch-Pokémon *MissingNo* konfrontiert.

Weitere Artikel untersuchen von Roland Barthes' Mythos-Begriff inspiriert Horrorspiele (Pfister und

Görger) und die Geschichtslosigkeit in den Game Studies (und deren Forschungsobjekt), *Free-to-Play*-Spiele im Diskurs mit Entwickler:innen (van Roessel), erweitern den Blick auf Mutterschaft (Berner) oder betrachten *SimCity* (1989) unter kolonialistischer Perspektive (Varatharajah), definieren *Folk Mechanic* in indigenen Videospiele (Ensslin) und hinterfragen den Einsatz von Videospiele im Schulunterricht anhand des Cybermedia-Modells (Pöntsche).

Das Buch ist eine wertvolle Ressource und durchweg empfehlenswerte Publikation. Die Beiträge in *Spiel*Kritik* scheinen divers ausgewählt worden zu sein, bilden eine Vielfalt an Themen ab und öffnen sich auch gegenüber Experimenten. Als crowdfinanzierte Open-Access-Veröffentlichung (digitale Version) wird ebenfalls nicht versucht, Kritisiertes in der eigenen Wissenschaftspraxis zu reproduzieren. Eher sei zu hoffen, dass eine ebenso vielseitig kritische Fortsetzung folgt.

Sebastian R. Richter (Regensburg)

Benjamin Bigl, Sebastian Stoppe (Hg.): Game-Journalismus: Grundlagen – Themen – Spannungsfelder. Ein Handbuch

Wiesbaden: Springer 2023, 343 S., ISBN 9783658426163, EUR 139,99

Die fachjournalistische Beschäftigung mit Videospiele beginnt ungeachtet aller gesellschaftlicher Abwertung bereits in den 1980er Jahren – und hat inzwischen auch partiell im Feuilleton ihren Platz gefunden. Umso folgerichtiger ist das Anliegen, den grundlegenden Forschungsstand zum Game-Journalismus überblicksartig in einem Handbuch zu versammeln. Doch leider setzen die Herausgeber die Gattungsbezeichnung ‚Handbuch‘ selbst in Anführungszeichen, da das Sammelwerk „nicht den Anspruch vertritt, ein entsprechendes Nachschlagewerk zu sein. Stattdessen soll das Feld der journalistischen Berichterstattung über Computerspiele – und deren Kultur – sowohl aus fachwissenschaftlicher wie auch aus journalistischer Perspektive erstmals für den deutschsprachigen Raum in einem bewusst breit angelegten Rahmen beleuchtet werden“ (S.VII). So liegt ein heterogenes, knapp 340 Seiten umfassendes Buch mit 24 Aufsätzen (inkl. Einleitung) vor, zu dem 32 Autor:innen aus verschiedenen Disziplinen beigetragen haben. Strukturiert ist der Text in sechs Teile: Grundlagen, Gegenstände, Anlässe, Berufsbereiche, Spannungsfelder und Werkstattberichte. Im Band geht es hauptsächlich um Qualität, Sprache, Kinder- und Jugendschutz, *School Shootings*, E-Sport,

Monetarisierung, *Virtual Reality* und *Let's Plays* – zu den letzten beiden Themen gibt es sogar zwei Artikel. In diesem Zusammenhang gelingt es Jeffrey Wimmer, die Vielfalt der Computerspielkultur als solche gekonnt auf den Punkt zu bringen: „Das Hobby Computerspiel erfordert viel Zeit, beeinflusst Stimmung und Verhalten, kann als Kommunikationsmedium zu anderen Mitspieler_innen fungieren und trägt zur Identitätsbildung bei“ (S.78). Michael Baur zeigt umsichtig, welche Wertschöpfungs- und Iterationsprozesse ein Videospiele während der Entwicklung durchläuft (vgl. S.111ff.). Unter dem Blickwinkel der Innovation diskutiert Jasper A. Friedrich, inwiefern die Computerspielbranche nicht „eher als Profiteur denn als Motor neuer Entwicklungen auftritt“ (S.163) und demonstriert die soziale und kulturelle Innovationskraft von Online-Communitys bis hin zum spielerischen Lernen. Gerade zu Gamification existiert auch ein lesenswerter Beitrag von Eik-Henning Tappe und Markus Gennat, der ausführt, „dass digitale Spiele in der Lage sind, über psychologisch-emotionale Zustände (Flow-Erleben und Involvierung) und motivations-psychologische Erkenntnisse (Bedürfnisbefriedigung nach SDT [Selbstbestimmungstheorie]) Spieler_innen intrinsisch zu motivie-

ren, sich mit teilweise sehr komplexen Inhalten auseinanderzusetzen und stetig neues Wissen sowie Fähigkeiten zu erlernen“ (S.198). Zudem lehrt die Lektüre von Martin Dietrichs Darlegungen, dass die „Informationshoheit darüber, welche neuen digitalen Spiele demnächst veröffentlicht werden und wie diese Titel im Einzelnen aufgebaut sind“ (S.272), nicht mehr bei Journalist:innen der Fachpresse, sondern bei Game-Influencer:innen liegt.

Noch offene Themen, die das Handbuch gar nicht oder nur am Rande anspricht, sind Gender, Ökologie beziehungsweise Green-Gaming, Games-Förderung, Fake News, Barrierefreiheit/Inklusion, Retro-Spiele, Wissenschaftskommunikation oder auch Edutainment. Vor allem wird die Ästhetik von Videospiele äußerst randständig behandelt: Bis auf einen längeren Abriss von Mitherausgeber Sebastian Stoppe über *Zak McKracken and the Alien Mindbenders* (1988) als Beispiel für ein Spiel mit einem Journalisten in der Hauptrolle stehen digitale Spielästhetiken und -mechaniken selbst in keiner Darlegung im Fokus. Es lässt sich fragen, ob ein Abriss zum Urheberrecht in Bezug auf *Let's Plays* relevanter ist als Aus-

führungen zu Videoessays, die im Bereich Game-Journalismus einschlägig sind. Außerdem betrachten auf der einen Seite Timo Schöber und Thomas Horky E-Sport zu affirmativ, und auf der anderen Seite nimmt Melanie Verhovnik-Heinze Computerspiele ebenso einseitig für eine Gewaltde-sensibilisierung im Kontext von *School Shootings* in Verantwortung. Besonders schmerzlich wird ein Aufsatz vermisst, der aus historischer Perspektive arbeitet, welche analogen journalistischen Videospiel-Magazine mit welchen Schwerpunkten im Einzelnen existiert haben und wie sich der Markt entwickelt hat – dies reißen Gabriele Hooffacker und Robert Kohlick zwar an, streifen es aber lediglich exemplarisch. Ebenso bedauerlich ist es, dass mit Blick auf die zweite Dekade des 21. Jahrhunderts kein Eintrag zu Podcasts zu finden ist.

Das Werk enthält einige lesenswerte Artikel, so dass mehr die Absenz einzelner Diskurse und die Zusammenstellung der vorhandenen zu beanstanden ist. Ob das ‚Handbuch‘ ein Klassiker im Bereich Game-Journalismus wird, muss sich zeigen.

Timo Rouget (Frankfurt am Main)

Medien und Bildung

Thomas Damberger, Edwin Hübner (Hg.): *Kinder stärken in Zeiten der Digitalisierung*

Opladen: Verlag Barbara Budrich 2024, 218 S., ISBN 9783847430223, EUR 33,-

Die Herausgeberschaft *Kinder stärken in Zeiten der Digitalisierung* von Thomas Damberger und Edwin Hübner nimmt sich der essenziellen Aufgabe an, in Zeiten der voranschreitenden Digitalisierung Kinder und Jugendliche mithilfe pädagogischer Ansätze und Maßnahmen zu stärken. Durch eine sorgfältige Zusammenstellung von Beiträgen aus primär waldorfpädagogischer, schulpädagogischer, allgemeinpädagogischer und medienpädagogischer Perspektive widmet sich das Werk der Frage, wie in digital geprägten Zeiten pädagogisch sinnvoll agiert werden kann, um die Resilienz und Kompetenz junger Menschen zu fördern.

Damberger und Hübner legen in ihrer Einleitung den Grundstein für eine Diskussion, die das ‚genuin Menschliche‘, also nicht nur rationale und sprachliche, sondern auch emotionale und willentliche Fähigkeiten, in einer von Quantität und Technologie dominierten Bildungslandschaft bewahren möchte. Tomas Zdrzil gibt

einen umfassenden Überblick über die gesundheitlichen und sozialen Herausforderungen, denen Kinder und Jugendliche gegenüberstehen. Zentral wären psychische Auswirkungen, wie Internetsuchtverhalten und Perspektivlosigkeit, aber auch körperliche Faktoren wie Übergewicht und Allergien. Edeltraud Röbe reflektiert über die post-pandemische Schule und eine (vermeintlich) neue Dynamik zwischen Ordnung und Unordnung im Lernumfeld. Wie digitale Spaltung und soziale Ungleichheit den Alltag Jugendlicher beeinflusst, wird von Christine Bär untersucht, während Hübner die unausgesprochenen Forderungen und pädagogischen Wunschvorstellungen an ‚geschwätzige Wahrscheinlichkeitsmaschinen‘ wie ChatGPT herausarbeitet. Alternative Bildungsparadigmen, die Resonanz und Attunement in den Mittelpunkt stellen, werden in Peter Lutzkers Beitrag vorgeschlagen. Das „existenzielle Bedürfnis“ Resonanz bedeutet nach Hartmut Rosa „eine ganzheitliche und existenzielle Erfah-

nung [der] Beziehung des Menschen zu sich selbst, zu anderen und zur Welt“ (S.103). Mittels Attunement lässt sich die Lehrkraft auf die Kinder ein und erfährt beispielsweise während einer Klassenfahrt die Ungezwungenheit und Offenheit der Klasse. Matthias Jeuken konzentriert sich auf die sich wandelnden körperlichen und seelischen Erfahrungen in digitalen Kontexten, wie Social Media und Computerspielen. Dem Sinken des Selbstwertgefühls und Selbstbewusstseins durch eine „Kultur des permanenten Vergleichens mit [...] unerreichbaren Vorbildern“ (S.141) begegnet er mit eurythmischen Bewegungsübungen. Schließlich kritisiert Damberger die Verführung durch technologische Bildungskonzepte und plädiert für einen Lehrplan, der eine technologische Entfremdung überwindet. Jeder Beitrag trägt zur Debatte bei, wie Bildung in einer zunehmend digitalen Welt gestaltet werden sollte, um das Wohl und die Entwicklung junger Menschen ganzheitlich zu fördern.

Besonders eindrücklich ist die Analyse von Bär, die sich mit den sozialen Herausforderungen beschäftigt, denen Kinder aus bildungsfernen Schichten im digitalen Zeitalter begegnen. Sie zeigt die Schwierigkeiten dieser Kinder auf, einen strukturierten Alltag (ohne schulische Routine) zu bewältigen, und bietet daher wertvolle Einblicke in die Notwendigkeit gezielter allgemeinpädagogischer Unterstützung.

Trotz einer grundsätzlichen Tendenz der Waldorfpädagogik(en) zu Technikskepsis und nur zögerlichen

Implementierung neuer Technologien, setzt sich Hübner mit der Rolle von Künstlicher Intelligenz in der Bildung auseinander, speziell mit ChatGPT. Seine kritische Reflexion über die Neigung, Maschinen menschliche Eigenschaften zuzuschreiben, und die daraus resultierenden pädagogischen Herausforderungen regt zu einer grundsätzlichen Auseinandersetzung mit der Ethik des Einsatzes von KI in Bildungskontexten an. Dem entgegenzusetzen ist das selbstständige Schreiben von Texten, welches die Gedanken in logische Reihenfolgen bringt, was auch das Denken schult. Dieses geschulte Denken ist notwendig, um mit KI-Maschinen zu arbeiten.

Anhand von Begriffen wie ‚Eurythmie‘, dem ‚genuin Menschlichen‘ und einer Tendenz zum ganzheitlichen pädagogischen Ansatz wird die waldorfpädagogische Ausrichtung der Publikation manifest. Umso erfreulicher ist es, dass die Autor:innen die Notwendigkeit herausstellen, die Digitalisierung nicht nur als Herausforderung, sondern auch als Chance für die Neuausrichtung der Bildung zu betrachten. Die Verankerung von *Kinder stärken in Zeiten der Digitalisierung* in der Waldorfpädagogik ermöglicht eine spezifische Reflexion über das Menschsein im digitalen Zeitalter und betont die Notwendigkeit, Kinder ganzheitlich zu fördern. Dabei stehen insbesondere die Betrachtungen zu den Auswirkungen digitaler Medien auf die soziale und emotionale Entwicklung im Fokus. Die Autor:innen erinnern daran,

dass Bildung mehr als die Vermittlung von Faktenwissen ist und das Wohl des Kindes im Zentrum stehen sollte. Auf der anderen Seite führt die starke Anlehnung an die Waldorffilosofie aber auch zu einer gewissen Einseitigkeit in der Auseinandersetzung mit digitalen Technologien. In einer Zeit, in der diese zunehmend unverzichtbar sind, reicht präventiver Kinderschutz nicht aus, sondern Kinder müssen befähigt werden, diese Technologien kritisch und kreativ zu nutzen. So besteht die Herausforderung der einzelnen Beiträge darin, einen ausgewogenen Weg zu finden, der die Stärken der Waldorfpädagogik nutzt, ohne die Kinder von der digitalen Gesellschaft zu isolieren. Dabei zeigen die Beiträge durchaus ein generelles Technologiemisstrauen, das nicht unbedingt hilfreich ist, wenn der simple Schluss gezogen wird: Wenn Digitalisierung in den (staatlichen) Schulen zu weniger pädagogischer Arbeit führt, sollte weniger Digitalisierung diese Tendenz retten. Die Mensch-Maschine-Dichotomie ist jedoch keine Epistemologie, um eine ganzheitliche Sicht auf alle Akteur:innen und ihre gemeinsame Ko-Kreation einer kindlichen Lebensumgebung zu schaffen. Dies gelingt dem Band nur bedingt, da die Handlungsmacht in die Hände einer restriktiven Lehrer:innenschaft legt und keine Möglichkeiten aufzeigt, wie spontanen neuen Entwicklungen vorab begegnet werden kann, die Kinder zuerst ergreifen würden. Kinder sollen retrospektiv gestärkt werden, aber werden dem

Neuen gegenüber alleine gelassen beziehungsweise mit Argwohn beobachtet. Sonderbarerweise fällt es der auf Ganzheitlichkeit gerichteten waldorfpädagogischen Perspektive nicht auf, dass der Unterschied der generativen KIs zu früheren Mensch-Maschinen-Medien in deren multimedialer und multimodaler Komplexität liegt, Stichwort ‚omni‘ in ChatGPT 4o, sowie in der Tendenz, über Text, Bild und Video hinaus Verbindungen zu setzen.

Kinder stärken in Zeiten der Digitalisierung bietet Lehrkräften, Eltern und Bildungsforscher:innen (waldorf-)pädagogische Einblicke in die komplexen Herausforderungen, die die Digitalisierung mit sich bringt. Das Werk regt zur Reflexion über die Notwendigkeit einer kritischen und zugleich ganzheitlichen Pädagogik an, die Kinder und Jugendliche befähigt, sich in einer zunehmend digitalisierten Welt zu behaupten. Daher empfiehlt sich der Band für alle, die sich mit den Auswirkungen der Digitalisierung auf die Bildung auseinandersetzen möchten und einen anderen Blickwinkel suchen – aber es sei mitbedacht, dass die Waldorfpädagogik weder eine pädagogische noch eine wissenschaftliche Systematik aufweist, sondern eine Ansammlung an Mitteln darstellt, die die Reformpädagogik mitgeprägt haben. Der vorliegende Band fügt dem im aktuellen Diskurs um Kommunikationsmöglichkeiten von Mensch und Maschine weitere inspirierende Bausteine hinzu.

Rafael Bienia (Aschaffenburg)

Mediengeschichten: *Panorama*

Otto Teischel: **Im Kino des Lebens: Wie Filmkunst uns daran erinnert, wer wir sein könnten**

Marburg: BÜCHNER 2024, 223 S., ISBN 9783963173783, EUR 30,-

Was hat das Kino mit unserem Leben zu tun? Für Philosoph und Psychotherapeut Otto Teischel ist es klar: Ein Film kann ein existenziell bedeutsames Moment des „Erkennen als Wiedererinnern“ (S.181) im Sinne Platons Anamnesis sein. Im Film entdecken wir uns selbst und gewinnen tiefere Einsichten in unser Sein und Potenzial.

Teischel wählt in seinem essayistischen Buch zur Verdeutlichung dieser Annahme einen biografischen Zugang. Im ersten Kapitel berichtet er über eigene existenzielle Herausforderungen, teils erfrischend unverblümt, teils nur andeutungsvoll. Entscheidende Wendepunkte seines Lebens verbindet er mit Kinoerlebnissen. Für Teischel, geboren 1953, ist das Kino als Dispositiv der zentrale Erfahrungsraum zur existenziellen Selbstbegegnung. Das wiederholte Filmsehen im Kino erhält eine fast sakrale Dimension, was er im vierten Kapitel in seinem „Glaubensbekenntnis“ (S.159) explizit macht und so seine ästhetische Erfahrung zu einer „Religion

des Schönen“, an die sich wahrhaftig glauben lässt“ (S.160), erklärt.

Seine Lebensgeschichte verknüpft Teischel vor allem mit den Filmen *Breakfast at Tiffany's* (1961), *Deprisa, deprisa* (1981), *Paris, Texas* (1984) und *Out of Africa* (1985). Große Teile des Buches widmen sich der Wiedergabe dieser Filme und detaillierten Szenenbeschreibungen, die sich meist auf inhaltliche Aspekte konzentrieren und weniger auf filmstilistische Besonderheiten.

Die Verbindung von Filmhalten und Teischels Biografie ist interessant, besonders wenn man die Filme kennt. Diese anekdotische Verwebung verdeutlicht seine Idee der existenziellen Bedeutsamkeit des Filmerlebnisses. Allerdings ist dieser Ansatz nicht neu: So verfolgt zum Beispiel die *Filmpsychoanalyse* (Gießen: Hamburger, 2018) den Ansatz, mit Hilfe des Filmerlebens zur Einsicht unbewusster Strukturen in der eigenen Person zu gelangen. Dabei stehen auch affektive Regung wie Embodiment-Ansätze im Mittelpunkt, die in der Rückschau Schlüsse

zulassen, was der Film gewissermaßen unbewusst ‚angesprochen‘ hat. Teischels Konzept ist breiter und oberflächlicher angelegt: Film als Zugang zu Lebensentwürfen, die zur Reflexion des eigenen Daseins anregen. Dies erklärt seine Fokussierung auf inhaltliche Aspekte der Filme und unterstreicht seinen filmtherapeutischen Anspruch, den er mit diesem Buch spirituuell-existenzialistisch fundieren möchte. Er berichtet auch von seinen filmtherapeutischen Erfahrungen, wie der Veranstaltungsreihe „Film & Gespräch“ in einem Programmkino in Klagenfurt. Leider beschränkt sich die Darstellung auf die Beschreibung des Ablaufs eines Kinoabends und impressionistische Eindrücke. Interessant wären Einblicke in die therapeutische Haltung, Gesprächsmoderation und -deutung sowie eine Abgrenzung zu anderen Filmgesprächsformaten gewesen.

Das Kapitel „Die Ewige Wiederkehr des Schönen – Ein Glaubensbekenntnis“ beleuchtet Teischels existenzialistische Sicht auf die Wirkung von Kunst. Es ist der Versuch Teischels, seine eigenen ästhetischen Erweckungserlebnisse wie in einer Art Predigt weiterzugeben: „Die Welt und ich geraten zueinander in eine geheimnisvolle, wundersame, magische Beziehung: während mein Blick den andern trifft [...] und mir plötzlich bewusst wird, dass ich inmitten eines großen Rätsels existiere. Ja, dass die ganze Welt zu einem Rätsel wird, sobald ich nach ihrem Sinn frage“ (S.175f.).

Die Ausführungen sind allenfalls inspirativ zu lesen, bleiben sie doch über weite Strecken ohne konkrete Bezüge zu anderen Theoretiker:innen, Philosoph:innen oder Kunstwerken. Teichel generalisiert dabei seine Ideen für ein homogenes Publikum, das sich gegen „Lüge als Kitsch“ (S.187) wehrt und dem Arthouse-Kino treu bleibt, was in einen kulturpessimistischen Blick mündet (vgl. S.188).

Ein inspirativer Leseansatz sollte für das gesamte Buch gelten: Wer sich bereits mit Film beschäftigt hat, wird viele Erklärungsversuche und teilweise Verklärungen des Kinos wiedererkennen. Manch interessantes Kino-Vokabel-Wortspiel wird nicht besonders beeindrucken.

Die Stärke des Buches liegt in der Verbindung von Teischels Biografie mit konkreten Filmerlebnissen. Hier vermittelt sich den Leser:innen, was es bedeutet, wenn Film ins Leben einbricht und neue Perspektiven eröffnet. Die vage spirituuell-existenzialistische Untermauerung wäre dabei nicht nötig gewesen. Teischels Werk eröffnet einen persönlichen Blick auf die existenzielle Dimension des Kinos und macht sich stark für eine subjektorientierte Filmrezeption. Das Buch regt zur Reflexion über die transformative Kraft von Filmen an, verliert sich jedoch im Ansatz, die individuelle Erfahrung des Autors für ‚das‘ Kinopublikum verallgemeinern zu wollen.

Phil Rieger (Hannover)

Michael Petzel: Filmstadt Göttingen: Ein Kapitel deutscher Filmgeschichte

Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2023, 288 S.,
ISBN 9783525302330, EUR 39,-

Wer heute in Göttingen den Zug verlässt, dem springt unter dem Städtenamen direkt ein Schild mit der Aufschrift ‚Stadt, die Wissen schafft‘ entgegen. Hierdurch wird unmissverständlich deutlich, als was Göttingen sich sieht, was Göttingen ist – eine Universitätsstadt. Dabei tritt aber in den Hintergrund, dass Göttingen nicht immer ‚nur‘ eine Universitätsstadt war, sondern einst auch eine für den bundesdeutschen Kulturbetrieb nicht unbedeutende Stadt, in der unter anderem auch über 100 Spielfilme entstanden – eine Filmstadt eben. Michael Petzels Sachbuch erschien zum 75-jährigen Jubiläum der Filmstadt Göttingen (1948 wurde mit *Liebe 47* der erste Film der 1946 gegründeten Filmaufbau GmbH Göttingen vollendet) und widmet sich dieser kurzlebigen, aber durchaus ergiebigen Zeit deutscher Filmproduktion in Südniedersachsen, die vom Ende der 1940er bis zum Beginn der 1960er Jahre reichte. Damit wendet sich Petzel einem oft übersehenen Kapitel deutscher Filmgeschichte zu, die zumeist – wenn überhaupt – nur durch Heinz Erhardts Filme noch im kulturellen Gedächtnis verhaftet ist.

Das Buch lässt die Filmstadt Göttingen wiederaufleben, indem es chronologisch die Zeit von deren Anfängen bis zu deren Ende von Kapi-

tel zu Kapitel – anhand exemplarisch gewählter Göttinger Filmproduktionen – durchschreitet. So beginnt der Band, nach einem kurzen filmhistorischen Abriss über Göttingen, beispielsweise mit einem Kapitel zur Gründung der Filmproduktionsfirma Filmaufbau sowie der Herrichtung des Filmateliers. Hier, wie auch in den folgenden Kapiteln, spielen die Akteur:innen jener Zeit und deren Schaffen eine große Rolle. Sind es in den ersten Kapiteln noch vornehmlich Hans Abich und Rolf Thiele, so kommen im Laufe der Kapitel noch Personen wie Hans Dominick, Veit Harlan oder Heinz Erhardt hinzu. Der gewählte Ansatz geht also eher von einer personenzentrierten Geschichtsschreibung aus, berücksichtigt aber durchaus die Strukturen der Filmproduktion in der Nachkriegszeit und ordnet die aufeinander folgenden Kapitel auch nicht nur nach Personen und deren Wirken, sondern auch nach Genres wie Heimat- oder Problemfilm. Daneben geraten darüber hinaus die medienökonomischen und -produktiven Bedingungen der deutschen Filmproduktion der Nachkriegszeit, welche Göttingen als Filmstadt überhaupt erst möglich machten, zugleich aber auch deren Existenz beendeten, in den Blick.

Innerhalb der Kapitel ist das Sachbuch nicht nur auf Personen, sondern

vornehmlich auf Filmwerke und die hieran Mitwirkenden fokussiert, wobei die Filme stets in chronologischer Abfolge dargeboten werden. Zu den Filmen werden sehr knappe Inhaltsbeschreibungen geliefert, die von Paratexten und Bildmaterial begleitet werden, sodass die Seiten vom Aufbau her oftmals als Collagen erscheinen. Insgesamt ist zu konstatieren, dass der Band reich bebildert ist. So werden Bilder der Filmstadt Göttingen ebenso gezeigt wie Produktionsaufnahmen, Filmszenen oder Filmplakate. Etwas bedauerlich ist es allerdings, dass die Auswahl der Bildquellen – wie auch der Textquellen – nicht wirklich dargelegt oder begründet wird. Dies ändert aber nichts daran, dass das Buch insbesondere durch seine Bilder einen – im wahrsten Sinne des Wortes – anschaulichen Eindruck der Filmstadt Göttingen vermittelt und hierdurch in gewisser Weise zum Bildband wird. Angereichert werden die einzelnen Kapitel durch Info-Boxen mit kontextualisierenden Informationen sowie Paratexten wie Ausschnitten aus Filmkritiken, Anzeigen oder Zitaten von Beteiligten. Die einzelnen Kapitel sind allesamt eher knapp gehalten, ermöglichen dafür aber, viele verschiedene Schlaglichter auf Göttingen als Filmstadt zu werfen.

Filmhistoriografisch begrüßenswert ist, dass sich das Buch nicht nur auf das Wirken der Filmaufbau und ihrer zentralen Akteur:innen konzentriert, sondern sich von diesen löst und allgemein die Filmstadt Göttingen mit ihren durchaus heterogenen Produkti-

onsbedingungen und -hintergründen betrachtet. Ebenso ist hervorzuheben, dass das Buch die deutsche Nachkriegsfilmgeschichte nicht nur als eine Zeit des Aufbruchs zeigt, sondern auch durchaus auf Kontinuitäten hinweist, die sich insbesondere in der Beschäftigung von ehemaligem Ufa-Personal manifestieren. Den Ansatz der Thematisierung der NS-Vergangenheit von Akteur:innen verfolgend endet das Buch – etwas unerwartet – mit einem Kapitel über Abich, dem sich der Autor zwar persönlich verbunden fühlt, aber trotzdem die aktuelle Diskussion um Abichs Rolle im NS-Propagandaapparat kritisch aufbereitet und Abich nicht nur als Pionier des Nachkriegsfilms, Intendanten von Radio Bremen oder Programmdirektor der ARD erscheinen lässt. Dergestalt wird deutlich, wie viel vom alten politischen, kulturellen und gesellschaftlichen System auch im vermeintlich Neuen steckt.

Auch wenn die Quellenauswahl teils eklektizistisch ist und die Texte weniger einordnend denn deskriptiv sind, stellt Petzels Buch eine interessante Materialsammlung dar, die einen lesens- und sehenswerten Einstieg in die oftmals wenig beachtete Filmstadt Göttingen bietet. Die Kapitel werden ergänzt um eine chronologische Filmografie sowie ein Personenregister, wobei ein Quellenverzeichnis leider fehlt, das bei der Materialfülle wünschenswert und hilfreich gewesen wäre.

Kai Matuszkiewicz (Marburg)

Mediengeschichten: *Persönlichkeiten*

Werner Herzog: **Jeder für sich und Gott gegen alle: Erinnerungen**

München: Hanser 2022, 349 S., ISBN 9783446273993, EUR 28,-

Werner Herzogs Autobiografie ist selbstverliebt und durchweg präntiös, dabei aber durchaus nicht nur für Fans ein erzählerischer Genuss. Der in München geborene Exzentriker gehört unzweifelhaft zu den bedeutendsten lebenden deutschen Filmschaffenden, dem das fast Unmögliche gelungen ist: als Deutscher in den Vereinigten Staaten Kultstatus zu genießen. Zurückzuführen ist dies auf seine Anfänge, als er in den 1960er und 1970er Jahren neben Rainer Werner Fassbinder und Volker Schlöndorff als Autorenfilmer des Neuen Deutschen Films international für Aufsehen sorgte – wenngleich er diese Einordnung selbst ablehnt: „Ich fühle mich in dieser Kategorie eingereiht nicht wohl in meiner Haut. Meine Filme waren immer etwas anderes“ (S.295). Seitdem ist ein enorm vielfältiges fiktionales wie dokumentarisches Werk entstanden: Die suggestive Bildkraft seiner meist provokanten Spielfilme – ganz voran der Klassiker *Fitzcarraldo* (1982) – und die mit seiner unverwechselbaren hypnotischen Stimme unterlegten Dokumentarfilme – am prominentesten

vermutlich *Grizzly Man* (2005) – sind und bleiben Meilensteine der Filmgeschichte. Mit ihnen hat sich Herzog den Ruf erarbeitet, ein obsessiver und visionärer Grenzgänger zu sein, der mit leidenschaftlicher Selbstaufgabe und in existenziell bedrohlichen Situationen Filme dreht.

Die Autobiografie, die ebenfalls als von Herzog selbst eingesprochenes Hörbuch vorliegt, ist in einem assoziativen Stil geschrieben, wobei der Regisseur sich auf favorisierte Episoden seines Lebens konzentriert. Die Kinder- und Jugendjahre bekommen viel Raum, obgleich wir hier wenig erfahren, wie er mit der siebten Kunst in Berührung kam: Bis ins Teenageralter „sah ich nie einen Film, vom Kino hatte ich überhaupt keinen Begriff“ (S.33). Auf den folgenden Seiten bleiben dann viele potenzielle Fragen unbeantwortet: Woher stammt die Obsession des Filmemachers? Was war seine Inspiration für gewisse Filme? Wie geht er beim Drehen vor? Stattdessen erhalten wir Einlassungen zum Helden seiner Kindheit, dem tollkühnen Holzfäller Siegel Hans (vgl. S.50-54), oder er

berichtet seitenlang über die Freundschaft und das Krebssterben des britischen Schriftstellers Bruce Chatwin (vgl. S.226-240). Wer mit dem Werk Herzogs vertraut ist, kennt dann auch eine Vielzahl der Anekdoten bereits; teilweise wählt er dieselben Formulierungen, die er bereits in Dokumentationen verwendet hat. Ein Beispiel hierfür findet sich in *Mein liebster Feind* (1999) über die Zusammenarbeit mit Klaus Kinski, als Herzog über seine vielleicht berühmteste Filmszene – das tatsächliche Ziehen eines Bootes über einen Berg – schreibt: „Ich weiß, es ist eine große Metapher, aber Metapher für was, kann ich nicht sagen“ (S.117). Diese Bedeutungsoffenheit seines Schaffens scheint er im Schreiben seiner Memoiren ebenso wenig unterlaufen zu wollen und gibt wenig zur Selbstdeutung preis.

Aber Herzog sieht sich unmissverständlich selbst als Genie, seine Selbstreflexion fällt alles andere als bescheiden aus. Er parallelisiert seine Gabe zur Visualisierung mathematischer Probleme mit dem „wohl größten lebenden Mathematiker, Roger Penrose“ (S.38), und bezeichnet sich selbst als Hochseiltänzer, um sogleich anzumerken, dass es „kein Zufall“ (S.184) sei, mit Philippe Petit befreundet zu sein, der 1973 ein Seil zwischen die beiden Twin Towers des

World Trade Centers spannte. Natürlich bleibt es nicht unerwähnt, dass er Opern als Autodidakt inszeniert hat: „Obwohl ich musikalische Noten fast nicht lesen kann, fühlte ich mich vom ersten Moment an völlig sicher in dem Metier, in dem ich keinerlei Erfahrung hatte“ (S.309). Jegliche Eigenschaft muss sogleich quasi ‚sakralisiert‘ werden. Doch Herzog kann auch humoristisch und selbstironisch sein, etwa als die *Simpsons*-Macher:innen mit ihm als Synchronsprecher zusammenarbeiten wollten. „Ich meinte, die *Simpsons* als Comicstrips gedruckt in Zeitungen gesehen zu haben, aber es stellte sich heraus, dass es sie gedruckter Form nie gegeben hatte“ (S.301). Die teils enerzierende Selbstbezogenheit führt beim Lesen also zugegebenermaßen genauso zu unterhaltenden Momenten.

In seinem Buch zeichnet Herzog ein Bild von sich als unangepasster Außenseiter – und dies mit einem aus seinen Filmen bekannten Pathos. Angesichts des Auftriebs der Psychoanalyse fällt etwa das umfassende Verdikt: „Ich halte das 20. Jahrhundert in seiner Gesamtheit für einen Fehler“ (S.124). Wen solche apodiktischen Formulierungen nicht stören, der wird mit der Autobiografie seine Freude haben.

Timo Rouget (Frankfurt am Main)

Dale Jacobs (Hg.): Jeff Lemire: Conversations

Jackson: University Press of Mississippi 2022, 222 S.,
ISBN 9781496839107, USD 25,-

Der kanadische Comic-Autor und Zeichner Jeff Lemire (*1976) zählt mit seinem vielseitigen, zwischen Genre-Mainstream und sehr eigenständigen Erzählungen balancierendem Werk zu den interessantesten Comic-Autoren derzeit. Während er seine frühen Comics, darunter die Mehrgenerationen-Familiengeschichte *Essex County* (2008-2009) oder die tragische Elternerzählung *The Underwater Welder* (2012) selbst verfasste und zugleich in seinem charakteristischen Skizzen-Stil zeichnete, sind die für größere Verlage entstandenen Arbeiten der letzten Jahre in Zusammenarbeit mit anderen Zeichnern entstanden – darunter die postmodern-anspielungsreiche Serie *Black Hammer* (seit 2016) oder die vielbeachtete Science-Fiction-Serie *Descender* (2015-2018) über Künstliche Intelligenz. Seitdem die dystopische Erzählung *Sweet Tooth* (2009-2021) auch als Netflixserie adaptiert worden ist, wurde Lemire auch über die Grenzen der Comicgemeinschaft hinaus bekannt.

2022 ist eine Sammlung von Interviews erschienen, die einen tieferen Einblick in Lemires Werk ermöglichen möchte. Der von dem kanadischen Literaturwissenschaftler Dale Jacobs herausgegebene Band enthält 29 kurze Interviews mit Lemire und einigen Kooperationspartnern, so etwa Andrea

Sorrentino (*Gideon Falls* [2018-2020]), Dustin Nguyen (*Descender, Ascender* [2019-2021]) und Phil Hester (*Family Tree* [2019-2021]). Die Gespräche aus den Jahren 2007 bis 2019 sind überwiegend anlassbezogen zu den Publikationsterminen einzelner Comics beziehungsweise Comicserien geführt worden und beschäftigen sich mit den jeweiligen Produktionsbedingungen, den individuellen Themen oder Lemires genereller Arbeitsweise. Wiederkehrende Themen der Gespräche sind Lemires Arbeit an prominenten Superheldenserien beziehungsweise Genre-Arbeiten für große Verlage einerseits sowie seine unabhängigen, unter anderem via Crowdfunding finanzierten Projekte andererseits, in denen er größere kreative Freiheiten genießt. Allmählich aber sehe Lemire diese Grenze zwischen den Welten einer E- und U-Kultur verschwinden: „The walls are falling down“ (S.53). Auch Lemires Tätigkeit als Autor und Zeichner zugleich beschäftigt die Interviewpartner:innen regelmäßig – dass die Serie *A.D. – After Death* (2016-2017) von Scott Snyder eine besondere Stellung in seinem Werk einnimmt, weil er darin nur als Zeichner einer fremden Story geführt wird („a unique collaboration“ [S.154]), relativiert sich etwa im Interview mit Joel T. Lewis von 2018, weil Lemire

hier erklärt, dass das Szenario eben auch eine Gemeinschaftsarbeit gewesen sei.

Die Interviews sind nicht eigens für diesen Band geführt worden und sind zum größten Teil frei online zugänglich (CBR, Multiversity Comics, The Beat etc.), so dass man sich fragen muss, welchen Wert eine Zusammenstellung in diesem Band haben könnte. Leider fehlt dieser Auswahl abgesehen von einer kurzen allgemeinen Einleitung jegliche Kommentierung der Interviews, wie auch eine Begründung der willkürlich erscheinenden Auswahl ausbleibt. Auch treten die Interviews, die eher die Funktion erweiterten Verlagsmarketings erfüllen, kaum in Dia-

log miteinander, wie dies etwa durch die Kontrastierung widersprüchlicher Standpunkte möglich gewesen wäre. „Jeff, congratulations on the book. – Thank you“ (S.92). Was im Rahmen eines Comicblogs funktionieren mag, ist nicht unbedingt das, was die Leser:innen eines Sammelbands mit Interviews erwarten dürfen. Dass der Band manche der in den Originalquellen farbigen Abbildungen in Schwarzweiß reproduziert, macht auf einen weiteren Mangel aufmerksam, so dass dieser Interviewband insgesamt ausgesprochen verzichtbar ist.

*Gerrit Lungershausen
(Hamburg-Harburg)*

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.
- Rafael Bienia**, Dr. phil., unabhängiger Forscher und Autor; Studium der Komparatistik und Anglistik in Mainz; Dissertation zum Thema *Role Playing Materials* in Maastricht (Braunschweig: Zauberfeder, 2016); Publikationen (Auswahl): „Science and Technology Studies and Role-Playing Games“ (In: Deterding, Sebastian/Zagal, José [Hg.]: *Role-Playing Game Studies: Transmedia Foundations*. Abingdon: Routledge, 2018, S.314-322); Forschungsschwerpunkte: Aktant-Netzwerk-Theorie, Soziologie von KI-unterstützten Praktiken, Rollenspiele.
- Heinz Bonfadelli**, Prof. em., Studium der Sozialpsychologie, Soziologie und Kommunikationswissenschaft; Promotion 1980 zur Sozialisationsperspektive in der Kommunikationswissenschaft; Habilitation 1992 zur Wissenskluft-Forschung; 2000-2015 Ordinarius für Kommunikationswissenschaft an der Universität Zürich; Forschungsschwerpunkte: Nutzung und Wirkung von Medien, Kommunikationskampagnen, Medien und Migration, Wissenschafts-, Gesundheits- und Umweltkommunikation.
- Claudia Cabezón Doty**, Dr. phil., Dozentin für Literarisches und Audiovisuelles Übersetzen am Institut für Übersetzen und Dolmetschen der Universität Heidelberg; Studium der Germanistik, Romanistik und Medienwissenschaft in Santiago de Chile und Marburg; Dissertation 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.
- Vera Cuntz-Leng**, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg und leitende Redakteurin der Zeitschrift *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*; Studium der Film- und Theaterwissenschaft in Mainz, Wien und Marburg; Promotion in Tübingen zum Thema *Harry Potter que(e)r: Eine Filmsaga im Spannungsfeld von Queer Reading, Slash-Fandom und Fantasyfilmgenre* (Bielefeld: transcript, 2015); Forschungsinteressen: Fan Studies, Gender/Queer Studies, Filmästhetik, Genretheorie, Fantastik, serielles Erzählen.
- Barbara Margarethe Eggert**, Dr., Studium der Kunstgeschichte, der Deutschen Sprache und Literatur an der Universität Hamburg; Promotion in Kunstgeschichte zu den Funktionen bildlicher Darstellungen auf Paramenten des 13. bis 16. Jahrhunderts; bildungswissenschaftliches

- MA-Studium mit dem Schwerpunkt Museumspädagogik an der Humboldt-Universität zu Berlin; ab 1996 als Kunsthistorikerin tätig für diverse Hochschulen, Stiftungen und Verlage; seit 2023 Rektorin der Merz Akademie – Hochschule für Gestaltung, Kunst und Medien, Stuttgart; Habilitationsprojekt zu *Victory for the Comic Muse? The Past, Present and Future of Comics and Webcomics in Exhibitions and Museums* (AT); Forschungsschwerpunkte: museums- und sammlungswissenschaftliche Themen, (digitale) Formate grafischen Erzählens.
- Felix Hasebrink**, Dr. des., wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Professur für Filmwissenschaft am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum; Studium der Medienwissenschaft und Komparatistik in Bochum, Madrid und Lausanne; Dissertation zur Ästhetik des Making-of in der Medienkultur der Gegenwart (abgeschlossen 2023); Forschungsschwerpunkte: Dokumentationen filmischer Produktionsvorgänge, Medienästhetik und -theorie der Animation und des Animationsfilms, Infrastrukturen des Films.
- Tobias Haupts**, Dr., Film- und Medienwissenschaftler; bis Frühjahr 2024 Gastprofessor für Filmwissenschaft am Seminar für Filmwissenschaft der FU Berlin; Promotion an der Universität Siegen mit einer Arbeit zur Geschichte und medialen Praxis der Videothek (Bielefeld: transcript, 2014); aktuelle Publikation: *US-Fantasy 1977-1987: Eine Genrebetrachtung* (Boston/Berlin: DeGruyter, 2022).
- 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.
- Martin Janda**, M.A., Studium der Medienwissenschaft und Psychologie an der Philipps-Universität Marburg; Forschungsinteressen: Darstellungen künstlicher Intelligenzen/Menschen, Game Studies, Medienpsychologie.
- Martin Jehle**, Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg; filmwissenschaftliche Promotion in Hildesheim mit einer Arbeit zum Thema *Ungeschnitten: Zu Geschichte, Ästhetik und Theorie der Sequenzeinstellung im narrativen Kino* (Marburg: Schüren, 2021); seit 2001 Arbeit als freier Filmschaffender; Forschungsinteressen: Filmtheorie, -ästhetik und -gestaltung, Transfers zwischen Filmwissenschaft und Filmpraxis, Artistic Research.
- Xenia Kitaeva**, M.A., ist seit 2022 wissenschaftliche Angestellte bei digiS, Forschungs- und Kompetenzzentrum Digitalisierung Berlin; studierte Kunst, Musik und Medien: Organisation und Vermittlung an der Philipps-Universität Marburg sowie International Media Cultural Work an der Hochschule Darmstadt h_da; wissenschaftliches Volontariat am Museum Angewandte Kunst in Frankfurt am Main und Mitarbeit in verschiedenen digitalen Projekten; Interessen: (Medien-)ästhetische Bildung, Wahrnehmung, Kreativität und Künstliche Intelligenz.
- Julian Körner**, M.Ed., Doktorand und wissenschaftlicher Mitarbeiter im Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaften an der Universität Bremen; Lehramtsstudium in Bremen; Dissertationsprojekt zum Stand der schulischen Filmbildung.
- Angela Krewani**, Prof. Dr., Professur für Geschichte, Theorie und Ästhetik digitaler Medien an der Philipps-Universität Marburg; studierte Anglistik, Anglo-Amerikanische Geschichte und Politologie in Köln; Promotion 1992 an der Universität GH Siegen zu *Moderne und Weiblichkeit: Amerikanische Schriftstellerinnen in Paris*

- (Heidelberg: Winter, 1993); Habilitation 1999 mit der Schrift *Hybride Formen: New British Cinema - Television Drama - Hypermedia* (Trier: WVT, 2001); Forschungsschwerpunkte: Digitaler Film, mobile Interfaces, Medienarchive, Medientheorie, Hollywood, kanadischer Film.
- Hans-Dieter Kübler**, Dr. rer. soc., Professor für Publikations-, Medien- und Sozialwissenschaften an der Hochschule für angewandte Wissenschaften Hamburg, Fakultät für Design, Medien, Information, Department Information; Veröffentlichungen zur Medienwissenschaft, -kultur, -geschichte und -pädagogik.
- Sigrun Lehnert**, Dr. habil., freie Medienwissenschaftlerin in Hamburg; Studium Medienmanagement (M.A.) in Hannover; 2013 Promotion an der Universität Hamburg im Fach Medienwissenschaft; 2023 Habilitation für das Fachgebiet Medien- und Kommunikationswissenschaft an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg; Forschungsschwerpunkte: Audiovisuelle Vermittlungsstrategien, Kino-Wochenschauen, dokumentarischer Film und Fernsehdokumentarismus, Filmsound, Filmerbe und digitale Archivierung. Weitere Informationen auf: www.wochenschau-forschung.de
- Sabine Lenk**, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg und DFG-Stipendiatin für ihr Forschungsprojekt „Screen History - Rekonstruktion der Medienverbindung von Projektionskunst und Kinematographie (1880-1930)“; zuvor wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Antwerpen und der Université libre de Bruxelles für das Exzellenz-Wissenschaftsprojekt „B-Magic. Die Laterna Magica und ihr kultureller Einfluss als visuelles Massenmedium in Belgien (1830-1940)“; Tätigkeiten für Filmarchive in Belgien, Frankreich, Deutschland, Luxemburg, Großbritannien und den Niederlanden; zusammen mit Frank Kessler und Martin Loiperdinger ist sie Mitbegründerin und Mitherausgeberin von *KINtop - Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, *KINtop Schriften* und *KINtop. Studien zum frühen Kino*.
- Rolf Löchel**, freier Autor; schreibt seit 1999 für das 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, Literatur deutschsprachiger Autorinnen um 1900 sowie feministische Science Fiction.
- Enoe Lopes Pontes**, PhD in Kommunikation und zeitgenössischer Kultur der Federal University of Bahia; Dissertation zum Thema *Queerbaiting und sapphische Fandom-Kultur*; Forschungsschwerpunkte: Rezeption, Film- und Serienanalyse, Fankultur und Fragen zu Geschlecht und Sexualität.
- Gerrit Lungershausen**, Dr. phil., Lehrbeauftragter am Department of Humanities der TU Hamburg-Harburg und Fachbereichsleiter für Kultur an der vhs Main-Taunus-Kreis; Mitherausgeber des Kieler eJournals *CLOSURE*; Publikationen (Auswahl): *Actionkino: Moderne Klassiker des populären Films* (Berlin: Bertz + Fischer, 2014, Hg. zus. mit Ingo Irsigler und Willem Strank), *Spiel, Satz und Sieg: 10 Jahre Deutscher Buchpreis* (Berlin: Berlin UP, 2014, Hg. zus. mit Ingo Irsigler), *Walter Moers' Zamonien-Romane: Vermessungen eines fiktionalen Kontinents* (Göttingen: v&v uni-

- press, 2011, Hg.), *Weltkrieg mit Worten: Kriegsprosa im Dritten Reich 1933 bis 1940* (Wiesbaden: J.B. Metzler, 2016, zugl. Dissertation).
- Kai Matuszkiewicz**, Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter und Koordinator des medienwissenschaftlichen Open-Access-Fachrepositoriums *media/rep/* am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg; Studium der Germanistik, Geschichte und Pädagogik in Göttingen; Dissertation zum interaktiven Erzählen in digitalen Spielen (*Zwischen Interaktion und Narration: Die Heldenreise in digitalen Spielen als Handlungs- und Erzählstruktur*. Glückstadt: Hülsbusch, 2019); Forschungsschwerpunkte: Game Studies, Open Science, Medienproduktion und -rezeption, Mediendidaktik, Medien- und Kulturtheorie.
- Rolf F. Nohr**, Prof. Dr., Professur für Medienästhetik/Medienkultur am Institut für Medienwissenschaften der HBK Braunschweig; Studium der Film-, Fernseh- und Theaterwissenschaften, Philosophie und Soziologie an der Ruhr Universität Bochum; Dissertation zur Kartographie im Fernsehen; Forschungsschwerpunkte: Game Studies, Medientopografien, Wissenstransfer im Bild und instantane Bildgebung. Mehr Infos unter: <https://nuetzliche-bilder.de/>
- Elisabeth K. Paefgen**, Dr., Professorin a.D. für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur im Institut für Deutsche und Niederländische Philologie an der Freien Universität Berlin; Studium der Germanistik und Politikwissenschaft an der Freien Universität Berlin; Dissertation zum Thema *Der ‚Echtermeyer‘ (1836-1981): Eine Gedichtanthologie für den Gebrauch in höheren Schulen* (Frankfurt: Lang, 1990); Publikationen: *Wahlverwandte: Filmische und literarische Erzählungen im Dialog* (Berlin: Bertz+Fischer, 2009), *Film und Literatur der 1970er Jahre: Eine Studie zu Annäherung und Wandel zweier Künste* (Bielefeld: transcript, 2016), *Im Blick des Philologen: Literaturwissenschaftler lesen Fernsehserien* (Hg. zus. mit Hans Harald Brittnacher, München: edition text+kritik, 2020); Forschungsschwerpunkte: Filmisches und literarisches Erzählen im Vergleich, großes Erzählen in Serien, Lyrik der Gegenwart.
- Kevin Pauliks**, Dr. phil., wissenschaftlicher Projektmitarbeiter im DFG-Schwerpunktprogramm „Das digitale Bild“ am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg; zuvor wissenschaftlicher Institutsmitarbeiter an der Bergischen Universität Wuppertal am Lehrstuhl für Allgemeine Soziologie; Promotion 2023 mit einer Arbeit zu *Meme Marketing in Social Media* (Marburg: Büchner, 2024); Forschungsschwerpunkte: Memes, Videospiele und andere digitale Medien.
- Johannes Pause**, Dr., Research Scientist am Department of Humanities der Universität Luxemburg, stellvertretender Studiengangsleiter des Bachelor in Animation; Studium der neueren deutschen Literatur, Filmwissenschaft und Philosophie in Hamburg und Berlin; letzte Buchpublikation: *Populismus und Kino: Politische Repräsentation im Hollywood der 1930er Jahre* (Bielefeld: transcript, 2023); Forschungsschwerpunkte: Politisches Kino, digitale Öffentlichkeit, Medienkulturen des Kalten Kriegs.
- Sebastian Reinhard Richter**, M.A., wissenschaftlicher Mitarbeiter (DIMAS, Universität Regensburg); Studium der Medienphilosophie, Musikwissenschaft und Komparatistik in Mainz und Musiktheaterregie in Hamburg; Magisterarbeit über Gilles Deleuzes Zeitphilosophie; Forschungsschwerpunkte: Medienästhetik, -theorie und -philosophie, Existential Games, Raum und Zeit, transmediales Erzählen und Erleben.
- Phil Rieger**, M.A., Lehrkraft für besondere Aufgaben in der Abteilung Religionspä-

dagogik und Diakonie der Hochschule Hannover; Studium der Religionspädagogik und Sozialen Arbeit, Bildungswissenschaften für Kultur und Medien in Bildungsprozessen in Hannover; Lehr- und Forschungsschwerpunkte: Medienbildung, Filmbildung und Psychoanalyse, Ästhetische Kommunikation, Methodisches Arbeiten mit Bewegtbild, Filmproduktion als pädagogische Intervention, Pädagogik.

Jürgen Riethmüller, Dr., lehrt nach einer mit dem Förderpreis für junge Wissenschaftler und Künstler des Rotary-Clubs ausgezeichneten Dissertation über die Anfänge des demokratischen Denkens in Deutschland seit 2002 als wissenschaftlicher Mitarbeiter für Kulturwissenschaften, Kunstgeschichte und Text an der Merz Akademie in Stuttgart; diverse umfangreiche Publikationen zu Ästhetik und Politik.

Timo Rouget, Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Literatur und ihrer Didaktik an der Johann Wolfgang von Goethe-Universität Frankfurt am Main; Dissertation zu *Filmische Leseszenen: Ausdruck und Wahrnehmung ästhetischer Erfahrung* (Boston/Berlin: De Gruyter, 2021); aktuelle Publikationen (Auswahl): „Film in allen Schulfächern! Eine alternative Sichtweise auf die Medialität des Spielfilms“ (In: *Medienimpulse* 60 [2], 2022), „Webvideos als Gegenstand des Deutschunterrichts“ (In: *Der Deutschunterricht* 3, 2020, S.72-81), *Der große Crash: Wirtschaftskrisen in Literatur und Film* (Hg. zus. mit Nicole Mattern, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016).

Veronika Rudolf, M.A., wissenschaftliche Mitarbeiterin und Doktorandin an der Professur für Medienwissenschaft der Universität Bayreuth; Studium der Amerikanistik, Medien- und Theaterwissenschaft.

Norbert M. Schmitz, Dr. phil., ist Professor für Ästhetik an der Muthesius-Kunst-

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

Marcus Schotte, Lehrkraft für Deutsch und Geschichte an der Polizeiakademie Berlin; Studium der Deutschen Philologie, Geschichts- und Editionswissenschaft an der Freien Universität Berlin; Publikationen (Auswahl): *Opera minora editorica* (Hg. zus. mit Jörg Jungmayr, Berlin: Weidler, 2017), *Bernhard Schlink: 20. Juli: Ein Zeitstück* (zus. mit Manja Vorbeck-Heyn, Braunschweig: Westermann, 2023); Forschungsschwerpunkte: Gegenwartsliteratur, Grafische Literatur, Polizeigeschichte.

Stephanie Schroedter, Musik- und Tanzwissenschaftlerin (Habilitation FU Berlin 2015), lehrt als Professorin für „Theorien von Musik und Bewegung“ im BA, MA und wissenschaftlichen Doktorat der Musik- und Bewegungspädagogik/Rhythmik an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw) und ist ebenso in das künstlerische Doktoratsprogramm des Artistic Research Center (ARC) der mdw eingebunden; jüngste Publikation: *Music and Motion: Interweaving of Artistic Practice and Theory* (Bielefeld: transcript, im Erscheinen).

Herbert Schwaab, Dr., lehrt als Akademischer Rat am Lehrstuhl für Medienwissenschaft der Universität Regensburg; Sprecher der AG Fernsehgeschichte/Television Studies der GfM (zusammen mit Dominik Maeder); Forschungsschwerpunkte: Filmphilosophie, Populärkultur und der Begriff der Alltäglichkeit, Fernsehen und Sitcom, die

- Kunst von Menschen mit Autismus und Konzepte der Mediatisierung.
- Marcus Stiglegger**, Prof. Dr. phil. habil., unterrichtet Film- und Bildwissenschaft in Münster, Regensburg und Ludwigsburg; Kinokulturberater der Stadt Mainz; Studium der Ethnologie, Film- und Theaterwissenschaft in Mainz; Dissertation zu *SadicoNazista: Geschichte, Film und Mythos* (Hagen: Martin Schmitz, 2014 [3. Aufl.]); Habilitation zu *Ritual & Verführung: Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film* (Berlin: Bertz+Fischer, 2006); Forschungsschwerpunkte: Seduktionstheorie und Körpertheorie der Medien, Medienmythologie, mediale Erinnerungskultur, Medienkulturanthropologie.
- Claus Tieber**, Mag. Dr. PD, Projektleiter an der Universität der Stadt Wien für Musik und Kunst (MUK) und Lektor am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien; aktuelle Publikationen: *The Palgrave Handbook of Screenwriting Studies* (hg. mit Rosamund Davies und Paolo Russo, Cham: Palgrave Macmillan, 2023), *When Music Takes Over* (hg. mit Phil Powrie und Anna K. Windisch, Cham: Palgrave Macmillan, 2023); Forschungsschwerpunkte: Filmmusik und Drehbuchforschung.
- Elsa-Margareta Venzmer**, M.A., wissenschaftliche Mitarbeiterin beim DFG-Graduiertenkolleg „Das Sentimentale in Literatur, Kultur und Politik“ der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg; Studium der Medienwissenschaft, Musikwissenschaft, Informationskompetenz sowie Sprache und Kommunikation an der Universität Regensburg; Masterarbeit zur Intertextualität und Interpiktorialität in der Graphic Novel *Watchmen*; Forschungsschwerpunkte: Fernschwissenschaft, Queer Studies und Sentimentalität.
- Christina Vollmert**, promovierte Medienkultur- und Theaterwissenschaftlerin, Kunsthistorikerin und freie Kuratorin, vertritt derzeit die Juniorprofessur Kunst_Medien_Bildung am Department Kunst und Musik der Universität zu Köln und koordiniert u.a. den dort angesiedelten Studiengang Intermedia; forscht und lehrt an den Schnittstellen von Technik-, Kunst- und Mediengeschichte sowie im Bereich aktueller Phänomene digitaler Bildkulturen.
- Michael Wedel**, Dr. phil., Professor für Mediengeschichte an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF und Co-Sprecher der Kolleg-Forschungsgruppe „Cinepoetics – Poetologien audiovisueller Bilder“ an der Freien Universität Berlin; zuletzt erschienen *Ort und Zeit: Filmische Heterotopien von Hochbaum bis Tykwer* (Berlin/Boston: De Gruyter, 2020) und *Friedrich Wilhelm Murnau* (Hg. zus. mit Julian Hanich, München: edition text + kritik, 2023).
- Franziska Weiler**, M.A., wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt „Tatort-KommissarInnen im Wandel“ an der Philipps-Universität Marburg; Studium der Digitalen Medienkultur (B.A.) an der Filmuniversität Babelsberg und der Filmwissenschaften (M.A.) an der FU Berlin; geplante Dissertation zu Darstellungen sexualisierter Gewalt im Tatort; Forschungsschwerpunkte: sexualisierte und geschlechtsspezifische Gewalt.
- Kathrin Yacavone**, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg; Publikationen unter anderem zu *Benjamin, Barthes and the Singularity of Photography* (New York/London: Continuum, 2012) und *Photography, Portraiture, and Intermedial Authorship in Nineteenth-Century France* (im Erscheinen) sowie zahlreiche Herausgeberschaften und Aufsätze; Forschungsschwerpunkte: Theorie und Geschichte der Fotografie, Intermedialität und Autorschaft.