

2007

ISSN 1431-5262

01

MEDIEN*wissenschaft*
Rezensionen | Reviews

u.a.

- Filmliteratur in Deutschland
- Medium und Technik in den Diskursen der Bildtheorie

SCHÜREN

MEDIEN*wissenschaft*
Rezensionen · Reviews

herausgegeben von

Andreas Dörner · Heinz-B. Heller · Angela Krewani
Karl Prümm · Karl Riha

in Verbindung mit

Günter Bentele · Thomas Elsaesser · Jürgen Felix
Knut Hickethier · Jan-Christopher Horak · Anton Kaes
Friedrich Knilli · Gertrud Koch · Hans-Dieter Kübler
Helmut Schanze · Gottfried Schlemmer · William Uricchio
Hans J. Wulff · Siegfried Zielinski

MEDIENwissenschaft

Rezensionen · Reviews

- Begründet von Thomas Koebner und Karl Riha
- Herausgeber: Andreas Dörner (Marburg), Heinz-B. Heller (Marburg),
Angela Krewani (Marburg), Karl Prümm (Marburg), Karl
Riha (Siegen)
- Redaktion: Florian Mundhenke (verantwortlich)
Matthias Schmidt
- Mitarbeit: Elisabeth Faulstich
- Beirat: Günter Bentele (Leipzig), Thomas Elsaesser (Amsterdam),
Jürgen Felix (Blieskastel), Knut Hickethier (Hamburg),
Jan-Christopher Horak (Los Angeles), Anton Kaes
(Berkeley), Friedrich Knilli (Berlin), Gertrud Koch (Berlin),
Hans-Dieter Kübler (Hamburg), Helmut Schanze (Siegen),
Gottfried Schlemmer, (Wien), William Uricchio
(Cambridge/Mass.), Hans J. Wulff (Kiel),
Siegfried Zielinski (Berlin)
- Kontakt: Redaktion *MEDIENwissenschaft*
Philipps-Universität Marburg
Wilhelm-Röpke-Straße 6 A
35039 Marburg
- Telefon: (0 64 21) 282 5587 (Redaktion)
(0 64 21) 282 4634 (Sekretariat)
- Telefax: (0 64 21) 282 6989
- E-Mail: medrez@staff.uni-marburg.de
- WWW: <http://staff-www.uni-marburg.de/~medrez>

Eine Veröffentlichung der Philipps-Universität Marburg.

MEDIENwissenschaft 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: schueren.verlag@t-online.de

Das Einzelheft kostet € 14,80 / SFr 25,80; das Jahresabonnement

€ 49,80 / SFr 78,50. Anzeigenverwaltung: Katrin Ahnemann.

ISSN 1431-5262

© Schüren Verlag GmbH, Marburg 2007

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.

Titelentwurf: Wolfgang Diemer, Köln

Inhalt

Standpunkte

Sebastian Moretto

Zehn Wege, sich spannend zu langweilen. Ein Erfahrungsbericht von der kultur- und medienwissenschaftlichen Tagung „Paradoxien der Langeweile“ am 12. und 13. Januar 2007 an der Ruhr-Universität Bochum..... 8

Daniela Kloock

Filmliteratur in Deutschland..... 11

Perspektiven

Martin Richling

Anmerkungen zum Stellenwert von Medium und Technik in den Diskursen der Bildtheorie..... 16

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Ian Aitken (Ed.): Encyclopedia of the Documentary Film. Three-Volume Set
Heinz-B. Heller..... 26

Medien / Kultur

Andreas Becker, Saskia Reither, Christian Spies (Hg.): Reste. Umgang mit einem Randphänomen
Kay Kirchmann..... 30

Sonja Ganguin, Uwe Sander (Hg.): Sensation, Skurrilität und Tabus in den Medien
Thomas Rothschild..... 32

Sebastian Gießmann: Netze und Netzwerke. Archäologie einer Kulturtechnik, 1740-1840
Christina Bartz..... 33

Andreas Hepp: Transkulturelle Kommunikation
Eliane Beaufils..... 35

Yasmin Hoffmann, Walburga Hülk, Volker Roloff (Hg.): Alte Mythen – Neue Medien
Nina Riedler..... 37

Amália Kerekes, Nicolas Pethes, Peter Plener (Hg.): Archiv – Zitat – Nachleben. Die Medien bei Walter Benjamin und das Medium Benjamin
Sven Grampp..... 39

Geert Mak: Der Mord an Theo van Gogh. Geschichte einer moralischen Panik <i>Nina Riedler</i>	41
Stephan Moebius, Dirk Quadflieg (Hg.) Kultur. Theorien der Gegenwart <i>Sven Grampp</i>	43
Eggo Müller, Jürgen Schwier (Hg.): Medienfußball im europäischen Vergleich <i>Ulf Heuner</i>	45
Martin Schulz: Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft <i>Oliver Fahle</i>	47
William Uricchio, Susanne Kinnebrock (Eds.): Media Cultures <i>Markus Stauff</i>	50
Martin Zierold: Gesellschaftliche Erinnerung. Eine medienkulturwissen- schaftliche Perspektive <i>Dominik Orth</i>	52
<i>Sammelrezension ‚Netzwerke‘</i>	
Andreas Hepp, Friedrich Krotz, Shaun Moores, Carsten Winter (Hg.): Konnektivität, Netzwerk und Fluss. Konzepte gegenwärtiger Medien-, Kommunikations- und Kulturtheorie	
Ivo Mossig: Netzwerke der Kulturökonomie. Lokale Knoten und globale Verflechtungen der Film- und Fernsehindustrie in Deutschland und den USA <i>Hans-Dieter Kübler</i>	54
Hinweise	57

Buch, Presse und andere Druckmedien

Ludwig Delp (Hg.): Das Buch in der Informationsgesellschaft. Ein buchwissenschaftliches Symposium <i>Rainer Dittrich</i>	58
Edzard Schade (Hg.): Publizistikwissenschaft und öffentliche Kommunikation: Beiträge zur Reflexion der Fachgeschichte <i>Christian Filk</i>	60
Hinweise	61

Szenische Medien

Ciane Fernandes: Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater. The Aesthetics of Repetition and Transformation <i>Thomas Rothschild</i>	62
--	----

Fotografie und Film

Annette Brauerhoch: Fräuleins und GIs. Geschichte und Filmgeschichte <i>Anja Horbrügger</i>	64
--	----

Beth Kathryn Curran: Touching God. The Novels of Georges Bernanos in the Films of Robert Bresson <i>Ottmar Hertkorn</i>	65
Jan Distelmeyer (Hg.): Spaß beiseite, Film ab. Jüdischer Humor und verdrängendes Lachen in der Filmkomödie bis 1945 <i>Nikolai Wojtko</i>	67
Marvin D'Lugo: Pedro Almodóvar <i>Charlotte Lorber</i>	69
Dennis Eick: Drehbuchtheorien. Eine vergleichende Analyse <i>Frank Degler</i>	70
Daniel Frampton: Filmsophy <i>Florian Mundhenke</i>	72
Margrit Frölich, Klaus Gronenborn, Karsten Visarius (Hg.): Kunst der Schatten. Zur melancholischen Grundstimmung des Kinos <i>Björn Schäffer</i>	75
Markus Fellner: ‚psycho movie‘. Zur Konstruktion psychischer Störung im Spielfilm <i>Silke Roesler</i>	77
Achim Geisenhanslüke, Christian Steltz (Hg.): Unfinished Business. Quentin Tarantinos „Kill Bill“ und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften <i>Andreas Kirchner</i>	78
Lisa Gotto: Traum und Trauma in Schwarz-Weiß. Ethnische Grenzgänge im amerikanischen Film <i>Andrea Nolte</i>	80
Lee Grieveson, Esther Sonnet, Peter Stanfield (Eds.): Mob Culture. Hidden Histories of the American Gangster Film <i>Christoph Hesse</i>	83
Reinhard Kargl: Wie Film erzählt. Wege zu einer Theorie des multimedialen Erzählens im Spielfilm <i>Annemone Ligensa</i>	85
Thomas Klein, Marcus Stiglegger, Bodo Traber (Hg.): Filmgenres: Kriegsfilm <i>Wolfgang Schlott</i>	87
Fabienne Liptay, Susanne Marschall (Hg.): Mit allen Sinnen. Gefühl und Empfindung im Kino <i>Nicole Kallwies</i>	89
Julia Nieder: Die Filme von Hayao Miyazaki <i>Herbert Schwaab</i>	90
Geoffrey Nowell-Smith (Hg.): Geschichte des internationalen Films <i>Ulrich von Thüna</i>	92
Jan Sahli: Filmische Sinneserweiterung. László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie <i>Lena Christolova</i>	94

Hanjo Sauer, Monika Leisch-Kiesl: Religion und Ästhetik bei Ingmar Bergman und Luis Buñuel. Eine interdisziplinäre Auseinandersetzung mit dem Medium Film <i>Ottmar Hertkorn</i>	95
Jörg Schweinitz: Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses <i>Andreas Becker</i>	98
Guy Westwell: War Cinema. Hollywood on the Front Line <i>Drew Bassett</i>	101
Mary P. Wood: Italian Cinema <i>Ulrich Döge</i>	103
<i>Sammelrezension ‚Chris Marker‘</i>	
Catherine Lupton: Chris Marker. Memories of the Future Nora M. Alter: Chris Marker <i>Ralf Michael Fischer</i>	105
Hinweise	108

Hörfunk und Fernsehen

Ludwig Fischer (Hg.): Programm und Programmatik. Kultur- und medienwissenschaftliche Analysen <i>Eric Karstens, Matthias Steinle</i>	109
Hinweise	110

Neue Medien

Birgit Bräuchler: Cyberidentities at War. Der Molukkenkonflikt im Internet <i>Jeffrey Wimmer</i>	111
Lisa Gitelman: Always Already New. Media, History, and the Data of Culture <i>Michael Wedel</i>	112
Hinweise	115

Medien und Bildung

<i>Sammelrezension ‚Medienkompetenz‘</i>	
Harald Gapski (Hg.): Medienkompetenz messen? Verfahren und Reflexionen zur Erfassung von Schlüsselkompetenzen Ansgar Batzner: Digitale Medien im Schulbuch. Der Beitrag von Schulbüchern zum Erwerb von digitaler Medienkompetenz <i>Haymo Mutschian</i>	116
Hinweise	118

Mediengeschichten

Fundstück

Joachim Burkhardt, *Ein Film für Goethe, Eine Erinnerung*.
gefunden von Karl Riha 119

Autorinnen und Autoren 121

Standpunkte

Zehn Wege, sich spannend zu langweilen

Ein Erfahrungsbericht von der kultur- und medienwissenschaftlichen Tagung „Paradoxien der Langeweile“ am 12. und 13. Januar 2007 an der Ruhr-Universität Bochum

von Sebastian Moretto

Auf den ersten Blick möchte man meinen, dass sich das Wort ‚Paradoxie‘ seinen Platz im Titel einer Tagung, die eine interessante Form der Auseinandersetzung mit dem Thema ‚Langeweile‘ finden will, redlich verdient hat. Macht man sich jedoch die Mühe, einmal hinter das alltagsweltliche Verständnis von Langeweile zu blicken - die von der populären Medienkritik besonders im Hinblick auf das Fernsehen so gerne aufgegriffene Vorstellung einer negativ konnotierten Selbstwahrnehmung sinnentleerter Monotonie - , entdeckt man durchaus auch positive Konzeptionen, die diesem Phänomen eine produktive Kraft, ja mitunter sogar ein utopisches Potenzial zubilligen. Ziel der von der ‚kooperative m‘, einem am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum gegründeten Graduiertennetzwerk, veranstalteten Tagung „Paradoxien der Langeweile“ war es, einen analytischen Blick auf jene performativen Operationen zu werfen, als deren Resultat Langeweile entsteht.

Den ersten Beitrag dazu leisteten Serjoscha Wiemer (Braunschweig) und Anke Zechner (Paderborn), indem sie sich mit der Konzeption der Zeitwahrnehmung bei Walter Benjamin und Siegfried Kracauer auseinandersetzten und beiden Denkern eine Sichtweise auf Langeweile attestierten, die letztere als Möglichkeit begreift, Zeitlichkeit jenseits gängiger linearer und teleologischer Vorstellungen erfahrbar zu machen: Die Langeweile wird zum Moment der Unterbrechung der Sinnproduktion und somit zur Chance, der Dynamik der modernen „Maschinen-Cultur“, um mit Nietzsche zu sprechen, wenigstens zeitweise zu entkommen und so zu sich selbst zu gelangen. Eine durchaus ähnliche Konzeption stellte Mariella Schütz (Mannheim) anhand von Filmen der Berliner Regisseurin Angela Schanelec vor, deren ‚Langeweile‘ Zugang zu einem ganz besonderen Seinsbezug des Subjekts ermögliche. Auch hier wurde Langeweile als ein Ort - vielleicht einer der letzten überhaupt - gefasst, von dem aus man ungestört in sein eigenes Dasein blicken und seinen zeitlichen Zustand begreifen kann. Die Langeweile als Möglichkeit für den Zugang zu vernachlässigten oder verschütteten Arealen des Daseins war auch das Thema von Herbert Schwaabs (Bochum) Beitrag über die Filme Eric Rohmers, die zu betrachten laut einem Zitat aus Arthur Penns *Night Moves* (1975), das dem Vortrag auch seinen Titel gab, so sei, als würde man „Farbe beim Trocknen zuse-

hen“. Doch Schwaab hielt gerade für die Formen der Langeweile, Ereignislosigkeit und Beiläufigkeit des Lebens in Rohmers mehr am Zeigen denn am Bedeuten interessierten Kino ein überzeugtes Plädoyer, da jene die Chance auf eine Annäherung an das Gewöhnliche und seine Potenziale der Transzendenz ermöglichten.

Die Beiträge zweier weiterer Redner lassen sich an einer konzeptionellen Schnittstelle von Langeweile als Wahrnehmungseffekt und als diskursives Verfahren verorten - und auch an jenem Punkt, wo der Begriff seine Paradoxie offen legt und zwischen den Polen utopischen Potenzials, negativ konnotierter Abstumpfung und eines gewünschten medialen Wahrnehmungseffektes, pendelt. Letzterer Aspekt stand bei Thomas Weber (Berlin) im Mittelpunkt des Interesses, der im deutschen Fernsehkrimi Tendenzen zur Auflösung von Spannungsdramaturgien zugunsten einer „gehemmten Bewegung“ diagnostizierte, durch die eigentlich aufregende und potenziell verstörende Inhalte in beruhigende Berieselung überführt werden: Die Auflösung von Spannung werde somit zum eigentlichen Nutzen des Fernsehens als Praxis der Alltagskultur. Mit den paradoxen Bewertungen von Langeweile beschäftigte sich wiederum Sven Grampp (Erlangen), indem er zwei unterschiedliche Logiken dieses Phänomens gegenüberstellte: die Konzeption einer ‚aktivierenden‘ Langeweile im postdramatischen Theater Robert Wilsons, die als Vorbedingung für eine ästhetische Sensibilisierung der Wahrnehmung verstanden wird, und die in der Kulturkritik beheimatete Vorstellung einer ‚passivierenden‘ Langeweile der Massenmedien, die gerade zu einer Abstumpfung führe. Gehe man davon aus, dass Langeweile vor allem eine Reaktion auf die Unterforderung sinnlicher Stimuli sei, könnte man behaupten - so Grampps bewusst pointiert zugespitzte These -, dass Robert Wilsons Theaterinszenierungen und das Fernsehformat *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* (1992-) mit ihrer reduzierten Informationsvermittlung durchaus vergleichbare Zeiterfahrungen generieren.

Eine Auseinandersetzung mit Langeweile als dezidiertem ästhetischem und diskursivem Verfahren stand sowohl bei Hans-Friedrich Bormann (Berlin) als auch bei Florian Mundhenke (Marburg) im Mittelpunkt des Interesses. Bormann warf in seinem Beitrag ein Schlaglicht auf einen Prozess des Wandels der Wahrnehmung in der Kunst der Postmoderne: Der Topos der Langeweile sei hier nicht mehr länger ein im Kunstwerk objektiviertes Movens schöpferischer Tätigkeit, sondern werde nun ein konstitutives Moment der Erfahrung des Rezipienten selbst. Florian Mundhenke beobachtete in seinem Beitrag ebenfalls einen spannenden Wandel in der Kunst - gelungen veranschaulicht an Beispielen sowohl aus den künstlerischen Avantgarden der 1960er Jahre als auch aus der aktuellen Medienkunst - hin zum Einsatz zweier in der traditionellen Kunst noch eher unbekannter Gestaltungsprinzipien: Zufall und Langeweile. Dieser Wandel bedeute eine Verschiebung hin zum Experimentellen, um im Versuchsrahmen neue Möglichkeiten zu ergründen. Zufall und Langeweile werden in solchen Kunstwerken als Bewusstwerdungs- oder Störfaktoren genutzt, um sich mit den Gegebenheiten des menschlichen Wahrnehmungsgefüges auseinanderzusetzen und die

Routinen der Alltagswirklichkeit kritisch zu hinterfragen. Auch Oliver Ziegenhardts (Cottbus) Vortrag lässt sich im Kontext der Langeweile als ästhetisches und diskursives Verfahren verorten - wobei die diskursiven Dimensionen hier jedoch gerade versteckter Natur sind. Ziegenhardt lenkte das Augenmerk gekonnt auf eine Strategie bewusster Inszenierung von Monotonie in der Architektur - häufig als wohltuender Gegenentwurf zu Verspieltheit und Disziplinlosigkeit in diesem Bereich verstanden -, deren Behauptung reiner baulicher Funktionalität und damit Ideologiefreiheit im Grunde nur von den tiefer liegenden ideologischen Implikationen eines solchen Anspruchs ablenke.

Den noch verbleibenden Beiträgen von Christian Stewen und Florian Sprenger (beide Bochum) war gemeinsam, dass sie Langeweile als eine Art Zeit zu denken in den Mittelpunkt des Interesses stellten. So beschäftigte sich Stewen mit Langeweile als filmischer Manipulationsmöglichkeit des Zeitverständnisses anhand einer Gegenüberstellung in dem Film *Hearts in Atlantis* (2001): einerseits kindliche ‚Lange-Weile‘, dargestellt durch episodische und visuell eindringlich inszenierte Momentaufnahmen, andererseits die aus der Retrospektive resultierende Erkenntnis der ‚Kurz-Weiligkeit‘ des Lebens, dem der Erwachsene eine narrative Struktur verleiht. Florian Sprenger wiederum thematisierte in seinem Vortrag die ‚Clock of the Long Now‘, eine bislang nur als Modell existierende Uhr, die über zehntausend Jahre die Zeit anzeigen soll. Derartige Zeiträume seien für Menschen nicht mehr nachvollziehbar und daher an bestimmte Darstellungsmodi gebunden - und als ein solcher Modus könne die ‚Clock of the Long Now‘ verstanden werden, da sie ermögliche, einen extremen Fall von ‚langer Weile‘ zu objektivieren und damit Langeweile auch als potenziell subjektlos zu verstehen.

Nicht zuletzt dank der positiv hervorzuhebenden großen Themenvielfalt der Beiträge ergab sich noch eine erfreulich lebhaftete Abschlussdiskussion, bei der allerdings auch die kritische Frage gestellt wurde, ob die sozialpolitische Dimension des Phänomens Langeweile - und mit ihr der Bezug zu oft phänomenologisch geprägten Analysen zur Lebenswirklichkeit - nicht vielleicht ein wenig zu kurz gekommen sei. Dem wurde allerdings entgegengehalten, dass diese Dimension vielleicht nicht immer ausdrücklich, zumindest aber implizit in einer Vielzahl der Beiträge vorhanden war. Letztendlich hat auch diese Tagung sicherlich mehr Fragen aufgeworfen als beantwortet, aber genau das kann ja durchaus lohnend und produktiv sein: Fast jeder der durchweg überaus interessant präsentierten Beiträge bot Anknüpfungspunkte, über die es sich lohnt, weiter nachzudenken. So bleibt als Fazit festzuhalten, dass es - um Herbert Schwaabs Vortragstitel noch einmal heranzuziehen - überaus spannend sein kann, der Farbe beim Trocknen zuzusehen.

Filmliteratur in Deutschland

von Daniela Kloock

Warum lesen wir Filmbücher? Eigentlich ein paradoxer Vorgang. Gehen wir doch ins Kino – immer wieder und immer noch! –, um uns gemeinsam mit anderen im abgeschlossenen, weitgehend ungestörten Halbdunkel bewegten audiovisuellen Bildern hinzugeben.

Meine erste These lautet: Texttreue bzw. Schriftgelehrsamkeit und Kino-Bildergenuss schließen sich aus. Das Aufregende und Sinnliche am Kino lässt sich in Verschriftlichungen nicht wiedergeben, kann darin nicht erhalten werden oder aufgehoben sein. Die Welt der Audiovisionen und die Welt der Druckbuchstaben sind sich wesensfremd, brauchen einander nicht. Oder nur in begründeten Ausnahmefällen. Nach dem Film schweigt man im besten Fall zufrieden, gesättigt, beglückt und/oder unterhält sich mit Freunden, um in der Regel Gefühle, Eindrücke und Einfälle zu versprachlichen, abzugleichen oder wie es heißt ‚auszutauschen‘. Verständigung über Filme findet – jenseits der ‚Programmierung‘ durch Filmkritik – über direkte Kommunikationsakte statt, welche nach dem Kinoerlebnis eine weitere Gemeinsamkeit stiften. These zwei: Es gibt kaum Filme, über die nicht jeder meint, sprechen zu können. Zu den in der Regel hoch konventionalisierten *stories*, deren Bilder und Muster vertraut sind, fällt jedem etwas ein. Somit besteht kein echter Bedarf an zusätzlichen Informationen, an Deutungshilfen. Das heißt, Bücher zu Filmen funktionieren vor allem dann, wenn die Filme unverständlich sind, wie etwa diejenigen von David Lynch oder Stanley Kubrick. Hier, das zeigen die relativ hohen Auflagen, verkaufen sich Bücher gut.

These drei: Vieles, was wir im Kino sehen, ist verfilmte Literatur und man kauft nicht noch das Buch zum Film, dessen Romanvorlage man vielleicht schon kennt. Zum *Harry Potter*-Buch noch das Filmbuch? Das macht keinen Sinn. Filmbücher sind häufig Sekundärliteratur. In diesem entscheidenden Punkt unterscheiden sie sich von Literatur zu Bildender Kunst. Dort will man vor allem die Versprachlichung von etwas Nicht-Sprachlichem, zusätzliche Hinweise, Hintergründe, Erklärungen, einen Erkenntnisgewinn. In der Regel lässt man viel Geld an der Kasse und schleppt die schweren Katalog-Bücher klaglos nach Hause. Auch möchte man die Bilder aus der Ausstellung im Privaten ‚haben‘, nicht aber die aus dem Kino. Warum? Geht es beim Filmeschauen vielleicht nicht um Bilder, sondern um einen höchst subjektiven Blick, der in keinem Buch eingefangen ist? Um meine eigenen Ein-bildungen? Funktionieren somit Bücher als Medien der Erinnerung bei Filmen nicht? Oder sind es einfach zu viele Bilder, selbst produzierte und vorgefundene, die sich vermischen? Verwehren sich kinematografische Bilder genuin einer Verdinglichung? Wollen sie eben genau das nicht sein, was das (fotografische) Bild *per se* ist, nämlich ein An(ge)denken? Wäre dem so,

läge die Krux in der Natur der Sache, siehe These eins. Diese grundsätzlichen Thesen/Fragen möchte ich hiermit zur Diskussion stellen.

Wie viele deutschsprachige Bände zur Kunstgeschichte gibt es? Viele. Demgegenüber steht eine einzige allgemeine Geschichte des internationalen Films, erschienen im Metzler-Verlag, und die mit dem fünften Band beendete Filmgeschichte bei Fischer. Abgesehen davon, dass Ausstellungskataloge in der Regel aufwändig gestaltet sind und man sich zu Hause über die aufgeschlagene Buchseite und die gut gedruckte vierfarbige Reproduktion des Lieblingsbildes freut – die meisten Filmbücher hierzulande sind ja wahrlich keine Augenweide –, werden die stummen Bilder der mehr oder weniger bekannten Bildenden Künstler hoch geschätzt, scheinen kulturell wertvoller als die flüchtigen Filmbilder. Diese werden bei uns kaum als Teil einer (nationalen) Kultur wahrgenommen. Das ist nicht überall so. Beispielsweise veröffentlicht das französische Pendant zum Brockhaus, der Larousse-Verlag, jedes Jahr ein großes, solides *Dictionnaire du Cinéma*, in Frankreich erscheinen monatlich 50 000 Exemplare der *Cahiers du Cinéma*. Demgegenüber kommen *epd Film* und *Filmdienst* zusammen nur auf eine Auflagenstärke von 16 000 Stück. Zwei französische Verlage bringen Filmjahrbücher heraus, bei uns gibt es außer der jährlich erscheinenden Erweiterung des *Lexikons des internationalen Films* (bei Schüren) keines mehr. Der Verlag de la Martinière macht wunderschöne Film-Bildbände, wo sind annähernd vergleichbare Bücher bei uns? Oder das Centre Pompidou druckte jüngst (zusammen mit den *Cahiers du Cinéma*) einen prächtig gestalteten Band zu Martin Scorsese, dem dort eine Ausstellung/Retrospektive gewidmet war. Nicht einmal dem ‚Landeskind‘ Rainer Werner Fassbinder (sein Gesamtwerk betreut das Museum of Modern Art in New York) ist bis heute solche Ehre zuteil geworden, da reicht es höchstens bis in ein Filmmuseum. Man stelle sich das vor: eine große Ausstellung ihm zu Ehren in der Münchner Pinakothek der Moderne oder im Museum für Gegenwartskunst, dem Hamburger Bahnhof in Berlin. Solche kleinen Vergleiche machen das ganze Dilemma anschaulich.

Die ‚goldene Zeit‘ für Filmbücher waren in Deutschland die 1970er Jahre. Kino war im allgemeinen Bewusstsein der Bundesbürger eher verankert, es verstand sich politisch und es waren theorie- und lesefreudige Zeiten. Auch hatte das Fernsehen noch nicht die Vormachtstellung wie heute. Filmemacher waren in der Öffentlichkeit präsent, mischten sich auch schreibend ein. Eine weitere These lautet: Wenn Kino politisch ist, kommt auch eine Kinoliteratur in Gang.

Doch das Beispiel Frankreich weist noch auf einen anderen Punkt hin. Abgesehen davon, dass Philosophen und Soziologen mit großen Namen sich mit Kino und Film beschäftigten – wo war, ist der deutschsprachige Gilles Deleuze? –, sind französische Regisseure häufig auch schreibend, denkend tätig. Nicht unerwähnt soll in diesem Zusammenhang bleiben, dass es bei uns eine kleine Gruppe engagierter Menschen gibt, die etwas ändern wollen. Die Macher der zweimal jährlich

erscheinenden *Revolver Hefte* (mit einer Auflage von 1 800 Stück), samt und sonders Filmschaffende, versuchen mit ihren Veröffentlichungen und mit regelmäßig stattfindenden Diskussionsveranstaltungen etwas Wind in den bundesdeutschen Filmdiskurs zu bringen. Sie haben erkannt, was Fakt ist: Wo kein Reden und Denken über Film im kulturellen Alltag existiert, ist keine Filmkultur. Und wo keine Filmkultur ist, haben es auch Filmbücher enorm schwer. Und: Es gibt die großen Namen der Filmkritik nicht mehr wie Frieda Grafe oder Hans C. Blumenberg, die ein Nachdenken über Film attraktiv machten. Auch der Raum für Filmkritik in den Feuilletons wird enger, restriktiver, oberflächlicher, stärker nach Macht- und Marktinteressen ausgerichtet. Darüber hinaus sind kompetente Rezensionen zu Filmbüchern in den großen Tageszeitungen höchst selten.

Ein Filmbuch verkauft sich heute bei uns dann gut, wenn der Mainstream ein Thema wahrgenommen hat. Da muss das große Ereignis her: Der 100. Geburtstag von Alfred Hitchcock, der Tod von Ikonen wie Stanley Kubrick, der Start des neuen *King Kong* oder *James Bond* oder ein Thema, welches gerade breit im Fernsehen ausgewalzt wird und deshalb einen hohen Bekanntheitsgrad hat. Aber auch da kann die Rechnung für die Verlage zuweilen nicht aufgehen. Fest steht, Bücher (wie auch Filme) müssen zum richtigen Zeitpunkt kommen. Insgesamt jedoch ziehen sich die großen Verlage immer mehr aus diesem Marktsegment zurück. Der Heyne Verlag beispielsweise hat 2006 sein Filmjahrbuch, das 19 Jahre lang erschien, eingestellt. Der S. Fischer Verlag – dort gab es 20 Jahre lang den *Fischer Film Almanach* – und der Rowohlt Verlag (die Taschenbuch-Reihe „making of“ besteht aus zwei alten Titeln, die wiederaufgelegt werden) haben sich komplett aus dem Filmbuchmarkt verabschiedet. Dass es einmal regelmäßige Reihenveröffentlichungen zum Beispiel bei Hanser gab, immerhin 45 Bände zwischen 1974 und 1992, oder bei Goldmann unter dem Label „Citadel Filmbücher“ 20 Bände bis 1985, kann man sich heute schon gar nicht mehr vorstellen. Auch die Auflagenhöhe der Bücher ‚spricht Bände‘: Eine Höhe von bis zu 40 000 Exemplaren hatten die Erstauflagen der „Citadel“-Reihe, heute gelten 5 000 Bücher für eine Erstauflage schon als todesmutig. Die durchschnittlichen Auflagenzahlen der kleinen Verlage, auf die sich der Filmbuchmarkt heute weitestgehend konzentriert, liegen weit niedriger, 3 000er Auflagen sind schon hoch.

Für Kunden und Buchhändler ist die Lage unübersichtlich und kompliziert. Vor allem kleine und mittelgroße Buchhandlungen wollen Mindesteinkaufsgrößen und präferieren eine überschaubare Zahl von Verlagen. Und Überschaubarkeit ist hier kaum zu haben. Auch das ist schlecht fürs Geschäft mit Filmbüchern. Neben dem auf Medien und Film konzentrierten Schüren Verlag Marburg und dem explizit nur auf Filmliteratur ausgerichteten Bertz + Fischer Verlag Berlin sowie den handverlesenen Büchern des belleville Verlages München, stehen die aus dem Universitätskontext heraus erscheinenden Filmbücher des Gardez! Verlages Remscheid sowie die erst jüngst aus einem vergleichbaren Umfeld entstandene Filmbuchreihe „Serie moderner Film“ des VDG Weimar oder die von

der DFG Forschungsgruppe herausgegebene Reihe MAZ (Materialien-Analyse-Zusammenhänge) des Leipziger Universitätsverlages. Auch der Universitätsverlag Konstanz (UVK), aktuell mit einem längst überfälligen Buch zum Cinéma beur, der Wilhelm Fink Verlag München (mit einem Schwerpunkt Bild- und Medienwissenschaft), der Bender Verlag Mainz (unter anderem vertreten mit einer Reihe „Filmforschung“) und der J.B. Metzler Verlag Stuttgart (unter anderem mit der *Geschichte des deutschen Films*) bringen eine beträchtliche Anzahl von Filmtiteln. Natürlich müssen auch Verlage wie der Europa Verlag, der Verlag der Autoren, der transcript Verlag, die edition text + kritik (seit 2006 mit einer Reihe „Filmkonzepte“, die mit vier Büchern pro Jahr startet) und der Sonderzahl Verlag Wien hier Erwähnung finden. Auch der Bastei Lübbe Verlag offeriert ein breites, mehr an technischen Themen orientiertes Programm wie z.B. *Die Kunst des Drehbuchschreibens*. Doch dann wird es rasch unübersichtlich: Alexander Verlag, Schwarzkopf & Schwarzkopf, Edition Axel Menges, Polzer, Edition Tiamat, Filmarchiv Austria und natürlich Taschen (mit der Reihe *Die besten Filme der ..er Jahre*), Reclam (dessen Filmführer *Die 100 wichtigsten Filme* 2003 in die 12. Auflage ging), rororo (Sachbücher zu Film und Neuen Medien sowie Filmliteraturklassiker wie James Monacos *Film Verstehen*), Gremese, wo anfangen, wo aufhören? Einige Verlage leisten sich aus reinen Prestige- und Abschreibungsgründen eine Filmbuchreihe.

Der Großteil dieser Bücher entsteht im Kontext von Ausstellungen, Festivalschwerpunkten, Tagungen, Forschungen. Filmbücher sind damit in der Regel Nebenprodukte, meist Ergebnisse akademischer Arbeit. Dadurch entstehen für die Verlage keine Honorarforderungen. Und häufig läuft selbst dann nichts ohne Druckkostenzuschuss. Oder die Last wird auf viele Autoren verteilt, woher sich die große Anzahl von Sammelbänden erklärt. Filmbücher zu machen ist in hohem Ausmaß Selbstausbeutung.

Die Zeiten für Bücher sind generell schwierig geworden! Der Crash am Markt, die Kirch-Krise, die zunehmende Konzentration auf riesige Verlage mit hohen Auflagen populärer Titel, das immer schnellere Verramschen von Büchern (häufig landet ein Buch bereits nach zwei Jahren im Antiquariat zum Schleuderpreis), dann der Secondhand-Markt über das Netz, all dies macht die Sache nicht einfacher. Auch das Internet als Informationsquelle verschärft die Situation. Hier findet der Film- und Kinointeressierte laufende *updates* mit praktischen und schnellen Suchfunktionen. Eine nicht zu verachtende Informationsbreite und einen schnellen Zugriff bieten zudem einige Online-Datenbanken. Das Netz ist Konkurrenz vor allem zur Buch-Monografie, welche neben Lexika und Überblickswerken, die Basis des Geschäfts mit Filmbüchern ist. Und *last but not least* die DVD; mit ihr kauft man nicht nur den Film, sondern informationstechnisch betrachtet das Pendant zum herkömmlichen Buch gleich mit: Häufig sind darauf Interviews mit Regisseuren zu finden, was ehemals auch ein genuines Feld für Filmbücher war, beim Alexander Verlag beispielsweise Arbeitsgespräche mit Bergman, Malle,

Melville, beim Verlag der Autoren z.B. mit Almodóvar, Scorsese oder Wenders.

Bei all dem darf jedoch nicht vergessen werden, wer die Hauptabnehmer für Filmliteratur sind: Amazon ranking zeigt, dass die meisten Filmbuchverkäufe über Bibliotheksbestellungen laufen. Dies bestätigten mir auch die Mitarbeiter der Filmbuchhandlung Bücherbogen in Berlin, die mittlerweile einzige hierzulande.

Was mit Filmbüchern/mit Filmliteratur geschehen wird, wenn sich erst das elektronische Buch durchsetzt und es dann möglich wird, ganze Filmsequenzen in einen Text zu implentieren, ist eine weitere Frage. Vermutlich werden die Auflagen noch mehr sinken.

Perspektiven

Anmerkungen zum Stellenwert von Medium und Technik in den Diskursen der Bildtheorie

von Martin Richling

(1)

Warum sollten sich Film- und Medienwissenschaftler überhaupt für die aktuellen bildtheoretischen Debatten interessieren? Ist nicht bereits jede vorhandene Filmtheorie schon eine Bildtheorie, die wesentlich genauer auf den Gegenstandsbereich der Film- und Medienwissenschaften abgestimmt ist als die den bildtheoretischen Diskurs bestimmenden kunstwissenschaftlichen und philosophischen Schriften eines Gottfried Boehm, Hans Belting oder Reinhard Brandt? Nicht ohne Grund rekurrieren etwa die meisten Beiträge des jüngst erschienenen Sammelbandes *Bildtheorie und Film*¹ kaum auf diese Autoren, sondern auf die Vertreter der eigenen Disziplin, denn die bewegten Bilder werden in den bildtheoretischen Diskursen der Kunstphilosophie kaum berücksichtigt². Doch bietet eine Beteiligung an den interdisziplinären bildtheoretischen Debatten auch für Medienwissenschaftler einige Anreize. Denn im Zuge des ‚iconic‘ bzw. ‚pictorial turn‘ verschiebt sich nun auch endlich in der Film- und Medienwissenschaft die Perspektive von der *Mise en scène* zur *Mise en images*, von einem Blick auf die theatrale, narrative Struktur der bewegten Bilder hin zu ihrer genuinen Qualität, ihrer visuellen Erscheinungsform³. So können aus der grundlegenden interdisziplinären Fragestellung „Was ist ein Bild?“, welche die bildtheoretischen Debatten als roter Faden durchzieht, auch für Medienwissenschaftler diverse neue Impulse entstehen. Aber vor allem kann die Medienwissenschaft die bildtheoretischen Debatten an einer Stelle bereichern, die oftmals defizitär behandelt wird und gleichermaßen das ureigene Terrain der Medienwissenschaft darstellt: den medialen Bildaspekt.

Thema der folgenden Ausführungen wird der Stellenwert von Medium und Technik in der Debatte sein. Sie stellen zwar grundlegende, jede Art der gemachten Bilder durchdringende Faktoren dar, bekommen aber in einem Großteil der bildtheoretischen Publikationen nur einen marginalen Stellenwert zugeschrieben. Zunächst wird auf einige in dieser Hinsicht exemplarische Texte eingegangen (1), um von da aus die Geschichte und mögliche Ursachen der Unterschätzung der medialen, technischen und materiellen Bildaspekte zu skizzieren (2). Diesen Ansätzen wird vor allem unter Bezug auf den Kunsthistoriker Hans Belting begegnet (3). Die in seinen Überlegungen zentrale Stellung der Begriffe *Bild*, *Körper* und *Medium*⁴ als sich gegenseitig bedingende und durchdringende bildimmanente

Figuration beseitigt in überzeugender Weise die scheinbaren Widersprüche zwischen den Modellen, welche die Bildentstehung im Betrachter ansiedeln, und jenen, die davon ausgehen, dass Bilder apparativ-medial entstehen und die Wahrnehmung des Betrachters steuern. Ferner soll gezeigt werden, wie man mit den Belting'schen Kategorien dem oft anzutreffenden Denkmuster begegnen kann, das eine metaphysische und mystische Bildkomponente der medialen, irdischen und technischen Seite des Bildes hierarchisch übergeordnet ist. Für die folgenden Darlegungen ist es notwendig, den Begriff des Mediums, der sich ähnlich wie der Bildbegriff seit jeher einer einzigen festen Definition entzieht und in seinen verschiedenartigen Verwendungsweisen nicht zuletzt in den bildtheoretischen Debatten für Verwirrung sorgt, sowohl möglichst präzise wie auch für andere Bilddisziplinen anschlussfähig zu bestimmen. Hierzu beitragen soll der Hinweis auf die Bedeutung der Bildtechnik für Bild und Medium (4), deren Relevanz noch wesentlich mehr als die des Mediums in den bildtheoretischen Debatten marginalisiert wird. Am Beispiel der Bildmedien Fernsehen und Camcorder soll die elementare Rolle der Bildtechnik abschließend veranschaulicht werden.

(2)

In fast jedem der aktuellen Bilddiskurse wird dem Betrachter bei dem Prozess der Bildentstehung eine immense Bedeutung zugesprochen. Vor allem die Hirnforschung, welche die neuronalen Prozesse, die zur inneren Bildgenerierung beitragen, zu entschlüsseln sucht, steht unter großer öffentlicher Beobachtung. So wirken ontologische Thesen zum Bild, die den Betrachter in ihr Zentrum stellen, gleichermaßen zeitgemäß wie konsensträchtig. Ein gutes Beispiel in dieser Hinsicht ist Reinhard Brandts Bilddefinition:

„Ein Bild [...] läßt uns etwas *anschauen* (und im Anschauen erkennen oder identifizieren), was der natürliche oder künstlich geschaffene physische Gegenstand, den der Betrachter vor sich hat oder den er sich vorstellt, selbst *nicht* ist.“⁶⁵

Hiermit stellt Brandt die Negationsleistung des Betrachters, sein Vermögen zwischen dem zu differenzieren, was der Welt der Dinge angehört, und dem, was es von ihr unterscheidet und so zum Bild werden lässt, als Voraussetzung zur Bildgenerierung heraus. Gleichsam findet sich in dieser paradoxen Definition eine metaphysische Komponente des Bildes, die es uns so schwer macht, sein Wesen zu begreifen. Wenn ein Bild ist, was es nicht ist, liegt es „jenseits der Peripherie der gegenständlichen Wirklichkeit“⁶⁶, es verweist auf etwas, das auch jenseits messbarer Hirnströme des Betrachters liegt, da es schon im Bild selbst enthalten ist. Im Bereich der gegenständlichen, greifbaren Bildwirklichkeit liegen dagegen Medium und Materialität, die jedoch (und vielleicht gerade deshalb) bei Brandt keine wesentliche Rolle spielen.

„Bei Kunstbildern ist häufig die Glätte oder die Rauhhigkeit der Leinwand oder eines anderen materiellen Substrats ein Element, das für den Sachverhalt relevant ist. Auch dann wird man jedoch zugestehen müssen, daß eine perfekte Wiedergabe des Sachverhaltes in einem anderen Träger möglich ist. Das Ja und Nein ist hier nur eine Frage der Technik, nicht der Wesensbestimmung.“⁷

Doch bereits wenn man den etwas irdischeren Begriff „Sachverhalt“ statt der schwer greifbaren metaphysischen Wesenszüge des Bildes benutzt, trifft man auf eine Widersprüchlichkeit: Der Sachverhalt bleibt unabhängig von den jeweiligen Bildträgern als solcher bestehen, obwohl diese aber gleichsam für den „Sachverhalt relevant“ sind. Diese letztlich hierarchisierende Einordnung, in der Medium und Materialität für den Sachverhalt eine Art notwendigen, aber völlig austauschbaren Zweck erfüllen, ist symptomatisch für deren Stellenwert in einem großen Teil der bildtheoretischen Publikationen, sodass der Eindruck entsteht, dass Medialität und Materialität für viele die metaphysischen Qualitäten des Bildes zu unterwandern, sie zu profanisieren scheinen.

Für Gottfried Boehms bildtheoretisches Konzept ist der Betrachter weniger von Bedeutung, stattdessen richtet es den Blick auf die Gegebenheiten des Bildes selbst. In dem *Kontrast* von Materie und Sinngehalt, Sukzession und Simultaneität, Fläche und Tiefe, Opazität und Transparenz liegen für Boehm wesentliche Kriterien der „ikonischen Differenz“⁸, die ein Kunstbild auszeichne. Ähnlich wie Brandt erkennt Boehm die Stärke des Bildes in seiner Unterschiedlichkeit zur Wirklichkeit, der es im Idealfall noch etwas hinzufügen kann. Hieraus ergibt sich wiederum der Schluss, dass Bilder, die sich dem Trompe-l'Œil nähern, automatisch ikonoklastische Züge gewinnen, da so ihre identitätsstiftende Andersartigkeit gegenüber der Wirklichkeit entfällt. Da Boehm apparative (Bewegungs-)Bilder der „Reproduktionsindustrie“, die „das Bild als Abbild, als Double der Realität“ favorisieren, als Prototypen dieses Differenzverlustes ansieht und in den „elektronischen Simulationstechniken“ nur deren Steigerung – eine Simulation der Realität eben – erkennt, wundert es kaum, wenn er diesen Bildern tendenziell die ikonische Differenz abspricht⁹.

Zu derartigen Einschätzungen kann es jedoch nur kommen, wenn man die bidimmanente Rolle von Medium und Materialität nicht berücksichtigt. Da an dieser Stelle nicht ausführlich auf die Abbild-Debatte hinsichtlich apparativ erzeugter Bilder eingegangen werden kann, soll hier nur kurz Rudolf Arnheim erwähnt werden, der bereits in den 1920er Jahren gerade in der Differenz zwischen menschlicher und apparativer Bildarstellungs- bzw. Wahrnehmungsweise den Kunstcharakter der Filmbilder begründet sieht¹⁰. Gerade Medium und Materialität lassen gewissermaßen als erstes, bereits in der Welt der Dinge verhaftetes Differenzkriterium das Kunstbild als solches erkennbar werden. Sie fügen *per se* ein ‚materialistisches Mehr‘ dem Darzustellenden hinzu, noch bevor es durch den Blick des Betrachters in einem „Akt der Animation“¹¹, dem zweiten Differenz-

kriterium, in seiner subjektiven Eigentlichkeit aufgeht. Schon hier wird bereits deutlich, wie sehr sich diese Sicht auf das Bildmedium eignet, um etwa dem radikalen Konstruktivismus der Hirnforschung entgegenzutreten.

Die Marginalisierung von Medialität und Materialität des Bildes stellt aber mehr dar als eine Abwehrgeste der Kunstphilosophen gegenüber dem Korpus der apparativ erzeugten Bilder. Bereits mit dem Einzug des Idealismus und dessen hierarchischer Sichtweise des Geist-Materie-Verhältnisses begann die Einheit von Bildmotiv, Bildform und Technik zu bröckeln. Horst Bredekamp sieht die Übernahme dieser Dichotomie in die Kunstgeschichte bereits durch das 1764 erschienene Werk Johann Joachim Winkelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* vollzogen¹². Beltings Hinweise auf eine frühere Ausgrenzung bestimmter Kunstformen wie etwa der Wachsbilderei aus dem Kunstbegriff auf Grund zu großer Nähe des benutzten Materials zur Lebenswelt¹³, lassen einen Brückenschlag zu der auch heute noch mancherorts anzutreffenden Ablehnung apparativer Bildtechniken in der Kunstgeschichte zu. Bredekamps Ausführungen weisen dagegen darauf hin, dass man etwa das von Brandt und Boehm geschilderte Verhältnis von Bild und Medium als Fort- und Festsetzung der alten Dichotomie von Geist und Materie des Idealismus lesen kann¹⁴.

(3)

Ob nun das Projekt einer interdisziplinären Bildwissenschaft dazu geeignet ist, die aus dem umkämpften Kunstbegriff ausgegrenzten Bildgattungen zu integrieren, sei dahingestellt. Doch in dem von Hans Belting inszenierten Projekt einer Bildwissenschaft mit anthropologischer Perspektive wird eine längst fällige Aufwertung des Mediums unternommen, die zudem mit einer disziplin- und diskursübergreifenden Begriffsdefinition aufwartet. Hierdurch werden jene Theorien, welche die Bildentstehung im Betrachter ansiedeln mit solchen versöhnt, in denen das Medium, die bildproduzierende Maschine, Bilder generiert und die Wahrnehmung beeinflusst¹⁵. Verantwortlich hierfür ist die feste Verkettung der Begriffe *Bild*, *Medium* und *Körper*. Von besonderem Interesse ist an dieser Stelle Beltings Sichtweise des Verhältnisses der letzten beiden Begriffe. Einerseits wird der (menschliche) Körper als Medium begriffen, als Produktions- und Verarbeitungsort für innere Bilder, etwa Traumbilder, oder auch als Raum der immer noch rätselhaften kognitiven Prozesse, die während der Bildbetrachtung stattfinden. Da sich hier der Körperbegriff mit dem des Betrachters austauschen lässt, kommt diesem in Beltings Modell eine zentrale Rolle zu. Andererseits lässt sich jedes äußere dingliche Bildmedium als Bildkörper, als „symbolischer oder virtueller Körper der Bilder auffassen.“¹⁶ Von hier aus wirken Medien als äußere Bildkörper wieder auf unsere Körper, unsere Wahrnehmungen ein, verändern diese – ganz im Sinne der Positionen, die das Medium als Mutter des Bildes ansehen. Derart

weicht die vermeintliche Dichotomie von Betrachter und Apparat/Medium bei der Bildentstehung in dieser Sichtweise einem zirkulären Ineinandergreifen.

Zudem bietet Belting Lösungsansätze für einen weiteren, bereits angeklungenen Konflikt, den von Kunst und Technik bzw. von Bild und Medium. „Der beliebte Diskurs von Form und Materie, in dem sich die alte Rede von Geist und Materie fortsetzt, läßt sich nicht auf das Trägermedium des Bildes anwenden“¹⁷, schreibt Belting und begründet dies eben durch die Bildkörperlichkeit respektive Bildmedialität, welche so fest in die Bilder eingeschrieben sind, dass man sie nicht voneinander lösen könne.

Der Preis für diese geglückten Synthesen liegt allerdings in einer mangelnden Schärfe der drei großen begrifflichen Pfeiler Bild, Körper, Medium. Problematisch ist vor allem die offene Definition des Mediums, denn offensichtlich bedarf es anderer Beschreibungsmuster für den Körper als Medium innerer Bilder als für dingliche, in der Objektwelt verhaftete Bildkörper. Doch zumindest lässt sich mit der Beschreibung des Mediums als Bildkörper die Einschreibung des Mediums in die formale Erscheinung des Bildes nicht länger leugnen. Es entsteht so eine Basis für eine explizite Theorie der Bildmedien – anders als etwa in Luhmanns Evolutions- bzw. Stufenmodell des Mediums, in dem das Medium als gänzlich indifferent gegenüber Formbildung beschrieben wird und alles zu seiner Zeit Medium und Form werden kann¹⁸ –, die das Medium auch als implizit ästhetisch wirkenden Bildfaktor anerkennt.

(4)

An dieser Stelle, wo wie so oft die Schwierigkeit auftritt, traditionsreiche und in vielen verschiedenen Hinsichten gebrauchte Begrifflichkeiten wie Medium und Bild sowohl exakt wie auch für interdisziplinäre Diskurse anschlussfähig zu bestimmen, bietet es sich an, mit dem Begriff *Bildtechnik*¹⁹ eine weitere Kategorie zu diesem Komplex hinzuzufügen. Der stets zu diffundieren drohende Medienbegriff erhält hierdurch eine weitere Differenzierungsebene und der sich ebenso einer festen Definition entziehende Bildbegriff wird gleich auf den Korpus der materiell und bewusst erzeugten Bilder eingegrenzt. Hier ist nicht der Ort für eine intensive Abhandlung der Beziehung von Bildtechnik zu Form oder Stil²⁰, deshalb soll in diesem Zusammenhang nur darauf verwiesen werden, dass es auch im bildtheoretischen Fokus Sinn macht, die Bildtechnik im Luhmann'schen Sinne als ein loses, austauschbares Element (im Dispositiv) eines Bildmediums zu betrachten, das nichtsdestoweniger starken Einfluss auf die formale Erscheinungsweise eines Bildes besitzt, da es mit anderen Elementen zu einer festen Form verwachsen kann.

Da Bildtechnik stets auf spezielle handwerkliche, materielle und technische Komponenten referiert, ist sie wesentlich mehr abhängig von dem jeweiligen historisch-gesellschaftlichen Hintergrund als ein Medium. Während sich (viele)

Medien in ihrer Grundkonstellation relativ unbeschadet über die vergangenen Jahrhunderte erhalten haben (etwa das Buch, das Gemälde oder auch, obwohl sie noch sehr jung sind, Kino und Fernsehen), waren ihre jeweiligen Techniken stetem Wandel unterworfen, der sich immer auch in der äußeren Form niederschlug. In diesem Sinne haben die Bilder im Lauf der Geschichte weniger „die Medien ausgewechselt“²¹, wie es Hans Belting darstellt, als dass ständige technische Transformationen die Erscheinungsform von Medium und Bild verändert haben. Die Körper der Bilder (Medien) werden, um im begrifflichen Gerüst Beltings zu bleiben, gewissermaßen durch neue Organe und Transplantate (Techniken) an die wechselnden Erfordernisse ihrer Zeit angepasst. Medium und Bildtechnik scheinen jeweils zusammen durch ein konkretes Bild hindurch, gehen eine enge, aber nicht ewig dauernde Bindung miteinander ein, sodass man von dominanten (Bild-)Techniken, welche Gegenwart oder vergangene Epochen präg(t)en, auch als Kulturtechnologie sprechen kann²².

An audiovisuellen Medien wie dem Camcorder oder dem Fernsehen lässt sich das komplexe Ineinandergreifen von einer medialen Grundkonstellation und Bildtechnik anschaulich beschreiben. Medium ist der Camcorder weniger durch seine Eigenschaft als bildproduzierender Apparat, als vielmehr durch die Fähigkeit, die aufgenommenen Bilder auch abzuspielen und ansichtig werden zu lassen. Elementarer technischer Baustein für Camcorder und Fernsehen war und ist die elektronische Technik, welche unter anderem spezifische Ästhetiken wie das *Closed-Circuit*-Verfahren (Camcorder) oder die ‚Live-Ästhetik‘ (hier vor allem das Medium Fernsehen) ermöglichte. Die elektronische Bildtechnik wirkt durch diese Verfahren sowohl aus anthropologischer Perspektive auf eine Gesellschaft als Kulturtechnik ein wie sie gleichermaßen als Form ihr Ausdruck ist. In den letzten Jahren hat nun zunehmend die digitale Technik von den beiden Medien Besitz ergriffen. Für das Fernsehen bedeutet die digitale Technik die Unterwanderung der Live-Ästhetik, deren Echtzeitablauf der Zuschauer vormals nicht unterbrechen konnte, heute aber, dank der *Time Shift-Funktion* gegenwärtiger DVD-Festplattenrecorder nach seinem Belieben unterbrechen und fortsetzen kann. Hier kann man durchaus von einem kulturtechnologischen Wandel sprechen, der aber nicht den Blick dafür verstellen darf, dass die elektronische Bildtechnik immer noch eine wesentliche Rolle für das Medium, die Kultur und die Bildästhetik spielt – es handelt sich also nicht um eine bildtechnische Ersetzung, sondern um eine Ergänzung der einen durch die andere Technik.

Im Medium Camcorder werden die ästhetischen Wechselwirkungen, die aus dem Zusammenwirken der beiden Bildtechniken entstehen, besonders deutlich. Während die höhere Bildauflösung und verbesserte Farbwiedergabe der digital-elektronischen Camcorder weniger mit der digitalen Technik zu tun haben als mit der Verbesserung der elektronischen Bildwandler (der Ersetzung der Bildröhren durch CCD-Chips), half die digitale Technik die Apparate zu verkleinern und damit auch mobiler zu machen. Während Grundzüge der Videobildlichkeit wie

der zeilenhafte Bildaufbau oder die fixe Schärfentiefe auch bei aktuellen Modellen bestehen bleiben, konnte sich durch die Verkleinerung der Camcorder (Mini-DV) ein Filmstil entwickeln, der sich unter anderem durch das Zusammenwirken extremer Kameramobilität, (Bewegungs-)Unschärfen oder auch der Möglichkeit zu exzessiver Improvisation auszeichnete. Da die Herausbildung solcher Stile selten abgelöst von gesellschaftlichen Prozessen stattfinden, kann man das beschriebene Phänomen auch aus anthropologischer Sichtweise betrachten. Die mobile Mini-DV-Ästhetik lässt sich dabei aber nicht nur als Ausdruck einer pluralistischen Geschwindigkeitsgesellschaft sehen, die zunehmend einem akzidentellen Sehen verfällt²³. Ebenso wird das Wirken von Medium und Technik als Kulturtechnologie auf der Produktionsebene deutlich. Denn mit dem Einzug von Mini-DV-Camcordern und deren Ästhetik in die bislang von der mechanischen Aufnahmeapparatur, dem fotochemischen Film, beherrschten Kinos, wurde gleichsam der Abgesang auf die mechanische Bildtechnik des Industriezeitalters eingeleitet. Von diesem Zeitpunkt an werden, auch wenn dieser Prozess noch lange nicht abgeschlossen ist, die bis vor kurzem noch konkurrenzlosen mechanischen Instrumentarien der Kinokultur durch die elektronisch-digitale Bildaufzeichnung, die Technik des Informations- und Beschleunigungszeitalters, verdrängt. So scheint auf einer zweiten Ebene ganz unabhängig von der Art und Weise, wie fotografische (Bewegungs-)Bilder fast unabhängig vom Gestaltungswillen des Regisseurs oder des Kameramannes ein Stück der materiellen außerfilmischen Wirklichkeit in sich aufnehmen²⁴, durch die Bildtechnik das Wesen einer Zeit als eine Art Mikroinschrift hindurch.

Der Faktor Bildtechnik lässt sich also aus einem anthropologischen Paradigma, begriffen als Kulturtechnik, als Schlüsselbegriff einer interdisziplinären Bildwissenschaft benutzen und leistet gleichsam Disziplinen, die sich wie die Kunst-, Medien- und Filmwissenschaften explizit dem Bild als Kunstgegenstand widmen, wertvolle Dienste. Doch stellt die Bildtechnik nicht nur eine zentrale verbindende Kategorie dar, mit der sich eine interdisziplinäre Bildwissenschaft grundieren lässt. Auch innerhalb der Medienwissenschaft selbst kann sie anscheinend konträre Methoden und Forschungsfelder zusammenführen. So ist die Bildtechnik *das* Forschungsfeld der Medienarchäologie, die sich provokativ von jeglicher Art der Hermeneutik losspricht²⁵ und zur gleichen Zeit ein zentrales Moment für die Analyse der *Mise en images*²⁶, die so für die Filmwissenschaft auch als anschlussfähige Kategorie für einen interdisziplinären Austausch mit der Kunstwissenschaft von Bedeutung ist.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. Koebner, Meder 2006.
- ² Joachim Paech weist noch einmal deutlich auf den elementaren Unterschied des Bewegungsbildes zum statischen Bild hin: Paech 2006.
- ³ Vgl. Prümm 2006, S.15ff.
- ⁴ Vgl. Belting 2000 und Belting 2001.
- ⁵ Brandt 1999, S.10.
- ⁶ Ebd.
- ⁷ Ebd. S.166, 167.
- ⁸ Vgl. Boehm 1994, S.29ff.
- ⁹ Alle Zitate in diesem Satz: Ebd. S.35. Boehm relativiert diese Aussage zwar mit der Einschränkung, dass auch mit den apparativen Bildtechniken starke Bilder erzeugbar wären, macht aber deutlich, dass apparativ erzeugte Bilder im Kern reproduzierender und simulierender Natur sind.
- ¹⁰ Vgl. Arnheim 2002.
- ¹¹ Belting 2001, S.30.
- ¹² Vgl.: Bredekamp 2002, S.88.
- ¹³ Belting weist hier auf den Kunsthistoriker Julius Schlosser hin, der sich wiederum auf Schopenhauers Ablehnung des Wachsbildes beruft, da „es die Form nicht aus der Materie erlöst hätte.“ Vgl. Belting 2001, S.16, 17.
- ¹⁴ Martin Schulz führt – mit dem Verweis auf Sybille Krämer 1998 , S.76ff.– Luhmanns Gedanken zu Medium und Form als heute einflussreiche Fortführung derartiger Dichotomien an. Vgl. Schulz 2002, S.103ff.
- ¹⁵ Ein aktueller Vertreter dieser Auffassung ist u.a. Joachim Paech (Paech 2006, S.92ff.), der sich wiederum stark auf Marshall McLuhan (McLuhan 1992) bezieht.
- ¹⁶ Belting 2001, S.13.
- ¹⁷ Ebd.
- ¹⁸ Vgl. Luhmann 1996, S.172. Siehe hierzu auch Krämer 1998, S.75ff.
- ¹⁹ Christiane Kruse sieht die Kategorie *Bildtechnik* neben *Bildfunktionen*, *Bildqualitäten* und *Bildgeschichte* als einen von vier grundlegenden Begriffen, mit denen eine interdisziplinäre Bildwissenschaft eine gemeinsame Arbeitsgrundlage entwickeln kann. Vgl.: Kruse 2006, S.74, 75.
- ²⁰ Vgl. zu diesem Komplex: Prümm 1999 und 2006.
- ²¹ Belting 2000, S.8.
- ²² Vgl. zum Thema Kultur und Technik u.a.: Stauff, S.445ff.
- ²³ Vgl. Virilio 1989.
- ²⁴ Vgl. Panofsky 1999, S.53-54.
- ²⁵ Vgl. Ernst 2004.
- ²⁶ Vgl. Prümm 2006, S.17.

Literaturhinweise

- Rudolf Arnheim: Film als Kunst. Mit einem Nachwort von Karl Prümm. Frankfurt/Main 2002.
- Hans Belting: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München 2001.
- Hans Belting: Vorwort. In: Hans Belting, Dietmar Kamper (Hg.): Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion. München 2000. S.7-10
- Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder. In: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? München 1994. S. 11-38.
- Reinhard Brandt: Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen – Vom Spiegel zum Kunstbild. München, Wien 1999.
- Wolfgang Ernst: Der medienarchäologische Blick. In: Harro Segeberg (Hg.): Die Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte. Marburg 2004. S.28-42.
- Thomas Koebner, Thomas Meder (Hg.): Bildtheorie und Film. München 2006.
- Sybille Krämer: Das Medium als Spur und als Apparat. In: Sybille Krämer (Hg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt/Main 1998. S.73-94.
- Christiane Kruse: Zur Medienfrage der Kunst am Beispiel eines >alten< Mediums. Plädoyer für eine integrative Kunstwissenschaft als Bildwissenschaft. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen einer interdisziplinären Bildwissenschaft. Köln 2006. S.70-84.
- Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/Main 1996.
- Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle. Understanding Media. Düsseldorf, Wien, New York, Moskau 1992.
- Joachim Paech: Was ist ein kinematographisches Bewegungsbild? In: Thomas Koebner, Thomas Meder (Hg.): Bildtheorie und Film. München 2006. S.92-107.
- Erwin Panofsky: Stil und Medium im Film. In: Erwin Panofsky: Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers. Frankfurt/Main 1999. S.19-54.

Karl Prümm: Von der Mise en scène zur Mise en images. Plädoyer für einen Perspektivenwechsel in der Filmtheorie und Filmanalyse. In: Thomas Koebner, Thomas Meder (Hg.): Bildtheorie und Film. München 2006. S.15-35.

Karl Prümm, Silke Bierhoff, Matthias Körnich (Hg.): Kamerastile. Berichte und Analysen. Marburg 1999.

Martin Schulz: Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft. München 2005.

Markus Stauff: Premiere World – Digitales Fernsehen, Dispositiv, Kulturtechnologie. In: Harro Segeberg (Hg.): Die Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte. Marburg 2004. S.436-454.

Paul Virilio: Die Sehmaschine. Berlin 1989.

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Ian Aitken (Ed.): Encyclopedia of the Documentary Film. Three-Volume Set

New, York, London: Routledge 2006, XXXVII + 1513 + 110 S. (Index), ISBN 1-57958-445-4, £ 325,-

Eine gewichtige Publikation in jeder Hinsicht: Mehr als fünf Kilo wiegen die drei großformatigen Bände und allein das 18-köpfige Board of Advisers, die der Herausgeber Ian Aitken für dieses Großprojekt zurate gezogen hat, nötigt Respekt ab, nimmt es sich doch wie ein ‚Who is Who‘ der jüngeren angelsächsischen Dokumentarfilmforschung aus. Es weist u.a. Jack Ellis, Bill Nichols, Michael Renov, Alan Rosenthal, William Rothman, Vivian Sobchack, Thomas Waugh oder Brian Winston aus, um nur einige Namen zu nennen. Rund 250 Autoren, überwiegend aus dem angloamerikanischen Raum, hat der Herausgeber versammelt, um dieses in seiner Art bislang einmalige Unternehmen einer internationalen Enzyklopädie des Dokumentarfilms zu realisieren. Schon die organisatorische Leistung und das Stehvermögen, ein solch aufwendiges Projekt durchzuziehen, verdienen alle Anerkennung.

Aitken, der sich zuvor schon mit mehreren Buchpublikationen zur Filmgeschichte und zur Theorie des Films hervorgetan hat, verfolgt mit dieser Enzyklopädie – wie in der Einleitung dargelegt – nicht nur eine weltweite Bestandsaufnahme des Dokumentarfilmschaffens, sondern ist zugleich um eine problemorientierte, „pronounced critical“ Perspektivierung bemüht, „in bringing to light new material and insights and in providing a rich source of information for future research.“ (S.xxxvii)

Dass ihm dies schließlich gelungen sei – das steht für den Herausgeber selbstbewusst außer Zweifel. „It is now, and for the first time, possible to make comparative studies of different, national and regional documentary film traditions, and to create an overall ‚map‘ of the field. This will prove an invaluable aid to future research.“ (S.xxxviii)

Auf insgesamt 1 513 großvolumigen, doppelspaltig gesetzten Seiten versammeln die drei Bände Artikel unterschiedlicher Art und Länge. Zunächst sind da Einträge zu einzelnen Filmen und zu einzelnen Regisseuren, deren Umfang je nach Bedeutsamkeit bis zur vier Seiten beträgt (etwa die Beiträge zu *Nanook of the North*, 1922, oder zu Dziga Vertov). Berücksichtigung finden rund 250 Filme: von *La Sortie des usines* (1895) der Lumières bis zu Produktionen der letzten

Jahre (z.B. Andres Veiel: *Black Box BRD*, 2001). Desgleichen werden an die 275 Regisseure und Producer vorgestellt – von James Agee bis Želimir Žilnik, dazu rund ein Dutzend „theorists and thinkers“: Klassiker wie Balázs, Bazin, Grierson, Kracauer, aber auch Repräsentanten des jüngeren Dokumentarfilmdiskurses wie Jean-Louis Comolli oder Bill Nichols („arguably the most significant documentary scholar in the world“, S.997).

Breiterer Raum wird den historisch ausgerichteten Beiträgen zur Dokumentarfilmgeschichte einzelner Länder oder Regionen eingeräumt. Hier wird selbst wenig bekannten Produktionsländern wie Island/Grönland, Rumänien oder den Westindischen und Karibischen Inseln mit eigenständigen Texten Aufmerksamkeit geschenkt. Ähnlich ausführlich werden Problemkomplexe und Diskursfelder behandelt, die in thematischer und vor allem in methodischer Hinsicht grundsätzliche Fragen der dokumentarischen Theorie und Praxis aufwerfen; so etwa unter dem Stichwort ‚Marxismus‘ (und Dokumentarfilm), ‚Dekonstruktion‘ (und Dokumentarfilm) oder ‚Feminismus‘ (und Dokumentarfilm); letzterer ein Komplex, der gleich in vier verschiedenen Artikeln von drei Autorinnen angegangen wird: in einem „Critical Overview“ sowie in einschlägigen Beiträgen mit Blick auf Afrika, Nordamerika und Großbritannien. Primär thematische Zusammenhänge beleuchten Artikel, die sich an Topics ausrichten wie etwa dem Spanischen Bürgerkrieg, dem Krieg in Vietnam oder am „Weimar: Leftist Documentary“. Last but not least werden in rund 20 längeren Artikeln historische und aktuelle Gattungsausprägungen, Ausdifferenzierungen und dokumentarische Mischformen rekapituliert und reflektiert. Dabei sind von besonderem Interesse die vor allem mit dem Fernsehen entstandenen neuen Formen wie etwa die „Docu-soap“, aber auch solche, keineswegs an das Fernsehen gebundenen Phänomene wie die „Mocumentaries“ – von Jim McBride: *David Holzman's Diary* (1967) bis zu Rémy Belvaux: *C'est arrivé près de chez vous / Mann beißt Hund* (1992) oder Daniel Myrick / Eduardo Sanchez: *The Blair Witch Project* (1999).

Eine Reihe von zumeist kürzeren Sachartikeln zu einzelnen stilistischen, technischen organisatorischen und institutionellen Aspekten der Dokumentarfilmproduktion, -distribution und -exhibition vervollständigen das ungemein breite Spektrum von Einträgen in dieser Enzyklopädie.

Die Stärke dieser Publikation ist, dass sie viel mehr als nur ein Nachschlagewerk zur punktuellen Information darstellt. Sie lädt nachhaltig zum Lesen und Weiterlesen ein, entwickelt förmlich einen Sog, dem man sich nur schwer entziehen kann. Dies liegt vor allem an der Breite und Fülle, mit der hier die Geschichte des Dokumentarfilms, seines Reichtums an Formen, Ideen und Programmen, seiner gesellschaftlichen Imperative und seiner Beschränkungen, zeitlich und geografisch entfaltet wird. Dabei sind es keineswegs nur die selbst manchem Experten westlicher Provenienz kaum bekannten Terrains in der Dritten Welt, in Fernost oder eben vor der Tür Westeuropas (z.B. Bosnien), die hier erschlossen werden. In den besten Artikeln erscheint selbst das scheinbar Vertraute in einem

veränderten, vom jüngsten Stand der Forschung getragenen Licht. So liefert etwa Pierre Sorlin brillante Überblicksartikel zum Dokumentarfilm in Frankreich und in Italien; mustergültig gelingt ihm die Vermittlung von Sozialgeschichte und filmischer Entwicklung; zugleich wird ein analytisches Konzept sichtbar, das unter methodischen Gesichtspunkten sich auch für die Untersuchung anderer Darstellungszusammenhänge aufdrängt. So präsentiert Ian Aitken John Grierson, den Mentor des britischen Dokumentarismus, über den eigentlich schon alles gesagt zu sein schien, sehr plastisch als einen Neo-Hegelianer, der sich in den spezifischen Widersprüchen zweier unterschiedlicher zeitlicher Phasen (1929-1936 und 1937-1967) auf je besondere Art in einer „dialectical tension between the aesthetic and the sociological“ (S.525) einzurichten versuchte. Ähnlich anschaulich, wengleich von einem anderen Zuschnitt, ist etwa das Personalporträt von Pare Lorentz verfasst, den man mit gewissem Recht als US-amerikanisches Pendant zu Grierson bezeichnen kann.

Die Artikel, die einzelne Filme vorstellen, bewegen sich nach erstem Lektüreeindruck weitgehend auf bemerkenswert hohem Niveau. Dabei geraten manche Artikel – so z.B. Dean Duncan über *Listen to Britain* (Humphrey Jennings, 1942) – zu einer regelrechten Hommage an den Filmemacher und seine vorwärts weisende Ästhetik. Beiträge wie der von Ramona Fontiade über *Las Hurdes / Land without Bread* (Luis Buñuel, 1931) korrigieren nachdrücklich vertraute Wahrnehmungsmuster: hier den oft vorgebrachten Eindruck, dass Buñuel mit diesem Film hinter den Surrealismus seiner beiden Debütfilme und deren subversive Strategien zurückfalle. Andere Darstellungen zu einzelnen Filmen öffnen sich für grundsätzliche Fragestellungen zum Filmisch-Dokumentarischen; so etwa David Chapman in seinem Beitrag über *I Do Not Know What It Is I am Like* (Bill Viola, 1986).

Demgegenüber zeigen die Artikel unter themen- bzw. sachbezogenen Lemmata schon eher eine schwankende Qualität. Da finden sich einerseits höchst informative und fundierte Beiträge wie etwa jener des Autors und Filmemachers David MacDougall über den ethnografischen Dokumentarfilm oder die erfrischend undogmatischen und inspirierenden Ausführungen von Stephen Charbonneau unter dem Stichwort „Marxism“. Auf der anderen Seite finden sich Beiträge, die die Möglichkeit, den Sach- und Forschungsstand zu reflektieren, weitgehend verschenken. Der Artikel zum Kompilationsfilm („Compilation“), ein gerade in den letzten Jahren verstärkt diskutiertes Subgenre, ist so ein Beispiel. Nicht nur ist der Beitrag von bemerkenswerter Kürze; kaum eine vollständige Seite vermag er zu füllen. Überdies bestehen die wenigen Zeilen fast zur Hälfte aus wörtlichen Zitaten einer einzigen Quelle (i.e. William C. Wees). Nahe liegende und weiterführende Querverweise zum Artikel „Found Footage“ werden dem Leser in diesem Fall auch vom Herausgeber vorenthalten.

Dabei ist dieses Verweissystem, das die einzelnen Artikel vernetzt, eigentlich integraler Bestandteil dieser Enzyklopädie und verstärkt deren Gebrauchswert. Dazu trägt nicht zuletzt ein umfangreiches, vorzügliches Register von nicht weniger als 110 Seiten bei. Allerdings erscheint dieses Prinzip dort überbelastet, wo man eigentlich auch Einträge in Form von Übersichtsartikeln hätte erwarten dürfen, diese im Textteil jedoch fehlen. Dies gilt nicht nur Begriffe wie die des „Direct cinema“ oder des „Cinéma vérité“ (gerade weil diese Bezeichnungen durchaus unterschiedlich verstanden und verwendet wurden); auch hätten die USA durchaus einen Abriss ihrer Dokumentarfilmgeschichte verdient, so wie er neben den großen Filmnationen selbst kleineren Ländern wie Portugal, Schottland, der Schweiz oder temporären Gebilden wie der DDR zugestanden wird.

Relativiert wird der Gebrauchswert dieser Enzyklopädie auch dadurch, dass das Prinzip, personenbezogene Artikel durch Auswahlfilmografien zu kompletieren, nicht immer konsequent durchgehalten wurde. Weder Erwin Leiser noch Richard Leacock, um nur zwei willkürliche Beispiele zu nennen, wird eine Auswahlliste ihrer filmischen Arbeiten zuerkannt. Ärgerlicher allerdings sind die allen Artikeln beigefügten Literaturhinweise unter der Rubrik „Further Reading“; anstößig deshalb, weil in dieser Rubrik nahezu durchgängig, wenn es sich um angloamerikanische Verfasser handelt, nur auf englischsprachige Literatur bzw. englischsprachige Übersetzungen rekurriert wird. M. a. W.: Ein Bazin oder ein Comolli werden mit ihren Arbeiten und der darauf bezogenen Sekundärliteratur in der Regel nur registriert, wenn davon englischsprachige Übersetzungen vorliegen. Und umgekehrt kann es passieren: Hat ein Artikel wie etwa im Fall von Pasolinis *Comizi d'amore* (1964) offenkundig einen nicht-englischsprachigen Verfasser, dann darf der Leser zwar mit einem Hinweis auf eine italienische Publikation und einen Artikel in den *Cahiers du Cinéma* rechnen, nicht aber auf Veröffentlichungen in einer anderen verbreiteten Verkehrssprache. Ein Beitrag deutscher Herkunft macht unfreiwillig eine weitere Facette des Problems kenntlich: etwa dann, wenn unveröffentlichte Diplom- und Magisterarbeiten aus Berlin und Osnabrück dem internationalen Publikum zum „further reading“ anempfohlen werden (Artikel zu „Peter Nestler“). Vielleicht hätte das internationale Advisory Board sich in dieser Hinsicht doch etwas nachhaltiger koordinierend einbringen sollen, um die vom Herausgeber der internationalen Forschung versprochenen Impulse (s.o.) zu verstärken.

Bevor es endgültig beckmesserisch wird, das Fazit: Diese insgesamt imposante Enzyklopädie des Dokumentarfilms gehört nicht nur zur Grundausstattung in jede filmwissenschaftliche Bibliothek. Es ist auch nicht nur ein Muss, sie zu lesen. Bei allen Vorbehalten in manchem Detail, es bereitet gewinnbringendes Vergnügen und macht vor allem neugierig auf Dokumentarfilme.

Heinz-B. Heller (Marburg)

Medien / Kultur

Andreas Becker, Saskia Reither, Christian Spies (Hg.): Reste. Umgang mit einem Randphänomen

Bielefeld: transcript 2005, 286 S., ISBN 3-89942-307-0, € 27,80

„Was ist ein Rest? Wie geht man mit ihm um? Auf welche Weise werden Reste kulturell erzeugt? Und wie werden sie wahrgenommen?“ (S.7) – dies sind die Leitfragen, denen sich der vorliegende Sammelband verschreibt, der auf eine Tagung des Graduiertenkollegs „Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung“ der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt/Main zurückgeht. Der Bezug zum Kollegsthema ist in den Worten der HerausgeberInnen in der „unästhetisch, a-temporal“ (ebd.) gegründeten Struktur dieses „Randphänomens“ und der Frage nach der Funktion des Restes in der „Erinnerungskultur einer postindustriellen Gesellschaft“ (ebd.) gegeben. Diese eher allgemein gehaltenen Fragehorizonte verdeutlichen bereits, dass es in diesem Sammelband nicht um eine systematische Erschließung des Rests gehen kann und soll, sondern eher die Funktionsspektren von Resten für die Kultur, Kunst und Gesellschaft der (Post-)Moderne ausgeleuchtet werden sollen. Dieser vorsichtigen Annäherungsfigur entsprechen denn auch die vier wiederum recht grob gefassten Funktionskategorien, die den einzelnen Beiträgen zur Rubrizierung dienen sollen: „Reste erinnern“, „Reste ausschließen“, „Reste sammeln“ und „Reste nutzen“.

Entsprechend weit gefächert sind die thematischen und disziplinären Annäherungen an den Komplex, entsprechend disparat die impliziten Setzungen und Definitionsversuche des Gegenstandes: Da versammeln sich Beiträge über Industrieruinen (Susanne Hauser), Bildreste (Christian Spies, Vera Beyer, Jürgen Reble), über Formulierungen des Rests in der Literatur (Anja Lemke, Burkhardt Lindner) und in der Architektur (Philip Ursprung), über Funktionalisierungen des Rests in der Kybernetik (Wolfgang Ernst), der Museumspraxis (Ulrich Krempe) oder der nationalsozialistischen Filmpropaganda (Thomas Küpper) – mithin primär gegenstandsbezogene Analysen – mit einigen doch stärker begriffs- oder ideengeschichtlich bzw. theoretisch orientierten Aufsätzen (Elena Esposito, Manfred Schneider, Florian Mundhenke, Sonja Windmüller). Wird insofern die schimmernde Vielfalt des Begriffsfeldes ‚Rest‘ in der Breite der vorliegenden Anwendungshorizonte durchaus eindrücklich bekräftigt, so zeigen sich bei näherer Betrachtung jedoch auch die epistemische Unschärfe der Kategorie und die Heterogenität der unter diesem Begriff subsumierten Phänomene, die zwischen materiellen Resten, Formen der Wiederaufbereitung oder Musealisierung, zeitlichen Fragmenten und ideellen bzw. faktischen Leerstellen oszillieren. Nicht immer scheint daher die Kategorisierung der Phänomene als ‚Reste‘ zwingend, nicht

immer die Begriffswahl kongenial. Oder anders gewendet: Wie breit gespannt muss und darf eine Kategorie sein, wenn sie sterbliche Relikte, ästhetische Strategien der Auslassung, Konzeptualisierungen des Fragmentarischen, Formen des materiellen Recyclings, technische Informationsverluste und -überschüsse und temporale Paradoxien gleichermaßen unter ein konzeptionelles Dach zwingen kann oder soll? Insofern vermag die Tragfähigkeit der ‚Reste‘-Kategorie v.a. aus den gegenstandsbezogenen Beiträgen nicht immer zweifelsfrei zu erhellen, bleibt hier doch die epistemologische Kohärenz in hohem Maße rückgebunden an die – dem individuellen Leseindruck anheim gestellte – Plausibilität des jeweiligen begrifflichen Zugriffs auf das Material.

Anders verhält es sich jedoch mit den angesprochenen eher systematisch orientierten Texten von Esposito, Mundhenke, Schneider und Windmüller. Bei aller Divergenz der Themenwahl (Epistemologie des blinden Flecks aus systemtheoretischer Perspektive, Zufall und Abfall als Leitkonzepte in der modernen Philosophie, Müll als hybrider Gegenstand kulturwissenschaftlicher Forschung) scheint hier nämlich doch so etwas auf wie ein geteilter Leitgedanke dieser Beiträge: dass nämlich der Rest, sei es in temporaler, kognitiver, materieller, epistemischer oder funktionaler Hinsicht, das strukturell unhintergehbare Komplementärphänomen des Modernisierungsprozesses schlechthin ausmacht. Gerade indem die Moderne ihre steigende soziale Komplexität durch logistische und funktionale Effizienz, Rationalisierung und Ausdifferenzierung (re-)operationalisierbar zu halten versucht, entstehen zwangsläufig Überschüsse, Unverwertbares, Unkontextualisierbares, Verbrauchtes, Ab- und Ausgestoßenes. Der Rest (der Müll, der Abfall...) wird somit ansichtig als das sich der Verwertungsordnung Entziehende, das nicht (mehr) Integrierbare einer Funktionslogik, die sich als teleologisch aufgeladene Figur *ad infinitum* voranschreibt. Folgt man v.a. Schneiders und Mundhenkes kompetenten Darlegungen, so wird diese Dynamik zuerst in den reflexiven Denkfiktionen skeptischer Philosophien erkannt und entsprechend dort der Rest (der Zufall, das Kontingente...) zur heuristischen *via regia* zum Verständnis von Modernität schlechthin modelliert. Nicht von ungefähr ist in diesen Konzeptionen das Ästhetische immer schon als der (kompensatorisch aufgeladene) Ort mitgedacht, der sich dem Verwertungsdruck der Moderne entzieht und eine der Philosophie analoge Aufwertung des Rests zum eigentlichen Zentrum des Weltzugangs vollzieht – eine Fokusverlagerung, die dann ja auch in der Tat für viele ästhetische Praxen der Moderne leitend wurde.

Vor *diesem* Hintergrund besehen und konzeptualisiert, legitimiert sich das Thema dieses Sammelbandes dann doch sehr nachhaltig. Da eben der ‚Rest‘ wohl weniger als „Rand-“, sondern vielmehr als Zentralphänomen der Moderne anzusehen ist, wird seine Relevanz und Aktualität in den besprochenen Beiträgen überzeugend bestätigt und es deutet sich hier schon an, dass aus der – entsprechend systematisch ausgearbeiteten – interdisziplinären Erforschung des ‚Rests‘ in der Tat einmal eine fruchtbare kulturwissenschaftliche Leitkategorie entstehen könnte.

Dass die Thematik in der hier skizzierten Modellierung überdies an zusätzlicher und trauriger Brisanz im Zeitalter eines entfesselten Neoliberalismus gewinnt, der vor Wortschöpfungen wie „Prekariat“ und „Modernisierungsverlierer“ nicht zurückschreckt, liegt auf der Hand und rechtfertigt die Notwendigkeit einer umfassenden Auseinandersetzung auch mit den politischen Aspekten und Phänomenbereichen des ‚Rests‘ nur noch einmal auf das Nachdrücklichste.

Kay Kirchmann (Erlangen)

Sonja Ganguin, Uwe Sander (Hg.): Sensation, Skurrilität und Tabus in den Medien

Wiesbaden: VS – Verlag für Sozialwissenschaften 2006, 164 S., ISBN 3-531-14716-1, € 26,90

Dass sich dieser Sammelband seinem Gegenstand nicht annähern möchte, scheint er durch eine Schriftgröße zu signalisieren, die den Augen des Lesers Ähnliches zumutet wie die Sensationspresse mit den großen Buchstaben seinem Magen. Der Eindruck täuscht. „Skurrilitäten und Sensationen“, schreiben die beiden Herausgeber, „werden als Strategien heutiger Medien eingesetzt, um Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen.“ (S.10) Heutiger Medien? Ist der ausgebeutete Aufmerksamkeitswert von Skurrilitäten und Sensationen nicht so alt wie die Medien, so alt wie das Spektakel? Die Herausgeber nennen selbst einige Beispiele aus der Geschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhundert und weiter hinten kommt ganz ausführlich Homer ins Spiel. Haben die heutigen Strategien eine neue Qualität oder sind sie uns nur in dem Maße vertrauter, wie die Medien ihre Reichweite vergrößert haben?

Gleich der erste Beitrag von Ulrike Dulinski versucht dem Sensationsjournalismus der Boulevardpresse Positives abzugewinnen. Sie sei schnell und einflussreich, liefere Emotionsjournalismus und rüttle damit wach, kenne durchaus Tabus, habe eine hohe Integrationskraft und setze die Standards von morgen. Das muss man noch nicht unbedingt für gut halten. Die Autorin, geboren in den Jahren der Anti-Springer-Kampagne, tut es. Da sage einer, es habe in Deutschland kein Umdenken stattgefunden.

Dieter Wiedemann belegt in seinem historisch weit ausholenden Aufsatz, dass sich das Kino für Sensationen, Skurrilitäten und Tabubrüche besonders eigne. Hajo von Gottberg gibt da dem Fernsehen den Vorzug. Er referiert die gängigen Urteile, statt sich selbst festzulegen. Der Vorwurf an die „Kulturpessimisten“ jedoch, sie würden „das Fernsehen sowie die Rezeptionsvorlieben und Gewohnheiten der Zuschauer nur bruchstückhaft“ kennen (S.66), lässt vermuten, dass er deren kritische Sicht nicht teilt. In nahezu die gleiche Kerbe schlägt Joan Kristin Bleicher in der zweiten, mit „Perspektiven“ überschriebenen Hälfte des Buchs.

Irgendwie scheinen es die Herausgeber versäumt zu haben, die Themenstellungen und -ausrichtungen bei der Absprache mit den Autoren zu koordinieren. Immerhin kann Bleicher drei eigene Veröffentlichungen anführen, die von Gottberg übersehen hat.

Gisla Gniech und – wie uns das Autorenverzeichnis verrät – deren Patentochter Julia versuchen sich in einer Typologie des „Sensation-Seekers“. Und was verbindet das „Odysseussyndrom“ mit der Popkultur? Die Sensationslust! Womit wir beim Thema des Bandes wären.

Die Scham stellen Christian Swertz und Elsbeth Wallnöfer ins Zentrum ihres Beitrags über das Internet, um zum Ergebnis zu gelangen, „dass internetgeprägte Menschen die Erwartungen von buchdruckgeprägten Menschen an das Schamerleben nicht erfüllen“ (S.76). Gerne erführe man, wovon man geprägt sein muss, um sich in dieser Sprache auszudrücken. Da lobt man sich die trockene Sachlichkeit des juristischen Beitrags von Karl-Nikolaus Pfeifer, Richter am Oberlandesgericht Hamm. Er eifert nicht, sondern stellt klar. Und entfernt sich damit am weitesten von eben jener Sensationsgier, die andere Autoren eher zu faszinieren scheint, als dass sie diese analysieren wollten. In dieser Umgebung nimmt sich der evangelische Medienfachmann Norbert Schneider wie ein Fremdkörper aus. Früher eher durch eine moralisierende Haltung aufgefallen, ist auch er vorsichtiger geworden, um sich am Ende seiner Ausführungen gegen den vorweggenommenen Vorwurf der „Verharmlosung“ und des „Freispruchs“ zu verteidigen. Wer sollte ihn erheben? Von den Koautoren muss Schneider derlei nicht befürchten.

Ganz am Schluss gibt Renate Röllecke Ratschläge für die medienpädagogische Arbeit „rund um skurrile Medien“ (S.159). Fragt sich, warum die nötig ist, wo doch eh alles mehr oder weniger paletti erscheint. Schließlich fordert auch niemand medienpädagogische Maßnahmen rund um die Bibellektüre.

Vielleicht liegt der eigentliche Tabubruch darin, dass man sich der Sensation und der Skurrilität in den Medien nur noch apologetisch nähert und so der ‚Political Correctness‘ der vorausgegangenen kritischen Generation die lange Nase zeigt. Sensationell ist das nicht. Auch nicht skurril. Bloß ein wenig ekelhaft.

Thomas Rothschild (Stuttgart)

Sebastian Gießmann: Netze und Netzwerke. Archäologie einer Kulturtechnik, 1740-1840

Bielefeld: transcript 2006 (Reihe Kultur- und Medientheorie), 114 S., ISBN 3-89942-438-7, € 13,80

Aktuelle Untersuchungen der modernen Gesellschaft gehen gemeinhin von deren funktionaler Differenzierung aus. Die Idee einer Bildung von Teilsystemen stellt ein allgemein akzeptiertes Beschreibungsmodell für die Gesellschaft und ihre

historische Entwicklung dar. Im Rahmen solcher Analysen der Differenzierung nach Funktionssystemen bietet der Netzwerkbegriff immer dann eine Alternative, wenn sich beobachtete Strukturen diesem Muster widersetzen. Diese Sonderform der funktionalen Differenzierung erklärt Sebastian Gießmann in seiner kurzen Studie zu Netzen und Netzwerken zum eigentlichen „Movens der Moderne“ (S.11 und 97).

Die Spezifika moderner Netzwerke und Netze sind nach Gießmann die „Darstellung von Komplexität und das Element der Dezentralisierung“ (S.11) – zwei Aspekte, die auch für die funktionale Differenzierung gelten. Gießmann sieht jedoch in seiner (leider wegen der Kürze etwas oberflächlichen) Gegenüberstellung von Netzen und Systemen Vorteile in der Umstellung der Beobachtung von Ausdifferenzierungsprozessen auf Ver- und Entnetzungen, weil letztere „die Analyse hybrider Verbindungen zwischen Systemen“ (S.22) ermöglichen. Ein weiterer Unterschied der beiden Beobachtungsperspektiven bestehe darin, dass der Systembegriff auf Komplexitätsreduktion setze, während Netzwerke und Netze Komplexität gerade anschaulich machten. Diese Unterscheidung ist natürlich alles andere als unproblematisch, können doch auch Netzdarstellungen wie beispielsweise Landkarten als unterkomplex hinsichtlich ihres Gegenstandes angesehen werden. Darauf macht zumindest Niklas Luhmann in *Gesellschaft der Gesellschaft* (Frankfurt/Main 1997) aufmerksam.

Die Anschaulichkeit von Netzen und Netzwerken steht nach Gießmann in Zusammenhang mit deren hoher Metaphorizität. Ihm geht es nun um die Betrachtung der Netzmetapher. Dabei schließt er an gängige Metaphertheorien an und betont die wissensgenerierende Leistung von Metaphern. Mit dieser Vorgabe geht er der Frage nach, wie ein Wissen über Netzstrukturen soziale und kulturelle Wirkungskraft entfaltet und zur Beobachtung von (gesellschaftlichen) Netzwerken führt. Unter welchen historischen Bedingungen entwickelt sich ein Netzwerkwissen, das in den 1830er Jahren weitgehend ausformuliert vorliegt und bis heute persistiert? Mit dieser Fragestellung will Gießmann ein Desiderat der Netzwerkforschung füllen, die zwar aktuelle Phänomene hinsichtlich ihrer Netzartigkeit beobachtet, aber dabei die Historizität ihrer eigenen Beschreibungsgrundlage vernachlässigt.

Bei der Frage nach den historischen Bedingungen des Netzwissens ist entscheidend, dass die Netzmetapher zwar als Modell in vielen Wissensbereichen fungiert, jedoch kein Ursprung dieses Modells zu benennen ist. Die unterschiedlichen Wissensfelder, die auf die Netzmetapher referieren, affizieren sich gegenseitig, das heißt, sie bieten sich mit der Netzstruktur wechselseitig Erklärungsmodelle. So zirkuliert die Netzmetapher zwischen diversen Bereichen wie Medizin, Biologie, Verkehrswesen, Sozialutopien etc., die darüber in Verbindung stehen und die Gießmann jeweils für sich untersucht. Ihre Gesamtheit bildet so gleichsam selber ein Netz der historischen Fortschreibung des Netzwissens. Diese Netzwerkartigkeit der Geschichte des Netzverständnisses arbeitet der Verfasser auf, indem

er anhand einzelner Textartefakte Knotenpunkte des Netzwissens benennt, die jeweils die Verbindungslinien aus den verschiedenen Bereichen zusammenführen. Die einzelnen Texte dienen ihm also dazu, auszustellen, welches spezifische Netzverständnis darin manifest wird.

Von besonderem Interesse ist dabei der ‚Knotenpunkt‘ Saint-Simonismus der 1830er Jahre, der den Abschluss von Gießmanns Untersuchung darstellt. Dieses Projekt bezieht die Netzidee aus verschiedenen Bereichen – maßgeblich Militär, Wasserversorgung und Medizin – und entwickelt daraus einen weltgesellschaftlichen und -wirtschaftlichen Gesamtentwurf, in dem eine globale Verschaltung auf allen Ebenen avisiert wird. Hier geht es nicht mehr um das Netz als Beschreibungsmodell, sondern um Netzwerke als Zielvorgabe. Es zeigt sich „ein spezifisch moderner Impuls, der von Frankreich ausgeht. Von diesem Moment an stellt sich die Frage nach historischen Vernetzungsenergien und Netzeffekten neu“ (S.95), weil auf das Projekt der Vernetzung abgestellt wird. Eine detaillierte Beschreibung dieses neuen Impulses, den er immerhin und ohne Furcht vor Monokausalität als das ‚Movens der Moderne‘ versteht, bleibt Gießmann dann aber schuldig. Die Konturierung seines Netzwerkbegriffs beschränkt sich weitgehend auf die bereits genannten Elemente Komplexität und Dezentralisierung sowie des Weiteren auf Distribution. Diese Beschränkung begründet er damit, dass es gerade die Unschärfe des Begriffs sei, die seine Attraktivität ausmache.

Diese Begründung ist plausibel, hat aber zum Effekt, dass Gießmann seinen Untersuchungsgegenstand und seinen Textkorpus nicht eingrenzen kann. Auch die zeitliche Begrenzung auf das Frankreich der Jahre 1740-1840 legitimiert der Autor sehr vage, wenn er ohne weitere Argumentation die These aufstellt, dass es den Netzideen und -darstellungen vor 1740 an der Verarbeitung von Komplexität, Dezentralisierung und Distribution mangle. Auch diese These ist natürlich plausibel und lässt sich gleichermaßen begriffsgeschichtlich, diskursanalytisch und systemtheoretisch nachvollziehen, aber Gießmann wählt keine dieser Alternativen, sondern überlässt es dem Leser, dies zu glauben oder nicht. Solche Probleme sind durchgehend der Kürze der Ausführungen geschuldet, denn auf gerade einmal 100 Seiten versucht Gießmann die Geschichte des Netzbegriffes und damit das, was die Moderne selbst antreibt, aufzuarbeiten.

Christina Bartz (Köln)

Andreas Hepp: Transkulturelle Kommunikation

Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2006 (UTB, Bd. 2746), 341 S., ISBN-13 978-3-8252-2746-3, € 19,90

Dieses äußerst synthetische Werk versucht mehr noch als die vorangehenden Veröffentlichungen des Autors das Phänomen der transkulturellen Kommunikation in allen Dimensionen zu erfassen. Das bereits seit Jahren vorliegende

Bedürfnis nach einer derartigen Studie konnte bisher aufgrund mangelnden Materials nicht in diesem Umfang befriedigt werden.

Das erste methodologische Kapitel steckt das Studienfeld im Verhältnis zur internationalen und zur interkulturellen Kommunikation ab, wobei ein Überblick über transnationale Kommunikation *per se* und die gesamte Forschung gewonnen wird. Der Autor möchte die Methoden der transkulturellen Vergleichssemantik und der Cultural Studies verwenden, um über die herkömmlichen nationalgebundenen Referenzpunkte hinaus eine Antwort auf die Frage, inwiefern transkulturelle Kommunikation durch die Globalisierung der Medienkommunikation zustande kommt, zu finden. Es erweist sich in der Tat unmöglich, transkulturelle Kommunikation auf paradigmatische Weise zu definieren, sie ist vielmehr das Ergebnis von Mediennetzwerken und Kommunikationsflüssen.

Das Buch untersucht zunächst die makrostrukturellen Elemente der Kommunikation, die institutionellen und regulativen Rahmenbedingungen der Globalisierung, die Medienkonzerne und Netze, die verhältnismäßig wenigen Produktionsstätten. Haben sich die Infrastrukturen und die weltweite kommunikative Konnektivität zweifellos entwickelt, so bedeutet die zunehmende Einbindung der Menschen in globale Netzwerke der Medien aber nicht, d.h. nicht nur und nicht vorrangig, die Homogenisierung und Standardisierung der Kommunikation. Die Tatsache, dass die größten Produktionsstätten meist westliche Weltstädte sind, ist zwar kennzeichnend für eine ‚westliche‘ Orientierung der Produktion, zeugt aber auch ganz einfach von der Notwendigkeit, über die bestmöglichen Infrastrukturen und Arbeitskräfte zu verfügen und ein unmittelbares, äußerst differenziertes Experimentierfeld vorzufinden.

Die Verflechtungen, die die Strukturen prägen, sind auch für die Produkte prägend. So können die wenigsten Fernsehsendungen, Filme und Internetprodukte, seien es Formate, einfach global vermittelt werden. Die Produktion orientiert sich an übernationalen Zielgruppen oder an lokalen, regionalen und großregionalen ‚geolinguistischen‘ Räumen. Die Verbreitung von Produkten, die transkulturell sind, insofern sie nationale Kulturen übergreifen und bestimmte Eigenschaften besitzen, geht also mit zahlreichen Differenzierungen und sogar mit einer Verstärkung von regionalgerichteten, z.B. afrikanischen, Produktionen einher. Das bereits klassische Beispiel von Medienereignissen zeigt nicht nur, dass die Rezeption von deterritorialen Repräsentationsgefügen stark von der Kontextualisierung des Medienprodukts abhängt, es verdeutlicht, dass es unmöglich ist, sich auf eine formale wenn auch umfassende Beschreibung der Produkte zu beschränken. Um der Kommunikation als interaktiven, sinngebenden Prozess gerecht zu werden, müssen die Medien nicht nur als Vermittler, sondern auch als konstruktive Mitgestalter von Identitäten und Gemeinschaften begriffen werden. Diese Rolle geht mit der komplexen Gestaltung heutiger Identitäten einher, die angesichts der Heterogenität der Gegenwart Hybridformen und Überlagerungen

erlauben oder gar verlangen. Das Spannungsverhältnis zwischen der lokalen Verwurzelung der Individuen und dem translokalen Sinnhorizont vorgestellter Vergemeinschaftung wird hinsichtlich kultureller Lokalisierungen, translokaler Gemeinschaften und Medienklüften zwischen stark und weniger stark entwickelten Ländern immer wieder hervorgehoben und widerspiegelt die zugleich lokale, nationale und geolinguistische Einbindung der Medien. Besonders aufschlussreich ist die Analyse der dank der transkulturellen Kommunikation entwickelten bzw. entstandenen deterritorialen Vergemeinschaftungen: der Migrantendiasporas, der populärkulturellen Gemeinschaften wie beim Hip Hop sowie der soziopolitischen und religiösen Bewegungen.

Die Untersuchungen können zwar nicht immer im Rahmen eines einzigen Bandes durch Beispiele veranschaulicht werden, jedoch wird jedem Leser, ob Laie, Student oder Akademiker, Zugang verschafft zu einem überaus schwierigen und zukunftssträchtigen Feld. Die Einsicht in die verschiedenen Fragen wird überdies durch die Form des Werks erleichtert: einleuchtende Erläuterungen der Hauptkonzepte, -studien und -einrichtungen in abgegrenzten Textkästen, rekapitulative Zusammenfassungen sowie kurze Bibliografien am Ende jedes Teilkapitels. So bekommt man sowohl einen Überblick über grundlegende Studien (Hall, Katz u.a.) als auch über alle – hinterfragten – Grundbegriffe, was dieses Buch zu einem eindeutigen Referenzwerk macht.

Eliane Beaufile (Hamburg)

Yasmin Hoffmann, Walburga Hülk, Volker Roloff (Hg.): Alte Mythen – Neue Medien

Heidelberg: Universitätsverlag Winter (Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft, Bd. 149), 284 S., 3-8253-5184-X, € 45,-

Der Mythos als symbolische Verdichtung allgemeiner Urerlebnisse ist alles andere als ein statisches Gebilde, vielmehr kann bereits in der Antike ein Prozess von Adaption und Transformation festgestellt werden, der sich durch die verschiedenen Epochen hindurch verfolgen lässt. Gilt der Mythos in der Romantik als Urdichtung und unerschöpfliche Quelle der Poesie, so findet sich seit dem späten 19. Jahrhundert die entgegengesetzte Bewegung: In einer Kultur, die durch Ratio und naturwissenschaftliches Denken geprägt ist, werden Bilder und Vorstellungen gewissermaßen mythisiert. Als Beispiel sei die psychoanalytische Deutung des Mythos angeführt – hier wird versucht, die Wirklichkeit durch den Mythos zu deuten.

Im Sinne von Blumenbergs *Arbeit am Mythos* (Frankfurt/Main 1979) wird Mythos im Allgemeinen verstanden als Medium der Erkenntnis und Strukturierung der Wirklichkeit. Der Mensch als das einzige Wesen, das nicht in eine spezi-

fische Umwelt eingepasst ist, sucht nach einem Weg, einen Bezug zur Wirklichkeit zu schaffen und die archaische Fremdheit der Welt zu überwinden. Dies gelingt ihm mittels narrativer Einordnung; wobei an der Abfolge der Transformationen der Mythen abgelesen werden kann, wie Erfahrungen von Übermacht jeweils verarbeitet wurden. Die Bedeutung des Mythos für das Selbstverständnis des Menschen und seine Verortung in der Welt zeigt sich an dessen Transformationen in der Kulturgeschichte. Da Mythen erlauben, überzeitliche Themen mit persönlicher Bedeutung zu kombinieren, gewährt ihre künstlerische Transformation Raum sowohl für Einordnung als auch Bruch mit Traditionen.

Im Rahmen des Siegener Forschungskollegs „Medienumbrüche 1900-2000“ wurden Überlegungen zur Wirkmächtigkeit mythischer Elemente aufgegriffen und in Zusammenhang gebracht mit neuen Medien. In Zusammenarbeit mit den Projekten „Europäischer Surrealismus“, „Macht- und Körperinszenierungen in Italien“ sowie der Université d’Orléans organisierte das Kolleg 2004 eine Tagung, deren Beiträge im vorliegenden Band zusammengefasst sind. Walburga Hülk stellt in ihrer kurzen Einführung die Leitfrage der Konferenz vor, nämlich „ob Medienumbrüche jeweils verdichtet alte Mythen aktualisieren, ob sie auch Mythenumbrüche sind, von denen ausgehend neue Symboliken und Mythologien entstehen, neue anthropologische und ästhetische Metamorphosen voller Komik und Pathos“ (S.10).

Auf der Ebene der Medien decken die Beiträge Literatur, Illustration/Collage, Fotografie (Gabriele Vickermann-Ribémont, Wolfgang Asholt), Film (Birgit Wagner, Anne Geisler-Szmulewicz, Yasmin Hoffmann/Christa Schoofs, Isabel Maurer Queipo, Uta Felten, Andrea Duchek, Adelheid Schumann), Fernsehen (Helmut Schanze), Radio (Mechthild Albert) sowie die relativ neue schöne Welt des Computers ab (Christian W. Thomsen). Damit ist zugleich in gewisser Weise die zeitliche Spanne abgesteckt, die sich von der Fotografie Fred Holland Days um 1900 bis in die Gegenwart erstreckt, wenngleich die Mythen und Referenztexte bis in die Antike zurückreichen. Das Inhaltsverzeichnis spiegelt einerseits die Schwerpunkte der beteiligten Projektgruppen (z.B. die Beziehungen zwischen der ‚neuen Mythologie‘ der Avantgarden und den Medienumbrüchen des 20. Jahrhunderts in den Beiträgen von Volker Roloff und Wolfgang Asholt), die sich zur Organisation der Tagung zusammengefunden haben, und andererseits die zunehmende Bedeutung des Mediums Film.

Die Mythen, deren moderne Fassungen hier untersucht werden, umfassen solche antiker Herkunft wie Aphrodite/Venus, Orpheus, Medea und Pygmalion, modernere wie Salomé und Carmen, aber auch mythische Bilder wie das des Labyrinths und des Minotaurus bzw. den Stierkampf neben den Themenkreisen Androgynie, künstliche Zeugung und (technisch-mediale) Entgrenzung des Menschen.

Aus der Vielzahl interessanter und anregender Beiträge sei der von Kirsten von Hagen herausgegriffen, da hier besonders überzeugend die Metamorphose eines Mythos in verschiedenen Medien verfolgt wird. Anhand einiger Varianten des Carmen-Mythos (von Mérimées Novelle über Bizets Oper zu den Filmen von Carlos Saura und Jean-Luc Godard) zeigt sie, wie – insbesondere beim Wechsel von den gedruckten Medien zum Film – Mythen-Bricolage betrieben und so mitunter Neues geschaffen wird. Damit gibt sie eine besonders differenzierte Antwort auf die Leitfrage der Tagung und zeigt außerdem, wie auf fruchtbare Weise thematisch nahestehende Werke verschiedener Medien miteinander verglichen werden können ohne ihre medienspezifischen Charakteristika zu ignorieren.

Nina Riedler (Berlin)

Amália Kerekes, Nicolas Pethes, Peter Plener (Hg.): Archiv – Zitat – Nachleben. Die Medien bei Walter Benjamin und das Medium Benjamin
Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford, Wien: Peter Lang
2005 (Budapester Studien zur Literaturwissenschaft, Bd. 7), 210 S., ISBN
3-631-53834-0, € 39,-

Radikale Thesen zur medientechnischen Präfiguration von Wahrnehmung und Kommunikation scheinen im medienwissenschaftlichen Diskurs nicht mehr allzu attraktiv zu sein oder doch zumindest nicht mehr die dominanten. Besonders augenscheinlich wird dies in der Rezeption eines Autors, der seit den 1980er Jahren immer wieder als Gründungsfigur medienwissenschaftlicher Forschung inthronisiert wurde, nämlich Walter Benjamin. Vor allem sein in unterschiedlichen Fassungen vorliegender Text „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ aus den 1930er Jahren galt lange als Gründungstext einer medientheoretischen Position, die die technisch-materiellen Aspekte der Kommunikation und Wahrnehmung für ästhetische, sozio-historische wie epistemologische Fragestellungen Ernst nimmt (siehe bspw. dazu: Lorenz Engell u.a. [Hg.], *Kursbuch Medienkultur*, Stuttgart 1999, S.13ff.).

Gegen diese Perspektivierung wird derzeit mobil gemacht. Burkhardt Lindner bestreitet in einem jüngeren Band zu ‚Benjamins Medientheorie‘, dass Benjamin zu solch einem ‚Diskursbegründer‘ taugt. Folgerichtig will er dessen Werk vor solch einer Vereinnahmung bewahren: Die Schriften des bereits 1940 verstorbenen Autors „unter den Zwang einer Methodendebatte oder gar Disziplinbegründung zu stellen hieße“, so Lindner, „das Werk einem wissenschaftlichen Schematismus auszusetzen, dessen Unfruchtbarkeit Benjamin sich zeitlebens aus guten Gründen widersetzt hat.“ („Von Menschen, Mondwesen und Wahrnehmungen“, in: Christian Schulte [Hg.], *Walter Benjamins Medientheorie*, Konstanz 2005, S.9-38, S.10). Nicolas Pethes zieht in dem hier zu rezensierenden Sammelband, der Ergebnisse einer gleichnamigen Tagung an der Budapester Eötvös-Loránd-Universität vor-

stellt, am selben Strang. In seinem Beitrag „Medium Benjamin“ führt er vor allem die *Historizität* des Werkes gegen die Vereinnahmungen durch die Medientheorie ins Feld: „Benjamins Werk ist kein Vorläufer heutiger Probleme der Medientheorie, sondern auf die technikgeschichtliche, wissenschaftliche, publizistische und politische Situation seiner Zeit bezogen.“ (S.196)

Das ist durchaus programmatisch zu verstehen für den gesamten Sammelband *Archiv – Zitat – Nachleben*. Abzulesen allein schon daran, dass das Vorwort der HerausgeberInnen zum Teil wortidentische Formulierungen aus dem Beitrag „Medium Benjamin“ enthält. Im Gegensatz zu Pethes' Aufsatz bewegen sich aber die übrigen Beiträge des Seminars nicht auf einer Metaebene, beobachten also nicht den Diskurs über Benjamin. Statt dessen sind sie zuvorderst bemüht, Benjamins Werk erstens eben im *historischen Kontext* seiner Entstehung zu lesen (so im Beitrag von Manfred Moser über Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* oder in den Ausführungen von Amália Kerekes über Benjamins Texte zu Karl Kraus). Zweitens werden nicht nur einzelne Passagen aus dem Werk herausgegriffen, sondern Benjamins Formulierungen zu den ‚Medien‘ *im Kontext seines gesamten Œuvres* gelesen (siehe dazu bspw. die Beiträge von Cornelia Zumbusch und Roland Innerhofer). Drittens soll eine *Verengung* auf die gemeinhin mit Benjamins Namen assoziierten Medien, nämlich Film und Fotografie, *vermieden* werden (bspw. geht es in Csaba Szabós Beitrag um Zeitschriften oder in Davide Giuratos Aufsatz mit dem schönen Titel „Tyrannischer Füllfederhalter oder zartes Maschinchen?“ um die veränderte Schreibpraxis „im ‚großen‘ Zeitalter seiner Mechanisierung“ [S.115]). Viertens versuchen die Beiträge nicht nur Benjamins Ausführungen zur Materialität medialer Kommunikation zu rekonstruieren, sondern auch seinen *performativen Umgang mit Medien* zu befragen (vgl. hierzu wiederum den Beitrag von Davide Giurato und den von Csongor Lőrincz über den Zusammenhang zwischen Interpretation und Gewalt in der Schreibpraxis Benjamins).

Solch eine Herangehensweise hat natürlich einiges für sich. Die im Sammelband zumeist behutsam und kleinteilig vorgetragene Argumentation zeugt von wissenschaftlicher Redlichkeit und fruchtbarer Erkenntnis im Detail. Freilich sind so schwerlich übergreifende Thesen zu entwickeln. Dagegen brachte die technikzentrierte Sicht auf Benjamins Werk vielleicht zwar erhebliche Verengung mit sich, aber eben auch die Etablierung eines genuin medienwissenschaftlichen Blickwinkels oder doch zumindest fruchtbares Irritationspotential im geisteswissenschaftlichen Milieu. Das kann man von den zumeist historisierenden Lesarten des Werkes Benjamins, die im Sammelband *Archiv – Zitat – Nachleben* vorgeschlagen werden, nicht gerade behaupten, weil sie eben nicht aufs ‚Ganze‘ abzielen. Das ist sowohl Glanz als auch Elend einer solch historisierenden Lesart der ‚Medien bei Walter Benjamin‘ und dem ‚Medium Benjamin‘.

Sven Grampp (Erlangen-Nürnberg)

Geert Mak: Der Mord an Theo van Gogh. Geschichte einer moralischen Panik

Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005, 106 S., ISBN 3-518-12463-3, € 8,-

Das schmale Buch des niederländischen Publizisten Geert Mak legt eine überraschende Bandbreite an Analysen und Überlegungen vor anlässlich der Ermordung des Filmemachers Theo van Gogh am 02. November 2004 durch den in den Niederlanden geborenen Islamisten Mohammed Bouyeri. Mak charakterisiert diesen Mord als „Kombination dreier explosiver Elemente: extremer religiöser Gewalt, einer sehr komplizierten öffentlichen Person, plus einem religiös aufgeladenen Kurzfilm voll doppelter Botschaften.“ (S.40) Neben der Chronik der Ereignisse nach der Tat liefert er einen kurzen historischen Abriss, der den Hintergrund für die Immigrationspolitik der Niederlande erhellt. Daneben nimmt die Analyse der Situation der westlichen Welt im Allgemeinen und der Niederlande im Besonderen angesichts der notwendigen und längst überfälligen ernsthaften Beschäftigung mit der Lage der Immigranten, insbesondere denjenigen moslemischen Glaubens, breiten Raum ein.

Mak vergleicht die Reaktionen in den Niederlanden auf diesen fundamentalistischen Anschlag mit denen auf die Terrorakte in Spanien und England. Dabei erklärt er den Schock der Niederländer mit Blick auf ihre Geschichte und die Tradition des „Duldens und Wegsehens“ (S.15). Toleranz war eine Bedingung, die der Handel und insbesondere die praktischen Erfordernisse der Handelsstädte mit sich brachte und dies in Bezug sowohl auf verschiedene Kulturen als auch Religionen (Katholizismus, verschiedene protestantische Denominationen, Judentum). Ob es sich in der Vergangenheit um echte Anerkennung des Fremden handelte und nicht eben doch lediglich um ein Dulden, eine Toleranz ohne Wissen und Interesse, bleibt jedoch zu bezweifeln.

Einen ähnlichen Mechanismus konstatiert Mak in Bezug auf die Einwanderer aus außereuropäischen Ländern, die mit dem Ende des niederländischen Kolonialreichs ins Mutterland kamen. Das Element der Einwanderung ist indes nicht neu; es spielt bereits seit 30 Jahren eine große Rolle im Rahmen der Analyse der wachsenden sozialen Spannungen. Was hat sich aber nun geändert? In diesem Zusammenhang wird die Gegenseite thematisiert: Das Gefühl vieler Angehöriger ethnischer Gruppen, die Assimilationspolitik mache sie zu Bürgern zweiter Klasse einerseits sowie andererseits die zunehmende Ablehnung der westlichen Kultur vieler (junger) Moslems sowohl in als auch außerhalb Europas. In diesem Zusammenhang werden auch die Grundlagen für den Radikalismus einiger islamischer Vordenker erörtert. Nicht zuletzt untersucht Mak den Auslöser für die Tat, den Film *Submission Part I* (2004), eine Zusammenarbeit van Goghs mit der Politikerin Ayaan Hirsi Ali, in dem die schwierige Rolle der Frau im Islam mit religiösen Inhalten in Verbindung gebracht wird.

Mit Rücksicht auf den medienwissenschaftlichen Schwerpunkt soll auf einen weiteren Aspekt hingewiesen werden: die Rolle der Medien. Hier zeigt Mak auf, wie in den Zeitungen, vor allem aber im Fernsehen Angst, statt sie zu besänftigen, geschürt wurde, z.B. dadurch dass die Situation und ihre realen Gefahren reduziert wurden auf Halbwahrheiten, Schlagworte und Panikmache, Experten nicht nach ihrem fachlichen Wissen ausgesucht wurden, sondern danach, ob sie „die Debatte lebendiger machen“ (S.44) konnten und inhaltliche Diskussionen somit keinen Raum bekamen. Statt Fakten und Wahrheit wurden Meinungen und große Gefühle in den Mittelpunkt gerückt, wobei es nicht als anstößig galt, sich einer möglichst groben Sprache zu bedienen. Die bisher für nüchtern und tolerant gehaltenen Niederländer schockierten das Ausland durch diese Form der Auseinandersetzung, in der der Islam als Ganzes zu einer Gefahr für die westliche säkulare Gesellschaft stilisiert wurde.

Mak weist auf eine erschreckende Parallele zwischen dieser Sprache und derjenigen, die in Victor Klemperers *LTI. Die Sprache des Dritten Reichs* (Leipzig 1975) analysiert wird: Sowohl die Anhänger des radikalen Islam als auch die empörten Niederländer verwenden Stil und Schlagworte, die denen der europäischen rechts-extremen Bewegungen frappierend ähneln.

Der britisch-niederländische Publizist Ian Buruma, der die islamistisch orientierte Gegenbewegung gegen den Westen und seine dekadente Moral schon vor einigen Jahren unter das Stichwort „Okzidentalismus“ fasste, hat mit *Murder in Amsterdam. The Death of Theo van Gogh and the Limits of Tolerance* (London 2006) ein ähnlich gelagertes Buch vorgelegt. Im Unterschied zu Mak befragt er zusätzlich jedoch Hirsi Ali und die Iranerin Afshin Ellian, die beide dafür plädieren, dass der Islam durch Skeptizismus und Aufklärung gehen muss, um eine humanere Form zu finden, die dem Individuum mehr Spielräume zugesteht. Buruma stimmt ihnen zu, dass der Westen seine Naivität und falsch verstandene Toleranz aufgeben sollte, um gegen die Fragen und Angriffe gewappnet zu sein, mit denen sich die westlichen Gesellschaften konfrontiert sehen. Ähnlich wie Mak stellt er jedoch das Konzept der Aufklärung in Frage, wie es von Hirsi Ali, aber auch von vielen Politikern in Anschlag gebracht wird. Über Maks Thesen hinausgehend wirft er die Frage danach auf, ob unsere Freiheiten nicht auch ein Zeichen für moralische Dekadenz sein könnten.

Geert Mak dagegen warnt zwar davor, die bürgerlichen Freiheiten und Grundrechte als etwas selbstverständliches zu verstehen und appelliert dafür, diese zu verteidigen, gerade in Zeiten, in denen wieder nach strafferer Ordnung und einer starken Hand gerufen wird. Er fordert dazu auf, sich der Angstmacherei dadurch zu entziehen, dass man sich auf die Fakten besinnt, sich der Realität stellt und eine neue Immigrationspolitik entwickelt, in der interkulturelle Kompetenz mehr als ein Schlagwort sein muss. Sensibilität für Sprache und Argumentation sind dafür wichtige Bedingungen.

Nina Riedler (Berlin)

Stephan Moebius, Dirk Quadflieg (Hg.) Kultur. Theorien der Gegenwart

Wiesbaden: VS – Verlag für Sozialwissenschaften 2006, 590 S., ISBN 3-531-14519-3, € 26,90

Freilich ist ‚Kultur‘ nicht nur ein äußerst virulenter Begriff im geistes- und sozialwissenschaftlichen Milieu, sondern auch ein recht unscharfer. Zumindest letztgenannter Aspekt scheint jedoch nicht allzu dramatisch zu sein. Denn eigentlich geht es allen vermeintlichen Basisbegriffen so, die in diesen Diskursen zirkulieren (man denke nur an ‚Text‘, ‚Kommunikation‘, ‚Diskurs‘ oder – immer wieder besonders gern angeführt – ‚Medien‘). Problematisch wird diese Unschärfe aber dann doch spätestens, wenn man ein „Nachschlagewerk“ (S.12) über Kultur resp. Kulturtheorie vorlegen will. Denn hier muss ja entschieden werden, ob Theorien Darstellung finden, die Kultur explizit als zentralen Begriff führen oder eher Theorien, die ähnliche Fragestellungen verfolgen und auch dann als Kulturtheorie aufgenommen werden, wenn ‚Kultur‘ nicht *expressis verbis* enthalten ist. Über zeitliche Einschränkungen muss entschieden werden; überdies, was relevant ist und was nicht. Kurz: Es muss – wie vage oder explizit auch immer – beurteilt werden, was Kultur und Kulturtheorien (vor allem) sind oder (doch) sein sollen. Leider fallen die Antworten nicht immer so eindeutig aus, wie es sich der eine oder andere für eine erste Orientierung vielleicht wünschen mag. Gern wird das aber der Unbestimmtheit des Gegenstandes zugeschoben oder gleich als Forschungsvorteil einer offenen Epistemologie feilgeboten.

Im Falle der Kultur und im Besonderen der Kulturtheorie (oder wahlweise der Kulturwissenschaft bzw. -geschichte) läuft das Beschreibungs- und Legitimationsmuster in der Einführungsliteratur sehr häufig folgendermaßen: Es erfolgt (1) ein Verweis auf einen *cultural turn*, der (2) platziert wird (spätestens) im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts und (3) als Fortsetzung des *linguistic turn* verstanden wird. Dieser *cultural turn* wird (4) als Indiz genommen für ein gestiegenes Interesse an der kulturellen Dimension der Gesellschaft in den Sozial- und Geisteswissenschaften. Gleichsam ist damit (5) ein radikaler Wandel geistes- und sozialwissenschaftlicher Theoriebildung markiert. Dem folgt (6) ein Hinweis auf die Schwierigkeit den Kulturbegriff zu definieren (mal zu weit, mal zu eng). Die parallel dazu geführte Heterogenität der kulturtheoretischen Ansätze wird dann aber (7) nicht als Mangel beklagt, sondern als produktive Option verstanden (siehe als Beispiele unter vielen: Ansgar Nünning/Vera Nünning [Hg.]: *Konzepte der Kulturwissenschaften*, Stuttgart 2003; Ute Daniel: *Kompendium Kulturgeschichte*, Frankfurt/Main 42004).

In dem beinahe 600 Seiten umfassenden, eng gedruckten „Nachschlagewerk“ (S.12) zu Kulturtheorien der Gegenwart, das Stephan Moebius und Dirk Quadflieg jüngst herausgegeben haben, lässt sich genau dieses Muster wiederfinden,

wengleich eloquenter und vor allem, was die letzte Phase anbelangt, bildhafter dargeboten. Auf den durch Michel Foucault zu Ehre gelangten Begriff der ‚Heterotopie‘, den dieser noch ganz materiell für die Analyse spezifischer sozialer Räume reservierte, wird dabei rekuriert. Und das heißt in diesem Falle konkret, dass sowohl die gesamte Kulturtheorie zu einem Projekt der ‚Heterotopie‘ (S.11) wird als auch das eigene Nachschlagewerk: „Eigentümlicherweise entscheidet [...] weder der Gegenstand noch die Wahl der methodischen Mittel darüber, ob kulturtheoretisch gearbeitet wird. In der Medizin bedeutet ‚Heterotopie‘ die Bildung von Gewebe am falschen Ort. Auf die Kulturtheorie übertragen kann man in diesem Bild zugleich ihre spezifische institutionelle Fremdheit und eine zuweilen subversive bis parasitäre Anpassungs- und Anschlussfähigkeit an bereits vorhandene Denktraditionen sehen.“ (Ebd.)

Trotz aller ‚Heterotopie‘ unterteilen die Autoren die Theorien in „10 größere Themenfelder“ (S.12), bei denen die Frage zu stellen wäre, ob sie denn eigentlich auf derselben Ebene liegen (etwa bspw.: „Phänomene des Alltags“ und „Armor und Psyché“). Darüber hinaus wäre ernsthaft in Frage zu stellen, ob ‚Themenfelder‘ mit recht offen gehaltenen Überschriften wie „Technik, Körper und Wissenschaft“ ohne weitere Ausführung überhaupt das leisten, was sie versprechen, nämlich eine systematische Vorstrukturierung. Aber da, wie die Autoren selbst anmerken, „jeder einzelne Beitrag mit gleichem Recht auch in mindestens einem anderen Themenfeld hätte aufgenommen werden können“ (S.12), ist das vielleicht ja auch nicht allzu relevant. Nicht weniger als 44 Autoren und ihre „fächerübergreifenden Kulturtheorien“ (S.12) aus den letzten knapp 40 Jahren – die Überschrift kündigt ja von „Theorien der Gegenwart“ – werden von Autoren, die zum größten Teil den Sozialwissenschaften zuzuordnen sind, in Einzelanalysen und im Durchschnitt auf knapp einem dutzend Seiten vorgestellt. Trotz heterotopischem (Gesamt-)Programm werden dabei zumeist recht traditionell Leben der Wissenschaftler, ihr theoretischer Werdegang und ihre Perspektivierungen kultureller Phänomene im weitest möglichen Sinne vorgestellt. Das Spektrum reicht – um nur einige Namen zu nennen – von Roland Barthes über Pierre Bourdieu, Clifford Geertz zu Manuel Castells, von Giorgio Agamben über Homi K. Bhabha bis zu Ulrich Beck. Dass die Darstellungen der mitunter recht komplexen (Kultur-)Theorien mal mehr, mal weniger instruktiv und gelungen erscheinen, ist bei so vielen Kurzdarstellungen von so vielen unterschiedlichen Beitragern wohl kaum verwunderlich und auch kaum zu kritisieren. Aus medienwissenschaftlicher Sicht ist es aber dennoch wehmütig anzumerken, dass zwar die medienphilosophischen ‚Klassiker‘ wie Vilém Flusser, Jean Baudrillard und Paul Virilio ausfindig zu machen sind und mit Manuel Castells und Bruno Latour auch neuere medientechnikorientierte Ansätze aufgenommen wurden. Dennoch fehlt ganz gewiss ein Beitrag zu Friedrich Kittlers dezidiert technikorientierter Kulturtheorie. Vor allem fehlt aber ein Beitrag zur Medienkulturwissenschaft, die mit dem Namen Siegfried J. Schmidt verbunden ist und sich wohl zuvorderst als

Forschungsrichtung anböte, in einer Rubrik wie „Medien und Kommunikation“ (S.463ff.) dargestellt und diskutiert zu werden, wird hier doch *expressis verbis* nach dem Zusammenhang von Kultur und Medien gefahndet (siehe dazu: Claudia Liebrand u.a. [Hg.]: *Einführung in die Medienkulturwissenschaft*, Münster u.a. 2005).

Das Problem des ‚Nachschlagewerks‘ liegt aber nicht nur und nicht vor allem auf der Ebene der ausgewählten Autoren. Vielmehr scheint ein autorenzentrierter Ansatz zumindest nicht ideal zu sein für eine erste Orientierung im Feld der Kulturtheorie resp. -wissenschaft. Mag das kulturwissenschaftliche Feld auch unübersichtlich sein, so scheint die Strukturierung des Feldes nach Kriterien historischer Kontextualisierung und Fragehinsichten (wie etwa in: Hartmut Böhme u.a. [Hg.]: *Orientierung Kulturwissenschaft*, Reinbek 2002) oder nach Schlüsselbegriffen (wie etwa in Daniel: *Kompendium Kulturgeschichte*) oder gleich nach *turns* (wie etwa jüngst in: Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns*, Reinbek 2006) gewinnbringender. Zwar wäre es übertrieben, zu behaupten, der von Moebius und Quadflieg herausgegebene Sammelband sei eine Art Bildung von Gewebe am falschen Ort. Jedoch greife man – um im heteretopischen Bild zu bleiben – zur ersten Orientierung besser zu einem Instrument, das es ermöglicht, (kulturtheoretisches) Gewebe systematischer freizulegen.

Sven Grampp (Erlangen-Nürnberg)

Eggo Müller, Jürgen Schwier (Hg.): Medienfußball im europäischen Vergleich

Köln: Herbert von Halem Verlag 2006 (Sportkommunikation, Bd. 4), 236 S., ISBN 978-3-931606-84-8, € 28,-

Der Sammelband geht auf eine internationale Tagung in Utrecht während der Fußball-Europameisterschaft 2004 zurück. Die Einteilung der Beiträge in vier thematische Blöcke ist wie bei vielen Konferenzbänden eher willkürlicher Natur. Im vierten Themenblock „Inszenierungen des Fußballs auf dem Bildschirm“ findet sich z.B. nur ein Beitrag, der sich explizit und ausschließlich mit Fußballsendungen im Fernsehen befasst. Jasper A. Friedrich und Hans-Jörg Stiehler stellen die Frage: „Fußball in Sportmagazinen des Fernsehens: Wie viel Spiel bekommen wir zu sehen?“ Dazu vergleichen sie die Fußballshow *ran* des deutschen Privatsenders SAT.1 mit der *Sportschau* der, die 2003 die samstägliche Berichterstattung der Fußball-Bundesliga wieder von *ran* übernahm. Eine quantitative Analyse der Sendungsverläufe erbringt das Ergebnis, dass in beiden Formaten dem eigentlichen Geschehen auf dem Rasen gleich viel bzw. wenig Raum gewährt wird. In ihrem Fazit stellen sie fest: „So liegen die Hauptunterschiede zwischen beiden Fußballmagazinen in der Studiogestaltung und -inszenierung (u.a. im Fehlen von Zuschauern und Beifallskaskaden in der Version *Sportschau*).“ (S.200) Es stellt

sich die Frage, weshalb für Friedrich und Stiehler diese Hauptunterschiede nicht weiter von Interesse sind. Diese Fragestellung drängt sich mir deshalb auf, weil ich selbst zu der besonderen Studioinszenierung der Sendung *ran* mit ihren runden Zuschauerformationen gearbeitet habe. Eine mögliche Antwort ist, dass sich solche Studioinszenierungen nur schwer mit empirischen Mitteln analysieren bzw. quantifizieren ließen, das heißt, die empirische Medienwissenschaft hier an ihre Grenzen stößt. In einem weiteren Beitrag dieses Blocks befasst sich Jan Tilman Schwab in einem historischen Überblick über den Fußballspielfilm mit dem Dilemma, dass gute Schauspieler selten gute Fußballer sind und umgekehrt, so dass in diesen Filmen entweder die schauspielerische Leistung oder die Spielszenen dilettantisch geraten. Als einzigen in dieser Hinsicht gelungenen Fußballfilm nennt er Sönke Wortmanns *Das Wunder von Bern* (2005). Claus Leggewie fragt in seinem Beitrag, welche Parallelen es in der medialen Inszenierung (nicht nur des Fernsehens) bzw. Herbeiführung von Rücktritten in der Politik und im Fußball gibt. Außerhalb dieses Blocks gibt es noch einen weiteren expliziten Beitrag zu Fußball im Fernsehen, der zusammen mit der Einleitung und einem Beitrag zu den „Ökonomischen Aspekten des Medienfußballs“ allen Blöcken vorangestellt ist: Verena Burks Aufsatz „Fußball auf europäischen Bildschirmen“ ist eine Analyse des Anteils von Fußballsendungen am gesamten Fernsehangebot in Deutschland, Frankreich, Italien und Großbritannien, gespickt mit vielen Tabellen und Zahlen.

Die drei übrigen Blöcke haben einen gemeinsamen Schwerpunkt: den Fußballfan. Das Hauptthema des Bandes ist somit eigentlich nicht der „Medienfußball“, sondern die Medieninszenierung des Fußballfans. Es wird z.B. gefragt, wie die Sportberichterstattung *nationale Identitäten* von Fußballfans in England konstruiert bzw. destruiert, wie deutsche und niederländische Fans ihre Rivalität und nationale Identitäten selbst in Medien wie dem Internet inszenieren oder welche Marketingmaßnahmen in den Medien von Unternehmen und Clubs unternommen werden, um den Fußballfan als Konsumenten zu gewinnen. Diese Fokussierung auf den Fan ist wohl dem sozialwissenschaftlichen Hintergrund der meisten Autorinnen und Autoren des Bandes geschuldet. Es soll nicht bestritten werden, dass der Fan eine wichtige Rolle im Medienfußball spielt. Alle Medienaktivitäten im Umfeld des Fußballs richten sich ja letztlich an den interessierten Rezipienten. Gleichwohl ermüdet die Konzentration auf den Fan und die ökonomischen Aspekte des Medienfußballs im Laufe der Lektüre etwas und es fallen einem viele Themen und Fragen ein, zu denen man vielleicht gerne mehr hören würde: z.B. zur Qualität der Fußballberichterstattung, die nur von Leggewie in seinem Beitrag angeschnitten wird. In Sachen Medienfußball besteht schließlich eine riesengroße Diskrepanz zwischen Quantität und journalistischer Qualität. Warum dürfen Fernsehreporter Trainern immer wieder dieselben dummen Fragen stellen, die nicht zu beantworten sind? Zum Beispiel: Werden Sie Deutscher Meister? Diesen Satz könnte man in einer eingehenden Analyse wohl als archi-

medischen Punkt nicht nur des deutschen Sportjournalismus ausweisen. Warum haben Redakteure der vom Branchendienst „Sport intern“ elfmal in Folge zur „Sportredaktion des Jahres“ (vgl. http://www.faz.net/dynamic/download/anzeigen/FAZ_VB2006_Info_Ball_des_Sports.pdf; 24.01.2007) gewählten Redaktion (FAZ) häufig die einfachsten Daten nicht parat und schreiben zum Beispiel vom vierfachen Fußballweltmeister Brasilien (08.07.2006)? Eine empirische Analyse von Fehlern dieser Art würde wohl zu erschreckenden Ergebnissen führen. Warum ist die Qualität der Fußballreporter im Radio (das von dem Band gänzlich ausgeklammert wird) um so viel höher als die ihrer Fernsehkollegen? Die besondere Dramaturgie, Ästhetik und Rezeption der Liveberichterstattung von Fußballspielen im Radio wäre wohl ein eigener Band in der Reihe *Sportkommunikation* wert.

Ulf Heuner (Berlin)

Martin Schulz: Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft

München: Wilhelm Fink 2005, 163 S., ISBN 3-7705-4206-1, € 29,90

Martin Schulz, der Autor von *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*, ist Kunsthistoriker und Medienwissenschaftler sowie Koordinator des Graduiertenkollegs „Bild-Körper-Medium. Eine anthropologische Perspektive“ an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe, das in den letzten Jahren mit bemerkenswerten Publikationen zur Bildgeschichte und -theorie auf sich aufmerksam gemacht hat. Bekannt sind vor allem die Texte Hans Beltings, der sich seit vielen Jahren darum bemüht, die Kunstgeschichte in Richtung auf eine Bildwissenschaft hin zu öffnen. Martin Schulz, ein enger Mitarbeiter Beltings, ist stark von dessen bildtheoretischen Ansätzen einer Bildanthropologie beeinflusst (vgl. Hans Belting: *Bildanthropologie*, München 2001).

Verweist der Haupttitel noch darauf, dass die Bildtheorie nur im Plural verstanden werden kann, dass es verschiedene Ordnungen, sprich Diskurse, Theorien und Anwendungsfelder des Bildes gibt, muss der Untertitel etwas irritieren, denn ‚die‘ Bildwissenschaft gibt es bislang nicht. Der nachgeordnete Titel macht nur Sinn, wenn das Buch tatsächlich in eine Wissenschaft vom Bild einführen will, die mit dem Entwurf des Autors erst entsteht. Schulz unterteilt sein Buch in drei Kapitel. Das erste, „Disziplinierte Bilder“, versteht sich als eine Einleitung in führende Theorien des Bildes aus der Perspektive der Kunstgeschichte, der Philosophie und der Cultural und Visual Studies. Hier reflektiert Schulz verschiedene bildtheoretische Probleme, etwa die seit Platon virulente Frage nach dem Bild in seiner Abbildfunktion, oder aktuelle Diskussionen, z.B. wann und inwiefern Bilder Zeichen sind. Schulz will dabei nicht verhehlen, dass er die Kunstgeschichte als die prominente und entscheidende Bilddisziplin der Gegenwart begreift. Für

die Kunstgeschichte korrekt, aber für die allgemeine Bildtheorie doch etwas einseitig, werden Hans Beltings, Gottfried Böhms und Horst Bredekamps unbestrittene Verdienste hervorgehoben, Aby Warburgs und Erwin Panofskys Arbeiten als Grundlage einer modernen Bildwissenschaft ausführlich erläutert. Unter Berücksichtigung dieser leichten Schiefelage entsteht dennoch ein beeindruckendes Panorama bildtheoretischer Theoriebildung vom frühen 20. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Dies wird durch das zweite Kapitel, „Die medialen Körper der Bilder“, komplettiert, in dem es um medienwissenschaftlich orientierte Ansätze zur Bildtheorie geht. Konzepte wie Dispositiv, Technikgeschichte und Virtualität werden im Anschluss vor allem an McLuhan, Luhmann und Kittler gut verständlich erläutert. Geschickt verknüpft Schulz diese in der Medienwissenschaft gängigen Theorien mit den kunstwissenschaftlichen Einsichten, die ihn eigentlich interessieren, so dass er am Schluss des Kapitels bei den Begriffen Körper, Bild und Medium ankommt, die direkt in die Theoriebildung der von Belting und ihm vertretenen Bildanthropologie führen. Vielleicht hätten hier noch andere Diskurse eine konkrete Darstellung verdient gehabt. Ein Kennzeichen aktueller Bildtheorie ist doch, dass sie sich weniger in großen Theorien äußert, sondern eine Reihe singulärer Ansätze hervorgebracht hat, die man bei einer Einführung in die Bildwissenschaft berücksichtigen müsste. Namen wie Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière und Lambert Wiesing unter anderen werden nur am Rande erwähnt, sind aber gerade für eine plurale Sicht auf die Ordnungen der Bilder unverzichtbar.

Am Ende des zweiten Teils und im abschließenden Kapitel wird deutlich, dass sich der Autor vor allem darauf konzentriert, die wichtigen medientheoretischen Autoren der Gegenwart mit den bildtheoretisch gewendeten Entwürfen der Kunsthistoriker zusammenzuführen. Das dritte Kapitel, „Körperbilder und Bilder im Körper“, ist daher konsequenterweise eine Zusammenfassung der Argumente aus der Bildanthropologie, welche die Begriffe Bild, Körper und Medium im Rahmen einer Theorie zusammenspannt. Dabei spielt vor allem das Konzept des Körpers eine zentrale Rolle. Bilder, so Schulz, sind auf verschiedene Weise eng an den Körper gebunden, etwa dadurch, dass dieser selbst sichtbar ist. „Die sichtbaren Körper als Schnittstellen zwischen Innen und Außen, zwischen Bilder sehenden Subjekten und als Bilder wiederum gesehene Objekte sind ikonologisch dafür prädestiniert, durch artifizielle Medien in Bilder verwandelt zu werden.“ (S.130). Dies erinnert an Maurice Merleau-Pontys Idee des sichtbar-sehenden Körpers, der sich stets im Zwischenstadium von Subjekt und Objekt konfiguriert. Schulz und die Bildanthropologie versuchen das auch historisch zu festigen, indem sie zeigen, dass die Geschichte der Bilder oftmals mit der Re-Inszenierung des abwesenden Körpers zu tun hat, zum Beispiel im memorialen Totenkult und in den zahlreichen primitiven Kulturen der Bemalung, Tätowierung und Maskierung, die in den modernen Bildmedien weiterhin präsent sind. Auch in den hochaktuellen Debatten zur Gentechnik und zum Cyberspace steht der physische Körper auf dem Spiel, wie Schulz zu Beginn des Kapitels anmerkt. Dieser letzte Abschnitt der

Auseinandersetzung ist also, anders als die ersten beiden, keine Übersicht mehr zu aktuellen bildtheoretischen Debatten, sondern eine Hinwendung zu einem spezifischen Diskurs, dem der Bildanthropologie, der in der Darstellung von Schulz – sicherlich nicht ungewollt – mehr Fragen aufwirft als Antworten bereitstellt. In dieser Lesart wird der Begriff des Mediums vorwiegend als Verkörperung des Bildes verstanden. Ohne Medium kein Bild. Damit wäre der Körper aber nur noch bloße Metapher, die nicht sehr viel erklären kann. Auch müsste man fragen, wie der Autor zu den modernen Bildern steht, die statt Körper nur leere Landschaften oder Architekturen zeigen. Zudem steht Schulz, wie viele Kunsthistoriker, den Eigenheiten der mächtigen Bildmedien Film und Fernsehen mitunter etwas ratlos gegenüber. So spricht er von den „symbolischen Türmen des World Trade Centers“ (S.138), was eine merkwürdige Wendung ist, besteht doch das Entscheidende beim Einsturz der Türme gerade darin, dass es reale Gebäude waren, die live vor unseren Augen zusammenbrechen. Auch das Verhältnis von inneren und äußeren Bildern wird nur ansatzweise geklärt. So heißt es im Fazit: „Die äußeren medialisierten Bilder korrelieren mit den inneren Bildern, und die Interaktion beider Seiten ergibt überhaupt erst ein Bild“ (S.148). Wenn das nicht bloß neurophysiologisch und gestalttheoretisch gemeint ist, sondern für eine Theorie und Geschichte der Bilder orientieren soll, dann müsste es konkretisiert werden. Man könnte dagegen halten, dass sich viele Bilder gerade dem Rekurs auf innere Bilder entziehen und einen zähen Dialog mit den visuellen Realitäten selbst herausfordern, ohne dass sie ohne Weiteres in einem bildmedialen Gedächtnis verankert werden können. Vielleicht hätte Martin Schulz in diesem letzten Kapitel deutlicher machen können, dass es sich in der Bildanthropologie um den von ihm präferierten Ansatz handelt, um dann schärfer für die Profilierung dieser Theorie zu argumentieren. Es hätte nicht geschadet, hier die Vorgabe der ‚objektiven‘ Einführung abzustreifen und sich nach den beiden Einleitungskapiteln selbst klar zu positionieren.

Trotz dieser Einwände ist das Buch von Martin Schulz lesenswert. Erstens ist es einer der primären Versuche, eine umfassende Einführung in den gegenwärtigen deutschsprachigen Bilddiskurs vorzulegen, der in seiner Vielfalt und Kreativität international voll auf der Höhe ist. Schulz gelingt es vor allem in den ersten beiden Kapiteln, eine sehr verständliche, sprachlich genaue Einführung in aktuelle Problemlagen der Bildwissenschaft und -theorie zu geben. Zweitens vermittelt *Ordnungen der Bilder* gekonnt zwischen kunsthistorischen, medienwissenschaftlichen und philosophischen Fragestellungen und verbindet damit die drei Disziplinen, die aus kulturwissenschaftlicher Perspektive aktuell am meisten zur Bildtheorie beitragen. Drittens schließlich versteht es der Autor auf angenehme Weise, antiautoritär zu argumentieren. Sacht führt er den Leser durch die verschiedenen Baustellen der Bildtheorie. *Ordnungen der Bilder* ist somit eine empfehlenswerte Einführung, vielleicht nicht in ‚die‘ Bildwissenschaft, aber allemal in das weite Feld bildtheoretischer Diskurse.

William Uricchio, Susanne Kinnebrock (Eds.): Media Cultures

Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2006 (Publications of the Bavarian American Academy, Vol. 5), 298 S., ISBN 3-8253-1645-9, € 40,-

Der vorliegende Band geht auf eine Tagung der Bayerischen Amerika-Akademie zurück, die 2003 unter dem titelgebenden Thema „Media Cultures“ veranstaltet wurde. Diesem Zeitpunkt ist es zuzuschreiben, dass sich bei aller gewollten Heterogenität der Fragestellungen und Ansätze ein dominanter Fokus ergibt: Die mediale Verarbeitung von 9/11 und Irak-Krieg. Mehr als deutlich wird dabei das Unbehagen gerade der US-amerikanischen Wissenschaftler/innen mit der Politik aber auch den Medien ‚ihres‘ Landes.

Neben einigen relativ allgemein gehaltenen und wenig überraschenden Untersuchungen zur Rezeption globaler und lokaler Medienprodukte (Uwe Hasebrink), zur Personalisierung und ‚Amerikanisierung‘ journalistischer Formen (Oliver Bange) oder der Politikdarstellung in Spielfilmen und Fernsehserien (Andreas Dörner) stellt sich als durchgehendes Motiv die Frage, inwiefern ‚neue Medien‘ die mit 9/11 und Irak-Krieg deutlich gewordenen Defizite der journalistischen Berichterstattung in den USA kompensieren könnten – mit allerdings ganz unterschiedlichen Antworten.

Die wohl umfassendste und auch anregendste Situationsbeschreibung nimmt dabei Patricia Mellencamp vor, die in einem luziden Vergleich der Berichterstattung während der Irak-Kriege 1991 und 2003 zeigt, wie eine Inszenierung von Angst und Katastrophe, die bereits die Zeit des Kalten Kriegs (seit der Ermordung Kennedys) prägte, neuerdings wieder Bedeutung erhält. Die Beiträge von Joshua Meyrowitz und William Uricchio beginnen mit einer ähnlich deutlichen Diagnose (v.a. Meyrowitz führt minutiös die historischen Auslassungen der Medienberichterstattung an), um dann nach dem potenziellen Unterschied zu fragen, den die sukzessive Etablierung verschiedener Formen der Internet-Kommunikation machen könnte. Meyrowitz bleibt dabei (weiterhin ganz der interaktionistischen Rollen- und Öffentlichkeitskonzeption seiner „medium theory“ verpflichtet) recht pauschal und diagnostiziert eine umfassende Homogenisierung und nur innerhalb derer eine Ausdifferenzierung und Fragmentarisierung; entsprechend ist er pessimistisch bezüglich der Motiviertheit der Individuen, sich jenseits des Mainstreams zu informieren. Uricchio nimmt demgegenüber eine erheblich pointiertere Position ein. Zum einen insofern er sehr genau unterschiedliche Online-Projekte (etwa *Linux* oder *KaZaA*) und die ihnen spezifischen Kooperationsformen beschreibt und dabei aufzeigt, dass diese ein neues Verständnis von Basiskonzepten wie Software, Ware und Eigentum erfordern; zum anderen insofern er, auf dieser Basis, dafür plädiert die mit der Geburt gegebene „political citizenship“ von einer „cultural citizenship“ zu unterscheiden, die – sei es in migrantischen Zusammenhängen, sei es in der Online-Kommunikation – „can only be acquired by assertion or action within a particular cultural sphere“. (S.72) So akzentuiert er, dass nicht das Internet

alleine, sondern erst seine Kopplung mit anderen kulturellen Transformationen ein Potenzial für weniger hegemoniale Kommunikationsformen aufweist. Auf ähnliche Begriffsverschiebungen setzt Mark Poster, der in kritischer Auseinandersetzung mit *Empire* (Cambridge 2001) von Hardt/Negri darauf insistiert, dass mit der Online-Kommunikation sicher keine ‚immaterielle‘ Sphäre geschaffen sei, aber eine, in der die Subjekt-Objekt Dichotomie keinen analytischen Wert mehr besitzt. Eine originelle Variante der Fragestellung präsentiert Karin Ikas, die nicht im Internet, sondern in literarischen Darstellungsformen Alternativen zum Mainstream der Kriegsdarstellungen verortet.

Stärker politikwissenschaftliche Beiträge stellen Fragen der Regulierung und der Medienökonomie in den Mittelpunkt. So zeigt etwa Patricia Aufderheide, dass die ‚Selbstzensur‘ der Medien im Fall des Irak-Kriegs gar keiner expliziten politischen Richtlinien bedarf, weil sie schon über eine reduktionistische Orientierung an Quoten und über eine Sorge vor persönlichen finanziellen Einbußen sicher gestellt ist. Dagmar Eberle stellt in einem (unter Bezug auf Harold Innis) weit ausholenden historischen Panorama dar, wie die Dynamik neuer Medien immer wieder eingedämmt wird und prognostiziert dies auch als wahrscheinliche Konsequenz für die Online-Kommunikation, weil sich schon längst deren Überformung durch die dominanten ökonomischen und politischen Akteure abzeichne.

Etwas abseits dieser Schwerpunktbildung versammelt der Band u.a. auch Beiträge zur spezifisch kanadischen Tradition der Heldeninszenierung (Donna Coates) oder der medialen Normalisierungskapazität von Krisen und Katastrophen durch ‚mittlere Geschichten‘, die neue Ereignisse routinisiert in ein System etablierter Kollektivsymbole mit ihren immanenten Bewertungen einordnen (Jürgen Link).

Der Band gibt somit weder einen systematischen Einblick in Paradigmen der Medienkulturen noch einen wirklich umfassenden Überblick über aktuelle Entwicklungen; als Symptom drängender Probleme und als Sammlung möglicher Perspektivierungen hat er jedoch seinen Reiz.

Markus Stauff (Köln)

Martin Zierold: Gesellschaftliche Erinnerung. Eine medienkulturwissenschaftliche Perspektive

Berlin, New York: Walter de Gruyter 2006 (Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung, Bd. 5), 228 S., ISBN 3-11-018983-6, € 88,-

Der Themenkomplex Erinnerung und kulturelles Gedächtnis ist nach wie vor ein zentrales Paradigma der Geisteswissenschaften. Dabei fällt auf, dass zumeist eine historische Perspektive eingenommen wird, während zeitgenössische Phänomene kollektiven Erinnerns häufig wenig Beachtung finden. Diese Lücke greift der Kommunikationswissenschaftler Martin Zierold mit seiner Dissertation *Gesellschaftliche Erinnerung. Eine medienkulturwissenschaftliche Perspektive* auf. Indem er den Brückenschlag zwischen Kommunikations- und Kulturwissenschaft unter Einbeziehung von Erkenntnissen aus der Kognitionswissenschaft wählt, versucht er darzulegen, wie Gesellschaften in der Gegenwart erinnern können.

Die Perspektive, die Zierold einnimmt, ist eine medienkulturwissenschaftliche, womit er einen Begriff Siegfried J. Schmidts aufgreift und damit die Zielrichtung seiner Arbeit vorgibt. Weder geht es ihm um eine neue Theorie der Erinnerung unter kommunikationswissenschaftlichen Voraussetzungen, noch um die Gründung einer Disziplin, sondern um einen Entwurf, „der nicht auf ein einzelnes Fach festgelegt ist, sondern auf einer abstrakteren Ebene ansetzt und so Anschlüsse der verschiedenen Disziplinen ermöglicht“ (S.10). Zwei Schwerpunkte lassen sich seinen Ausführungen dabei entnehmen. Zum einen nimmt er eine Rekonzeptualisierung von Gedächtnis und Erinnerung vor und zum anderen analysiert er die Rolle der Medien beim Phänomen der gesellschaftlichen Erinnerung.

Auf der Basis einer sehr kundigen und umfangreichen Aufarbeitung des Forschungsstandes, die sich insbesondere mit dem Entwurf des kulturellen Gedächtnisses von Aleida und Jan Assmann und den daran anschließenden Konzepten innerhalb der Kulturwissenschaften, aber auch mit sozialwissenschaftlichen Ansätzen auseinandersetzt, benennt Zierold die Defizite und Problemfelder der gegenwärtigen Diskussion. Da wäre zunächst die problematische und meist synonyme Verwendung der Begriffe Gedächtnis und Erinnerung zu nennen, die strikt voneinander zu trennen seien. Ein weiterer zentraler Kritikpunkt ist die Konzentration des bisherigen Diskurses auf die Vergangenheit: Mit dem Konzept eines kulturellen Gedächtnisses, das sich auf eine Zeit bezieht, die außerhalb der Lebenszeit der aktuellen Gesellschaft liegt, sei es nicht möglich, zeitgenössische Formen gesellschaftlicher Erinnerung zu beobachten und zu analysieren. Zierold legt dementsprechend ein „Konzept für die Gegenwart [vor], das sein Analysepotential für moderne Gesellschaften entfalten soll“ (S.149) und grenzt sich damit von den meist historisch orientierten Überlegungen der Kulturwissenschaften

ab. Was dort bislang als Gedächtnis bezeichnet wurde, bezieht sich nach Zierold auf das Erinnern und ist mit dem Begriff des Gedächtnisses unzureichend metaphorisch umschrieben. Zwar sind Erinnerungen auf das Gedächtnis angewiesen, allerdings handelt es sich dabei um konstruktive Prozesse in der Gegenwart, die eine wichtige Funktion für die Identität einer Gesellschaft einnehmen. Was im Assmann'schen Theoriegebilde als Speichergedächtnis bezeichnet wird und die Summe der Materialien für Erinnerungsanlässe wie Texte, Bilder etc. meint, benennt der Kommunikationswissenschaftler mit dem Terminus ‚Fundus‘ und koppelt mit dieser Neuausrichtung den kulturwissenschaftlichen Begriff des Gedächtnisses von dem ab, was es eigentlich bedeuten soll: dem Erinnern.

Die Rolle der Medien für das Phänomen der gesellschaftlichen Erinnerung wird abschließend in den Blick genommen. Den teilweise apokalyptischen Szenarien vom Untergang aller Erinnerung durch die neuen Medien, wie sie in der kulturwissenschaftlichen Diskussion oft beschworen werden, wird eine deutliche Absage erteilt. Seine differenzierten Ausführungen zu den Medientechnologien verdeutlichen die Ambivalenz der neuen Techniken und decken die Chancen und Risiken von Medien wie dem Internet bezüglich gesellschaftlicher Erinnerung auf. Medienangeboten schreibt er eine mögliche Doppelrolle zu, „da sie als mediale Erinnerungselaboration *Ergebnis* von Erinnerungsprozessen auf der Produzentenseite sein können und zugleich für Rezipienten einen Erinnerungs*anlass* darstellen können“ (S.189). Das Kapitel zu den Medien ist darüber hinaus von ersten Grundlagenkonzepten und Denkanstößen geprägt, die eventuell an die Arbeit anschließende empirische Forschungen anregen sollen, die der Autor selbst nicht vornimmt.

Als Grundlage für eine Auseinandersetzung mit gesellschaftlicher Erinnerung in aktuellen Gesellschaften bietet die Studie wichtige Impulse. Die sehr gründliche und umfassende Auseinandersetzung mit der Thematik überzeugt ebenso wie die sinnvolle Struktur und die gute Argumentation. Die Arbeit ist, abgesehen von der fehlenden Kapitelnummerierung, die insbesondere deshalb störend ist, da im Text oft auf nummerierte Kapitel der Arbeit Bezug genommen wird, gut lesbar. Zierold richtet die Theorie des kulturellen Gedächtnisses in Bezug auf gegenwärtiges Erinnern auf der Basis der historisch orientierten kulturwissenschaftlichen Debatte neu aus und nimmt dabei notwendige Aktualisierungen vor. *Gesellschaftliche Erinnerung. Eine medienkulturwissenschaftliche Perspektive* liest sich als gute Ergänzung zu diesem Diskurs, die durch die ausgesprochen interdisziplinäre Ausrichtung gewinnt, indem sozial- und geisteswissenschaftliche Theoreme miteinander verknüpft werden. Die Perspektive, die Zierold eröffnet, ist in jedem Fall lohnenswert.

Dominik Orth (Bremen)

Sammelrezension „Netzwerke“

**Andreas Hepp, Friedrich Krotz, Shaun Moores, Carsten Winter (Hg.):
Konnektivität, Netzwerk und Fluss. Konzepte gegenwärtiger Medien-,
Kommunikations- und Kulturtheorie**

Wiesbaden: VS – Verlag für Sozialwissenschaften 2006 (Reihe Medien –
Kultur – Kommunikation), 215 S., ISBN 10-3-531-14598-3, € 22,90

**Ivo Mossig: Netzwerke der Kulturökonomie. Lokale Knoten und globale
Verflechtungen der Film- und Fernsehindustrie in Deutschland und den
USA**

Bielefeld: transcript 2006 (Reihe Global Studies), 226 S., ISBN 3-89942-
523-5, € 26,80

In ihrem grundlegenden und systematisch aufgebauten Reader *Globalisierung der Medienkommunikation* (2005), zugleich als „Einführung“ wie als „Lehrbuch“ deklariert, kündigen die deutschen Herausgeber Andreas Hepp, Friedrich Krotz und Carsten Winter einen weiteren Band an, der zugleich auf deutsch sowie englisch erscheint und die Frage behandeln soll, „inwieweit fortschreitender Medien- und Kulturwandel – wie beispielsweise anhand der Globalisierung der Medienkommunikation greifbar – ‚neue‘ oder ‚weiterentwickelte‘ Konzepte der Auseinandersetzung mit Medienkommunikation und kulturellen Prozessen erforderlich macht“ (S.17). Dieser Band liegt nun vor, zusätzlich von dem britischen Kommunikationswissenschaftler Shaun Moores herausgegeben, mit einem etwas umständlichen und in der Übersetzung erst recht spröden Titel, der maßgebliche einschlägige Konzepte annonciert: nämlich das des britischen Kultursoziologen John Tomlinson über Indikatoren und Folgen der Globalisierung, die er im Wechsel von räumlicher Nähe und globaler Distanz sowie durch wachsende soziale Differenzierungen wie Nivellierung charakterisiert sieht und die er allesamt mit dem (etwas technologischen) Begriff der Konnektivität belegt; sodann die vielfach diskutierte, umfangreiche Theorie der Netzwerk-Gesellschaft des in Berkeley lehrenden Stadt- und Regionalplaners Manuel Castells, womit das weltweite Geflecht von Knoten, Kanälen und offenen Strukturen umrissen werden soll, das für Finanzströme ebenso gilt wie für globale Kommunikation; und endlich der „Neuansatz“ (S.10) des Soziologen John Urry, der eine Soziologie jenseits von Nation und Gesellschaft mit dem Schlüsselbegriff des „Flusses“, nämlich von Fluiditäten von „Kapital, Information, [...] Organisationsinteraktionen, [...] von Bildern, Tönen und Symbolen“ (ebd.), begründen will. Das alles hört sich nicht sehr präzise und analytisch an (und manche Übersetzung dürfte so in der Fachwelt nicht überleben). Und obwohl die Herausgeber, vermutlich allen voran der Bremer Kommunikationswissenschaftler Andreas Hepp, in ihrer Einleitung – Hepp auch in seinem theoretischen Beitrag zu „translokalen Medienkulturen“

– erhebliche argumentative Mühe darauf verwenden, zu begründen, „dass diese Konzepte nicht nur Theoretisierungen ermöglichen, die gegenwärtige Wandlungsphänomene besser greifbar machen als andere analytische Konzepte“, vielmehr auch „im hohen Maße für eine insbesondere auf Alltagspraktiken und alltägliche Auseinandersetzungen um Bedeutung fokussierte empirische Forschung anschlussfähig“ (S.12) seien, bleiben doch viele Fragen offen und tun sich manche Gegensätze auf:

Denn zum einen verwenden die Beiträger die Begriffe höchst unterschiedlich, von pragmatisch bis metaphorisch, oder ignorieren sie ganz im postulierten Sinn, zum anderen bestreiten sie ihre neue analytische Qualität. So widerspricht Friedrich Krotz gleich im ersten Beitrag vehement dem eingangs aufgestellten Postulat, „dass man das soziale, kulturelle, politische und wirtschaftliche Leben auf ein Netzwerkkonzept oder ein Konzept komplexer Konnektivität reduzieren“ (S.27) könne. Das taue allenfalls für spezifische, funktionale Zusammenhänge, für die systemischen Strukturen im Sinne Habermas' (den er neben Elias als Gewährsmann anführt), nicht aber für die vielfältigen, kontingenten Lebenswelten. Daher setzt Krotz diese Kategorien seine schon eingeführten „Metaprozesse“ (S.27ff.) der „Globalisierung, Individualisierung und Mediatisierung“ (S.29) als dominante Veränderungstrends entgegen, denen er die „Kommerzialisierung“ als „Basisentwicklung“ unterlegt, „aus der die anderen drei resultieren“ (S.36). Diese „These“ (ebd.) darf man wohl getrost als (erstaunlich prononciert) politökonomisch deuten, gleich ob traditionell oder postmodern; allerdings expliziert sie Krotz über bekannte Formulierungen hinaus nicht weiter und macht sie daher für die besagten neuen Konzepte nicht ‚anschlussfähig‘. Gern hätte man etwas über die Resonanz auf seinen Beitrag erfahren, denn auch dieser Band rekurriert auf einen Workshop der Fachgruppe Soziologie der DGPK von 2003. Ebenso moniert Nick Couldry (London), dass sich die von ihm fokussierte Akteur-Netz-Werk-Theorie, die er als „hoch einflussreichen Ansatz innerhalb der Wissenssoziologie“ (S.101) apostrophiert, die aber im deutschen Verständnis eher als Erklärungsansatz für wissenschaftliche Innovation und Produktivität gelten kann, bislang weder mit der Medientheorie verbunden noch gar eine eigene Medientheorie hervorgebracht habe.

„Netzwerkansätze sind nicht so neu, wie die gegenwärtige Debatte vielleicht suggeriert“ (S.120), merkt der Münchner Medienwissenschaftler Thorsten Quandt an und verweist auf soziologische Vordenker wie Simmel und Radcliffe-Brown. In seiner bereits publizierten Beobachtungsstudie über den Arbeitsalltag von Online-Journalisten (*Journalisten im Netz*, Wiesbaden 2005), die er hier erneut sehr übersichtlich und mustergültig darstellt, nutzt er das Netzwerkkonzept, um mittels des Data-Mining-Programms „Clementine“ die Vielzahl „regelmäßiger Relationierungen“ (S.131) zwischen Handlungstypen, Ressourcen, Orten und Zeiträumen angemessen, d.h. als „komplizierte, fluktuierende Geflechte, die zum Teil Ambiguitäten und Widersprüche beinhalten“ (S.137), abzubilden. Aller-

dings ist ein solches Verfahren recht aufwändig, kostenintensiv und lässt sich nur bei nicht-repräsentativen Studien durchführen, wie der Autor in einer konkreten Auflistung von Vor- und Nachteilen bilanziert. Auch die beiden anderen annähernd empirischen Studien, Carsten Winters eher ethnografische Reflexionen über Handy und Laptop und ihre potentiellen Formierungen emotionaler Bindungen sowie Maren Hartmanns Exkursionen in feministische Internetforen, verwenden Konnektivität, Netzwerk und Fluss vornehmlich als heuristische Kategorien. Und endlich räsoniert Tomlinson über mögliche kulturelle Veränderungen durch Medientechnologien in einem weit spekulativen Rahmen (bis hin zu Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*), Moores mustert neuere „Ortskonzepte in einer Welt der Ströme“ (S.189ff.) – außer das von Castells und Urry auch das von Massey und Meyrowitz – und kommt zu dem Ergebnis, dass alle noch wenig griffig seien und die Komplexität von materiellen und symbolischen Settings nicht hinreichend erfassen, während der ebenfalls in Großbritannien lehrende Andreas Wittel aufgrund empirischer Studien in London bereits eine neue „Netzwerk-Sozialität“ (S.163ff.) „als paradigmatische Sozialform des späten Kapitalismus und der neuen Kulturökonomie“ (S.164) heraufziehen sieht. Sie gründe „auf Individualisierung“ und sei „zutiefst in Technologie eingebettet“, außerdem sei sie „informationell, kurzlebig, aber intensiv und wird durch eine Angleichung von Arbeit und Spiel charakterisiert“ (S.184). Ob da nicht wieder – entgegen allen Globalisierungsbeschwörungen – eine definitiv westliche, zumal soziologisch exklusive Sicht, nämlich die der prosperierenden, flirrenden Mega-Media-Cities, überzeichnet, wenn nicht gar idealisiert wird, die alle gegenläufigen sozialen Verwerfungen, Risiken und Ausgrenzungen ignoriert? Dazu äußert sich der Autor leider nicht. So bleibt nach der Lektüre dieses Bandes insgesamt fraglich, ob die vornehmlich funktionalistischen, weitgehend technologisch grundierten Ansätze die unterstellte Reichweite erlangen, die „weit über eine Auseinandersetzung mit Fragen der Globalisierung hinaus geht und Konnektivität, Netzwerk und Fluss zunehmend zu Schlüsselkonzepten des gegenwärtigen theoretischen Diskurses werden“ lässt (S.17), wie die Einleitung postuliert. Stichhaltige Beweise oder auch nur hinlänglich gehaltvolle Indikatoren für eine solch weit reichende Validität bleiben die Beiträge implizit oder auch erklärtermaßen schuldig.

Netzwerke sind für den Gießener Wirtschaftsgeografen Ivo Mossig „Koordinationsformen ökonomischer Aktivitäten [...], die zwischen den [...] Koordinationsformen des Marktes und der Hierarchie angesiedelt sind“ (S.54). In dieser (wohl) lesefreundlich gekürzten Habilitationsschrift begegnet man als Medienwissenschaftler zunächst einer ungewohnten Terminologie und Sichtweise; umgekehrt muss der Autor mit dem von ihm gewählten Untersuchungsgegenstand, nämlich der Kulturökonomie, zu der er die Medienwirtschaft zählt, und dem favorisierten Ansatzes der ökonomischen Cluster als „lokaler Knoten“ (S.57) und Zusammenballungen von Unternehmen einer Branche manche Vorgaben und Rituale seiner Disziplin in Frage stellen oder gar beiseite räumen, die hier

nur am Rande interessieren. Deshalb rekapituliert er auch etliche medienwissenschaftliche Selbstverständlichkeiten (wie etwa die Darstellung eingespielter Produktionsabläufe und Vermarktungsketten sowie mediengeschichtliche Entwicklungen). Mittels sekundäranalytischer Analysen einschlägiger Wirtschaftsdaten (wie Umsatz, Anzahl von Firmen und Beschäftigten bis 2004) identifiziert der Autor neun Cluster (vulgo: Standorte, der Clusterbegriff rückt im Laufe der Darstellung ein wenig in den Hintergrund), allerdings nur für die Film- und Fernsehproduktion, von denen er die beiden gewichtigsten, nämlich Köln und München, einer eigenen empirischen Untersuchung unterzieht. In den Jahren 2001 und 2003 befragt er 57 „Experten“ mittels eines leitfadengestützten Interviews. Näher werden diese gewählten „Experten“ nicht charakterisiert (vgl. S.134). Sie deklarieren nach den zehn – teils auch weichen – „Standortfaktoren“ München als die beste Region für ihre Branche, gefolgt von Köln und Berlin (vgl. S.135). Im Zeichen der viel beschworenen „Globalisierung“ (S.76ff.) untersucht der Autor in einem zweiten Schritt auch, ob und inwieweit die deutsche Film- und Fernsehindustrie mit dem internationalen Markt, hier exemplarisch mit der Filmindustrie in Los Angeles/Hollywood, verflochten ist, und zwar sowohl mit den sieben dominanten Major Studios als auch mit den Independents. Dazu wertet er wiederum verfügbare Wirtschaftsdaten aus, als er ebenso Interviews in den USA und in Deutschland führt. Die Ergebnisse sind ernüchternd, obwohl Deutschland nach Japan den drittgrößten Markt für die internationale Film- und Fernsehindustrie darstellt. Die Majors bilden inzwischen ein „weltweites Oligopol“ (S.195) für die gesamte Vermarktungskette, vertreiben sogar die aussichtsreichen Independent-Produktionen und haben dafür „transnationale Unternehmen“ (S.196) gebildet oder engagiert, die ihre lokalen Dependancen in Frankfurt, Hamburg, München und Berlin haben. Mit den besagten deutschen film- und fernsehwirtschaftlichen Zentren ist „der weltweit dominante Standort Los Angeles/Hollywood nicht in besonderer Weise [...] verbunden“ (ebd.). Insofern erweist sich besagte Globalisierung für die Film- und Fernsehproduktion während der untersuchten Zeiträume noch als sehr einseitig und dürfte ebenfalls nicht uneingeschränkt weit reichende theoretische Entwürfe stützen. Vielmehr sind – auch aus der Sicht des Wirtschaftsgeografen Mossig – noch ungleich mehr und differenziertere empirische Erhebungen angesagt, die die eingängigen Formeln von Globalisierung und Netzwerken mit tragfähiger, vielfältiger, vermutlich auch widersprüchlicher Substanz versehen. Für solche Einsichten und Befunde kann der Blick über disziplinäre Zäune – und zwar in jedwede Richtung – immer wieder lohnend sein.

Hans-Dieter Kübler (Werther/Hamburg)

Hinweise

Beltung, Hans (Hg.): Bildfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. Reihe: Bild und Text, München 2007, 280 S., ISBN 978-3-7705-4457-8

Fromme, Johannes, Burkhard Schäffer (Hg.): Medien - Macht - Gesellschaft. Medienbil-

dung und Gesellschaft, Bd.4, Wiesbaden 2007, 220 S., ISBN 978-3-531-15301-8

Schanze, Helmut, Gregor Schwering, Gebhard Rusch: Theorien der Neuen Medien. Kino - Radio - Fernsehen - Computer. UTB, Bd.2840, Stuttgart 2007, 400 S., ISBN 978-3-8252-2840-8

Buch, Presse und andere Druckmedien

Ludwig Delp (Hg.): **Das Buch in der Informationsgesellschaft. Ein buchwissenschaftliches Symposium**

Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2006 (Buchwissenschaftliche Forschungen, Bd. 6/2005), 341 S., ISBN 3-447-05311-9, € 58,-

Wie ist es um das Buch im sogenannten Zeitalter der Information bestellt? Dieser Frage ist ein von der Deutschen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft im vergangenen Jahr ausgerichtetes Symposium nachgegangen, dessen Beiträge hier nun in Printform vorliegen.

Ausgangspunkt solcher Beschäftigung ist allemal das öffentliche, in erster Linie von den Feuilletons der großen Zeitungen und den meinungsführenden Zeitschriften (etwa *Der Spiegel*) repetitiv lancierte Lamento vom Niedergang der Buch- und Lesekultur, von Nivellierung und Trivialisierung von Bildung und Kultur angesichts der sichtbaren Dominanz elektronischer Medien.

Solchem meist assoziativen Alarmismus, dessen andere Seite im Übrigen der naive, technikgläubige Netzenthusiasmus z.B. eines Norbert Bolz ist, verfällt die nüchtern-wissenschaftliche Bestandsaufnahme der Lage nicht. Fest steht, und die meisten Beiträge dokumentieren es je auf ihre Art und für ihren Bereich, dass das Buch seine prominente Stellung eingebüßt hat in der Folge der wahrhaft revolutionären Umwälzungen der technischen Basis der Verbreitung von Information, Wissen, Kommunikation, wie sie sich in Gestalt der elektronischen Medien und deren Verfahren (Digitalisierung) zeigt. Deshalb ist aber noch lange „kein Ende des Buches in Sicht.“ (Volker Titell, S.108) Abgesehen von seiner optischen und haptischen Einmaligkeit, seiner Tauglichkeit für den „zeichenhafte[n]“ Gebrauch „in der Alltags- und Trivialkultur“ (Ursula Rautenberg, S.9) oder auch weiterhin als Repräsentationsobjekt, erhält das Buch in der Rezeptionspraxis der Multimedia-Nutzer vielmehr einen anderen Ort und Status: Es wird je nach Bedarf herangezogen. Diese Verschiebung der Präferenzen bei der Medienwahl hatten bereits J. Zinnecker (1985) und H. Bonfadelli (1986) in ihren Untersuchungen zur Mediennutzung Jugendlicher beobachtet. Das Buch verliert demnach, so resümiert es ganz in diesem Sinne Ursula Rautenberg, lediglich sein „leitmediales Image im wissensvermittelnden Bereich [...]“ (S.29)

Jenseits der Klagen der konservativen Kulturkritik gibt es seit dem Aufkommen und der rasanten Verbreitung und Etablierung der elektronischen Medien gleichwohl markante Veränderungen rund um das Buch, die bedacht sein wollen und Umstellungen erforderten. So sehen sich etwa der traditionelle Einzelbuchhandel und das Verlagswesen durch Online-Dienste, *Book on Demand* und *Print on Demand* (zu beidem vgl. E.-P. Biesalski, S.237ff.) zur Neuorientierung ihrer

Kundenwerbung, Kundenbedienung, des Buchvertriebs und der Publikationsstrategien gezwungen. Buchhandlungen tun deshalb gut daran, z.B. auf das Angebot von Online-Kauf und Internet-Präsenz (Werbung) zu setzen (vgl. Volker Titel, S.106), um ihre Position über den zweifellos vorhandenen Vorteil einer individuellen Beratung vor Ort hinaus zu stabilisieren. In Einzelfällen (Großbuchhandlungen) mag sich sogar die Möglichkeit eigener verlegerischer Tätigkeit mit Nischenprodukten wie Regionalia ergeben. (Vgl. E.-P. Biesalski, S.251) Für Verlage wiederum bietet sich das Nebeneinander von Printbereich und Online-Publishing (vgl. Volker Titel, S.88-90) und die Praxis des *Printing on Demand* als „Risikoreduzierung“ (E.-P. Biesalski, S.249) an.

Gefährdet die Digitalisierung der Bibliotheken, Museen und Archive durch die Bereitstellung eines jeden Werkes an beliebig vielen elektronischen Leseplätzen z.B. wissenschaftliche Verlagsprogramme oder die Existenz kleinerer Zeitschriften und den Buchhandel, so sind durch diese Maßnahmen insbesondere die Autorenrechte gravierend beeinträchtigt. Waren schon die alten Konditionen der Rechtstrübertragung auf den Verlag trotz Verwertungsgesellschaften alles andere als rosig, so bringt die beliebige Weiterverwertung und Bereitstellung eines Werkes die Autoren um ihre Anteile (vgl. zu diesem Komplex ausführlich etwa Ferdinand Melichar, S.219ff.). Mit der neuen Gesetzesinitiative zum Urheberrecht wird diese eklatante Benachteiligung nunmehr ganz offensichtlich legitimiert und festgeschrieben.

Informationsgesellschaft – was ist das eigentlich? Danach fragt kritisch H.-D. Kübler in seinem den Band abschließenden Beitrag. Er registriert zutreffend die „Leerformelhaftigkeit“, gar „Phrasenhaftigkeit“ (S.316) im Gebrauch dieses oder der wechselweise verwendeten Begriffe wie Wissens-, Medien- oder auch Dienstleistungsgesellschaft, die kaum für ein wirkliches Verständnis der sich vor unseren Augen vollziehenden Veränderungen taugten. Vielleicht ist solchem saloppen Habitus doch einfach entgegenzuhalten: Es gibt keine Gesellschaften, die ausschließlich auf Informationen gründeten, sondern immer nur solche, die u.a. ihrer bedürfen zwecks Sicherung von Bestand und Fortkommen. Die neuen Informations- und Kommunikationstechnologien sind, unabhängig von ihrer zunehmenden Präsenz auch in der ‚Lebenswelt‘, in erster Linie zugleich Derivat und Promotor der Modernisierung der kapitalistischen Produktionsstrukturen. Darauf verweist alleine schon ihre Herkunft aus dem wirtschaftlichen und militärischen Bereich. Die daraus sich ergebenden Konsequenzen (Stichwort: *Zitadellenkultur*), die allen Netzenthusiasmus Lügen strafen, benennt, neben anderen Autoren, mit Nachdruck immer wieder Rainer Fischbach in seinen Arbeiten.

Rainer Dittrich (Bergisch-Gladbach)

Edzard Schade (Hg.): Publizistikwissenschaft und öffentliche Kommunikation: Beiträge zur Reflexion der Fachgeschichte

Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2005, 347 S., ISBN 3-89669-477-4, € 34,-

Die fachgeschichtliche Reflexion gehört sicherlich nicht zu den ersten Pflichten der empirisch ausgerichteten Publizistik- und Kommunikationswissenschaft im deutschsprachigen Raum. Von daher nimmt es nicht wunder, dass es kalendrischer Anlässe bedarf, um sich mit den Entwicklungen der eigenen Disziplin und ihrer Repräsentanten zu befassen. Eingedenk dessen gibt der Kommunikationshistoriker Edzard Schade unter dem ein wenig breit geratenen Titel *Publizistikwissenschaft und öffentliche Kommunikation* einen Jubiläumssammelband zu „100 Jahre Medienforschung an der Universität Zürich“ (S.9) heraus.

Der erste Teil der ‚Festschrift‘ liefert Beiträge zur Fachgeschichte. In ihren Aufsätzen zur Züricher Zeitungs- und Publizistikwissenschaft geben Edzard Schade, Susen Göppner und Ulrich Saxer einen Überblick über die Phasen der publizistikwissenschaftlichen Forschung zwischen 1898 und 1988, über die institutionelle und theoretische Ausrichtung des Faches bis 1945 sowie über die disziplinäre „Strukturgeschichte“ (S.69) in Forschung und Lehre zwischen 1976 und 1996. In Ergänzung dazu rekonstruiert Peter Meier die rund 100-jährige Fachgenese der Berner Publizistikwissenschaft und Hans Bohrmann reflektiert auf die (prä)disziplinäre Entwicklung in Deutschland von 1870 bis 1980. Zukunftsbezogen wirbt Wolfgang R. Langenbacher dafür, in der Kommunikationswissenschaft endlich „große Darstellungen“ (S.183) vorzulegen und Marie Luise Kiefer erörtert die An- und Herausforderungen der Publizistikwissenschaft angesichts eines expansiven Ökonomisierungsschubs der Medien.

Der zweite Teil bietet Einsichten in die aktuelle Situation am Institut für Publizistikwissenschaft und Medienforschung (IPMZ) der Universität Zürich. Otfried Jarren und Barbara Hänsli informieren über den Ausbau des IPMZ zwischen 1996 und 2003. Abschließend charakterisieren Lehrstuhlporträts die gegenwärtigen Schwerpunkte in Forschung und Lehre am Institut.

Der Sammelband wird durch einen dritten Teil in Form einer umfangreichen, historisch gegliederten Bibliografie mit den Veröffentlichungen der Züricher Zeitungs- und Publizistikwissenschaft von 1896 bis 1996 abgerundet.

Die Reflexionen auf 100 Jahre Züricher Publizistikwissenschaft und ihren primären Gegenstand öffentliche Kommunikation gewähren eine gute Übersicht über die Konstituierung, Differenzierung und Diversifizierung der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft in der Deutschschweiz. Dabei tritt deutlich hervor, dass deren Traditionslinien – in mehreren Hinsichten – eine Vorreiterrolle in der akademischen und paradigmatischen Etablierung des Faches zuzuschreiben ist. Angesichts der kulturellen Spezifik der Eidgenossenschaft wären sicherlich auch

Analysen aus der französisch- und italienischsprachigen Schweiz wünschenswert gewesen. Unbeschadet der unbestritten wichtigen fachgeschichtlichen Einsichten und Erkenntnisse zeitigen die Beiträge allerdings auch die Grenzen der kurrenten disziplinären Rekonstruktionsbestrebungen unter konzeptuellen und methodologischen Aspekten. Eine forcierte Auseinandersetzung mit der eigenen Fachgeschichtsschreibung stünde zweifelsohne aber nicht nur der Kommunikations-, sondern ebenso der Medienwissenschaft gut an.

Christian Filk (Luzern)

Hinweise

Cario, Ingmar: Die Deutschland-Ermittler. Investigativer Journalismus und die Methoden der Macher. Recherche-Journalismus und kritische Medienpolitik, Bd. 5, Münster 2006, 248 S., ISBN 3-8258-0080-6

Szenische Medien

Ciane Fernandes: Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater. The Aesthetics of Repetition and Transformation

New York, Washington, D.C./Baltimore, Bern, Frankfurt/Main, Berlin, Brüssel, Wien, Oxford: Peter Lang 2005 (New Studies in Aesthetics, Vol. 34), 148 S., ISBN 0-8204-5251-3, € 29,40

Über den Rang von Pina Bausch, über ihre epochale Bedeutung für die Geschichte des Tanztheaters besteht jenseits von deutschem Nationalstolz, der sich gegenüber künstlerischen Leistungen genauso verhält wie gegenüber Fußballsiegen, Einigkeit. Die Literatur über die Kultfigur aus Wuppertal füllt mehrere Regale und ist längst unüberschaubar geworden. Die vorliegende Arbeit, die bereits im Jahr 2000 in portugiesischer Sprache und seither in mehreren Ausgaben auf Englisch erschienen ist, unterscheidet sich von den meisten anderen Publikationen über Pina Bausch durch ihren Verzicht auf eine historische Perspektive. Wer einen vollständigen Überblick über Bauschs Choreographien erhofft, wird enttäuscht. Stattdessen betrachtet die brasilianische Autorin, selbst Tänzerin und Choreographin sowie Professorin für Darstellende Künste, das Wuppertaler Tanztheater als prominentes Exempel für eine bestimmte Ästhetik, die sie mit zwei in den modernen Künsten – weit über den Tanz hinaus – bedeutsamen Substantiven kennzeichnet: Wiederholung und Transformation, wobei die Betonung auf ‚Wiederholung‘ liegt. Man denke, wenn man den allgemeineren Zusammenhang sucht, etwa an die Verfahren der Minimal Music, des Avantgardefilms oder der Konkreten Poesie.

Ciane Fernandes skizziert die Herkunft von Bauschs Tanztheater aus dem deutschen Ausdruckstanz der Zwischenkriegszeit und der Theaterreform Brechts. „Through repetition, Bausch’s dance theatre carries forward both Wigman’s concerns with personal and psychological expression and Jooss’s social and political concerns. It also expands Brecht’s social *gestus* into personal body politics.” (S.10) Präzisiert heißt das: „Through repetition of gestures, words, and past experiences, Bausch’s dance theatre can be defined as the body’s consciousness of it’s history as a symbolic and social subject in constant transformation.” (ebd.)

Als Instrument für die Analyse von Bauschs Ästhetik dient Fernandes eine Synthese von Rudolf von Labans Bewegungsanalyse und Lacans poststrukturalistischer Psychoanalyse. Tanz wird als eigenständiges Medium betrachtet. Er muss weder Gefühle noch Bedeutungen vermitteln. „It is the language of the paradox, the language of a non-language.“ (S.21)

Fernandes weist nach, dass Wiederholung nicht nur ein Element von Pina

Bauschs Ästhetik ist, sondern auch eine Methode der Probenarbeit, ein Prinzip, das die Tänzerinnen und Tänzer zur Entwicklung eigener Vorschläge ermuntern soll. „Repetition, initially used as the reconstruction of past experiences, later provides diverse and unpredictable experiences in both performer and audience, resulting in increased possibilities for interpretation.“ (S.30)

Wiederholung ist auch ein Mittel der Selbstreflexion. „The exact repetition of a movement sequence – ‚obsessive‘ repetition – dismantles the convention of dance as a spontaneous expression.“ (S.35) Das bleibt nicht bloß eine Behauptung. Wie dies funktioniert, zeigt Ciane Fernandes, unter Nennung der Namen von Tänzerinnen und Tänzern, an einzelnen Sequenzen aus konkreten Choreographien. So stellt die nicht sehr umfangreiche Arbeit eine gelungene Mischung aus theoretischer Grundlegung und minutiöser Observation dar. Die Autorin beruft sich auf zahlreiche Schriften aus dem engeren Umkreis des (Wuppertaler) Tanztheaters sowie aus Philosophie, Psychologie und Linguistik, lässt aber auch einzelne Eindrücke einfließen, die sie durch ihre eigenen Beobachtungen im Lauf der Jahre gewonnen hat.

Kurioserweise verzichtet Fernandes darauf, Brecht, den sie nur am Anfang ihres Buchs erwähnt, im Zusammenhang ihrer ausführlichen Beschreibung von Pina Bauschs Arbeit mit dem Ensemble zu nennen. Die Analogien drängen sich geradezu auf. Aber an dieser Stelle ist die Autorin so sehr auf den psychoanalytisch orientierten (Post-)Strukturalismus französischer Provenienz fixiert, dass sie diese frappierenden Bezüge aus dem Blick verliert.

Die zwei kurzen Gespräche mit Tänzerinnen im Anhang sind zwar interessant, tragen aber zu den Thesen von Fernandes nichts bei. Systematisierung scheint nicht unbedingt die Sache von Tänzern zu sein – wenn sie nicht zugleich eine Professur innehaben.

Thomas Rothschild (Stuttgart)

Fotografie und Film

Annette Brauerhoch: Fräuleins und GIs. Geschichte und Filmgeschichte

Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld Verlag 2006, 533 S., ISBN 3-86109-170-4, € 28,-

„Das Schicksal Deutschlands liegt in der Hand seiner Frauen“ – die so häufig zitierte Feststellung des ersten Berliner Bürgermeisters, Arthur Werner, ist zum bleibenden Erinnerungsbild geworden: Lange Zeit dominierte der Mythos der tatkräftigen „Trümmerfrau“ den Diskurs der unmittelbaren Nachkriegsjahre. Zu ihrem Gegenbild avancierte die moralisch zweifelhafte Frau, die sich angesichts der Versorgungslage prostituierte und die sich auf Verhältnisse mit den Besatzungssoldaten einließ. Am Wiederaufbau nahm das so genannte „Fräulein“ nicht teil. (Nachkriegs-)Frauen, das stellt Annette Brauerhoch in ihrer Untersuchung *Fräuleins und GIs* fest, wurden zu symbolischen Trägerinnen nationaler Identitäten: Symbolisierte die „Trümmerfrau“ Heimat und Gemeinschaft, so stand das „Fräulein“ für das Andere, für das Abweichende der Nation und löste das im Nationalsozialismus „Ausgesonderte“ (S.136) ab. Es gefährdete die traditionelle Geschlechterordnung. Die Destabilisierung, die nach dem Zusammenbruch des nationalsozialistischen Systems in alle Lebensbereiche griff, erschütterte auch das Wertesystem im Bereich der Sexualität. Das „Fräulein“ als fraternisierende Ami-Braut wurde zur Metapher einer historischen Situation, in der die politischen Verhältnisse sexualisiert wurden. Zur gefühlten militärischen kam die sexuelle Niederlage.

„Selten war eine private Beziehung so öffentlich und politisch wie die zwischen Besatzungssoldaten und deutschen Frauen nach dem Zweiten Weltkrieg.“ (S.47) Diese These legt Annette Brauerhoch ihrer Untersuchung zugrunde. Die Figur des „Fräuleins“ und mit ihr die Beziehung zwischen deutschen Frauen und amerikanischen Soldaten bezeichnet sie als bislang in Geschichts- und Filmgeschichtsschreibung sowie in feministischer Forschung zugunsten der Darstellung der „Trümmerfrau“ vernachlässigt. Die Filmwissenschaftlerin begibt sich deshalb auf Spurensuche, nicht nur, um die Bedeutung des Klischees vom „Fräulein“ für die deutsche Nachkriegsgesellschaft zu erforschen, sondern auch, um das „Fräulein“ gleichsam aus kulturwissenschaftlichem Blickwinkel zu rehabilitieren.

Ihre Filmanalysen unterfüttert die Autorin mit zeit- und sozialhistorischen Studien. Der über 500 Seiten starken Untersuchung selbst liegt eine für den Leser nicht immer überschaubar aufbereitete bzw. strukturierte Materialvielfalt zugrunde: Zeitzeugenberichte, Primärquellen, Militärberichte, Pressedokumente, verschiedene Spiel- und Dokumentarfilme, Wochenschauen und selbst biografi-

sche Bezüge. Der filmanalytische Teil fokussiert Spielfilme im Zeitraum zwischen 1946 und 1961, ausführlicher den amerikanischen Film *A foreign affair* (Billy Wilder, 1948) sowie den deutschen Film *Hallo Fräulein* (Rudolf Jugert, 1949). Im filmanalytischen Vergleich – eine stärkere Berücksichtigung filmspezifischer Mittel wie Kamera, Schnitt und Montage wäre dabei wünschenswert gewesen – gelingt der Autorin anschaulich, die Bedeutung des „Fräuleins“ als nationale Figur und seine je spezifische Inszenierung herauszuarbeiten: Solidarisiert sich Wilders Komödie beispielsweise mit dem Lebenshunger der „Fräuleins“ ebenso wie mit den Grenzüberschreitungen der amerikanischen Soldaten, so scheinen mit *Hallo Fräulein* die Grenzen wieder festgeschrieben und die traditionelle patriarchale (Geschlechter-)Ordnung wiederhergestellt.

„Aus den Ruinen der deutschen Nachkriegsgesellschaft erhebt sich die Figur des Fräuleins als Verkörperung des moralischen Ruins.“ (S.485) Die Schauspielerinnen im deutschen Nachkriegsfilm fungieren da als Korrektiv: Mit ihrer Domestizierung werden Sexualität und Sinnlichkeit kultiviert. Stereotypisierung und Entlebendigung sind die filmischen Reaktionen auf den von den „Fräuleins“ verursachten gesellschaftlichen Aufruhr. Im Bemühen, jene Figur unsichtbar zu machen, tritt die im „Fräulein“ personifizierte historische Krise umso deutlicher zu Tage. Brauerhochs Arbeit ist ein wesentlicher Beitrag dazu, dass die ‚Randfigur‘ und mit ihr eine randständige Epoche der Filmgeschichte ins Bewusstsein rückt.

Anja Horbrügger (Kassel)

Beth Kathryn Curran: Touching God. The Novels of Georges Bernanos in the Films of Robert Bresson

New York, Washington, D.C., Bern, Frankfurt/Main, Berlin, Brüssel, Wien, Oxford: Peter Lang 2006 (Currents in Comparative Romance Languages and Literature, Vol. 144), 124 S., ISBN 0-8204-7826-1, € 52,50

Während Keith Reader in seiner Bresson-Monografie (Manchester, New York 2000, vgl. *MEDIENwissenschaft* 1/2001, S.87ff.) dessen gesamtes Werk behandelt (vierzehn Filme von 1934 bis 1983), konzentriert Beth Kathryn Curran ihre Untersuchung auf die beiden Bernanos-Verfilmungen: *Tagebuch eines Landpfarrers* (1951, nach dem Roman von 1936) und *Mouchette* (1967, nach dem Roman von 1937), die sie nacheinander analysiert. Nach der Vorstellung der Bernanos-Romane wendet sie sich schwerpunktmäßig dem „inneren Drama“ des Landpfarrers (S.29-64) und der „Rettung“ der Mouchette (S.85-107) in Bressons Verfilmungen zu. Abschließend (S.109-115) blickt sie auf Bressons Gesamtwerk.

Touching God als Haupttitel dieser Untersuchung ist französischen Katholiken wie Bernanos und Bresson durchaus angemessen; für beide sind die

Heilsbedürftigkeit des Menschen und das Zusammenwirken von menschlicher Freiheit und göttlicher Gnade existenziell bedeutsam. Bresson legt größten Wert auf das Hören (mit „Höre!“ beginnt schon die Regel der Benediktiner), das mehr auf das Innere hinzielt, während das Auge (nur) das Äußere erfasst. Außerdem verzichtet er in seinen Filmen (nach anfänglichen Diskrepanzen) bewusst auf Schauspieler und bevorzugt als Mitwirkende ‚gewöhnliche‘ Laien als individuell geschaffene Menschen, durch deren Stimme er ihr Inneres, ihre Authentizität als Person, und, wo andere nur ‚Affekt‘ oder ‚Emotion‘ sehen, ihre ‚Seele‘ erkennt: „I believe in the soul and in God“ (S.105). Statt gefilmtem Theater versucht er, Wirklichkeit so wiederzugeben, wie sie ist; er will auf keinen Fall mit der Kamera lügen. Größtmögliche Einfachheit („use of absence to create presence“, S.64) heißt: Filme sollen nicht nur der literarischen Vorlage treu bleiben, sondern auch die im Film agierenden Personen authentisch zu Wort kommen lassen. Kameragebrauch lediglich „to reproduce“ (S.1) lehnt Bresson ab; er will kreativ arbeiten, praktizieren, entsprechend der Aufforderung in seinem späteren Film *Lancelot du Lac* (1974): „practice and pray!“

Am Film *Tagebuch* zeigt Curran minutiös, was bei üblichen Kinofilmen unmöglich wäre, nämlich wie die Sätze der Vorlage im einzelnen filmisch behandelt werden. Sie stellt in drei Spalten nebeneinander: links den im Off gesprochenen Text („voice-over narration“) der inneren Stimme des Landpfarrers, in der Mitte den ins Bild gebrachten geschriebenen Text („written narration“), rechts die Schreibhandlung („act of writing“). Rechts heißt es z.B.: „Hand des Landpfarrers öffnet das Heft und entfernt das Löschblatt.“ (S.36) Ton (links) und Bild (Mitte) können simultan oder unabhängig vorkommen; eine Zählung ergibt: In der Mitte wird zwar zwölf Mal der gesamte gesprochene Satz transkribiert und sieben Mal der größte Teil, aber viel öfter, nämlich 71 Mal, wird „nichts vom Gehörten geschrieben“, rechts erscheint 69 Mal: „Nichts wird geschrieben“ (S.36-47) – der Ton hat Priorität. Bilder setzt Bresson ein, um etwas zu zeigen, was Worte nicht erzählen können; immerhin wird 24 Mal das Gehörte zugleich geschrieben gezeigt (S.53). Diese Verdopplung lenkt die Aufmerksamkeit intensiv auf des Landpfarrers inneres Leben.

Bresson verwendet die Kamera medienspezifisch, um das Unsichtbare zu erfassen, seelische Zustände, Emotionen zu verdeutlichen, wobei er Sentimentalität vermeidet. Treffend kommentiert Curran im Abschnitt „Deletions“ (S.54-56) die Auslassungen Bressons gegenüber dem Text von Bernanos, etwa soziale und politische Zusammenhänge. Bresson geht es einzig und allein um des Landpfarrers inneres, spirituelles Drama: „His spiritual connection with God is felt, not seen.“ (S.54)

Auch beim Film *Mouchette* verweist Curran auf die äußerst zurückhaltende Verwendung von Bild und Ton. Ein Beispiel: Mouchettes Tod selbst sieht man nicht, er erschließt sich aber durch einen „splash“ (S.104) und durch zunehmende

Wellenkreise im Wasser. Eingehend untersucht Curran „Sounds“ und ihre Bedeutung (S.98-101), im Abschnitt „The Kindness of Strangers“ (S.101-103) christliches Mitgefühl.

Ausführlich vergleicht Curran im „Schluss“ („Conclusion“) Mouchette mit der namenlosen Ehefrau in *Une femme douce* (1969, nach *Die Sanfte* von Dostojewski, 1876), aber nur in Bezug auf den selbst gewählten Tod, mit dem Bresson letzteren Film beginnt und beendet. Dieser Vergleich ist es wert, vertieft zu werden, insbesondere im Hinblick auf Bressons Absicht, die Emotionen des Publikums zu erreichen, indem er etwa den egoistisch („Was ist dann mit mir?“) monologisierenden Ehemann als geldversessen, als verstehens- und liebesunfähigen Vertreter der indifferenten und materialistisch-seelenlosen Gesellschaft einer Frau gegenüberstellt, „[that] wants marriage to be more than marriage“ (Bresson im Interview vom 2.9.1970 zu Charles Thomas Samuels). Auch noch Bressons letzter Film *Das Geld* (1983) zeigt: Geld bzw. die Begierde nach Geld ist die Wurzel allen Übels. Wie Samuels beobachtet, zeigt Bresson selbst seine Mitmenschlichkeit bzw. „compassion“ im Interview dadurch, dass seine Augen „never leave your face, no matter how distracted he may seem“. Von daher ist es nicht übertrieben zu behaupten, dass die zwar nicht gezeigte, aber durch das Verhalten seiner Frau bewiesene Blindheit des Ehemanns den Zuschauer anregen soll, die Augen für andere offen zu halten. Dieser bittet zum Filmschluss seine tote Frau, wenigstens einmal noch die Augen zu öffnen für ihn, der ihre Seele nie erkannt hatte, weil er ihrer Innenwelt gegenüber blind war.

Ottmar Hertkorn (Paderborn)

Jan Distelmeyer (Hg.): Spaß beiseite, Film ab. Jüdischer Humor und verdrängendes Lachen in der Filmkomödie bis 1945

München: edition text + kritik (Reihe CineGraph, hg. v. Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen und Jörg Schöning), 152 S., ISBN 3-88377-803-6, € 17,-

Die Komödie, eines der lebendigsten, zugleich in der Filmpublizistik am wenigsten beachteten Genres, gehörte zu den wichtigsten, ebenso umstrittensten Zweigen der Filmindustrie der Weimarer Republik. Zu Beginn der dreißiger Jahre lag der Anteil der Filmkomödien bei über 60 Prozent der gesamten Filmproduktion. Diese Entwicklung fand im Dritten Reich seine Fortsetzung, wurden doch die Komödien durch Goebbels als kriegswichtig eingestuft.

Bis heute wirkt das verdrängende Lachen der NS-Zeit nach. Heinz Rühmann, Theo Lingen, Marika Röck, Johannes Heesters, Hans Moser wurden in der Zeit berühmt, als ihre jüdischen Kollegen euphemistisch gesprochen das Feld räumen mussten. Sie werden mit Klassikern der deutschsprachigen Komödie verbunden, während ihre vertriebenen und ermordeten Kollegen bis heute nahezu vergessen sind. Insofern ist auch der andere Teil des Titels eine Herausforderung, denn was

unter jüdischem Humor in den deutschen Komödien verstanden werden kann, ist so unklar, wie eine eindeutige Zuschreibung letztlich den antisemitischen Definitionen geschuldet bleibt.

Der Band unternimmt also nichts weniger, als eine Pionierleistung, die nicht den Anspruch hat, eine harte Kategorie des jüdischen Humors zu entwickeln, sondern eine Annäherung an ein beinahe vergessenes Feld versucht. Nicht Definitionen sollen hier entwickelt werden, der Band möchte vielmehr Perspektiven eröffnen, wie Jan Distelmeyer in seinem umsichtigen Vorwort darlegt.

Es ist ein Feld geprägt durch Verschwinden, Verdrängen, Vergessen. Ein Feld mithin, dessen Oberfläche notwendig ihren Untergrund verschleiert. Ein Feld also, dem man sich nur behutsam archäologisch nähern kann und dabei lediglich Interpretationsmöglichkeiten aufbieten kann, die der Oberfläche gegenwärtiger Betrachtung geschuldet sind. So überrascht es nicht, wenn man sich einer deutschen Schauspiel-Ikone relativ befangen nähert, wie Rainer Dick dies am Beispiel Heinz Rühmanns unternimmt. Vorsichtig relativiert der Autor die Rolle Rühmanns im Dritten Reich. Der Mann, der sich 1938 von seiner jüdischen Frau Maria Bernheim scheiden ließ und 1940 zum Staatsschauspieler ernannt wurde, schien den Machthabern näher zu stehen, als er selbst dies nach 1945 einräumte. Zur Entlastung gebraucht Dick allerdings eine Beschreibung, die unisono auf alle Größen Nazideutschlands zutreffen könnte: Sie waren Identifikationsfiguren für Millionen. Verblüffenderweise wird diese Zuschreibung im Falle Rühmanns hier als Grund angeführt, ihn vom Vorwurf, Teil dieses mörderischen Systems gewesen zu sein, freizusprechen.

In diesem Zusammenhang würde sich sicherlich eine Analyse des 1961 von Hans Deppe gedrehten Remakes *Robert und Bertram* anbieten, um die Fortschreibung von Stereotypen unter neuen Rahmenbedingungen aufzeigen zu können. Der vorliegende Band jedoch beschäftigt sich mit dem Entstehen dieser filmischen Stereotype, ihren Wurzeln im Theater des 19. Jahrhunderts sowie ihren speziellen Ausformungen in der NS-Zeit. Hierbei begeht der Band nicht den Fehler, nach dem typischen jüdischen Humor zu suchen, um auf diese Weise eine spezifische Festschreibung einer angeblichen Wesensart vorzunehmen.

So beginnt auch der erste Beitrag des Bandes mit der Frage danach, ob es überhaupt einen Humor gibt, den man als jüdisch bezeichnen kann. Wann ist, fragt Ronny Loewy, ein jüdischer Filmkomiker jüdisch komisch und wann einfach komisch? Hier keine Antwort zu geben ist eine Stärke des Beitrags, der für die vielen Fallstricke sensibilisiert, welche dieses Thema zwischen Antisemitismus und überbordender Political Correctness begleiten.

Jürgen Kasten verfolgt in seinem Beitrag „Verweigerung der korrekten Assimilation“ diesen Weg weiter und entwickelt das Bild des Jüdischen am Beispiel von Ernst Lubitsch und Reinhold Schünzel als eines der gespiegelten Erwartungshaltungen. Das zwischen 1895 und 1920 erfolgreichste jüdische Unterhaltungstheater, das Herrenfeld-Theater, spezialisierte sich darauf, jüdische Personen

mit unterschiedlicher Sozialisation aufeinander treffen zu lassen, um aus der Überzeichnung Komik und Grotteske entstehen zu lassen. Beide Schauspieler machen sich diverse Typisierungen für ihre Filmrollen zu Eigen und erhalten ihren gespielten Helden eine gewisse Narrenfreiheit, die sie vor der Assimilation in gutbürgerliches Verhalten bewahrt und ihre Eigenständigkeit aufzeigt. Dies allerdings stets auf Grundlage von angeblichen jüdischen Eigenarten. Vielleicht mit ein Grund dafür, dass Lubitsch bald schon Fach und Land wechselt und in Hollywood Regisseur wird.

Frank Stern untersucht den Werdegang der deutschen Komödie und den spezifischen Gehalt jüdischen Humors anhand der Varianten von *Robert und Bertram* aus den Jahren 1915, 1928 und 1939. Der Filmstoff basiert auf der Theatervorlage von 1856, wobei nur die Filme von 1915 und 1939 dem Klamaus und Possenhafent, gespeist aus der Konstellation von Lächerlichkeit jüdischer Neureicher, dem anarchischen Charakter guter Halunken und dem miesen Nichtjuden, den es auszutricksen gilt, verhaftet bleiben und so die grundlegenden Elemente des Unterhaltungstheaters filmisch fortschreiben. Mustergültig weist Stern die Übergänge, subversiven Linien und Zitate auf und kann nachweisen, dass auch der antisemitische Film von 1939 es nicht vermag, die prägende Beeinflussung von Ernst Lubitsch und Reinhold Schünzel zu eliminieren.

Die zehn eigenständigen Beiträge des CineGraph-Bandes stellen einen breiten Einstieg in dieses Thema dar. Eine weiterführende Auseinandersetzung ist dadurch mehr als angeregt. Überfällig ist sie allemal.

Nikolai Wojtko (Köln)

Marvin D'Lugo: Pedro Almodóvar

Urbana, Chicago: University of Illinois Press 2006 (Contemporary Film Directors), 177 S., ISBN 0-252-07361-4, \$ 19.95

Pedro Almodóvar gilt seit Ende der 80er Jahre als *der* Repräsentant des zeitgenössischen spanischen Kinos und kann es sich als Erfolg anrechnen, bis heute regelmäßig sowohl die Filmkritik als auch ein breites internationales Publikum anzusprechen. In diesem Sommer hat sich der Frauenregisseur mit seinem neuen, unlängst in Cannes prämierten Film *Volver* (2006) in bester Tradition wieder in Erinnerung gerufen. Umso enttäuschender, dass Marvin D'Lugo mit seiner neuen Monografie diesen aktuellen Anreiz, nämlich sich über Almodóvar unter dem Eindruck seines jüngsten Films zu informieren, nicht bedient, denn seine Untersuchung endet mit dem 2004 gedrehten *La mala educación* (*Schlechte Erziehung*). Dem Anspruch aber, eine Einführung zu schreiben, die zum einen wichtige Bereiche der bisherigen filmwissenschaftlichen Almodóvar-Forschung zusammenfasst, zum anderen jedoch auch neue Perspektiven auf sein Œuvre eröffnet, wird D'Lugo in jedem Fall gerecht. Zwar erscheint insbesondere die Untersuchung der Filme unter dem Gender-Aspekt reduzierter als bei vergleich-

baren Studien, allerdings wiegen dies neue Schwerpunkte auf: D'Lugo, der bereits einen Aufsatz über Almodóvars Stadtdarstellungen in dem von Kathleen M. Vernon und Barbara Morris herausgegebenen Sammelband *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar* (Westport, Connecticut: Greenwood Press 1995, S.125-144) veröffentlicht hat, verfolgt seinen Ansatz, die Spannung von Peripherie und Zentrum, von Stadt und Land sowie Nationalem und Internationalem in den Filmen des spanischen Regisseurs zu beschreiben, mit großem Gewinn für den Leser. Auch thematisiert der Autor ausführlich die Beziehung Almodóvars zur Geschichte seines Landes und kommt zu dem Ergebnis, dass der spanische Autorenfilmer sich in seinem Spätwerk auf subtile Art und Weise mit dem Verhältnis des neuen zum alten Spanien unter Francos Diktatur auseinandersetzt, womit D'Lugo einen überzeugenden Kontrast herstellt zu der weit verbreiteten Ansicht, Almodóvars Filme seien durchweg apolitisch.

In seiner Einführung analysiert der Autor in chronologischer Reihenfolge Almodóvars Filme äußerst kenntnisreich: Einordnungen der einzelnen Filme in das Gesamtwerk des Regisseurs sowie die spanische Filmgeschichte, Informationen zu den Produktionsbedingungen, Inhaltsangaben, Filmanalyse und Darstellungen der Rezeptionsgeschichte gehen dabei eine sehr gut lesbare Synthese ein. Neben einer Filmografie und einer Bibliografie, die den Fokus deutlich auf die angloamerikanische Sekundärliteratur zu Almodóvar richtet, runden zwei Interviews (ein 1987 zur Zeit von *La ley del deseo* [Das Gesetz der Begierde] und ein 2004 anlässlich des Starts von *La mala educación* geführtes Gespräch) den Band ab. Leider wird nicht genau ersichtlich, aus welchen Gründen sie in das Projekt eingebunden wurden, wenn sie sich auch als ausgewertete Quellen D'Lugos erweisen. Allerdings lässt die Kombination gerade dieser beiden Interviews den Leser beispielsweise nachvollziehen, wie bei Almodóvar ein neues Filmprojekt aus dem Bruchteil eines vorherigen Werks erwachsen kann, wie sich sein Werk insofern quasi von selbst fortschreibt.

Insgesamt stellt D'Lugos Einführung sicherlich einen guten Einstieg in das Werk von Spaniens erfolgreichstem Regisseur dar – für Spezialisierungs- oder Vertiefungswünsche in Richtung Gender-Forschung, Psychoanalyse etc. empfiehlt es sich des Weiteren, eine Auswahl aus der bereits en masse vorhandenen Sekundärliteratur zu Almodóvar zu treffen.

Charlotte Lorber (Marburg)

Dennis Eick: Drehbuchtheorien. Eine vergleichende Analyse

Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2006, 370 S., ISBN 3-89669-553-3, € 34,-

Das zentrale Anliegen des Bandes liegt in der Präsentation aktueller Ratgeberliteratur für Drehbuchautoren. Die dort entwickelten Konzepte zu den unterschiedlichsten Problemen beim Verfassen von Drehbüchern werden von Dennis Eick differenziert, geordnet und referiert.

In einigen einführenden Kapiteln werden die Veränderungen im Rollenverständnis des Drehbuchautors, die klassischen Positionen der Dramaturgie wie auch eine Geschichte des Drehbuchmanuals in kenntnisreichen Überblicksdarstellungen entfaltet. Zudem präsentiert Eick Interviews mit wichtigen Autoren von ‚Drehbuchmanualen‘ (z.B. Field und McKee) und veröffentlicht die Ergebnisse einer Umfrage zu deren Nutzung.

Tatsächlich war ein ‚Forschungs‘überblick zur Textsorte ‚Drehbuchtheorie‘ in dieser Genauigkeit bisher nicht zu erhalten. Gleichwohl macht die Monografie etwas ratlos: Denn einerseits handelt es sich nicht um die Präsentation eines Forschungsstandes, da die referierten Werke ja der Textsorte ‚Ratgeberliteratur‘ zuzurechnen sind (sich ihrem Gegenstand also nicht analytisch nähern) – obwohl der Titel ‚Drehbuchtheorie‘ etwas anderes nahe legt. Andererseits wird das Genre ‚Drehbuchmanual‘ auch von Eick nicht eigentlich erforscht, sondern lediglich in einer geordneten Form präsentiert.

Der Autor Dennis Eick selbst ist RTL-Redakteur und hält als Lehrbeauftragter Kurse für Drehbuchschreiben an den Universitäten Köln und Düsseldorf. Sein Kompendium wurde von der Universität Mainz 2005 als Dissertation angenommen, *nordmedia Fonds* hat die Publikation der Monografie unterstützt.

Dieser Hintergrund ist insofern relevant, als sich bei der Lektüre der Eindruck geradezu aufdrängt, dass hier ein vielbeschäftigter Medienpraktiker, der auch noch einige Lehraufträge wahrnimmt, die von ihm über die Jahre angefertigten Textexzerpte einer Sekundärverwertung zugeführt hat. Dagegen ist im Grunde überhaupt nichts einzuwenden. Und die Förderung durch die *nordmedia Fonds* ist ein Zeichen, dass nicht nur der Autor alleine die Vermutung hat, dass diese Zusammenstellung ihre Zielgruppe findet. Allerdings muss hier mit kritischem Nachdruck festgestellt werden, dass eine eigenständige Forschungsleistung in der vorliegenden Dissertation kaum aufzufinden ist.

Das Programm des Textes ist es, akribisch die feinen Differenzen der verschiedenen Ratgeber zum Drehbuchschreiben zu registrieren und aufzuführen. So werden etwa im Kapitel „4.3.4 Der Konflikt“ (S.86-89) die unterschiedlichen Auffassungen zum handlungsleitenden Konflikt referiert: „[...] Während Karriere sich auf die Erwähnung des zentralen, unumgänglichen dramaturgischen Konflikts beschränkt, [...] beschreiben die Autoren Field, Vogler und Dancyger zwei Arten des Konflikts [...]. McKee sieht neben der inneren eine persönliche und eine außerpersönliche Konfliktebene [...]. Hant unterscheidet zwischen drei Konfliktarten [...]. Schütte unterscheidet vier Arten von Konflikten [...]“ (S.86f.).

Dies wird dann noch zwei Seiten lang weitergeführt! Anstelle solcher oftmals mehr ermüdenden als erhellenden Auflistungen wäre es tatsächlich ein lohnendes Unterfangen gewesen, das einflussreiche Genre des Drehbuchmanuals zu erforschen. Hierzu hätte die Untersuchung von Eick allerdings eine analytische Distanz zum Gegenstand einnehmen müssen, die dem vorliegenden Text fast durchgängig fehlt. Dies ist äußerst bedauerlich, da an den wenigen Stellen, an denen der Gegen-

stand tatsächlich untersucht wird, sich sofort große Erkenntnisgewinne verzeichnen lassen: Etwa die textnah hergeleitete Beobachtung, dass in der Literatur zum Krimi kaum je darüber reflektiert würde, dass das Genre „die Illusion vermittelt, die Welt offenbare sich folgerichtigem Denken als einsichtiges Gefüge und dass [der Krimi] damit die Hoffnung auf die Durchschaubarkeit alles Faktischen“ nährt. (S.113)

Solche Reflexionen könnte man zu Recht von einer Monografie über die Drehbuchliteratur erwarten. Stattdessen registriert Eick lediglich mit ungeahnter Detailgenauigkeit die Unterschiede zwischen den Texten und teilt (analog zum oben zitierten Abschnitt) seine Einzelbeobachtungen in einem additiven Verfahren mit.

Äußerst ärgerlich ist zudem die Unübersichtlichkeit des sehr umfänglichen Anmerkungsapparates: Auf 70 Seiten werden bibliografische Nachweise in Kurzform als Endnoten nicht etwa einfach durchgehend nummeriert, sondern kapitelweise aufgelistet. Hat man die gesuchte Angabe glücklich gefunden, muss man sich allerdings ein zweites Mal auf die Suche machen, da die eigentliche Bibliografie ebenfalls nicht etwa einfach durchgehend alphabetisch geordnet ist, sondern nochmals in Unterkapitel „Quellen“, „Darstellungen“, „Texte zu Theorie und Geschichte des Films“ und „Texte zur Dramen-, Literatur- und Sprachtheorie“ geordnet ist. Ein Beispiel: In Kapitel 4.2 findet sich auf Seite 63 zum Thema „Höhe- und Wendepunkt“ die Fußnotennummer 115, die zu genaueren Hinweisen auf (Pascal ?) Bonitzer zu führen scheint. Im entsprechenden Anmerkungsapparat zu Kapitel 4.2 findet man dann die Endnote 115: „Vgl. Bonitzer: Praxis. 1999, S. 118.“ (S.301) Wo ist also die vollständige bibliografische Angabe zu finden? Unter Quellen? Oder Darstellungen? Oder doch bei den „Texten zur Dramentheorie“? Man ahnt es schon: Diese Angabe ist überhaupt nicht zu finden, da sich Eick offenbar selbst in seinem labyrinthischen Anmerkungsapparat nicht mehr zurecht gefunden hat. Hier wäre es die Aufgabe eines Lektorats gewesen, ordnend einzugreifen.

Frank Degler (Mannheim)

Daniel Frampton: Filmosophy

London: Wallflower Press 2006, 254 S., ISBN 1-904764-84-3, £ 15.-

Die vorliegende Publikation wird schon im Untertitel als „[a] manifesto for a radically new way of understanding cinema“ vorgestellt; dies zeugt nicht gerade von Bescheidenheit. Das gleiche gilt für die Texte auf den Buchklappen, die voll des Lobes für die Studie von allen Seiten der anglo-amerikanischen Filmwissenschaft sind. Geoffrey Nowell-Smith nennt es „a major contribution to the philosophy of film“, Vivian Sobchack spricht von einer „provocative and significant intervention“ und der Harvard-Filmwissenschaftler D. N. Rodowick bezeichnet

das Werk sogar als „one of the most original film philosophies of the last thirty years.“ Auch ein letztes Zitat aus dem Waschzettel soll hier nicht verschwiegen werden, in dem der Ansatz Framptons mit dem kurrenten Begriff der Metrosexualität verglichen wird: Filmosophy „[p]oised to do for emotionally-attuned film fanatics what the term ‚metrosexual‘ did for well-groomed men.“ Dazu stelle ich mir Boris Becker vor, der bei der Sichtung von *Titanic* (1997) in Tränen ausbricht, nicht jedoch einen neuen Ansatz in der Filmphilosophie.

Spaß beiseite: Das kompakte und gut strukturierte Buch des Londoner Wissenschaftlers und Regisseurs Daniel Frampton versucht jene in letzter Zeit virulenten Ansätze einer Filmwissenschaft aufzugreifen und in ein geschlossenes theoretisches Gebäude zu überführen, die eine Aufwertung des emotionalen Filmerlebens und der empathischen, affektzentrierten Filminterpretation im Blick haben. Parallel dazu werden vor allem die Ansätze von Gilles Deleuze und Stanley Cavell bemüht, um Film von einer subjekt- oder auteurszentrierten Perspektive abzubringen: Frampton zufolge – so seine Hauptthese – ist es weniger der Regisseur, der eine bestimmte Intention durch die filmische Handlung zum Ausdruck bringen will, sondern der Film *denkt selbst*, konstruiert, verändert, formt und empfindet die Handlung mit der Ganzheit seiner dramatischen, stilistischen und erzählerischen Mittel. Der Ansatz des Autors ist deshalb den (neo-)formalistischen und strukturalistischen Filmanalyseansätzen diametral entgegengesetzt. So wirft Frampton David Bordwells Untersuchungen vor, sie würden den Film in Teile zerlegen, zerstückeln, dabei aber seine untrennbare Gesamtheit und vor allem seine emotionale Einflussnahme weitestgehend ignorieren: „Seeing new styles as only ‚derivations‘ ignores what a filmgoer might *feel* from the experience of this new form.“ (S.108)

Der Band ist in zwei Teile gegliedert, die jeweils noch einmal in vier bzw. sechs Kapitel unterteilt sind. Im ersten Teil beschäftigt sich Frampton mit der Autorität filmischer Darstellungsmacht, die keinesfalls auf die aus der Literatur bekannte Erzählerpräsenz (auch wenn diese als ‚allwissend‘ figuriert wird) oder gar den Filmemacher reduziert werden dürfe, sondern als eigenständige, denkende, fühlende und vermittelnde Entität begriffen werden müsse. Dazu greift Frampton den von Bruce Kavin geprägten Terminus der „mindscreen narration“ auf, mit dem er den Film selbst als die Realität beobachtende, verarbeitende und wieder vermittelnde Instanz fasst, die aber nicht mit einem menschlichen Beobachter (der vermeintlich die Kamera führt) verwechselt werden sollte (vgl. S.20). Vielmehr setze der Film eine Handlung oder ein Thema um, wobei er diese mit seinen technischen Mittel intentional forme und auf diese Weise eine Aufmerksamkeit zu Tage fördert, die sich an unterschiedliche Formen menschlicher Perzeption anpasse (Gelassenheit, Aufregung, Anspannung), ohne diese aber blind zu imitieren. Des Weiteren werden im ersten Teil auch Annäherungen an filmische Erzähltheorien sowie Erklärungsansätze der Phänomenologen geleistet. Mit Merleau-Ponty formuliert der Autor dementsprechend eine „double nature of experi-

ence“ für das Kinoerlebnis: „*the filmgoer's experience of the film, and the film's experience of its characters and objects*“ (S.41), wobei diese Erfahrung immer scheinbar direkt, aber tatsächlich höchst absichtsvoll und formvollendet geleistet werde. Dabei sei Film immer transsubjektivistisch, d.h. er kann die Perspektive eines Erzählers oder einer Figur einnehmen, dieser ist er aber zu keinem Zeitpunkt ausschließlich verpflichtet. Bedeutend sei dabei weniger der Erzähler selbst, sondern eher die Vermittlung seines Denkens und seiner Weltsicht: „Film does not merely presents objects, but reveals a way of seeing them – a way of seeing that results from a way of thinking.“ (S.49)

Im zweiten Teil stellt Frampton dann die unterschiedlichen Prozesse und Funktionsweisen dieses ‚filmischen Denkens‘ vor: Zu Beginn steht der Entwurf des diegetischen Rahmens, wobei alle in den Film eingegangenen Entscheidungen (Schnitte, Kadrage, Musik) Bestandteil seiner spezifischen Aussage werden: „[H]ow [...] ‚intentionality‘ becomes ‚form‘.“ (S.81) Auch Farben, Bewegungen, Kamertechnik, Fokussierung und Ton sind Ausdruck einer bestimmten beabsichtigten Voreinstellung, die das filmische Ganze befördere. Der Filmzuschauer lasse sich dabei auf den Prozess filmischen Denkens ein, wobei er aber weder passiv einer Illusion erliege, noch aktiv eine Konstruktion der filmischen Welt leiste, sondern vielmehr den Glauben und den spezifischen Blick auf die Dinge mit dem Film zu teilen beginnt: „Film [...] becomes, not so much a mirror, but a companion, a cousin or a *friend* of our thinking.“ (S.157) Die gefühlsmäßige Beeinflussung verstärke und unterstütze dabei diesen Glaubensprozess einer neuen Welterfahrung: „The *affects* of film produce immediate, pure meaning.“ (S.168) Der bedeutende Beitrag des Kinos für das philosophische Denken liege dabei vor allem in der Wichtigkeit des direkten Abbildens, das es auch erlaube, abstrakte Konzepte auf unmittelbare und formvollendete Weise zu vermitteln: „Sometimes viewed as the source of all knowledge, and as essential for the intuitive production of truth, imagination is above all a poetic reconnection with the world.“ (S.185) Damit versteht Frampton seinen Entwurf einer „Filmosophy“ als Möglichkeit, das Denken und Fühlen des filmischen Bildes als solches direkt zu beobachten. Dies erlaube es uns dann, die Wirklichkeit auf neue Weise zu erfahren: „Film reveals reality, exactly by showing a distorted mirror of it. Film transforms the recognisable [...], and this immediate transfiguration provokes the idea that our thinking can transform our world.“ (S.3)

Die Ansätze des Verfassers sind höchst aufschlussreich, gerade weil sie einige aktuelle Diskurse streifen und auf signifikante Weise philosophisch ausbuchstabieren: Sowohl Bildwissenschaftler und Filmphilosophen als auch an Affekttheorien bzw. kognitivistischen Ansätzen interessierte Leser werden in dem Buch einige Anregungen finden. Teilweise jedoch verfällt Frampton in einen höchst unangenehmen apodiktischen Stil, der andere Sichtweisen und Interpretationsmöglichkeiten von Film von vornherein ausschließt. Auch finden sich in den theoretisch weit gefassten Kapiteln einige Redundanzen und Wiederholungen, die in einer knap-

peren Ausarbeitung als ausführlicheres Essay hätten vermieden werden können. Dem stehen eine sehr überschaubare Liste von immer wieder kurz angeführten, aber nie tiefgehend analysierten Filmbeispielen (*Rosetta* der Dardenne-Brüder und Harmony Korines *Julien Donkey-Boy*, beide 1999, sind zwei davon) und eine gewisse Unbeholfenheit in Bezug auf Kontexte und Inhalte (so wird Germaine Dulac wiederholt als Mann bezeichnet, vgl. S.228) gegenüber. Dies schmälert jedoch das Vergnügen an einem höchst kontroversen, aufschlussreichen und vielschichtigen Werk nur gering, das sich – und das hat ja mittlerweile Seltenheit – an einer umfassenden und sehr explizit ganzheitlichen Theorie des Films versucht.

Florian Mundhenke (Marburg)

Margrit Frölich, Klaus Gronenborn, Karsten Visarius (Hg.): Kunst der Schatten. Zur melancholischen Grundstimmung des Kinos

Marburg: Schüren 2006 (Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 23), 188 S., ISBN 3-89472-481-1, € 16,90

„Bläuliche Schatten. O ihr dunklen Augen, / Die lang mich anschau im Vorübergleiten. / Gitarrenklänge sanft den Herbst begleiten / Im Garten, aufgelöst in braunen Laugen. [...]“ (Georg Trakl: „Melancholie“. In: Ders.: *Die Dichtungen*. Frankfurt/Main 1989. S.51)

Der Schatten und der Gemütszustand der Melancholie – eine Verbindung, die sich nicht nur im Titel des neuen Bandes der alljährlich stattfindenden Arnoldshainer Filmgespräche widerspiegelt, sondern wie in diesem Gedicht des österreichischen Lyrikers Georg Trakl in Kunst und Literatur stets von neuem thematisiert wird. Dabei scheint das Phänomen des Melancholikers *prima facie* leicht zu fassen zu sein, handelt es sich aus gegenwärtiger (Alltags-)Perspektive doch zumeist um Charaktere, die sich ihrem eigenen Schwermut und Weltschmerz mit völliger Hingabe widmen und denen stets ein gewisses Maß an künstlerischer Genialität zugeschrieben wird.

Dass die im Kontext der Humoralpathologie der schwarzen Galle zugeordnete Melancholie (bei den anderen drei Temperamenten handelt es sich um das Cholerische, das Phlegmatische und das Sanguinische) jedoch ein wesentlich vielschichtigeres und historisch äußerst ambivalent betrachtetes Stimmungsbild vorzuweisen hat, stellen die verschiedenen Aufsätze unter divergierenden Blickwinkeln vor. Erwähnenswert erscheint an dieser Stelle der Aufbau des Bandes durch die Herausgeber unter der Leitung der Studienleiterin an der Evangelischen Akademie Arnoldshain, Margrit Frölich: Während sich der erste Teil vornehmlich mit grundlegenden Ausführungen zur Begriffsgeschichte der Melancholie sowie deren Relevanz in Kunst, Philosophie und Film beschäftigt, werden in der zweiten Hälfte fallstudienartig an einzelnen kinematografischen Beispielen der letzten 25

Jahre (besonders des europäischen Autorenkinos) die Möglichkeiten des Mediums Film, inklusive seiner dispositiven Strukturen im Kinosaal, zur inhaltlichen und ästhetischen Auseinandersetzung mit melancholischen Grundmustern aufzeigt.

Aus den einführenden und theoriebasierten Texten sind besonders der Aufsatz von Sabine Flach/Christine Blättler zum Potential des Schattens in der Vermittlung melancholischer Strukturen sowie Christina Scherers Ausführungen zum Konnex von Zeitdimension und Melancholie im Film hervorzuheben. Flach und Blättler schaffen es auf überaus komplexe Weise das Spannungsfeld zwischen dem Schatten „als kulturellem Topos“ (S.62) und der Melancholie über bildtheoretische und philosophische Betrachtungen auszuloten und illustrieren diese sehr nachvollziehbar und detailreich durch Beispiele aus der Videokunst, die sich mit den Phänomenen des Doppelgängers, der Flüchtigkeit und dem Chiaroscuro beschäftigen. Verstärkt wird dieser Eindruck zusätzlich durch die interdisziplinäre Herangehensweise (Verknüpfung der Felder Philosophie, Geschichte und Kunst). Auch Christina Scherer reflektiert ihre Themenstellung vielschichtig, indem sie beispielsweise auf die zeitliche Konstitution von Wahrnehmungsprozessen (vgl. S.69) und die Verschränkung von Raum- und Zeitdimensionen nachdrücklich eingeht. Ihre darüber hinausgehende intensive Auseinandersetzung mit diesen Kategorien am Beispiel von Werken der im Zentrum des Bandes stehenden Autorenfilmer Andrej Tarkowskij und Theo Angelopoulos ist von bestechender Dichte und zeugt von großer Kenntnis des Gegenstandes.

Gerade vor dem Hintergrund dieser bemerkenswert gelungenen Aufsätze wirken andere Beiträge des Bandes (beispielsweise Claudia Lenssens „Bemerkungen zur Melancholie im Film“ oder Werner Schneider-Quindeaus Text zur „Melancholie in Kino und Kirche“) lediglich wie fragmentarische Beschäftigungen mit ihren jeweiligen Themen. Ebenso ist darauf hinzuweisen, dass im Verlauf der Lektüre der Grundlagentexte eine zunehmende Tendenz zu Redundanzen evident wird, so dass die allgemeinen Betrachtungen zur Melancholie im Film qualitativ deutlich gegenüber den auf einen Themenkomplex im Feld der Untersuchung spezialisierten Beiträgen (wie z.B. „Zeit/Räume der Melancholie“) abfallen.

Ein ähnlich heterogenes Bild weisen die Filmbesprechungen im zweiten Teil des Bandes auf: Als Qualitätsmerkmal kristallisiert sich dabei die gelungene Verknüpfung der inhaltlichen Darstellung des besprochenen Films mit den jeweiligen die Melancholie adressierenden Attributen heraus. Als Positivbeispiel ist Josef Schnelles Aufsatz „Poetische Offenbarungen. Zu Andrej Tarkowskij's *Nostalghia*“ zu nennen, der geschickt die melancholischen Visualisierungen des Films mit den Introspektiven von Protagonist und Autor verknüpft und somit stets zwischen Inhalts- und Deutungsebene changiert, ohne die eine oder andere Seite aus dem Blickfeld zu verlieren. Deutlich zu inhaltslastig gerät hingegen Nikolai Wojtkos Interpretation zu Jun Ichikawas *Tony Takitani* (Japan 2004), die stark im narrativ-

nacherzählenden Bereich verharrt und dabei eine detaillierte Auseinandersetzung mit über die Handlung hinausgehenden Motiven vermissen lässt.

Insgesamt weist der neue Band der Arnoldshainer Filmgespräche, dessen Umschlaggestaltung besonders durch das gut gewählte Standbild aus Tarkowskij's *Nostalghia* (Italien 1982/83) und die in blau gehaltene Farbpalette einen gelungenen Vorgeschmack auf die Thematik gibt, ein breites Spektrum an Perspektiven auf die Melancholie im Film auf, die jedoch unterschiedlich fundiert wirken und divergente Leseindrücke hinterlassen. Im Ganzen lässt sich aufgrund der größtenteils für den Gegenstand begeisternden Texte ein positives Urteil fällen.

Björn Schäffer (Paderborn)

Markus Fellner: ‚psycho movie‘. Zur Konstruktion psychischer Störung im Spielfilm

Bielefeld: transcript 2006 (Reihe „Film“), 421 S., ISBN 3-89942-471-9, € 29,80

Markus Fellners Annahme lautet, dass Spielfilme als Diskurse begriffen werden können, die erstens Subjektkonstruktionen erzeugen und darauf aufbauend zweitens spezifische Normalitätsvorstellungen formatieren. Jenseits klinischer Kategorien betrachtet der Psychologe Fellner das Filmmaterial unter primär diskursanalytischem Blickwinkel im Sinne der Cultural Studies. Auf zwei sehr detaillierte Kapitel zur theoretischen Basis und Methodik der Arbeit folgen sechs dominante Themenschwerpunkte: Psychiatrie als Institution, Psychotherapie als Bearbeitungsfeld psychischer Devianz, Familie, Krieg, Psychopathie und Identitätsarbeit. Mit dieser Kapitelfolge bietet der Verfasser eine systematische und stimmige Gliederung zur Vielfältigkeit des psychischen Störungsbegriffs im Spielfilm seit seiner Entstehung an. *Psycho movie* erweist sich daher auf Grund eines repräsentativen Filmkorpus' von über 100 Filmen sowie einer fundierten Kenntnis um den Zusammenhang von Film und psychischer Störung als ein sehr gelungenes Nachschlagewerk.

Stilistisch fallen die filmanalytischen Kapitel leider mehrfach zur vorangehend erläuterten Theoriegrundlage ab. Ein Problem, das sich häufig einschleicht, wenn sich der Autor an journalistischen Filmrezensionen orientiert. Auch der Rückbezug des Filmmaterials auf die theoretische Basis gelingt nicht immer so gut wie in den Kapiteln 5 („Psychotherapie“) und 7 („Wahnsinn und Krieg“). Lacan und Metz werden ebenso wie Freud und Žižek genannt, in ihrer Prägnanz für die folgende Filmanalyse jedoch nicht hinreichend fruchtbar gemacht. Des Weiteren wird leider auf die (zu) kleinen in den Fließtext eingefügten Screenshots kein Bezug genommen.

Zweifelloos kann eine Arbeit, die ein derart anspruchsvolles Thema verfolgt, bezüglich des Filmkorpus' keine Vollständigkeit gewährleisten. Doch wenn, wie der Autor eingangs sagt, „[a]lle Filme, die irgendwie verrückt anmuten oder verrückte ProtagonistInnen vorstellen [...], als ‚Psycho Movie‘ bezeichnet werden“ (S.17) können, wartet der filmkundige Leser neugierig auf die Nennung des schizophrenen Tyler Durden aus Finchers *Fight Club* (1999) sowie auf den sich einer Psychoanalyse unterziehenden Clay Arlington aus McGehees und Siegels *Suture* (1993) – leider vergebens.

Silke Roesler (Regensburg)

Achim Geisenhanslüke, Christian Steltz (Hg.): Unfinished Business. Quentin Tarantinos „Kill Bill“ und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften

Bielefeld: transcript 2006, 188 S., ISBN 3-89942-437-9 , € 24,80

Während sich in den gegenwärtigen Debatten der Medienwissenschaft eine verstärkte Hinwendung zu bildwissenschaftlichen Diskursen (bei gleichzeitiger Abnabelung von der ‚Mutterdisziplin Literaturwissenschaft‘) vollzieht, verfolgen die Herausgeber Achim Geisenhanslüke und Christian Steltz im vorliegenden Band eine geradezu gegenteilige Perspektive. So schreiben sie in ihrem Vorwort, dass es ihnen daran gelegen sei, „eine Erweiterung literaturwissenschaftlicher Kompetenzen auch auf andere Medien wie den Film vorzunehmen, eine Erweiterung, die seit den siebziger Jahren eigentlich längst hätte selbstverständlich sein [sollen, AK]“ (S.8).

Da die Medienwissenschaft genau dies – ausgestattet mit dem literaturwissenschaftlichen Analyseinstrumentarium und gerade in Bezug auf das Medium Film – bereits seit ihren Anfängen getan hat, wirkt die theoretische Ausrichtung des Sammelbandes etwas anachronistisch. Es stellt sich die Frage, worin das Besondere bzw. Neue des verfolgten Ansatzes besteht – außer dass er jetzt wieder unter dem Label der Literaturwissenschaft firmieren soll.

Eine Besonderheit des Bandes, in dessen Zentrum „die kritische Analyse eines Werks [steht], das es der Literatur- und Filmwissenschaft erlaubt, ihr methodisches Instrumentarium zu schärfen“ (ebd.), lässt sich in seiner Zielsetzung erkennen. Hier nehmen die Herausgeber eine Akzentverschiebung vor: „Ein Buch zum Film will der vorliegende Band [...] nicht sein, wohl aber ein Buch zu den kulturellen Praktiken, die im Film und seiner Auslegung ihren Ausdruck finden“ (ebd.).

Das Spektrum der neun in *Unfinished Business* versammelten Beiträge beinhaltet neben literaturwissenschaftlichen Ansätzen gendertheoretischer, psychoanalytischer, ästhetiktheoretischer und philosophischer Prägung auch solche, die im engeren Sinne als film- oder medienwissenschaftlich bezeichnet werden können.

Die Fruchtbarkeit einer filmwissenschaftlich orientierten Herangehensweise stellen Gereon Blaseio und Claudia Liebrand heraus, indem sie aufzeigen, dass der Film nicht nur „ein Spielfeld darstellt, auf dem Filiationen des ›World Cinema‹ interagieren“ (S.14), sondern auch auf literarische Vorlagen (Choderlos de Laclos’ *Les Liaisons dangereuses*) und den europäischen Autorenfilm (Bergmans *Szenen einer Ehe*, 1973) verweist. Zudem führe *Kill Bill* (2003/04) bewusst die engen historischen Verbindungen vor, die zwischen dem ›World Cinema‹ und dem Hollywoodkino – vor allem zwischen (Italo-)Western und japanischen Samuraifilmen – bestehen. Damit thematisiert bereits der erste Beitrag das, was Rolf Parr als „Hauptscheidelinie der Rezeption“ (S.95) bezeichnet: Die Frage, ob *Kill Bill* nur ein bloßer Kampffilm-Aufguss ist oder ein „ästhetisches Surplus“ (S.96) aufweisen kann.

Auch wenn im Artikel von Martin Przybilski und Franziska Schöbler die Rolle der Sprache in der Bedeutungsproduktion gegenüber der der Bilder überschätzt wird, kommen die Autoren zu anregenden Ergebnissen bezüglich der umfassenden Dekonstruktionsleistung des Films v.a. in Bezug auf Weiblichkeitstopoi, Körper, Geschlecht und Nation. Gleichzeitig wird die Konstruktion des Films selbst offen gelegt.

Die Anerkennung dieses selbstreflexiven Moments qualifiziert Georg Mein in seinem Beitrag als „Legitimationsmuster“ (S.80) für die Rezeption der Gewalt-szenen ab. Zwar ist es den Herausgebern zu Gute zu halten, dass sie auch kritischen Stimmen Raum geben, um nicht der „Anbiederung an das Phänomen des ‚King Pulp‘“ (S.8) zu verfallen. Meins Position ist jedoch problematisch: Er übernimmt nicht nur Jean Baudrillards Begriffe, sondern auch dessen pejorative Einstellung gegenüber dem Medium Film und dessen Digitalisierung, wenn er ausführt, dass „sich vor dem Hintergrund neuerer Virtualitätstheorien die Frage [stellt], ob das visuelle Medium Film überhaupt (noch?) dazu in der Lage ist, den Schwebezustand vor dem Umschlag herzustellen, ob also die Unterscheidung zwischen Realität und Imagination noch geleistet werden kann“ (S.88). Für Mein wird *Kill Bill* zu einer totalen Simulation, die beim „Betrachter jene eigentümlich negative Lust des Erhabenen aus[löst], da die Gewalt des Films letztlich als die Gewalt verstanden werden muss, mit der sich das Imaginäre des Realen bemächtigt“ (S.92).

Dafür kann der Band gegen Ende noch einmal mit einem Glanzpunkt aufwarten: Paul Flemings klar strukturierter Beitrag „Kill Kid. Superman und die Maske der Mittelmäßigkeit“ bringt Bills Rede über die Sonderstellung des Comic-Helden Superman am Ende von *Kill Bill* mit Gedanken Nietzsches zur Mediokrität in Verbindung und vermittelt dadurch aufschlussreiche Einsichten in die Figurenkonstellation in *Kill Bill* – vor allem in Bezug auf das Verhältnis zwischen der außergewöhnlichen Beatrix und dem letztlich nur durchschnittlichen Bill.

Auch wenn die theoretische Ausrichtung Irritationen auslöst, haben die Herausgeber einen lesenswerten Sammelband zu einem interessanten Film zusammengestellt. Einzig der Artikel von Georg Mein, der von einer Abneigung gegenüber dem filmischen Medium im Allgemeinen und dem Film *Kill Bill* im Besonderen geprägt ist, fällt in seiner Qualität deutlich gegenüber den übrigen Beiträgen ab.

Andreas Kirchner (Marburg)

Lisa Gotto: Traum und Trauma in Schwarz-Weiß. Ethnische Grenzgänge im amerikanischen Film

Konstanz: UVK 2006, 369 S., ISBN 978-3-89669-666-3, € 34,-

Postmoderne Theorien implizieren häufig, dass territoriale, gesellschaftliche oder kulturelle Entgrenzungen von allen Subjekten eines bestehenden Systems gleichermaßen positiv aufgenommen werden, da sie dem Einzelnen neue Möglichkeiten individueller Entfaltung eröffnen. Dass Vernetzungen, Vermischungen oder Auflösungen vertrauter Ordnungen nicht selten zu schweren Irritationen führen und in der Folge als Bedrohung empfunden werden, bleibt oftmals unreflektiert. Diesen Kurzschluss postmoderner Kulturtheorie nutzt Lisa Gotto als gedanklichen Anstoß für ihre nun erschienene Dissertation, in der sie Spuren ethnischer Grenzüberschreitungen in der amerikanischen Filmgeschichte nachgeht.

Ihre Betrachtung fokussiert rassische Anordnungen in einem durch seine Visualität gekennzeichneten Medium, da hier soziokulturelle Markierungen, Momente ihrer Brechung und Versuche einer Restauration im wahrsten Sinne augenscheinlich werden. „In einem Kontext, in dem Ethnizität als traditionelle Abgrenzungsgröße verstanden wird, spielt die Transgression etablierter Grenzen eine entscheidende Rolle“ (S.16), wobei ihre Sichtbarkeit an den jeweiligen Grad der Differenz gekoppelt ist und in der scheinbar nicht zu vereinenden Dichotomie von Schwarz und Weiß ihre stärkste Ausprägung erfährt. Dieser visuelle ethnische Antagonismus dient dem Subjekt zur eindeutigen Orientierung und begründet einen wesentlichen Aspekt seiner Identitätsbildung, die auch immer eine Differenzierung impliziert und somit automatisch das Andere, das Fremde abgrenzt. Entsteht an dieser Stelle ein als bedrohlich empfundenen Gefühl der Instabilität, hat dieses häufig eine diffamierende Reaktion zur Folge, um das vermeintlich klar konturierte Selbstbild wieder zu festigen.

Gotto konkretisiert diesen unauflösbaren Konnex zwischen Begrenzung, Bedrohung und Beharren an der Figur des *tragic mulatto*. Das Motiv etablierte sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der amerikanischen Literatur. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde es vom Film adaptiert, wobei dieser „die Implikationen der Rassenthematik vom Blut-Diskurs als einer Verinnerlichung auf

die Visualisierung der Physiognomie als einer Veräußerlichung“ (S.22) verlagerte. Eine solche Art der Umformung rekurriert auf die spezifischen Anforderungen des Mediums, so dass sich eine dem Gegenstand angemessene filmwissenschaftliche Analyse nach Meinung der Autorin nicht auf die narrative Einbettung und filmische Inszenierung der in einer ethnischen Grauzone agierenden Figur beschränken darf. Vielmehr muss sie der Frage nachgehen, welche über die Narration und Figurenzeichnung hinausgehenden visuellen Entsprechungen der im Motiv des Mulatten angelegte Grenzgang in der filmischen Umsetzung erfährt, wie diese konzipiert und wahrgenommen werden und was sie im Umkehrschluss über das Medium Film aussagen.

Im Hinblick darauf analysiert Gotto insgesamt sechs Filme, die gleichzeitig drei wesentliche Phasen der amerikanischen Kinogeschichte exemplifizieren. *The Birth of a Nation* (David W. Griffith, USA 1915) und *The Symbol of the Unconquered* (Oscar Micheaux, USA 1920) stehen beispielhaft für die Zeit, in der sich das Medium Film in Amerika etablierte sowie sich die grundlegenden Konventionen des Hollywood-Kinos entwickelten und verfestigten. *Imitation of Life* (Douglas Sirk, USA 1959) und *Shadows* (John Cassavetes, USA 1959) dienen als Beispiele für die filmische Moderne, in der fest gefügte Codes durch ein erhöhtes Maß an Selbstreflexion hinterfragt und aufgebrochen wurden. *Bamboozled* (Spike Lee, USA 2000) und *The Human Stain* (Robert Benton, USA 2003) repräsentieren das amerikanische Gegenwartskino, das sich in einem komplexen Geflecht medialer Möglichkeiten neu positionieren muss und die Bedingungen der eigenen Beschaffenheit offen problematisiert.

Während in *The Birth of a Nation* die ästhetischen Innovationen hinsichtlich Kameraführung, Bildgestaltung und Montage gleichzeitig ideologische Implikationen in sich tragen, die auf der narrativen Ebene durch eine manifeste Schwarz-Weiß-Kategorisierung rassistischer Differenz und Diffamierung offen zutage treten, deutet *The Symbol of the Unconquered* durch einen Perspektivwechsel zunächst einen möglichen Gegenentwurf an, denn hier erscheint die ethnische Differenz als Chance für die Figur des Mulatten. Angesiedelt auf der Grenze zweier Pole hat er eine scheinbar freie Wahl. Doch eben wegen seiner ethnischen Uneindeutigkeit ist er dabei immer der Gefahr der Ausgrenzung und dem Vorwurf des Verrats ausgesetzt. *Imitation of Life* thematisiert ebenfalls dieses Dilemma, rückt aber den nicht erfüllbaren Wunsch des ethnischen Grenzgängers nach einer stabilen Identität ins Zentrum. Die Zerrissenheit der Figur kommt hier sowohl in dem die Linearität aufhebenden, vielschichtigen Verweissystem des filmischen Textes als auch im effektvollen Einsatz der visuellen Gegensätze von Schwarz und Weiß zum Ausdruck. *Shadows* wurde im Gegensatz zu den anderen Filmen bislang kaum unter dem Aspekt ethnischer Grenzziehungen und Identitätsbildungen betrachtet. Guttos Interpretation schließt somit eine filmwissenschaftliche Lücke, wobei ihr Gilles Deleuzes Theorie des ‚Körper-Kinos‘ als Grundlage dient, um die Symbolik ethnischer Grenzen zu entschlüsseln, mit der z.B. die Haut als permeables

Organ oder der Ausdruck und die Bewegung von Körpern hier aufgeladen sind. In *Bamboozled* werden die rassistischen Unterhaltungspraktiken der Minstrel-Shows und Blackface-Darbietungen als narrative Elemente genutzt, um ein Netz vielfältiger Verweise zwischen Ethnizität, Spektakel und Tod zu weben, dessen assoziatives Potenzial durch die Dynamik der Bilder sichtbar wird. *The Human Stain* handelt abermals vom vehementen Widerstand des Individuums, sich einer ethnischen Kategorisierung zu unterwerfen, ohne dem damit verbundenen Moment des Scheiterns zu entkommen. Das Innovative im Hinblick auf die Visualisierung des Motivs ist hier die Ästhetik der Bilder, in denen das Schema Schwarz und Weiß sowie Eindrücke von Hell und Dunkel durch ausgefeilte Licht-Kompositionen gestaltet werden. Ergänzt durch die Symbolik von Eis und Schnee entsteht der Eindruck einer alles überdeckenden Weißheit.

Neben der überzeugenden Auswahl geeigneter Filmbeispiele ist das beeindruckende Spektrum wissenschaftlicher Diskurse und analytischer Werkzeuge hervorzuheben, mit dem die Autorin ihren Gegenstand bearbeitet sowie bereits existente Interpretationen differenziert, präzisiert, vertieft und erweitert. Ausgehend von Frantz Fanons und Homi K. Bhabhas Forschungen zum Erkennen ethnischer Differenzen innerhalb kolonialer Zusammenhänge bindet sie „wahrnehmungstheoretische, rezeptionsästhetische, kulturkritische sowie film- und medienwissenschaftliche“ (S.27) Ansätze in ihre Überlegungen ein. Einem möglichen Vorwurf unentschlossener Beliebigkeit hält dieses Verfahren in jedem Fall stand, denn es ist sorgfältig bedacht und bildet in seiner Reflektiertheit die fundierte Basis einer schlüssigen Argumentation. Gleichzeitig weist die Publikation durch diese im Hinblick auf das Thema bewusst gestaltete wissenschaftliche Hybridität über ihre konkrete Fragestellung hinaus und spiegelt wesentliche Aspekte gegenwärtiger Kultur-, Medien- und Filmtheorie.

Gottos Analysen bestätigen die zu Beginn der Arbeit formulierte These: Sobald sich das Medium Film mit Fragen ethnischer Grenzgänge befasst, reflektiert es auch immer seine jeweilige mediale Begrenzung, wobei diese „nicht als klar definierte Markierung, sondern als stetige Verschiebung gedacht werden muss“ (S.343). Den Beweis dafür liefert die Autorin, indem sie anhand ausgewählter Beispiele zur Figur des Mulatten im amerikanischen Film die Varianz möglicher Umsetzungen des Motivs eindrücklich dokumentiert. Ihre Analysen zeigen, wie das Erkennen eines sich stets fortschreibenden Wandels der Inszenierungen den Blick auf den Gegenstand der Arbeit wesentlich erweitert und der Rezeption, Kritik und wissenschaftlichen Auseinandersetzung neue Perspektiven eröffnet.

Andrea Nolte (Paderborn)

Lee Grieveson, Esther Sonnet, Peter Stanfield (Eds.): Mob Culture. Hidden Histories of the American Gangster Film

Oxford, New York: Berg Publishers 2006, 311 S., ISBN 1-84520-330-5, £ 16.99

Der Band verspricht versteckte Geschichten des amerikanischen Gangsterfilms. Das ist ein durchaus gängiges Gebrauchswertversprechen filmwissenschaftlicher Publikationen, von denen erwartet wird, dass sie dem Leser etwas vor Augen führen, was er als Zuschauer womöglich nicht zu Gesicht bekommt. Aus ihrem Versteck hervorgeholt werden hier nicht nur sozialgeschichtliche Hintergründe des Genres oder die in den Filmen lediglich angedeuteten sexuellen Beziehungen der Figuren, sondern vorweg auch die Geschichte des amerikanischen Gangsterfilms selbst. Denn dieser nahm, parallel zur Durchsetzung des Tonfilms, zwar erst in den frühen 1930er Jahren seinen Aufschwung, der ihn weltberühmt machte, seinen Anfang jedoch in der frühen Entwicklungsperiode der Filmkunst. Wie Lee Grieveson in seinem Beitrag „Gangsters and Governance in the Silent Era“ zeigt, gehörten Gangster, auch darin den Westernhelden vergleichbar, schon lange vor der Institutionalisierung genrespezifischer Konventionen zum Repertoire des amerikanischen Kinos. Die ersten Gangsterfilme, d.h. zunächst einmal Filme, die eine Konfrontation zwischen kriminellen Banden und der Polizei in einem zumeist großstädtischen Milieu zum Thema hatten, entdeckt Grieveson im Jahr 1906: *The Silver Wedding* und *The Black Hand* (beide American Mutoscope und Biograph).

Diesen seien bis in die 20er Jahre eine Reihe weiterer, thematisch ähnlich zugeschnittener Filme gefolgt, die in der Filmhistoriografie oder in der Genretheorie aber kaum angemessen Beachtung gefunden hätten. Wiewohl einige der zentralen Motive des späteren Gangsterfilms in diesen frühen Beispielen bereits deutlich zu erkennen seien: auf der einen Seite der Gangster als ‚outlaw‘, der außerhalb des Gesetzes operiert und zugleich außerhalb, oder genauer, unterhalb der bürgerlichen Gesellschaft verkehrt, der seine illegalen Geschäfte nach dem Vorbild jener Gesellschaft einrichtet, deren Ordnung er gleichermaßen bedroht, indem er das Eigentum der gesetzestreuen Bürger antastet oder Konventionen missachtet, durch welche die ‚gute Gesellschaft‘ sich von jener buchstäblichen Unterwelt abgrenzt, der er auch dann noch angehört, wenn er es selber zu Wohlstand gebracht hat; auf der anderen Seite die Staatsgewalt, namentlich die Polizei, die den Gangster schließlich zur Rechenschaft zieht und die vorübergehend gefährdete bürgerliche Ordnung wiederherstellt. Anders als der Western, dessen Sujets sich ebenfalls häufig aus der gewalttätigen Auseinandersetzung zwischen Banditen und Gesetzeshütern entfalten, bezieht sich der Gangsterfilm – zumindest gilt das für den frühen und den im weitesten Sinn klassischen Gangsterfilm, der selbst noch nicht vor allem als Zitat der eigenen Genregeschichte verstanden werden will – auf das zeitgenössische, urbane Amerika, das nicht beschönigt,

sondern dessen brutale Wirklichkeit sogar im Gegenteil übertreibend zur Schau gestellt wird. Ob und inwiefern der Gangsterfilm deshalb als kritische Intervention in einen Diskurs bürgerlicher Normalität oder umgekehrt als Beitrag zur Restauration jener Normen zu verstehen ist, wird auch hier nicht abschließend beantwortet. Der Gangsterfilmheld, so wird stattdessen an unterschiedlichen Filmbeispielen erläutert, ist rebellischer Charakter und Verkörperung autoritär-chauvinistischer Sehnsüchte in eins. Ungeachtet seiner filmischen Darstellungstechniken, die man schwerlich als realistisch bezeichnen würde, wurde der Gangsterfilm aber als ein durchaus ‚realistisches‘ Genre aufgefasst, insofern er von Problemen der gegenwärtigen gesellschaftlichen Wirklichkeit handelte. Wie akut das Problem der organisierten Kriminalität in den Vereinigten Staaten zu Beginn des 20. Jahrhunderts war, belegen die polizeilichen Untersuchungen jener Zeit, von denen Grieson ausführlich berichtet.

Während andere populäre Genres wie der Western oder der Horrorfilm primär ihren eigenen genretypischen Entwicklungen folgten, war der Gangsterfilm, trotz seiner oft hervorgehobenen Überschneidungen mit der Mythologie des Wildwestfilms, zugleich an gesellschaftspolitischen Konjunkturen orientiert, an polizeilichen Maßnahmen, pädagogischen Konzepten und rassistischen Debatten, die sich um das tatsächliche Gangstertum herum entsponnen und die thematische Ausrichtung der Filme beeinflussten. Exemplarisch veranschaulicht wird das im weiteren von Richard Maltby, der in „Why Boys Go Wrong“ die kriminologische Vorgeschichte von *The Public Enemy* (William A. Wellman, 1931) aufrollt, und von Ronald W. Wilson, der in „Gang Busters“ über die Verfolgung krimineller Rackets durch das 1950 einberufene Kefauver Crime Committee berichtet, dessen öffentlichkeitswirksame Aufklärung über bestehende Syndikate auch zahlreichen Gangsterfilmen der 50er Jahre ein zeitgenössisches Modell organisierter Kriminalität lieferte. Relativ unterbelichtet bleibt jedoch leider in allen drei Beiträgen, die den ersten Teil des Bandes füllen, die im engeren Sinn filmische Entwicklung, die gleichsam nur als Beweismaterial eines Prozesses herangezogen wird, über dessen Verlauf andere Instanzen bestimmen.

Ähnliches lässt sich auch über die Texte des zweiten und dritten Teils sagen, die sich mit „Gender and Sexuality“ bzw. „Other‘ Gangsters: Race, Politics, and the Gangster Film“ befassen. Hier geht es u.a. um unterschiedliche Typen von Weiblichkeit (die Esther Sonnet anhand einiger kaum bekannter Filme aus den Jahren 1929-31 vorstellt), Männlichkeit und Homoerotik (erläutert von Gaylyn Studlar, prominentestes Beispiel ihrer Untersuchung ist Peter Lorre alias Joel Cairo in John Hustons *The Maltese Falcon* von 1941) und die Repräsentation ethnischer Minderheiten in der Rolle des Gangsters. Hervorzuheben ist die Bandbreite der hier vorgestellten Filme, die von der Stummfilmära über die klassische Periode der 30er bis 50er Jahre und die zahlreichen Reprisen des Gangsterfilms in den 70ern und 90ern bis hin zur TV-Serie *The Sopranos* (1999-2004) reicht. Wenngleich die über weite Strecken sehr informative Lektüre den meisten Lese-

rinnen und Lesern zugleich auch erheblich erschwert werden dürfte dadurch, dass ihnen von den dort verhandelten Filmen nur ein Teil überhaupt bekannt ist; ein Mangel schlechterdings, der sich als notorisches ‚Bildungs‘- oder Erfahrungsdefizit in allen möglichen Wissenschaften bemerkbar macht und der auch durch die schriftliche Nacherzählung einiger Handlungsstränge oder die Schilderung der für die jeweils folgende Erörterung relevanten Figurenkonstellation nicht kurzerhand behoben werden kann.

Schwerer wiegt allerdings – und das wäre als grundsätzliche Kritik kulturwissenschaftlich ausgerichteter Filmstudien hier nur anzudeuten –, dass von Filmen darin vorzugsweise nur als Repräsentationen die Rede ist, in denen bestimmte Sachverhalte, seien es zum Beispiel Handlungsmuster oder diskursive Gesten, wiederaufgefunden werden, nach denen sich ebenso erfolgreich auch in ungefähr allen anderen Bereichen des gesellschaftlichen Verkehrs fahnden ließe. (Besonders grell zutage tritt diese Forschungsmethode an dem Beitrag „Can I Check Your Hats Please?“ von Esther Sonnet und Peter Stanfield, der sich mit den historisch wechselnden Kleidungskonventionen der Filmgangster beschäftigt.) Die Repetition heruntergekommener Klischees, die Adorno einmal der psychoanalytischen Kunsttheorie vorwarf, könnte polemisch auch einer inzwischen etablierten Kulturwissenschaft entgegengehalten werden, die längst ihren zuverlässigen Werkzeugkasten zur Hand hat, mit Hilfe dessen sie beliebige Phänomene in die stets gleichen Teile zerlegt. So kommt der Film als Verfahren künstlerischer Konstruktion ausgerechnet in einer Wissenschaft, die ansonsten von Konstruktionen allerlei Aufhebens macht, seltsam zu kurz. Versteckte Geschichten im Film sind aber nur dann von Interesse, wenn das Versteck auch sichtbar gemacht werden kann. Gelungen sind die vorliegenden Interpretationen des amerikanischen Gangsterfilms vor allem dort, wo sie genau das versuchen.

Christoph Hesse (Bochum)

Reinhard Kargl: Wie Film erzählt. Wege zu einer Theorie des multimedialen Erzählens im Spielfilm

Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford, Wien: Peter Lang 2006 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1931), 307 S., ISBN 3-631-54799-4, € 51,50

Anders als der Titel vermuten lässt, beschäftigt sich Reinhard Kargl in dieser Arbeit mit dem Thema der Literaturverfilmung, erhebt dabei aber auch den Anspruch, eine Narratologie des Films vorzulegen. Die Gliederung ist (vereinfacht wiedergegeben): Adaption als Transformation, Film und Sprache, Zeichensystem des Films und filmische Narration (insbesondere die Übertragungsmöglichkeiten von literarischen Erzählsituationen). Die Gedanken werden anhand zweier Verfilmungen von Kafkas Roman *Das Schloß* entwickelt und veranschaulicht

(von Rudolf Noelte, 1968, und Michael Haneke, 1997). Der Ansatz ist dabei semiotisch-strukturalistisch.

Die Arbeit betrachtet ihren Gegenstand aus der Perspektive der Germanistik (z.B. Literatur und Film als Kunstwerke, Regisseur als filmischer Autor). Von literaturwissenschaftlichen Narrationstheorien wird nur eine kleine Auswahl eingebracht und diese nicht problematisiert (z.B. nur Franz K. Stanzel, nicht aber Gérard Genette). Die zugrunde gelegte filmwissenschaftliche Sekundärliteratur beschränkt sich fast ausschließlich auf deutschsprachige, oftmals einführende und recht alte Werke (z.B. fehlt Christian Metz' späte Arbeit ebenso wie David Bordwell und Kristin Thompson). Filmhistorische Arbeiten werden fast gar nicht zitiert; zwar ist dies nicht Gegenstand der Arbeit, aber gelegentlich werden nicht gerade sehr überzeugende Randbemerkungen dazu gemacht (z.B. wäre John Fell einschlägig). Dasselbe gilt für Wirkungsfragen, obwohl der Autor Kenntnis in Psychologie angibt.

Kargl ist erfreulicherweise sehr bemüht um logisch exaktes Vorgehen und klare Darstellung, trotzdem gibt es ein paar Widersprüche und terminologische Mängel. Einige Einsichten sind durchaus gelungen (z.B. die Erweiterung von Thomas Kuchenbuchs Modell oder die Betonung der Wichtigkeit des Tontraktes). Aber viele davon existieren schon anderweitig, wovon der Autor keine Kenntnis zu haben scheint (z.B. bei André Gaudreault, Sarah Kozloff). Manche Ergebnisse bleiben hinter denen anderer zurück (z.B. neue transmediale Narratologien von Henry Jenkins, Janet Murray oder Mary-Laure Ryan). Hätte die Arbeit ihre Beschränkung wenigstens reflektiert, bliebe die Frage: Was hat sie in diesem Rahmen erbracht? Eine kohärente Filmsemiotik wird auch hier nicht geleistet (z.B. wird der Indexcharakter des Filmbildes nicht berücksichtigt, das Sprachtheorem ist weder für eine Filmsemiotik noch für mediale Transformationen nützlich). Zwar wurden einige strukturalistische Modelle erweitert und präzisiert (z.B. Anke-Marie Lohmeier, Matthias Hurst), aber die Beispielanalyse wäre genauso gut oder besser mit einem technisch, ästhetisch und historisch differenzierteren und flexibleren Instrumentarium erzielt worden (z.B. mit dem Neoformalismus).

Zusammenfassend ist also leider zu sagen, dass die Dissertation nicht nur wenig Neues liefert, sondern in Vielem auch noch weit hinter dem Forschungsstand zurückbleibt. Für internationale und transdisziplinäre Experten der Narratologie ist sie ein geringer Gewinn. Einen gewissen Wert hätte sie als Einführung, wobei aber ein Hinweis von Lehrenden auf ihre Begrenzungen (literaturwissenschaftliche Prägung, nur deutschsprachige Theorien) unbedingt nötig wäre. Zur eigenen Anschaffung ist sie preislich für Studierende allerdings kaum attraktiv.

Annemone Ligensa (Köln)

Thomas Klein, Marcus Stiglegger, Bodo Traber (Hg.): Filmgenres: Kriegsfilm

Stuttgart: Reclam 2006 (Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 18411), 379 S., ISBN-13 978-3-15-018411-0, € 9,-

Das Genre des Kriegsfilms steht seit den frühen 90er Jahren, zu einem Zeitpunkt, als sich die Erkenntnis von Filmen als Waffen im Medienkrieg um die ‚Wahrheit‘ durchgesetzt hatte, im Brennpunkt intensiver filmtheoretischer Darstellungen. Spätestens seit Paul Virilios Einsicht, dass es im „Krieg weniger darum [geht], materielle – territoriale, ökonomische – Eroberungen zu machen als vielmehr darum, sich der immateriellen Felder der Wahrnehmung zu bemächtigen“ (Paul Virilio, *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, Frankfurt/Main 1989, S.13), ist auch die theoretische Annäherung an das Genre neuen Blickweisen ausgesetzt worden. Die Herausgeber des vorliegenden Bandes, der in der Reihe ‚Filmgenres‘, herausgegeben von Thomas Koebner, erscheint, wählen einen medienhistorischen Zugang. „Der Kriegsfilm ist zu verstehen als filmische Reflexion technisierter moderner Kriege seit dem Ersten Weltkrieg.“ (S.10) Ein solcher Krieg als Element der Moderne und der spezifischen Entwicklung von Nationalstaaten zeichne sich durch drei entscheidende Merkmale aus: die technologische Kriegsführung der Massentötung, die filmische Reproduktion von bereits stattgefundenen, ‚historisch verbürgten‘ Kriegen und der Kampf als „Essenz des Kriegsfilmes im engeren Sinne“ (ebd.) (combat film). Mit der Konzentration auf das dritte Merkmal wählen die Herausgeber aber nicht nur jene Filme aus, die das massenhafte Abschlachten von Menschen dokumentieren, sondern sie beziehen sich auch auf Spielfilme, die Kriegshintergrund oder Waffenruhe thematisieren. Untergliedert nach topologischen Ordnungsprinzipien (Schauplätze), Handlungsaspekten (Figuren, Motive und dramaturgische Standards), ontologischen Kategorien (Leben und Tod) und einem filmhistorischen Abriss leistet der Einleitungstext eine transparente Einführung in die Thematik der folgenden ausgewählten 65 Filme. Es gelingt ihm eine – freilich vorläufige – Zuordnung der Filme zu wesentlichen Schauplätzen in Verbindung mit bestimmten Kriegstypen innerhalb des Genres, wobei auch einige Züge des ‚Antikriegsfilms‘ markiert werden. Weniger überzeugend ist der Aufriss der Handlungsaspekte (Konfliktgefüge, Motivaster, Front- und Hinterlanddramaturgie), der ungeachtet der filmischen Differenziertheit allzu apodiktisch ausfällt. Anschaulicher hingegen ist die Darlegung der Ontologie des Krieges, die eine breite psychologische Palette an Gefühlen und existentiellen Situationen typologisch aufbereitet. Besonders aufschlussreich ist der Versuch der Herausgeber, ein grundsätzliches Phasenmodell der Entstehung des Genres zu entwerfen. Es ist in vier Abschnitte eingeteilt und verarbeitet die Wandlungen des Genres (1) vom Propagandamittel zur pazifistischen Aussage nach der Erfahrung des Ersten Weltkriegs, (2) zum fast ausschließlichen Propagandamechanismus im

Zweiten Weltkrieg, (3) zu dessen Erschöpfung in den 1960er Jahren und (4) zur Wiederbelebung des Kriegsfilmes auf Grund der Entstehung des ‚Blockbuster‘-Kinos in den 1970er Jahren, in welchem es zu Vermischungen mit dem Science-Fiction-Film, dem Western und dem absurden Drama kam.

Die damit in Verbindung stehende chronologische Darstellung der 65 Kriegsfilme erleichtert dem Leser die rasche Einordnung in das von den Herausgebern vorgegebene, keineswegs abgeschlossene Raster. Die sieben ausgewählten Werke zum Abschnitt (1) reflektieren den Ersten Weltkrieg aus französischer, deutscher und sowjetrussischer Sicht, wobei sicherlich der amerikanische Propagandafilm *Pershing's Crusader* (C. Hoagland, 1918) erwähnenswert wäre. Die umfangreiche Titelliste, die sich auf Darstellungen des Zweiten Weltkriegs bezieht (2), enthält 36 Filme. Einige unter ihnen sind zum Inbegriff des Abschlachtens geworden: *Die Brücke am Kwai* (1957), *Schlachtgewitter am Monte Cassino* (1945), *Hunde, wollt ihr ewig leben* (1958), andere hingegen zeichnen psychologisch tief bewegende Schicksale auf, wie z.B. die beiden russischen Spielfilme *Wenn die Kraniche ziehen* (1957) und *Iwans Kindheit* (1962). Der Irrsinn des Krieges, die Wahnvorstellungen seiner Macher und die Realisierung von archaischen Aggressionstrieben verdeutlichen Filme aus den 70er Jahren (3) wie *Die Brücke von Arnheim* (1977), *Steiner – Das Eiserne Kreuz* (1977), *Die durch die Hölle gehen* (1978) oder *Apocalypse Now* (1979). Sie reflektieren den Wahnsinn der amerikanischen Kriegsmaschinerie in Vietnam und deren Auswirkungen auf die amerikanische und westeuropäische Öffentlichkeit. Ein Pendant dazu könnte die russische filmische Auseinandersetzung mit den verheerenden Schrecken der russisch-tscheschenischen Kriege (1994-96 und 1999-2006) sein, wenn es noch wirkungsvolle Ansätze demokratischer Orientierung im heutigen Russland gäbe. Deshalb ist Sergej Bodrows Antikriegsfilm *Gefangen im Kaukasus* (1996) in diesem Band nur ein fataler Hinweis auf eine – von der Weltöffentlichkeit – beinahe verdrängte Mordgeschichte.

Seit Mitte der 1990er Jahre entstehen immer häufiger Kriegsfilme, die Elemente aus anderen Filmgattungen enthalten (4). In *Black Hawk Down* (2001) geht es um die Rolle von professionellen Einzelkämpfern in der US-Armee, die bei ihrem Einsatz in Mogadischu 1993 während des Kampfgeschehens in einem Labyrinth herumirren. Was hier als absurd-dramatische Geometrie der Kriegsführung inszeniert wird, gerät in *No Man's Land* (2001), einer europäischen Gemeinschaftsproduktion über den bosnisch-serbischen Krieg, zu einer Farce, in der die Soldaten als hilflose Clowns durch Scharmützel torkeln. Um so wichtiger ist der Verweis auf den letzten Film in diesem Band. Kang Je-gyu, ein südkoreanischer Regisseur, appelliert in *Brotherhood – Wenn Brüder aufeinander schießen* (2004) – in Bezug auf die furchtbare, blutige Auseinandersetzung im Korea-Krieg (1950-1953), einem „forgotten war“ in der amerikanischen Wahrnehmung – an eine globale Gemeinschaft, die gegenwärtig mit der latenten Erwartung von atomaren Konflikten leben muss.

Der vorliegende Band zeichnet sich durch die klare Gliederung eines Filmgenres aus, das seit mehr als zwei Jahrzehnten eine theoretische Fundierung gefunden hat, die auch dieser Darstellung zugute kommt: Ihre übersichtliche Einordnung von Themen, Schauplätzen und historischen Abläufen, kombiniert mit dem Versuch, ein typologisches Phasenmodell zu entwickeln, ermöglicht rasche Orientierung; Merkmale also, die der Leser dieser Reclam-Reihe schätzt.

Wolfgang Schlott (Bremen)

Fabienne Liptay, Susanne Marschall (Hg.): Mit allen Sinnen. Gefühl und Empfindung im Kino

Marburg: Schüren 2006, 470 S., ISBN 3-89472-440-4, € 29,90

Mit allen Sinnen ist eine Hommage an Thomas Koebner anlässlich seines 65. Geburtstages und gleichzeitig eine Annäherung an die Frage, wie das Kino die Sinne des Zuschauers affiziert. Das Buch steht in der Tradition, die seit den 90er Jahren vermehrt auch Emotionen in den Blickpunkt filmwissenschaftlicher Auseinandersetzung rückt.

Die Artikel haben äußerst unterschiedlichen Anspruch. Während einige (wie bspw. „Affektivität als Element der Filmrezeption“ von Hans-Jürgen Wulff) sich systematisch mit den schwer bestimmbaren Emotionen auseinandersetzen, verfallen andere in rein tagebuchähnliche Erzählungen von selbst Erlebtem („Wessen Hand hab’ ich gehalten“ von Rudi Weidmann) oder bei anderen beobachteten Emotionen, die durch einen bestimmten Film ausgelöst wurden („Nicht völlig vom Winde verweht oder was die Mutter im Kino erkennen ließ“ von Frank Trommler). Wieder andere (wie bspw. der Artikel des Regisseurs Samir Nasr „Im Reich der Sinne oder wie inszeniert man eine Sexszene nach Thomas Koebner“) sind rein als Hommage an Thomas Koebner zu lesen oder beschreiben dominant die eigene Laufbahn (wie bspw. „Stichwort Kino“ von Karl Riha).

Es wäre besser gewesen, aus dem dicken Buch zwei bis drei dünnere zu machen, eines als Festtagsschrift für Thomas Koebner, eines als Art Filmtagebuch erlebter persönlicher Emotionen und eines mit wissenschaftlichem Anspruch. Zumindest wäre es für die Orientierung des Lesers vorteilhafter gewesen, die Artikel nach diesen Gesichtspunkten zu sortieren aufzuteilen. Die von den Herausgeberinnen vollzogene Einteilung I. Gemischte Gefühle, II. Der empfindsame Leib, III. Mit allen Sinnen spielen, IV. Gefühlstöne und V. Erlebniswelten erscheint mitunter etwas willkürlich. Irritierend ist auch der Buchrückentext, der explizit das Lachen und Weinen an den Anfang stellt, während sich jedoch keiner der Beiträge mit diesen zentralen Ausdrucksformen beschäftigt. Positiv fallen das Vorwort der Herausgeberinnen mit der systematischen Hinführung zum Thema, das Layout, die Gestaltung und die Illustration jedes Artikels mit mehreren Bildern auf.

Nicole Kallwies (Mannheim)

Julia Nieder: Die Filme von Hayao Miyazaki

Marburg: Schüren 2006, 128 S., ISBN 3-89472-447-1, € 14,90

2006 kam mit *Das Schloss im Himmel* (*Tenku No Shiro Laputa*, Japan 1986) endlich eine frühe Arbeit des japanischen Anime-Regisseurs Hayao Miyazaki in unsere Kinos. Wer den Film gesehen hat, der im Schlepptau seiner großen Erfolge *Prinzessin Mononoke* (*Mononoke Hime*, 1997) und *Chihiros Reise ins Zauberland* (*Sento Chihiro No Kamikakushi*, 2002) verspätet in den Verleih gekommen ist, kann vielleicht nachempfinden, warum der Rezensent das Gefühl hatte, von ihm emporgehoben zu werden – nicht nur, weil er wie viele andere seiner Werke die Obsession für das Fliegen verhandelt, sondern auch durch die beiläufige Intensität der Erzählung, in der alles völlig undramatisiert einfach zu geschehen scheint. Dies schafft eine intensive Beziehung zu den überaus ‚animierten‘ Figuren, die jedes Leben, das ihnen die bewegte Zeichnung einhaucht, zigfach an die Zuschauer zurückgeben. Die ästhetischen ‚Mitnahmeeffekte‘, die er in diesen und anderen Filmen erzielt, machen Miyazaki trotz oder gerade wegen seines immensen Erfolges im asiatischen Raum zu dem geeigneten Gegenstand einer genauen kritischen Auseinandersetzung. Daher ist es zu begrüßen, dass Julia Nieder die erste deutschsprachige Monografie zu den Arbeiten des japanischen Zeichentricksehers veröffentlicht hat.

Nieder gibt einen kurzen Überblick zu den kulturellen und ästhetischen Hintergründen der japanischen Anime. Sie führt in das Werk des größten Repräsentanten dieser Kunstform ein und liefert Informationen und vor allem Lesarten zu allen seinen seit 1980 entstandenen neun Kinofilmen. Sie verortet Miyazakis Werk recht überzeugend in der japanischen Kultur, um so die dramaturgischen und ästhetischen Besonderheiten seiner Filme hervorzuheben und zu erklären, wie und warum die Effekte einer Entdramatisierung und Distanzierung erzeugt werden (vgl. S.17). In ihren Lesarten der Filme wird vor allem auf die Figuren- und Erzählkonstruktionen gezielt, worin die wichtigste Erkenntnis der Arbeit fundiert: Der Regisseur etabliert, so Nieder, spätestens mit seinem zweiten Langfilm *Nausicaä aus dem Tal der Winde* (*Kaze No Tani No Nausicaä*, 1984) einen psychologischen Realismus, der auf Stereotype verzichtet und jede einzelne Figur als vielschichtigen, widersprüchlichen Charakter zeichnet (vgl. S.45). Dafür gibt es einige Beispiele: Die insektenartigen, gigantischen Ohmus in *Nausicaä* entpuppen sich als gutmütige Wesen mit heilenden Kräften. Die riesigen Kampfroboter in *Das Schloss im Himmel* können blindwütige Zerstörer oder gutmütige Gärtner eines in den Lüften schwebenden Paradiesgartens sein. Auch der Waldgeist aus *Mein Nachbar Totoro* (*Tonari No Totoro*, 1988) ist trotz seiner Größe kein Ungetüm und macht sich zum Beschützer zweier einsamer Kinder, die den Umzug aufs Land und die Krankheit ihrer Mutter verarbeiten müssen. Eboshi, die Führerin des Tatara-Clans in *Prinzessin Mononoke*, ist zugleich Vertreterin eines zerstörerischen technischen Fortschritts und Beschützerin einer sozialen

Utopie weiblicher Ermächtigung und Befreiung. Mit Miyazakis komplexer Figurenzeichnung ist auch das Motiv der Transformation und der Metamorphose verbunden, auf das Nieder ausführlich eingeht. Die Metamorphosen ereignen sich beiläufig wie in *Das wandelnde Schloss* (*Hauro No Ugoku Shiro*, 2004), wenn der kleine Markl einen Umhang mit Bart anzieht, um erwachsener wirkend seine Geschäfte tätigen zu können. Sie sind überlebensgroß, wenn aus dem Zauberer Haku in *Chihiro* nächtens ein fliegender Drache wird. Oder sie haben einen fast surrealen Effekt, wenn in *Porco Rosso* (*Kurenai No Buta*, 1992) aus einem Kampfflieger des Ersten Weltkrieges ein Schwein wird – was, wie die Autorin hervorhebt, von dem durchgehend menschlichen Figurenensemble zwar als etwas Besonderes aber nicht als etwas Fantastisches empfunden wird (vgl. S.81). Darin zeigt sich die einzigartige Kohabitation des Fantastischen mit dem Alltäglichen, welche das Werk dieses Filmschöpfers durchzieht.

Die Autorin bemerkt selbst, dass ihre Arbeit nur ein erster Ansatz sein kann (vgl. S.123). Und tatsächlich bleibt leider als Gesamteindruck zurück, dass der Text, mit dem sich die Autorin graduiert hat, zu knapp ist, zu viele Anzeichen einer Magisterarbeit in sich trägt und für eine Veröffentlichung noch einige Überarbeitungen verdient hätte. Denn wo noch mehr theoretisches Material und noch mehr kulturelle und ästhetische Hintergründe dienlich gewesen wären, konzentriert sich Nieder auf ausführliche, theoriefreie Interpretationen der einzelnen Filme, die ihnen wenig neue Facetten abgewinnen, sondern vor allem in dem penetranten Hinweis auf die Vielschichtigkeit der Figuren und Erzählungen fast redundant wirken. Fragen nach der primären Faszination für diese Filme bleiben unbeantwortet: Wie kann es sein, dass Miyazakis bewusste Verfremdungen und Dekonstruktionen konventioneller Erzählformen einen so großen Erfolg bei allen Altersschichten, zumindest im asiatischen Raum, haben? Oder warum vermögen die Filme ihre Zuschauer wie wenig anderes, was es an audiovisuellen Erzählungen auf dieser Welt gibt, zu bewegen? Selbst die häufig von Nieder zitierten Kommentare des überzeugten Sozialisten Miyazaki zu seinen Filmen liefern kaum mehr als eine naive Konsumkritik. An Komplexität und Tiefgründigkeit wird Miyazakis Kritik von den Filmen selbst stets übertroffen. Der maskierte, schwebende Geist aus *Chihiro*, der unentwegt traurige Laute von sich gibt, weil er sich ausgeschlossen fühlt von der Gemeinschaft der Naturgötter, bewegt uns, nicht weil sein maßloser Fressanfall Symbol einer unersättlichen, wurzellosen Konsumgesellschaft ist, wie Miyazaki meint (vgl. S.105), sondern weil darin eine ebenso maßlose Suche nach Liebe und Anerkennung zum Ausdruck kommt, die in der Erkenntnis darüber, sie nicht mit falschen Gold kaufen zu können, in rasender Wut endet. Es stört in dieser Arbeit auch ein wenig die schematische Positionierung von Miyazakis Filmen gegen die Animationsfilme Hollywoods. Denn wenn es auch entscheidende Unterschiede gibt, so ist die Komplexität der Figurenkonstruktion ein wichtiges Anliegen zumindest der besten dieser Arbeiten. Man denke nur an den verwegenen, mit dem Degen fechtenden Kater aus *Shrek 2*

(Andrew Adamson, USA 2004), der, von seinen Gegnern bedrängt, diese mit dem niedrigsten Katzenblick, den man sich denken kann, erweicht.

Man hätte sich ein wenig mehr ‚Vielschichtigkeit‘ und weniger Redundanz in den Interpretationen selbst gewünscht. Um den emporhebenden Gefühlen, die Miyazakis Filme hervorrufen, gerecht zu werden, bedarf es einer tiefer gehenden Kritik, die sich intensiver mit Film- und Zeichentrickästhetik beschäftigt und sich stärker von der Faszination für diese Filme führen lässt. So hinterlässt die Arbeit, auch wenn sie als erste Einführung durchaus dienlich sein kann, bei einem Leser, der dieser Faszination in jedem seiner Filme erlegen ist, doch ein wenig Enttäuschung.

Herbert Schwaab (Bochum)

Geoffrey Nowell-Smith (Hg.): Geschichte des internationalen Films

Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler 2006, 794 S., ISBN 978-3-476-02164-9, € 24,95

Der vorliegende Band ist ein broschiertes Neudruck der deutschen Ausgabe von 1998, die auf der *Oxford History of World Cinema* aus dem Jahr 1996 basiert. Die deutsche Ausgabe ist von Hans-Michael Bock herausgegeben worden. Die in der englischen Ausgabe enthaltenen Einzelporträts sind entfallen und einige Beiträge wurden für die deutsche Ausgabe etwas überarbeitet.

Der vorliegende Titel ist wohl gegenwärtig der neueste Band der nicht gerade wenigen einbändigen Filmgeschichten. Einem solchen, wenn auch umfangreichen Einbänder geht es wie einer Geschichte der Weltliteratur in einem Band: Man sieht eher die Lücken als das, was dem Leser geboten wird. Natürlich offerieren die besseren Mehrbänder wie die fünfbändige Filmgeschichte von Toeplitz oder die ebenfalls aus fünf Teilen bestehende Geschichte von Mitry über einzelne Filme sehr viel Substantielleres. Doch wäre eine solche Kritik des hier vorliegenden Buches ein wenig eilfertig. Denn Nowell-Smith hat sich glücklicherweise nicht alleine die Aufgabe aufgebürdet, die 794 Seiten zu füllen, sondern hat auf eine Fülle von teilweise erstklassigen Mitarbeitern zurückgegriffen (deren Kurzbiografien leider dem Band fehlen). Beispielsweise stammt der Beitrag über den französischen Stummfilm von Richard Abel, der die bei weitem beste Geschichte des französischen Stummfilms geschrieben hat (die groteskerweise in Frankreich kaum rezipiert, geschweige denn übersetzt worden ist). Und der Beitrag über das Weimarer Kino ist von Thomas Elsaesser geschrieben, Autor einer vorzüglichen Monografie zum gleichen Thema. Über die Auswahl der einzelnen Mitarbeiter hinaus ist bei einem solchen im Umfang beschränkten Werk das eigentlich Interessante die Konzeption des Bandes. Früher hätte man einfach heruntererzählt. Nowell-Smith verknüpft aber analytische Untersuchungen von einzelnen Genres mit Darstellungen länderübergreifender, wirtschaftlicher, industrieller und tech-

nischer Entwicklungen. Das verschafft dem Leser vorzügliche Überblicke des Filmhistorikers Douglas Gomery über das Studiosystem in Hollywood in den Stummfilmzeiten sowie über den Wandel in Hollywood nach 1945 und in der Gegenwart. Das wird durch eine ebenso instruktive Darstellung des ‚Siegzugs des Studiosystems‘ in den dreißiger Jahren von Thomas Schatz ergänzt. In dieser Klarheit habe ich das noch nirgendwo gelesen. Ebenso ausgezeichnet ist etwa die Darstellung des amerikanischen Musicals durch Rick Altman oder des Kriminalfilms durch Phil Hardy. Dagegen ist die Würdigung des Westerns von Edward Ruscombe allzu knapp ausgefallen, auch das Kapitel über die Filmzensur leidet darunter, dass fast nur von den USA die Rede ist. Spannend und sehr international gehalten ist dafür der Abschnitt über Technologie und Innovation von John Belton. Ein weiterer Vorzug des Buches ist die ausführliche Berücksichtigung der verschiedenen asiatischen Filmschulen und des Films in den sowjetischen Republiken, des türkischen und arabischen Kinos.

Bei den großen Filmländern dagegen, wo der Leser auf bekanntem Grund spazieren geht, ertappt dieser sich bei der Lust, doch um größere Ausführlichkeit und stärkere Differenziertheit zu bitten. Doch ist dem Amerikaner Anton Kaes die Darstellung des neuen deutschen Films sehr gut geglückt. Auch Frankreich seit 1960 ist angemessen berücksichtigt, dagegen lässt die Darstellung des Dritten Reichs von dem immerhin wohlbekannten Filmhistoriker Eric Rentschler Wünsche offen. Man muss nicht „revisionistischer Historiker“ (S.342) sein, um die meisten in der Nazizeit gedrehten Filme als weitgehend ideologiefrei anzusehen. Sie sind so ideologiefrei oder ideologiebelastet wie Hollywood-Produkte. Albers in der Rolle des Münchhausen auf der Kanonenkugel reitend als sozusagen strafbare Verbindung der Fantasie und den kriegerischen Werkzeugen des Todes anzusehen, ist ziemlicher Unsinn. Durchaus zutreffend dagegen ist die kritische Besprechung der westdeutschen Nachkriegsproduktion. Bei dem wohl komponierten Sammelband unterschiedlichster Autoren fällt nur auf, dass ausgerechnet die verbindenden Beiträge des Herausgebers ziemlich überflüssig sind. Sie paraphrasieren nur schon anderswo im Buch Gelesenes.

Der Band ist ziemlich fehlerfrei. Dem Rezensenten sind nur einige Kleinigkeiten aufgefallen, darunter immerhin ein grobes Missverständnis des berühmten Aperçus von Malraux, dass das Kino im Übrigen auch eine Industrie sei (vgl. S.180). Die Eleganz der Stilfigur wird hier bierernst fehlgedeutet.

Lediglich die an sich nützlichen Bibliografien zu den einzelnen Abschnitten sind durchaus ungleichwertig. Man bemerkt ein starkes Übergewicht englischer Titel und so kommen etwa von den 13 Titeln zum französischen Tonfilm ganze zwei aus Frankreich. Beim sowjetischen Film werden von den zahllosen Büchern, die nach der Öffnung der Archive unter und nach Gorbatschow erschienen sind, nur zwei zitiert, dafür aber die unsäglich parteifromme Ostberliner Filmgeschichte des Sowjetfilms von W. Shdan von 1974.

Ulrich von Thüna (Bonn)

Jan Sahli: Filmische Sinneserweiterung. László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie

Marburg: Schüren 2006 (Zürcher Filmstudien, Bd. 14), 207 S., ISBN

3-89472-514-1, € 24,90

Es ist durchaus positiv zu bewerten, dass die programmatischen Schriften und multimedialen Experimente von László Moholy-Nagy – einer emblematischen Figur der Avantgarde, die Generationen von Bauhaus- und New-Bauhaus-Künstlern geprägt hat, – erneut im Mittelpunkt einer wissenschaftlichen Studie stehen. Sein Interesse für das filmische Werk Moholy-Nagys bezeugte Jan Sahli bereits 2000 durch eine in Zürich erschienene Broschüre *László Moholy-Nagy – filmische Sinnesreize*. Der Titel der im Wintersemester 2003/04 von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich als Dissertation angenommenen Arbeit *Filmische Sinneserweiterung. László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie* verspricht eine Auseinandersetzung mit der durch Marshall McLuhan populär gewordenen These über die technischen Medien als Erweiterungen der menschlichen Sinne, die bereits 1877 von Ernst Kapp in seinen *Grundlagen einer Philosophie der Technik* (Braunschweig 1877) aufgestellt wird und von der auch Moholy-Nagy selbst Gebrauch macht, beispielsweise 1927 in *Malerei, Fotografie, Film* (auch von Sahli zitiert, S.75). Die Möglichkeiten einer Diskussion dieser These lässt der Autor jedoch außer Acht, um ein Produktions-Reproduktions-Modell theoretisch stark zu machen (vgl. S.22f.), das er einem frühen Aufsatz von Moholy-Nagy („Produktion-Reproduktion“, *De Stijl*, Nr. 7, Juli 1922) entlehnt. In diesem Aufsatz geht es wesentlich um ein neues Repräsentationsmodell, in dem die produktive Arbeit mit dem Medium „neue, bisher unbekannte Relationen“ (zitiert im Text von Sahli, S.26) der Natur des dargestellten Gegenstandes aufzuzeigen hat, während die reproduktive Arbeit in der „Wiederholung bereits existierender Relationen“ (ebd.) besteht. Ziemlich vereinfachend setzt Sahli Reproduktion mit Darstellung und oberflächlichem Konsum bereits bekannter Erscheinungen (vgl. S.25) und Produktion mit einer pädagogischen, ja politischen Aufgabe der Kunst „als Erziehungsmittel für die moderne Gesellschaft“ (S.27) gleich.

Nach einem Vergleich zwischen fotografischem und filmischem Sehen stellt er fest, dass sich Moholy-Nagys Projekt eines Neuen Sehens wesentlich „an den Möglichkeiten des Films orientiert“ (S.70), und widmet das dritte Kapitel der Studie dem „Experiment Film“, das er in Experimente mit Licht (3.1. „Lichtfilm“, S.91-113), Experimente mit Kameraarbeit und Montage (3.2. „Bewegungsfilm“, S.113-128) und Experimente mit bewegten Projektionen (3.2.3. „Bewegte Projektion“, S.129-133) als Ansätze eines „Simultankinos“ unterteilt. Was unterschiedliche Facetten der Annäherung an das Neue Sehen und an die Spezifik des aus fotografischem Material bestehenden Films darstellen und zu einer von Moholy-Nagy angestrebten Dynamik zwischen wahrnehmungs- und filmspezifischen

Strukturen führen sollte, wird somit zu einer klassischen Analyse von fotografischen und bewegten Bildern, die nicht über Altbekanntes hinaus führt. Die Möglichkeit, das Fotogramm als ein visuelles Experimentierfeld mit der Oberflächenbeschaffenheit des Materials zu betrachten, auf die Moholy-Nagy 1928 in seinem Artikel „Neue Wege in die Photographie“ (*Photographische Rundschau und Mitteilungen*, Halle 1928, Heft 1) hinweist, wird vollkommen ausgelassen, und damit auch die Möglichkeit, die Brücke zu seinen haptischen Diagrammen zu schlagen, die subjektiv Ertastetes objektivieren und in abstrakte Qualitäten und ihre Relationen übersetzen sollten. Obwohl als Lichtexperimente angeführt, werden die Fotogramme Moholy-Nagys als kaum gewichtig für seine Filmarbeit eingeschätzt; „die ästhetische Verwandtschaft des Films zum Fotogramm“ ist laut Sahli „kaum enger als diejenige zur Malerei“ (S.104f.). Der Aufsatz „Neue Wege in die Photographie“ fehlt in dem „Verzeichnis der Schriften von Moholy-Nagy zu Kunsttheorie, Fotografie und Film“ im Anhang der Arbeit (S.196-198), es fehlen auch späte Aufsätze wie „Photography in the Study of Design“ (*American Annual of Photography*, 1945) oder „New Education – Organic Approach“ (*Art and Industry*, March 1946), die eine Synopse seiner Visionen und Erkenntnisse darstellen. Ihre Berücksichtigung hätte möglicherweise mehr Licht auf die diskutierte Problematik geworfen und für mehr methodologische Präzision gesorgt.

Die eigentliche Stärke der Arbeit von Jan Sahli liegt in den feinsinnig-detaillierten Analysen von einzelnen Fotografien (*Im Sand*, vgl. S.64f.) und Filmen (z.B. *Impressionen vom alten Marseiller Hafen*, D 1929, vgl. S.93ff., *Berliner Stilleben*, D 1932, vgl. S.164ff.). Das macht sie lesenswert.

Lena Christolova (Konstanz)

Hanjo Sauer, Monika Leisch-Kiesl: Religion und Ästhetik bei Ingmar Bergman und Luis Buñuel. Eine interdisziplinäre Auseinandersetzung mit dem Medium Film

Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford, Wien: Peter Lang 2005 (Linzer Philosophisch-Theologische Beiträge, Bd. 12), 388 S., ISBN 3-631-53243-1, € 56,50

Das Medium Film sprengt Fachgrenzen. Band zwölf der Philosophisch-Theologischen Beiträge der Katholisch-Theologischen Privatuniversität Linz bringt zum Studium der Filmsprache Fachleute aus Theologie und Kunstwissenschaft zusammen. Von insgesamt 88 Filmen der Regisseure Bergman und Buñuel werden 15 detailliert analysiert (vgl. S.29-304). Zuvor untersucht der Fundamentaltheologe Hanjo Sauer „Religion und Film“, die Kunstwissenschaftlerin Monika Leisch-Kiesl „Film und Ästhetik“ grundsätzlich (vgl. S.9-28). Abschließend (S.305-363)

vertiefen die beiden Linzer Lehrstuhlinhaber ihre Überlegungen im Hinblick auf das Gesamtwerk Bergmans (Sauer) und Buñuels (Leisch-Kiesel). Die Autoren geben die einzigartigen Filmwelten der beiden Regisseure so eindringlich wieder, dass intensiv Lesende sogar noch im Schlaf beeinflusst werden. In einem eigenen Kapitel behandelt Leisch-Kiesel „Traumdiskurse“ (S.339-341). Während der Arbeit an diesem Text kam es beim Rezensenten tatsächlich zum Traum vom Aussichtskorb eines Fernsehturms, dessen winzige Fensteröffnungen keinen direkten Blick zur Außenwelt nach unten erlauben, diese allerdings zwischen den Fensterchen auf großen Bildschirmen sehr gut zu sehen ist...

Von Bergman werden acht (von 51 zwischen 1945 und 2002 gedrehten Filmen, vgl. „Filmografie“, S.364-368) Werke ausgewählt und detailliert interpretiert, fünf davon von Sauer auf ihren religiösen Hintergrund untersucht: *Abend der Gaukler* (1953), *Lächeln einer Sommernacht* (1955), *Das siebente Siegel* (1956), *Wilde Erdbeeren* (1957), *Licht im Winter* (1962), *Persona* (1966), *Die Stunde des Wolfs* (1967) und *Fanny und Alexander* (1981/82).

Leisch-Kiesel bespricht vier der sieben (von 37 zwischen 1929 und 1977 entstandenen) Filme von Buñuel, beginnend mit seinem allerersten, an dessen Drehbuch Salvador Dalí beteiligt war: *Ein andalusischer Hund* (1929), *Die Vergessenen* (1950), *Nazarin* (1958), *Viridiana* (1961), *Die Milchstraße* (1969), *Tristana* (1970), *Der diskrete Charme der Bourgeoisie* (1972).

Beide Regisseure kommen aus christlicher, aber doch sehr unterschiedlicher Tradition: Bergman, dessen Primärsozialisation wie bei Friedrich Nietzsche als Pastorenkind im protestantischen Pfarrhaus und dessen traditioneller Glaubensform stattfand, setzt sich mit dem strengen schwedischen Protestantismus auseinander, Buñuels Welt ist der spanische Katholizismus barock-sinnlicher Prägung.

Für Bergman als Theatermensch sind Schauspieler allgegenwärtig, er wählt die Rolle des Schauspielers in *Abend der Gaukler* als sein eigenes Konterfei (vgl. S.319), seine Einstellung zu religiösen Fragen aber kommt aus Sauers Sicht dem heranwachsenden Alexander im Film *Fanny und Alexander* am nächsten. Diesem Film als letztem der Bergman-Serie, der anders als die (bis auf *Wilde Erdbeeren*) pessimistischen Schwarzweiß-Filme zuvor die lebensfrohe Seite der Bergman'schen Welt behandelt, widmet sich Sauer am ausführlichsten: auf 32 (statt ca. 16) Seiten. Hier sei lediglich ein einziger Vergleich eingefügt: Während Alexander im heitersten Film Bergmans den protestantischen Bischof, der sein Stiefvater geworden ist, scharf kritisiert, ja regelrecht hasst, erscheint in Buñuels *Charme der Bourgeoisie* ein katholischer Bischof, der um eine Anstellung als Gärtner bittet. Dies wirkt zwar grotesk, ist aber von der Idee der französischen Arbeiterpriester her keineswegs unmöglich. Man könnte also oberflächlich verkürzt verallgemeinern: Bergman zeigt seiner Kirche gegenüber auch in den Filmen eher feindliche Gefühle, während Buñuel, dessen religionskritische Haltung unbestritten ist, in seinen Filmen die katholische Kultur häufig mit einem

humorvollen oder ironischen Beigeschmack in seine Schock-Ästhetik einbaut. Zu Recht kritisiert Sauer, dass der Filmtitel *Licht im Winter* eine zu sehr ins Positive gewendete Verfälschung des äußerst pessimistischen Originals *Abendmahlsgäste* ist. Hier werden „explizit die Gottesbilder zum Thema“ (S.114). Modell für den lieblosen Pastor ist Bergmans eigener Vater, der in seinem Ich und seinen eigenen Vorstellungen gefangen bleibt statt sich Gott im Glauben anzuvertrauen. Nach Sauer verwendet Bergman das christliche Erbe ästhetisch, was auch auf Buñuel zutrifft. Religion sei „geheime Kraftquelle“ der Kunst, denn beide, Kunst und Religion, „entspringen derselben Quelle, der Erfahrung von Transzendenz.“ (S.327) Mehrfach belegen die Autoren die Parallelität von Religion und Ästhetik, so dass als zentrale Aussage des Bandes gelten kann: „Ästhetisch besonders gelungene Szenen sind meist durch eine besondere Dichte im Sinne einer religiösen Qualität charakterisiert.“ (S.186)

Explizit nach dem Glauben wird in *Das siebente Siegel* gefragt (vgl. S.79), theologische Fragen aus der Dogmengeschichte werden in *Die Milchstraße* gestellt (S.217) und vielfach grotesk, aber unpolemisch, aus der katholischen Bilderfülle (Leisch-Kiesl verweist als spanischen Hintergrund auf Barockmalerei, vgl. S.334) illustriert, beantwortet werden die Fragen aber nicht. Widersprüchliches bleibt, Wunderbares wird nicht erklärt.

Leisch-Kiesl stellt die Frage „nach dem Gut-Sein und nach zwischenmenschlicher Liebe“ (S.251) als leitenden Faden Buñuels heraus. Seine Großaufnahmen menschlicher Gesichter in *Die Vergessenen* kann man dafür als eindeutigen Hinweis sehen. Ebenso zeigt sich in „Bergmans Interesse für Großaufnahmen“ (S.311), eingehend beschrieben an den Naheinstellungen der Gesichter im Film *Persona*, seine Mitmenschlichkeit bzw. „Einfühlung“. Sie erzeugt nach Leisch-Kiesl „emotionale Nähe“ (S.46), ist gewissermaßen Bergmans Religion. *Nazarin* allerdings, so Sauer, demonstriert Menschlichkeit als Alternative zu Kirchlichkeit, „nicht in gehässig-polemischer Weise, sondern als herausfordernde Fragestellung“ (S.232).

Wenn generell gilt: „In nahezu allen Filmen kommt die religiöse Dimension explizit oder implizit vor“ (S.12), vermittelt dieser Band allen, die über eine religiöse Antenne verfügen oder zumindest für Transzendenz offen sind, großen Erkenntnisgewinn, tieferes Verständnis und zusätzliche Freude bei künftigem Filmgenuss.

Ottmar Hertkorn (Paderborn)

Jörg Schweinitz: Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses

Berlin: Akademie-Verlag 2006, 323 S., ISBN-10 3-05-004282-6, € 49,80

Wie der Zuschauer, so tendiert auch die Filmtheorie dazu, das Besondere und Einmalige am Filmerlebnis überzubetonen. Wer verlässt schon das Kino, um zu berichten, dass er ähnliche Geschichten, noch dazu vom gleichen Schauspieler verkörpert, mit Musik vom selben Komponisten unterlegt, schon dutzende Male gesehen habe?

Auch in der Wissenschaft werden Filme meistens aufgrund ihres einzigartigen Stils untersucht. Und selbst die Filmgeschichte folgt diesem Paradigma des Neuen, indem sie eben jene Regisseure bevorzugt aufnimmt, die sich vom vermeintlichen Mainstream absetzen. Überall spiegelt sich so das Besondere wider und ein Bild entsteht, als gebe es einen unendlichen Reichtum von Vielfalt im massenkulturellen Raum.

Jörg Schweinitz' Studie *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses* liest die Filmgeschichte und Filmtheorie einmal von der anderen Seite her. Sie folgt eben jenen (meistens im Raum des Optisch-Unbewussten) sich sedimentierenden Wiederholungsstrukturen, die die „Produktion am laufenden Band“ (S.101) schon von Beginn an begleitet. Sie hebt das Schablonenartige, die immer wiederkehrenden und in feinsten Variation sich wiederholenden Stereotypen, das normierte Schauspiel und die Genres als „konventionalisierte Netzwerke von Stereotypen“ (S.89) in den Blick: „Einmal gefundene Lösungen, formale und inhaltliche, werden, zumindest der Struktur nach, gern wiederholt. Sie schlagen sich allmählich in Stereotypen nieder, sobald und solange sie mit Zuschauerdispositionen in Einklang stehen und gut funktionieren. Zahlreiche im populären Film etablierte Stereotype erscheinen mithin als sedimentierte Produktstrukturen, die sich im Wechselspiel mit Dispositionen eines breiten Publikums Zug um Zug ausdifferenzieren haben. Mit den Stereotypen entstanden im populären Kino gleichsam *Kristalle der Koordination filmischer Fiktionen mit einem Massenpublikum* – ‚Wirkungsformeln‘ sowohl in ästhetisch-psychologischer als auch in soziologischer Hinsicht.“ (S.100)

Schweinitz' informationsreiche und präzise recherchierte Arbeit untersucht das Stereotyp in weiten Teilen indirekt, als Echo eines Mediendiskurses, der bei der frühen psychologischen und soziologischen Filmtheorie einsetzt und der sich bis in die postmoderne Film- und Medientheorie hinein verfolgen lässt. So zeichnet die Studie die filmischen Stereotypen an verschiedenen Stationen nach, behandelt im ersten Teil die *Theorie des Stereotyps*, widmet sich im zweiten Abschnitt der *Diskursgeschichte* und schließt mit Filmanalysen. Dabei deckt die Studie ein weites und interdisziplinäres Feld filmwissenschaftlicher Forschung

ab, das von soziologisch-psychologischen Ansätzen, über semiotische Modelle bis hin zur jüngsten Filmtheorie führt (Walter Lippmann, Rudolf Arnheim, Ilja Ehrenburg, René Fülöp-Miller, Siegfried Kracauer, Edgar Morin, Susan Sontag, den Filmologen, Christian Metz, Gilles Deleuze). Es differenziert sich so ein Bild eines weithin von der Filmwissenschaft unbeachteten und in Teilen heterogenen Diskursfelds aus, das die stereotypen Momente jeweils unterschiedlich lokalisiert und bewertet. Stereotypen dienen sowohl zur „*Ausbildung von stabilen Strukturen der Imagination*“ (S.53), auf deren Hintergrund sich eine massenkulturelle Unterhaltung erst etablieren lässt, als auch im Sinne einer Produktionsästhetik, bei der Zuschauer wie auch Filmproduzenten „kalkulieren, welche *Sorte* von Produkt sie zu erwarten haben“ (S.101). Stereotypen ermöglichen die Berechenbarkeit massenmedialer Unterhaltung: „Stereotype des populären Kinos funktionieren nach zwei Seiten optimierend, als Mittler zwischen den Bedürfnissen nach rationeller Produktion (Senkung des Produktionsrisikos) einerseits und den Dispositionen der Rezipienten (Senkung des Absatzrisikos) andererseits.“ (S.103) Zu Recht widmet der Autor dem massenkulturellen Aspekt ein Kapitel („*Intellektueller Blick versus massenkulturelles Stereotyp*“) und auch die intellektuelle Kritik wird detailreich im Sinne einer Kulturkritik an der Serialisierung der Imagination nachgezeichnet (Peter Bächlins Begriff der ‚Standardisierung‘, Arnheims ‚Psychologie des Konfektionsfilms‘, Kracausers Begriff der ‚Schematisierung‘ und sein Konzept zur Ausschaltung von Stereotypen, vgl. S.100, 111, 173). Mit den fünfziger Jahren beginnt sich ein Wandel in der Betrachtung abzuzeichnen, der zu einer Neubewertung filmischer Stereotypie führt – sowohl in der Filmtheorie als auch im Film selbst. So sieht Gilbert Cohen-Séat „filmische Stereotype als Quelle besonderer Ausdrucksmöglichkeiten“ (S.197) und knüpft damit an Béla Balázs’ Idee einer mit dem Film sich etablierenden universellen Gebärdensprache an.

Der Autor der Studie behält sich stets einen diplomatischen Ton gegenüber diesen verschiedenen Ansätzen vor und eben jener abwägende Ton gestattet es, einen facettenreichen Einblick in die unterschiedlichen Sichtweisen und Diskurse zu bekommen. Brüche, offene Stellen und, beispielsweise bei der Gestalttheorie, auch die positiven Momente der stereotypenhaften Organisation für die Wahrnehmung, behandelt Schweinitz in seinem lesenswerten Buch. Es erschließt sich so ein Feld, das für das Kino konstitutiv ist. In abschließenden Kapiteln analysiert der Autor beispielhaft, wie sich in den letzten Jahrzehnten eine Performanz der Stereotype (vgl. S.225) auszubilden beginnt (Sergio Leones *Spiel mir das Lied vom Tod*, 1968, und die (Western-)Filme Robert Altmans) und die im postmodernen Kino (Kap. „Das Schauspiel von Jennifer Jason Leigh in *The Hudsucker Proxy*“) mündet. Die moderne Selbstreferentialität führe das „*Stereotyp als Stereotyp*“ (S.235) vor.

Schweinitz’ wichtiger Beitrag liegt darin, diese Diskursvielfalt nachgezeichnet zu haben und sich nicht allein auf eine Seite zu stellen. Die Diskurse werden eher präsentiert und abgewogen und eine Theorie, beispielsweise der filmischen Gen-

res, wird angedeutet. Dennoch wünscht man sich manche in der Studie erwähnten Diskurse stärker *als Theoreme* ausgeführt und bewertet. Gerade das Moment des Romantischen wird mehrfach angeführt, um die stereotypenkritische Haltung zu verstehen („die Sehnsucht nach dem Absoluten, nach einer ‚wahren‘ Wahrnehmung der Außenwelt“, S.143, siehe auch S.159)“. Schimmern Momente des Romantischen aber nicht auch gerade in den Theorien durch, die das Stereotyp *aufwerten*? Ist der von Schweinitz an unerwarteter Stelle (vgl. S.231) erwähnte Caspar David Friedrich'sche *Mönch am Meer* nicht auch ein *Stereotyp*? Wäre es nicht fruchtbar, näher auf den kunsttheoretischen Diskurs einzugehen?

Dass die im Sinne Horkheimer und Adornos geübte Kritik an der Massenkultur und ihrer Normiertheit keine zentrale Stelle einnimmt, ist verständlich, weil diese gut erschlossen ist und zum Allgemeingut medientheoretischer Reflexion gehört, eben anders als die hier neu gelesenen und teilweise vergessenen Theoretiker. Dennoch scheint das Moment des von Walter Benjamin beschriebenen Optisch-Unbewussten auch in Schweinitz' Metaphorik („sedimentieren“) noch präsent und gerade die von jedem Zuschauer unbewusst nachvollzogene Wiederholung (und der Genuss, den dieser dabei verspürt!) scheint ein Moment, das eine ausführlichere Behandlung wert gewesen wäre (man denke an die vielen schönen Beispiele, die leider nur knapp angedeutet werden, beispielsweise Matthias Müllers Film *Home Stories* [1990]).

Wenn auch die Analyse ‚postmoderner‘ Filme die Studie beschließt, so hätte man auch hier einmal der Frage nachgehen können, ob denn nicht schon frühere Autoren bereits ebenso reflexiv mit den Stereotypen umgingen (man denke an Edwin S. Porters *The Great Train Robbery* von 1903). Weiterhin wäre zu fragen, wo Begriffe wie ‚Stereotyp‘ und ‚Klischee‘ synonym zu fassen sind und wo sie unterschiedliche Momente thematisieren. Das Klischee ist wie das Stereotyp ein Schema, jedoch eines *über etwas*, ein ‚Urteil‘ *über jemand anderen*. Klischees vereinfachen nicht immer, sie sind die „Schibboleths der Sprache“, wie Anton C. Zijderveld sich einmal ausgedrückt hat.

Jörg Schweinitz lesenswerte Studie erschließt eine in der Filmwissenschaft oft einseitig negativ bewertete Fundamentalstruktur massenmedialer Wahrnehmung und Inszenierung und hilft so, massenkulturelle Phänomene in ihrer Vielschichtigkeit zu verstehen. Der gut ausgestattete und sorgfältig edierte Band lädt dazu ein, einmal im Kino auf die sich wiederholenden Strukturen zu achten.

Andreas Becker (Frankfurt/Main)

Guy Westwell: War Cinema. Hollywood on the Front Line

London: Wallflower Press 2006 (Reihe Short Cuts), 132 S., ISBN 0-8204-7115-1, £ 12.99

After watching the first few twenty minutes of the Normandy landing sequence in *Saving Private Ryan* (1998) I was convinced there was no cause, reason or justification to legitimise such unnecessary loss. If the film had ended there, or at least before the *deux-ex-machina* ending, Spielberg would have created a powerful anti-war statement. Of course, as a Jew, he clearly saw the stand against Nazi Germany to be necessary in order to prevent the Holocaust. World War II was a just war, fought for honourable reasons. What Guy Westwell reminds us in *War Cinema. Hollywood on the Front Line* is that there are vested interests which have an incentive to depict war in a certain way, and that there is a “thoroughly entangled relationship between war, films about war and the cultural imagination about war” (p.2). This cultural imagination of war is shaped by the various depictions of war appearing in many contexts ranging from television news, newspapers, photojournalism, documentaries, film, art exhibitions, war memorials, games and so on. “These representations provide common ground upon which a collective, shared sense of war is worked out, articulated and sometimes contested. With time, this collective sense of war becomes a pattern of thought ... that constrains the very ways we think about war” (p.5).

In Spielberg’s case, the motivation is clear. However, one must never forget the symbiotic relationship between the military/political establishment and films. Did the Department of Defense lend equipment for the making of the film and therefore gain leverage over the script? Was the release date influenced by political events? Was the Christian rhetoric of sacrifice deployed to disguise the imperialistic design of war?

Westwell presents a contemporary description of the cultural imagination of war but does so by first looking at the precedents and imaginings of war in earlier cycles of Hollywood war films. He strikes a balance between approaching these films as a distinctive genre but also as “products of cycles responding opportunistically to historical and cultural change in a fast-moving capitalist marketplace” (p.9).

His first chapter “Early War Cinema, 1898-1930” starts with war films from the turn of the century, which mostly reconstructed famous battles. Early examples of shot/reverse-shot and cross-cuts draw the spectator into the dramatic space of war. This immersive sense of combat has remained a feature of war cinema. At the beginning of World War I film producers made films which supported the government’s policy of neutrality to the warring European nations. However, as the war progressed the USA became more partisan. In the 1920s, a wave of anti-war sentiment encouraged Hollywood to produce ‘anti-war’ films such as *The Big*

Parade (1925) and *All Quiet on the Western Front* (1930), although they do conceptualise war as a positive process eroding social demarcation and overcoming class antagonism. Soldiers are shown as victims but there is no discussion of the causes of war.

In the second chapter on the films between 1930-1961, Westwell concentrates on World War II, and in particular on *Bataan* (1943), as he feels films from this period have become central to the cultural imagination of war and a key point of orientation for the wider genre. Cinema of the late 1930s mimicked the government's isolationist stance, and with the exception of Warner Brothers, continued to make non-divisive films distributed into Nazi Germany and its territories. The 'conversion narrative' later became a common theme depicting the main protagonist (and the audience) moving from selfish neutrality to selfless sacrifice. The Production Code Administration (PCA) had overseen Hollywood since 1934, but in addition the newly created Office of War Information (OWI) felt the best way to inject propaganda into the minds of the people was through the medium of entertainment. These agencies ensured that selfless patriotism and moral propriety would be the central themes in this cycle of films.

The way in which *Bataan* "pieces together its patrol stands as a veritable paradigm for the nature and composition (different classes and ethnic backgrounds) of the combat unit in subsequent films, and also for the ways in which the experience of the combat unit becomes a cipher for the experiences of war in general" (p.35). Each burst of intense action prepares the men for further acts of comradeship and bravery whereas the Japanese are simply shown as monstrous. The audience leaves the cinema desiring revenge. Women are relegated to roles supporting men on the home front as nurses or factory workers, seldom on the field of battle.

The template for World War II war film was then applied to the 'police action' in Korea, but two new ideological strains were interwoven: that of cynicism – fighting a bitter small-scale war under the threat of nuclear war, and conformity – as the genre responded to the perceived communist threat of expansion. The next cycle of films in the late 50s and early 60s, such as *The Longest Day* (1962) or *Battle for the Bulge* (1965), articulate a straightforward patriotic version of World War II.

In his penultimate chapter Westwell discusses Vietnam films from 1961-1989. The limited nature of the war, and the lack of a clear strategy to attain victory, resisted Hollywood's ready-made storylines. Hollywood executives didn't see the war as a suitable product for the youth market. The military was also reluctant to lend equipment to productions which might be critical of the war. One notable exception was John Wayne's staunchly patriotic *The Green Berets* (1968) which failed at the box office. Films which addressed the Vietnam war cynically but obliquely like *Soldier Blue* (1970), or not so obliquely such as *M*A*S*H* (1970), were much more successful. Later *Coming Home* (1978), *The Deer Hunter* (1978)

and *Taxi Driver* (1976) dealt with the problems of reabsorbing the returning veterans into American society who were ambivalently located as simultaneously agent and victim of imperialistic politics.

The next cycle of Vietnam War films was started by the introduction of Sylvester Stallone's John Rambo in *First Blood* (1982), followed infamously, by *Rambo: First Blood Part II* (1985). America gets to fight the war again and win.

Then came a cycle of Vietnam War films starting with *Platoon* (1986) and *Full Metal Jacket* (1987) which resisted the cartoon-like aesthetic of Rambo with their realistic affects, attention to detail and use of the combat soldier to mediate our experiences of combat and our memories of the war. These films imply a personal, ahistorical trauma that can be overcome, diverting our attention from the Vietnamese victims. They allow a successful process of revision.

The final chapter deals with contemporary war films from *Saving Private Ryan* in 1998. This film fosters a sense that World War II was a 'just war' fought by the 'greatest generation'. The brutal violence directed towards the American troops, and their bravery facing such violence, justifies the wider military campaign. Films about actual or contemporary wars, are relatively rare, often one-sided with very little historical or political context. The contemporary period World War II film has replaced the Vietnam War in shaping our contemporary cultural imagination.

War Cinema is an excellent book. It is well written, entertaining and concentrates on familiar films. For a relatively short book, it is a first-rate introduction and overview of the genre. The issue of race and what makes a classic anti-war film like *Catch-22* (1970) anti-war could have been analysed in more detail. In any case, this book delivers a timely warning to us to consider the implications when our politicians suggest it is imperative to go to war.

Drew Bassett (Köln)

Mary P. Wood: Italian Cinema

Oxford, New York: Berg Publishers 2005, 260 S., ISBN 1-84520-162-0, £ 16.99

Dem knappen Titel *Italian Cinema* nach scheint die Monografie von Mary P. Wood auf den ersten Eindruck vielfältigste Erwartungen eines Lesers zu erfüllen: alles Wissenswerte zum Thema auf ca. 200 Seiten, ergänzt um eine Bibliografie, eine Liste der im Text zitierten Filmtitel mit Angabe des Regisseurs und Uraufführungsjahres, einen Index zu Personen- sowie Filmtiteln, abgerundet durch schwarz-weiße Szenenfotos. Zugleich regen sich Zweifel: Wie kann man Tausende von Dokumentar- und Spielfilmen, von denen ein Großteil teils ver-

schollen, teils schwer zugänglich ist, in einem erweiterten Taschenbuchformat abhandeln?

Ohne ihre merkwürdige Auslese zu erklären, berücksichtigt die Verfasserin überwiegend ‚abendfüllende Spielfilme‘ vorrangig im Zeitraum von 1960 bis 2004. Beiläufig und verzögert interpretiert Wood Filme explizit als „cultural texts“ (S.75), deren Wechselbeziehung mit sich wandelnden sozialen Verhältnissen (vgl. S.185) untersucht werden soll.

Das einleitende Kapitel „What is Italian Cinema?“ behandelt Produktions- und Distributionsbedingungen von der Stummfilmzeit bis in die unmittelbare Gegenwart. Außerdem werden ansatzweise verschiedene Genres erörtert, darunter die Komödie, das Melodram, der Horror- und Kriminalfilm. Wie fragwürdig es jedoch ist, die Geschichte des italienischen Films als Summe seiner Genres zu deuten, wird ersichtlich, wenn Wood diese selbst als flexibel und hybrid bezeichnet, da häufig etwa Elemente von Komödie, Musikfilm und Melodram kombiniert werden (vgl. S.37-38). Weitere Kapitel sind den sogenannten Realismen und Neorealismen sowie dem u.a. von Luchino Visconti, Federico Fellini, Francesco Rosi und Bernardo Bertolucci repräsentierten Autorenfilm gewidmet. Auch die filmische Darstellung des seit Jahrhunderten bestehenden inländischen Nord-Süd-Gefälles sowie des in den 90er Jahren ausbrechenden Konfliktes zwischen Italienern und Wirtschaftsflüchtlingen aus Afrika und Osteuropa kommt zur Sprache. Das eigentliche Interesse der Verfasserin am *Italian Cinema* tritt im letzten Viertel des Textes in den Vordergrund: die visuelle Darstellung des Männlichen und Weiblichen im zeitlosen Geschlechterkampf (vgl. S.155ff.).

Wer eine komprimierte Einführung in den gegenwartsnahen italienischen Film aus gendertheoretischer Perspektive sucht, ist mit Woods Publikation gut beraten. Wer sich hingegen einen Überblick über die italienische Filmgeschichte verschaffen will, dem wäre Gian Piero Brunettas vierbändige *Storia del cinema italiano* (Rom: Riuniti, 3. Aufl. 2001) oder Pierre Sorlins *Italian National Cinema 1896-1996* (London: Routledge 2002) zu empfehlen.

Ulrich Döge (Berlin)

*Sammelrezension „Chris Marker“***Catherine Lupton: Chris Marker. Memories of the Future**

London: Reaktion Books 2005, 256 S., ISBN 1-86189-223-3, £ 14.20

Nora M. Alter: Chris Marker

Urbana, Chicago: University of Illinois Press 2006, 205 S., ISBN 0-252-07316-9, \$ 19.95

Abgesehen von *La Jetée* (1962) und *Sans Soleil* (1982) errangen nur wenige Werke Chris Markers einen größeren Bekanntheitsgrad jenseits von Kennerkreisen. Das liegt einerseits an ihrer bisweilen reizüberflutenden Komplexität und Sperrigkeit, andererseits an ihrer schweren Zugänglichkeit und nicht zuletzt an der Zurückgezogenheit Markers. Mit Catherine Luptons *Chris Marker. Memories of the Future* und Nora M. Alters in der Reihe „Contemporary Film Directors“ erschienenem Band *Chris Marker* sind innerhalb relativ kurzer Zeit erstmals gleich zwei Monografien entstanden, die sich als umfassende englische bzw. amerikanische Einführungen in das Œuvre eines der schillerndsten und faszinierendsten Filmemacher begreifen. Sie versuchen auf unterschiedliche Weise, trotz der kaum überschaubaren Vielfalt ihres Untersuchungsgegenstandes, Leitlinien in den labyrinthischen Wort-Bild-Zusammenstellungen Markers herauszuarbeiten. Luptons und Alters Texte gehen aus diesem Grund zwangsläufig mehr in die Breite als in die Tiefe, doch dieses ‚Manko‘ ist durch ihre identische Zielsetzung der Schaffung eines Überblicks gerechtfertigt.

Lupton verfährt streng chronologisch, indem sie die Anfänge von Markers Karriere in linken französischen Intellektuellenzirkeln bis hin zu seinen technisch innovativen Installationen sowie seinen darauf folgenden Filmprojekten bis zum Jahr 2002 nachvollzieht. Sein jüngster TV-Film *Chats perchées* (2004) bleibt leider – auch bei Alter – unberücksichtigt. Die Stärken von Luptons Vorgehen werden evident, wenn sie recht genau Entwicklungslinien in Markers Schaffen nachzeichnet. Sie kann graduelle Akzentverschiebungen und die dichte gegenseitige Verzahnung der Filme deutlich machen, deren Urheber auch vor Selbstinfragestellungen nicht zurückscheut. Zahlreiche von Markers frühen Texten und fast alle seine Filme werden ausführlich gewürdigt. Darunter befindet sich auch ein Großteil der weniger bekannten Gemeinschaftsprojekte, die im Rahmen des links orientierten Filmkollektivs SLON (= *Société pour la Lancement des Œuvres Nouvelles*) zwischen 1967 und 1977 entstanden sind, das sich parallel zu Jean-Luc Godards Dziga-Vertov-Gruppe formierte. Lupton gelingt es auf diese Weise, Kontexte des „free radical“ (S.7) Marker zu erhellen und Neugier für bisweilen vernachlässigte Filme zu wecken. Der Nachteil liegt trotz der Einarbeitung grundlegender Deutungsansätze in einer Tendenz zur Beschreibungslastigkeit, obwohl diese nicht zuletzt auch in den hochkomplexen Gegenständen selbst begründet

liegt. Insgesamt liegt jedoch ein gut lesbarer Text vor, der mehrere rote Fäden aus Markers Œuvre herausgreift und leitmotivisch transparent macht. Darunter rangiert vor allem die früh einsetzende Bilderskepsis, die zur Hinterfragung von „non-images“ (S.159) geführt hat, welche aufgrund herrschender Gesellschafts- und Machtstrukturen von den Medien ignoriert werden. Mit dieser Praxis hat sich Marker selbst schon früh gesellschaftlichen und politischen Verdrängungsstrukturen ausgesetzt, etwa mit dem anfangs zensierten, antikolonialistischen Dokumentarfilm *Les Statues Meurent Aussi* (1952), den er zusammen mit Alain Resnais gedreht hat. Leider lässt Luptons Elan in der zweiten Hälfte des Buches zunehmend nach, so dass hier die deskriptiven Momente etwas zu sehr Überhand nehmen.

Zentrale Schwächen der Text- und Werkerschließung werden im Vergleich mit Nora M. Alters Einführung offenbar: Im Gegensatz zu *Chris Marker. Memories of the Future* verfügt ihr Buch über ein ausführliches Register, das angesichts von Markers Anspielungsreichtum unumgänglich ist. Des Weiteren hat Alter gerade aufgrund des geringen Bekanntheitsgrades vieler Filme die Notwendigkeit einer ausführlichen Filmografie erkannt, deren hilfreiche Kurzbeschreibungen den Haupttext entlasten. In der bibliografischen Erschließung von Markers eigenen Texten ergänzen sich beide Bücher in Details, während die Forschungsliteratur bei Alter wesentlich ausführlicher dokumentiert ist. Bedauerlicherweise geben die zwei Autorinnen keine Hinweise über Zugangsmöglichkeiten zu den Filmen, obwohl dies für eine weitere Vertiefung notwendig wäre.

Alters Text ist etwa 100 Seiten kürzer als jener Luptons und infolgedessen weniger materialreich. Markers Anfänge und die SLON-Phase werden relativ schnell abgehandelt. Auch die Abschnitte zu *La Jetée* und *Sans Soleil* sind enttäuschend kurz ausgefallen (S.92-96, 103-110), zumal sie bisweilen zu sehr vom jeweils besprochenen Film abschweifen. Der zweite Teil der Monografie enthält aufschlussreiche Interviews und Schriften Chris Markers. Alter versteht ihren „essayistic text“ (S.XV) zurückhaltend als Anregung für weitere Forschungen, geht dabei exemplarisch vor und widmet sich den Filmen nicht chronologisch, sondern nach Kategorien, nämlich dem Filmessay, Markers politischen Filmaktivitäten sowie der Hinterfragung und Erweiterung der formalen filmischen Gestaltung. Es gelingt Alter zwar, wesentliche Aspekte besser auf den Punkt zu bringen als Lupton, etwa in der kurzen Einleitung (S.1-6). Sie stützt sich auch auf eine tragfähigere, historisch von Michel de Montaigne ausgehende Definition des Begriffs „Essay“. Dennoch lässt ihr Konzept signifikante Probleme zu Tage treten: Wider besseres Wissen stützt sich Alter auf Hilfskategorisierungen, denen sich Markers höchst heterogenes Œuvre konsequent verweigert. Daraus resultiert neben unnötigen Wiederholungen und Umständlichkeiten aufgrund der achronologischen Betrachtung eine vermeidbare Unübersichtlichkeit, und zwar in besonderem Maße bei der Besprechung von *Le fond de l'air est rouge* (1977, S.53-57, 69-73).

Überschneidungen zwischen Lupton und Alter sind unvermeidlich. Der Aspekt der Erinnerung nimmt bei beiden weniger Raum ein, als man erwarten würde, obwohl die Prägung des sozialen Gedächtnisses durch Bilder zu den zentralen Themen Markers zählt. Gerade der Hinweis von Lupton ebenso wie von Alter darauf, dass Marker viele seiner Filme, allen voran *Sans Soleil*, in einer hypothetischen Zukunft ansiedelt, in der man sich an die Gegenwart des 20. Jahrhunderts erinnert, wäre sicher ausbaufähig gewesen. Dieser Punkt tritt paradoxerweise bei Alter prägnanter in Erscheinung, obwohl er eigentlich im Untertitel von Luptons Buch – *Memories of the Future* – thesenartig aufscheint. Beide Autorinnen sehen Markers Schaffen zu Recht implizit oder explizit als spezifische Praxis, die nicht auf ein bestimmtes Medium oder eine Filmgattung beschränkt ist. Allerdings tritt nur Lupton den Nachweis an, indem sie Intermedia-Arbeiten und Installationen in angemessenem Umfang würdigt. Mit Nachdruck relativieren Lupton und Alter den häufig auf Marker angewandten Autorenbegriff, da etwa seine nahezu inflationären autobiografischen Anspielungen durch die Montage präexistenter Materials und die Mitwirkung in Filmkollektiven konterkariert werden. Es müsste jedoch intensiver der Frage nachgegangen werden, welche Funktion dergestaltige Zitate und Anspielungen inne haben – ihre Feststellung und Aufzählung kann nur ein erster Schritt sein, um sich im labyrinthischen ‚Text- und Bilderkosmos‘ Markers zurechtzufinden. Erfreulich ist, dass beide Autorinnen neben der zahlreichen französischen auch deutsche Forschungsliteratur rezipiert haben.

Der relativ geringe Umfang an Abbildungen in den zwei Publikationen dürfte wohl dem finanziellen Rahmen geschuldet sein. Angesichts von Chris Markers dialektischem Umgang mit Bildern und ‚Nicht-Bildern‘ ist ein reicherer Umfang an Illustrationen jedoch unabdingbar. Nur auf diese Weise können seine stetigen Versuche, das Verdrängte und Ignorierte offen zu legen, sowie die damit verbundene hochgradige Skepsis an ‚offiziellen‘ und klischeebehafteten, aber auch an den eigenen sowie an anderen ‚Gegen-Bildern‘ adäquat vermittelt und analysiert werden. Lupton und Alter haben es darüber hinaus versäumt, ihre Texte stärker mit dem – wenngleich spärlichen – Anschauungsmaterial zu koordinieren. Ferner wären statt den weitgehend allgemeinen Charakterisierungen formaler Mittel exemplarische Analysen am Material wünschenswert gewesen, um einige Funktionsweisen und insbesondere die Ambiguitäten der Marker’schen Filme plastischer vor Augen zu führen. Ein Ansatz hierzu ist zwar mit der berühmten, von beiden Autorinnen besprochenen Sequenz aus *Lettre de Sibérie* (1958) gegeben, in der Marker die Kontextsensitivität von Filmbildern durch die Kombination der selben Aufnahmen mit unterschiedlichen Kommentaren verdeutlicht. Eine präzise Vertiefung an weitaus komplexeren Beispielen bleibt hingegen aus.

Summa summarum legen weder Catherine Lupton noch Nora M. Alter ‚Pionierwerke‘ vor, wie man es Birgit Kämpers und Thomas Todes Anthologie *Chris Marker. Filmessayist* attestieren konnte (vgl. *MEDIENwissenschaft* 4/1998, S.424ff.). Trotz aller Vorbehalte muss man ihnen aber zugestehen, ihrem

Selbstverständnis gerecht zu werden, indem sie mit insgesamt gut geschriebenen, informierten und einander ergänzenden Einführungen Überblicksdarstellungen liefern, die nicht ausschließlich den Marker-Einsteiger zu weiterführenden Überlegungen anregen und natürlich auf die Werke selbst, auch die weniger bekannten, neugierig machen. Des Weiteren sind sie im Stande, Entwicklungslinien besser zu verfolgen, die der ‚Polyphonie‘ einschlägiger Anthologien meistens zum Opfer fallen. Berücksichtigt man die Komplexität von Markers Œuvre, dann haben beide das Wagnis seiner Erschließung und Vermittlung auf ihre Weise im jeweils gegebenen Rahmen bewältigt. Alleine die Publikation von zwei englischsprachigen Monografien über Marker ist ein gutes Zeichen. Sie lassen auf eine breitere Konsolidierung dieses weitgehend außer Acht gelassenen Werkes hoffen, das sich selbst der Fokussierung des Übersehenen verschrieben hat und mit seiner dichten Verknüpfung von Theorie und Praxis sicherlich noch mehr für die aktuelle bildwissenschaftliche Diskussion fruchtbar gemacht werden kann.

Ralf Michael Fischer (Frankfurt/Main, Marburg)

Hinweise

- Conard, Mark T. (Ed.): *The Philosophy of Film Noir*. Lexington 2005, 264 S., ISBN 978-0-8131-2377-6
- Elsaesser, Thomas: *Hollywood heute*. Deep Focus, Bd.1, Berlin 2007, 240 S., ISBN 978-3-86505-301-5
- Elsaesser, Thomas, Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2007, 192 S., ISBN 978-3885066217
- Higbee, Will: *Mathieu Kassovitz. French Film Directors*. Manchester 2006, 224 S., ISBN 0-7190-7147-X
- Koebner, Thomas, Fabienne Liptay, Matthias Bauer (Hg.): *Ang Lee. Film-Konzepte*, Bd.5, München 2007, 100 S., ISBN 978-3-88377-861-7
- Mayer, Geoff, Keith Beattie (Eds.): *The Cinema of Australia and New Zealand*. 24 Frames, London 2006, 288 S., ISBN 1-904764-96-7
- Morris, Nigel: *The Cinema of Steven Spielberg. Empire of Light*. London 2007, 440 S., ISBN 1-904764-88-9
- Pauleit, Ruffert, Schmid, Tews, Bremer Symposium zum Film (Hg.): *Traveling Shots. Film als Kaleidoskop von Reiseerfahrungen*. Berlin 2006, 192 S., ISBN 978-3-86505-172-1
- Spicer, Andrew (Ed.): *European Film Noir*. Manchester 2007, 288 S., ISBN 0-7190-6791-X
- Symth, J. E.: *Reconstructing American Historical Cinema. From Cimarron to Citizen Kane*. Lexington 2006, 464 S., ISBN 0-8131-2406-9

Hörfunk und Fernsehen

Ludwig Fischer (Hg.): **Programm und Programmatik. Kultur- und medienwissenschaftliche Analysen**

Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2005, 440 S., ISBN 3-89669-496-0, € 44,-

Als Festschrift zum 60. Geburtstag von Knut Hickethier versammelt diese Publikation 29 Beiträge, die sich dem Phänomen ‚Programm‘ (verstanden als 1. Ankündigung eines Geschehens, 2. festgelegter Ablauf, 3. Bestimmung von Zielen) aus den verschiedensten Blickwinkeln und unter Einsatz unterschiedlichster methodischer Werkzeuge nähern: Neben Fallstudien aus der medienwissenschaftlichen Programmforschung stehen kulturanalytische und theoretische Betrachtungen zu weiten Geltungsbereichen von Programmen und Programmatiken. Damit entspricht das Konzept des Bandes programmatisch auch den wissenschaftlichen Intentionen Knut Hickethiers. Hat er doch, wie das Vorwort betont, „seit den Anfängen seiner medien- und kulturanalytischen Arbeiten [...], immer wieder und ganz wesentlich über ‚Programme‘, ihre Erscheinungsformen, ihre Entwicklungen, ihre Effekte, ihre theoretischen Modellierungen geforscht“ (S.14). Das zeigt bereits ein erster Blick auf seine vielseitige Publikationsliste – bei der man sich staunend die Frage stellt, ob die Angabe des (noch) nicht von ihm Bearbeiteten nicht kürzer wäre. So hat Knut Hickethier nicht nur Grundlegendes zur Programmforschung und -geschichte des Rundfunks beigetragen, sondern auch mit zahlreichen Grundlagenwerken die Medienwissenschaft in Deutschland geprägt.

Obwohl die vielen Stimmen Sammelband-typisch für eine gewisse Disparität sorgen, hat der Herausgeber es verstanden, die meisten der enthaltenen Aufsätze erfolgreich zu einem in sich geschlossenen und umfassenden thematischen Spektrum zu arrangieren. Denn neben der Untersuchung von strukturierten medialen Abläufen – wie unter anderem bei Kino- und Fernsehprogrammen –, geht es hier auch um politische, wissenschaftliche oder künstlerische und das nicht nur beschränkt auf die im engeren Sinne audiovisuellen Medien. Das im Titel versprochene Spannungsfeld von „Programm und Programmatik“ wird so recht weitreichend ausgeleuchtet. Da der Band seinen Charakter als Festschrift dazu nutzt, die strengen Regeln wissenschaftlicher Beiträge bei aller Seriosität ein klein wenig zu lockern, ist er zudem gut lesbar und enthält analytische Kabinetttstücke ebenso wie Beiträge, die mit sichtlicher Freude an ihrem Untersuchungsgegenstand geschrieben sind.

So beantwortet Joachim Paech z.B. die Frage „How Do we Get into the Program?“ (S.74ff.) mit einem Streifzug durch die fiktionalen Grenzüberschreitungen zwischen ‚realer‘ Welt und Schein- oder Parallelwelt:

Von Lewis Carrolls Alice, die eine Welt hinter dem Spiegel entdeckt, bis hin zu neueren Filmen oder Fernsehproduktionen, in denen Figuren aus einer Zuschauerrolle heraus in das Geschehen auf Leinwand oder Bildschirm teils unfreiwillig hineingesogen werden, teils willentlich hineinspringen (z.B. *Pleasantville*, 1998; *The Purple Rose of Cairo*, 1985).

Ein Abschnitt des Buches widmet sich Aspekten der deutschen Rundfunkgeschichte in der unmittelbaren Nachkriegszeit. Peter von Räden (S.283ff.) nutzt darin eine Kombination aus *oral history* und Archivrecherche, um die politischen und strukturellen Konfliktlinien bei der Entwicklung der öffentlich-rechtlichen Anstalten näher zu beleuchten. So gelingt es ihm, an der konkreten Praxis orientierte Erklärungen dafür zu liefern, wie es zu der wachsenden Vereinnahmung des Rundfunks durch die politischen Parteien kommen konnte, obwohl vor allem die britische Besatzungsmacht alles unternahm, um ihn möglichst unabhängig zu machen. Die damaligen Interessenlagen illustriert Hans-Ulrich Wagner (S.299ff.) weiter durch eine Fallstudie zur Arbeit Karl-Eduard von Schnitzlers, des späteren Fernseh-Chefkommentators der DDR, beim noch jungen Nordwestdeutschen Rundfunk in Köln und Hamburg.

Unter den zahlreichen relevanten Beiträgen sei noch eine kleine Auswahl hervorgehoben, darunter Siegfried Weischenbergs Analyse des handelnden Personals, welches den kulturellen Programmauftrag der Öffentlich-Rechtlichen zu definieren strebt (S.180ff.). Diesen Aufsatz begleiten einige weitere, die sich um ganz aktuelle, bis in die Medienökonomie hineinreichende Fragestellungen drehen. Rüdiger Petersen und Hans J. Wulff untersuchen die Strategien, die mit *spin-offs* erfolgreicher Sendekonzepte verfolgt werden (S.339ff.), und gleich mehrere Autoren beschäftigen sich mit der gegenseitigen Beeinflussung von Programmangeboten und Nutzeransprüchen: So unter anderem Jens Eder (S.371ff.), der die affektiven Aspekte von Programmen in historischer Perspektive kategorisiert, und Uwe Hasebrink (S.386ff.), der in seine Analyse des Zuschauerverhaltens zwischen klassischem *zapping* und neuen Technologien wie *Electronic Program Guides* und Festplatten-Videorecordern auch Ergebnisse einer demografischen Studie einbringt.

Gerade die neuen Medien zeigen, wie das Verständnis von ‚Programm‘ sich wandelt und dessen Durchleuchtung eine Vielzahl von Perspektiven fördert, so dass der programmatische Verzicht des Herausgebers auf eine systematische Darstellung sich bezahlt macht.

Eric Karstens (Köln), Matthias Steinle (Marburg)

Hinweise

- Schwarzkopf, Dietrich: Zwischen Anspruch und Akzeptanz. Der öffentliche Rundfunk. Münster 2006, 256 S., ISBN 3-8258-0027-X
- Wheatley, Helen: Gothic Television. Manchester 2006, 256 S., ISBN 0-7190-7149-6

Neue Medien

Birgit Bräuchler: Cyberidentities at War. Der Molukkenkonflikt im Internet

Bielefeld: transcript 2005, 386 S., ISBN 3-89942-287-2, € 28,90

Durch die neuen Medien ändern sich die bisherigen *Strukturen* von Kommunikation. Vor allem das Internet wirft aktuell die Frage auf, inwiefern die Innovationsdynamik der Kommunikationstechnologien auch einen Wandel medial erzeugter Öffentlichkeiten und damit verbundener Gemeinschaften forciert. Diese Entwicklung impliziert keine Zweiteilung gesellschaftlicher Kommunikation, sondern deren Erweiterung und eine erhöhte Komplexität. Hinzu kommt, dass der Charakter virtueller Öffentlichkeiten lokale wie globale Kommunikationsnetzwerke entstehen lässt, welche diese Ambivalenz weiter verstärken. So stimmt zum Beispiel der politische Ereignisraum zunehmend nicht mehr mit den Grenzziehungen der neuen computervermittelten Kommunikationsräume überein. Diesen „Deterritorialisierungsprozess“ (S.46) verdeutlicht Birgit Bräuchler eindrucksvoll am Beispiel des indonesischen Molukken-Konflikts zu Beginn dieses Jahrhunderts.

Prämisse vorliegender ethnologischer Studie ist dabei, dass vor allem der *Kontext* computervermittelter Kommunikation in den Fokus der Analyse rücken muss, das heißt unter anderem, welcher Art sind die Identitäts- sind Vergesellschaftungsprozesse, die den Umgang mit den digitalen Neuerungen prägen? Bräuchler verfolgt dabei konsequent einen ganzheitlichen Ansatz (vgl. S.6f.). Inhaltlich widmet sie sich drei nicht-etablierten politischen Akteuren und deren Online-Aktivitäten im damaligen Konflikt (die sog. „Cyberakteure“): der protestantischen *Masariku* (Kapitel 4), der katholischen *CCDA* (Kapitel 5) und der islamistischen *FKAWJ* (Kapitel 6). Die Fallbeispiele fußen auf einer ertragreichen theoretischen Grundlegung. Bahnbrechend für die deutschsprachige Ethnologie erarbeitet Bräuchler zentrale Elemente einer Art „Cyberethnologie“ (Kapitel 2), die einerseits auf Identitätskonstruktionen, andererseits auf spezifische Gemeinschaftsbildungen im Netz verweist (Kapitel 1). Auf die Deskription der Fallbeispiele aufbauend analysiert die Autorin kenntnisreich ausgewählte computervermittelte Kommunikationsinhalte (Kapitel 7) und Internetstrategien (die sog. „Cyberstrategien“) (Kap. 8), die den damaligen politischen Konflikt im Internet prägten. Abgeschlossen wird die Untersuchung durch die kritische Berücksichtigung der Einbettung der sich neu gebildeten (Online-)Gemeinschaften und deren Aktivitäten in den sog. „Offline-Kontext“ (Kapitel 9). Die einzelnen Teilanalysen, die im Schlusskapitel nochmals zusammengeführt werden (Kapitel 10), beeindrucken durch die Detailiertheit und die Vielzahl an Befunden.

Detailkritik ist an dem methodischen Vorgehen und dessen Dokumentation zu äußern. Die zu Beginn geforderten „Interaktionen“ des Forschers mit den neuen Technologien und Medien (vgl. S.44f.) sind nicht immer intersubjektiv nachprüfbar. Auch wünscht man sich als Leser mehr Informationen zu der an sich sehr aufwändigen Methodik der Analyse und der Operationalisierung der Forschungsfragen, die nur auf drei Seiten explizit beschrieben werden. Das kann nicht zufrieden stellen. Im Verlauf der Arbeit verweist Bräuchler zwar immer wieder auf ihr Vorgehen. Allerdings werden spezifische Analyse-, Interpretations- und Auswahlkriterien im Rahmen dieses Buches weder systematisch theoriegeleitet entwickelt noch empiriegeleitet diskutiert. So wirkt die Auswahl mancher Interviewpartner, aber ebenso die Diskussion einiger theoretischer Perspektiven, die explizit nicht operationalisiert werden, mitunter zufällig. Weniger wäre hier mehr gewesen. Auch eine Diskussion methodischer Gütekriterien bzw. der Fallstricke der Untersuchung findet explizit nicht statt.

Bräuchler spricht zu Beginn eine Art Grundfrage jeglicher ‚Netzforschung‘ an: Ob es sich beim Cyberspace um eine zur realen Welt konkurrierende Realität oder um zusätzliche Räume der Vergesellschaftung handelt bzw. ob diese strenge Dichotomie nicht längst obsolet geworden ist (vgl. S.15). Anhand ihrer Studie kann Bräuchler aus ethnologischer Perspektive detailliert zeigen, dass sich neu bildende Gemeinschaften und z.T. auch deren Konflikte nicht mehr ohne die neuen technischen Möglichkeiten gedacht werden können. Mehr noch, sie rekurren in ihrer Funktionsweise hauptsächlich auf digitale Kommunikation.

Jeffrey Wimmer (Berlin)

Lisa Gitelman: Always Already New. Media, History, and the Data of Culture

Cambridge/Mass., London: MIT Press 2006, 205 S., ISBN 0-262-07271-8, \$ 36.-

Lisa Gitelman ist bereits mit mehreren einschlägigen Publikationen zu den Auswirkungen technischer Medien auf die amerikanische Schriftkultur des 19. Jahrhunderts hervorgetreten. In ihrer viel beachteten Monografie *Scripts, Grooves, and Writing Machines: Representing Technology in the Edison Era* (Stanford 1999) hat sie technische Aufzeichnungssysteme – von Thomas Edisons kurzlebigen ‚elektrischen Stift‘ bis hin zu den am Markt weitaus erfolgreicherer Technologien der Phonografie, Telegrafie, Telefonie und Schreibmaschine – mit einem durch seine Tiefenschärfe stets bestechenden Blick auf die von ihnen gezeitigten Veränderungen in den historisch spezifischen Akten des Lesens und Schreibens untersucht.

Ausgangspunkt von Gitelmans Zugriff auf die Medienrealitäten der Vergan-

genheit ist die grundsätzliche Annahme, dass in den Aufzeichnungs- und Einschreibungstechnologien der technischen Moderne eine Sprach- und Texttheorie ihren Niederschlag findet, die an den Apparaturen selbst sowie dem praktischen Umgang mit ihnen abgelesen werden kann. Eine Schlüsselfunktion kommt dabei Gitelmans doppelt dimensioniertem Medienbegriff zu: Einerseits ist ein Medium eine Kommunikation ermöglichende Technologie; andererseits konstituiert sich ein Medium erst aus jenem Gefüge sozialer und kultureller Praktiken, das im Umgang mit der dem Medium zugrunde liegenden Technologie gewachsen und mit dieser zu unterschiedlichen Zeiten auf unterschiedliche Weise assoziiert ist. Diese Praktiken oder, wie Gitelman sie nennt, ‚Protokolle‘ definieren nicht nur den Gebrauch eines Mediums im sekundären Sinne seiner ‚Rezeption‘ oder ‚Nutzung‘. Sie stehen vielmehr in einem unhintergehbaren Spannungsverhältnis zu seiner technischen Gestalt und wirtschaftlichen Vermarktung und gehören damit untrennbar zur historischen Erscheinungsweise des Mediums selbst. Damit hat Lisa Gitelman der angloamerikanischen Mediengeschichtsschreibung eine methodische Matrix zur Verfügung gestellt, die dankbar aufgegriffen worden ist, zuletzt von Henry Jenkins in *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (New York 2006).

Auch ihr neuestes Buch bleibt diesem Medienbegriff treu (vgl. S.7). Es hebt Gitelmans Ansatz jedoch insofern auf eine neue Reflexionsebene als in ihm erstmals der Versuch einer vergleichenden Interpretation der Medienumbrüche des späten 19. und 20. Jahrhunderts am Beispiel von Phonografie und digitalen Netzwerken unternommen wird. Die Autorin balanciert dieses anspruchsvolle Projekt einer Epochen übergreifenden „Medienarchäologie“ (S.11) intern dadurch aus, dass sie die Analogien und Differenzen an eng umrissenen Fallstudien zu verdeutlichen sucht, deren strenge historische Konturierung schon immer eine besondere Stärke ihrer Arbeiten ausgemacht hat. So ist der erste, der Phonografie gewidmete Teil des Buches in sich wiederum in zwei Kapitel unterteilt, die jeweils punktuell die experimentelle Einführungsphase von Edisons Phonografen 1878 und 1889-1893 bzw. dessen zweite, nachhaltigere Durchsetzungsphase der Jahre 1895-1910 umkreisen. Stand der Phonograf nach seiner unmittelbaren Einführung im Zentrum einer von Männern dominierten und von maskulinen Metaphern geprägten Geschäfts- und Aufführungskultur, die die Apparatur und ihre Tonaufzeichnungs- und Wiedergabeleistungen in Werbeveranstaltungen und so genannten „Talking Machine Shows“ öffentlich zur Schau stellten (bzw. zu Gehör brachten), so ist sein späterer Erfolg als Unterhaltungsmedium auf Massenbasis Gitelman zufolge vor allem darauf zurückzuführen, dass die Phonografie insgesamt ‚weiblichere‘ Züge annahm, sowohl in den kennzeichnenden Metaphern ihrer technischen Funktions- und Wirkungsweise als auch mit Blick auf das nun von ihr vorrangig anvisierte Zielpublikum, für das Phonograf und Schallplatte im bürgerlichen Wohnzimmer nicht selten die Stelle von Klavier und Notendruckern einnahmen (vgl. S.85).

Im zweiten Teil des Buches beschäftigt sich Gitelman zentral mit der Frage, wie eine Geschichte des Internets mit Blick auf seine bibliografischen Möglichkeiten, den Status seiner Textualität und die Protokolle ihrer Lesbarkeit zu konzipieren wäre. Kapitel drei betrachtet in diesem Zusammenhang die frühesten Beispiele digital vernetzter Texte im ARPANET, dem historischen Vorläufer des Internets der Jahre 1968-1972, d.h. bevor digitale Netzwerke auch für den Laien praktikabel und der Umgang mit ihnen der breiten Öffentlichkeit vertraut war. Als Schlüsseltext der damaligen Diskussion um die Neudefinition dessen, was an der Schwelle zum digitalen Zeitalter noch als ‚Dokument‘ und ‚Aufzeichnung‘ gelten kann, dient J.C.R. Licklaters Studie *Libraries of the Future*, die 1965 als Ergebnis eines vom Pentagon mitfinanzierten Forschungsprojekt am MIT entstanden war. Gitelmans Recherche stützt sich dann vor allem auf die so genannten „requests for comments“ (RFCs), die innerhalb der „Network Working Group“ (NWG) kursierten. Aus ihnen gehen nicht zuletzt aufschlussreiche Ungleichzeitigkeiten in der Alltagspraxis der ans ARPANET angeschlossenen Wissenschaftler hervor, etwa aus RFC 77 vom 20. November 1970, dass zur Dokumentation einzelner Arbeitsschritte weiterhin auf Tastatur und Papierausdrucke zurückgriffen werden soll, „rather than try to tackle both keyboards and graphic devices like light pens and mice with screen display output.“ (zit. n. S.111)

Das vierte Kapitel nimmt sich abschließend der Gebrauchsformen des Internets in der Frühphase seiner Massenverbreitung und Kommerzialisierung um 1990 an. Entlang einer Reihe von „Errors“ wie „File Not Found“ oder „Incorrect Formatting“, von Problemen des beschränkten Zugangs und systeminhärent produzierten Fehlern von Suchmaschinen wie dem „H-Bot“ thematisiert Gitelman die impliziten Grenzen, die der digitalen Textualität als Kommunikationsform gezogen sind und die in paradoxen Wendungen eines Diskurses am Rande vermittelbarer Verständlichkeit lokalisierbar werden.

Man merkt dem Buch an, dass seiner Verfasserin selbst der historisch-kritische Umgang mit den akustischen Medien um 1900 vertrauter ist als die Beschäftigung mit den Konsequenzen der Digitalisierung. Der gemeinsame Nenner, auf den sich die ‚neuen Medien‘ beider Fallstudien bringen lassen, ist dementsprechend allgemein gefasst: „The introduction of new media, these instances suggest, is never entirely revolutionary: new media are less points of epistemic rupture than they are socially embedded sites for the ongoing negotiation of meaning as such.“ (S.6) So treffend und originell einzelne Beobachtungen im zweiten Teil des Buches auch sind, sie fügen sich weit weniger überzeugend zu einer kohärenten Argumentation als dies im ersten Teil der Fall ist. Dessen bündige und doch detailgenaue Diskussion der apparativen und diskursiven Transformation des Phonografen gehört zweifellos zu den einsichtigsten Darstellungen, die seit Jonathan Sternes *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham, London 2003) zu diesem Thema verfasst worden sind. Dass der medienhistorische Brückenschlag zwischen Phonografie und digitalem Netzwerk am Ende nicht rundweg gelingt, mag nur bezeugen, dass sich Medien in ihrer kontingenten

Materialität wie in ihrer epistemologischen Reflexivität auch unter dem größten methodischen und empirischen Aufwand allen auf Eindeutigkeit und Vergleichbarkeit ausgerichteten Ordnungsprinzipien notwendig entziehen – wie Gitelman selbst am Ende ihres Buches offen eingesteht.

Michael Wedel (Amsterdam)

Hinweise

Link, David: Poesiemaschinen - Maschinenpoesie. Zur Frühgeschichte computerisierter Texterzeugung und generativer Systeme. München 2007, 192 S., ISBN 978-3-7705-4493-6

Quandt, Thorsten, Jeffrey Wimmer, Jens Wolling (Hg.): Die Computerspieler. Studien zur Nutzung von Computer- und Videogames. Wiesbaden 2006, 400 S., ISBN 3-531-15085-5

Medien und Bildung

Sammelrezension „Medienkompetenz“

Harald Gapski (Hg.): Medienkompetenz messen? Verfahren und Reflexionen zur Erfassung von Schlüsselkompetenzen

Düsseldorf, München: kopaed 2006 (Schriftenreihe Medienkompetenz des Landes Nordrhein-Westfalen, Bd. 3), 136 S., ISBN 3-938028-53-X, € 14,80

Ansgar Batzner: Digitale Medien im Schulbuch. Der Beitrag von Schulbüchern zum Erwerb von digitaler Medienkompetenz

Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2006 (Medienpädagogik und Mediendidaktik, Bd. 9), 321 S. ISBN 3-8300-2327-8, € 68,-

Der von Harald Gapski herausgegebene Sammelband enthält die Beiträge eines Expertenworkshops vom November 2005 mit dem sprechenden Titel „Wie können vorliegende Erfahrungen der Erfassung und Bewertung von Medienkompetenzmessung für Erwachsene nutzbar gemacht werden?“ Sechs Experten in Fragen der Kompetenzerfassung berichten von Erfahrungen in ihren Domänen und weisen auf Verbindungen zur Messung von Medienkompetenz hin. Abgeschlossen wird der Band mit einem informativen Überblick über nationale und internationale Projekte zur Kompetenzmessung.

Gapski liefert einen knappen Überblick zur Definitionsproblematik und zeigt dabei die vorhandenen Unsicherheiten auf. Dieter Gnahn stellt Möglichkeiten und Grenzen von Breitbanduntersuchungen dar, wobei er ebenfalls die Schwierigkeiten lediglich benennen, aber nicht lösen kann. Klaudia Haase konkretisiert Kompetenzmessungsverfahren anhand dreier Beispiele und zieht daraus Rückschlüsse auf die Erfassung von Medienkompetenz. Lutz Goertz erweitert das Spektrum der Beispiele und stellt eine ganze Reihe von Kompetenzmessungsverfahren vor; ein „neues Instrument zur Erfassung von Medienkompetenz“ (S.69) handelt er unter Punkt zwei seiner Ausführungen allerdings etwas knapp ab. Vera Timmerberg weist auf einige Parallelen zwischen der Erfassung von Kultur- und Medienkompetenz hin, während Dirk Schneckenberg im einzigen englischsprachigen Beitrag des Bandes wiederum die Problematik von Breitbanduntersuchungen diskutiert und sich abschließend für ein moduliertes, die jeweils spezifischen Bedingungen berücksichtigendes Verfahren ausspricht.

Gegenwärtig existiert kein allgemein anerkanntes Konzept zur Beschreibung oder zur Messung von Medienkompetenz. Die Tagungsbeiträge versuchen, hierfür eine Ausgangsbasis zu schaffen, das Feld abzustecken, in Nachbarbereichen nach

Verwendbarem zu suchen und Querverbindungen herzustellen. Sie verdeutlichen so die Komplexität der gestellten Aufgabe und skizzieren auf den knapp 100 Textseiten einige Lösungsansätze. Trotz der verbleibenden Vagheit erhält der Leser dadurch einen realitätsnahen Einblick in die komplexe Problematik der Medienkompetenzmessung und Basisinformationen zu möglichen Lösungen.

Seine 2005 an der Universität Augsburg eingereichte Dissertation zur gegenwärtigen Berücksichtigung digitaler Medien in Lehrbüchern stützt Ansgar Batzner hingegen auf die Begutachtung von fast 14 000 Schulbuchseiten aller an bayerischen Hauptschulen unterrichteter Fächer. Dazu geht er von den Vorgaben der Lehrpläne der Jahre 1997 und 2004 aus und listet nach Fächern geordnet alle Stellen auf, an denen digitale Medien (im weitesten Sinn, s.u.) in den für den Unterricht zugelassenen Büchern auftauchen. Er stellt fest, dass die Behandlung neuer bzw. digitaler Medien in allen Lehrplänen ab 1997 vorgesehen ist, diese Vorgabe in den Büchern jedoch nur spärlich und mit großer Verzögerung umgesetzt wird. Allerdings kann er eine deutliche Steigerung im Laufe des untersuchten Zeitraums konstatieren, wobei nicht nur die Zahl der Mediennennungen zunimmt, sondern auch die didaktische Qualität ihrer Einbindung in die Lehr-Lernvorgänge. Insgesamt wird erkennbar, dass zwar die Lehrpläne relativ schnell auf medientechnologische Veränderungen reagieren, sie aber dann, zumindest bezogen auf das Schulbuch, für die Praxis über längere Zeit hinweg folgen- und damit wirkungslos bleiben.

Den größten Teil seiner Publikation benötigt Batzner für die Dokumentation der Fundstellen in den Schulbüchern, in denen auf die neuen Medien Bezug genommen wird. Diese gibt er meist vollständig wieder und listet anschließend auf, welche der Lehrplanvorgaben in den untersuchten Büchern erfüllt bzw. unbeachtet bleiben. Von den 274 Textseiten seines Bandes entfallen so 48 auf den einführenden Theorieteil und gut drei Seiten für die Zusammenfassung der Ergebnisse am Ende, an die zusätzlich viereinhalb Seiten mit Ausführungen zur Schulbuchzulassung, für die Lehrerfortbildung sowie die Schulbuchforschung angehängt sind. Auf den verbleibenden über 200 Seiten zitiert Batzner für die Lehrplanfassungen von 1997 und 2004 sowie nach Schulfächern geordnet die Vorgaben der Lehrpläne, die Mediennennungen in den Büchern und schließt die einzelnen Abschnitte mit tabellarischen Übersichten ab.

Das Buch eignet sich folglich mehr für Leser, die nach Datenmaterial zum gestellten Thema suchen, und weniger für solche, die eine Analyse der vorfindbaren Verhältnisse auf einer Metaebene erwarten. Diese ließe sich auch dann nicht auf drei Seiten unterbringen, wenn das Ergebnis der Materialsichtung weniger vorhersehbar ausfiele wie in diesem Fall. Schon der einleitende Theorieteil geht wenig in die Tiefe und beschränkt sich auf eine etwas oberflächliche, die jeweilige Problematik kaum erfassende Skizzierung themenrelevanter Termini. So bleibt die Definition dessen, was unter digitalen Medien zu verstehen sei (vgl. S.27), sehr

allgemein und subsumiert alles unter diesen Begriff, was mit Computern zu tun hat. Auf die bedeutsamen Randbereiche einer solchen Mediendefinition, ob zum Beispiel digitalisierte Filme oder mit Hilfe von Computern erstellte Druckerzeugnisse auch zu den digitalen Medien zu zählen wären, geht der Autor nicht ein. Da nicht zwischen Medien im eigentlichen Sinn, also den Informationsträgern, und deren technologischen Hilfsmitteln, den Geräten oder Diensten etwa, getrennt wird, fehlt es an vielen Stellen an Systematik, was zu entsprechend unklaren Beschreibungen führt. Beispiele hierfür sind die Ausführungen zu „Medienerziehung“, „Medienkompetenz“ oder „Multimedia“. Die insgesamt 714 Fußnoten, von denen die meisten durch eine geschicktere Zitierweise hätten vermieden werden können, sowie aufwändige Belege dafür, dass die Vorgaben der Lehrpläne kaum oder nur mangelhaft in den Lehrbüchern erfüllt werden – so in Tabellen ausschließlich mit 0-Einträgen (S.180) –, erschweren das Lesen in unnötiger Weise.

Der Band verlangt also viel von einem am Thema interessierten Leser und bringt im Verhältnis dazu wenig an neuen Informationen. Aufschlussreiche Beispiele, etwa die für Pseudo-Integrationen neuer Medien in Lehrbüchern, wenn sie dort lediglich genannt, nicht jedoch inhaltlich oder didaktisch eingebunden werden (vgl. S.231), drohen dadurch in der aufgeführten Materialmenge unterzugehen.

Haymo Mitschian (Wuhan/VR China)

Hinweise

Necknig, Andreas Thomas: *Wie Harry Potter , Peter Pan und Die Unendliche Geschichte auf die Leinwand gezaubert wurden. Literaturwissenschaftliche und didaktische Aspekte von Verfilmungen phantastischer Kinder- und Jugendliteratur.* Frankfurt/M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien 2007, 204 S., ISBN 3-631-55486-9

Treumann, Klaus Peter, Dorothee M. Meister, Uwe Sander, Eckard Burkatzki, Jörg Hagedorn, Manuela Kämmerer, Mareike Strotmann, Claudia Wegener (Hg.): *Medienhandeln Jugendlicher. Medienutzung und Medienkompetenz. Bielefelder Medienkompetenzmodell.* Wiesbaden 2007, 560 S., ISBN 978-3-531-15293-6

Mediengeschichten

Fundstück

Stehen Erinnerungstage an, so konfrontieren uns unsere Medien mit einer schier unerschöpflichen Menge an Remember-Reflexen und sind in ihren einschlägigen Rückblenden gar nicht zu bremsen - so geschehen 2006 mit Mozart und Schiller als Anlass bzw. bereits 1999 mit Goethe. Natürlich standen zu diesem Zeitpunkt nicht nur Zeitungsartikel *en masse* ins Haus, sondern gerade auch eine Fülle an Beiträgen in den modernen Medien Rundfunk und Fernsehen. Kein Wunder also, dass man in der Vielfalt der einschlägigen Jubiläums-Reaktionen unter dem Titel *Ein Film für Goethe* auch auf einen aufwändigen Leinwandstreifen stößt, der sich seines Gegenstandes und der Schauplätze, die sich mit dem Namen des Klassikers verbinden, per Schauspieler-Ensemble und Kamera zu versichern sucht. „Lebendige Literaturgeschichte“, lobte die *Süddeutsche Zeitung*, „aus der Feder eines Fernsehmannes“. Sein Name: Joachim Burkhardt (Jg. 1933); er „arbeitete bei der Deutschen Welle tv in Berlin“, „realisierte zahlreiche Fernsehfeatures und veröffentlichte Romane, Erzählungen, Hörspiele und vier Theaterstücke“. Mit Blick auf sein markantes Goethe-Porträt ist dann auch ein Buch entstanden, das als „Bericht über das allmähliche Entstehen“ der Film-Idee und gleichzeitig als eine „einfühlsame Einführung in die Gedanken und Lebensformen der damaligen Zeit“ fungiert. Hier eine Leseprobe, die auf Frankfurt am Main und die Kindheit des ‚Helden‘ Bezug nimmt!

Karl Riha (Siegen)

Joachim Burkhardt, *Ein Film für Goethe, Eine Erinnerung. Daedalus* Verlag: Münster 1999

Wir drehen eine Folie für den Tag, an dem den Bewohnern des Hauses am Hirschgraben die Nachricht vom Erdbeben in Lissabon bekannt wird. Eine Nachricht, die „über die in Friede und Ruhe schon eingewohnte Welt einen ungeheuren Schrecken verbreitete“. 1755 - sechzigtausend Tote. Für den kleinen Goethe eine Irritation sondergleichen. Er weinte sich, kann man sich vorstellen, in den Schlaf. „Gott, der Schöpfer und Erhalter Himmels und der Erden, hatte sich keineswegs väterlich bewiesen“. Die Kamera geht langsam, sehr langsam, über den Stich, der das zerfallene Kolosseum darstellt, hinüber zum Fenster, hinter dem unaufhaltsam der Regen rinnt. Ein Regen, für den der Assistent sorgt. Marcus beugt sich, festgehalten von einem Beleuchter, aus dem Fenster der nächsten Etage und verschüttet langsam das Wasser, das wir für dieses Bild benötigen: sehr konzentriert, dunkeläugig, die langen Haare, das Bärtchen, ein derbes Hemd - eine

Gestalt wie ausgeliehen aus dem Jahrhundert, um das es geht. Und was von ihm gilt, gilt für die ganze Mannschaft, die sich hier abmüht. Allesamt könnten das Stürmer und Dränger sein, Scholaren einer sich zwischen Abbruch und Aufbruch befindlichen Zeit. Manchmal ist es fast unheimlich, wie genau sie in den Film passen würden, den sie drehen. Und während ich mich frage, ob es da nicht auch noch andere als äußere Entsprechungen geben könnte, wird mir unversehens klar: Ich habe mich an diesen Stoff gemacht als einer, der nach Punkten sucht, die sich als Koordinaten für heute noch nutzen lassen. Eine Zeitreise also, eine Exkursion. Tag für Tag werden wir uns, werde ich mich nach dem Ertrag fragen müssen. Ob wir wollen oder nicht, hinter der Kamera und später am Schneidetisch wird eine Probe aufs Exempel gemacht. Belichtend und filmend, unter Schneiden und Texten werden wir ein Kapitel aus unser aller Vergangenheit darauf befragen, ob es noch spricht.

Autorinnen und Autoren

- Christina Bartz** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am SFB/FK „Medien und kulturelle Kommunikation“; demnächst erscheint ihre Dissertation *MassenMedium Fernsehen. Zur Semantik der Masse in der Medienbeschreibung*.
- Drew Bassett**, geb. 1963, Studium der Biologie, danach 5-jährige Forschungstätigkeit an der Univ. Leicester. Nach Abschluß einer Zusatzausbildung als Sprachlehrer seit 1991 im Lehrbereich (Englisch) tätig; seit 1995 in Köln als Sprachlehrer und freier Autor im Bereich Medien/Film Studies.
- Eliane Beauflis**, geboren 1970 in Montreal (KAN), hat nach einem Studium am Institut d'Etudes Politiques in Paris im Bereich „Kommunikation“ in Germanistik und Theaterwissenschaft promoviert. Zurzeit arbeitet sie als Deutschlehrerin und als freie Mitarbeiterin für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften.
- Andreas Becker**, geb. 1971, Dr. phil., Film- und Medienwissenschaftler, Veröff. zur Zeitraffung und Zeitdehnung im Film, zur Chronofotografie. Derzeit Arbeit an einem Forschungsprojekt zur Wechselbeziehung von europäischem und japanischem Film an der Johann Wolfgang Goethe-Univ. Frankfurt/Main.
- Lena Christolova**, Dr. phil., unterrichtet Medienwissenschaft an der Univ. Konstanz; Forschungsschwerpunkte: Fotografie, Avantgarde, früher Film.
- Frank Degler**, Dr. phil., Wiss. Angestellter am DFG-Forschungsprojekt ‚Literarisches und mediales Wissen‘. Promotion 2002 mit einer Arbeit zu Patrick Süskind. Publikationen in Literatur- und Medienwissenschaft, insbesondere zur Intermedialitätsforschung.
- Rainer Dittrich**, geb. 1951, Dr. phil., Tätigkeit als Lektor und Herausgeber. Veröff. zur Literatur des 20. Jahrhunderts.
- Ulrich Döge**, geb. 1960 in Berlin, Diplom-Politologe, Theaterwissenschaft (M.A.) mit dem Schwerpunkt Filmwissenschaft, Dr. phil., Dissertation zum italienischen Neorealismus. Freier Autor. Aktuelle Publikation: *Kulturfilm als Aufgabe. Hans Cürlis (1889-1982)*. Anfang 2007 erscheint das Begleitheft zu G.W. Pabsts *Geheimnisvolle Tiefe* in der Reihe *Filmhimmel Österreich*, im Sommer ein Essay zu Roberto Rossellinis Fernsehtheorie und -praxis in einem Sammelband von Vorträgen (Hg. Thomas Koebner und Irmbert Schenk), zum Thema „Aufbruch in neue Dimensionen. Der italienische Film der sechziger Jahre“.
- Christian Filk**, Dr. des., arbeitet am Institut für Kommunikation und Kultur, Univ. Luzern. Letzte Veröff.: *Im Bann der Live-Bilder: Krisenkommunikation, Kriegsberichterstattung und Mediensprache*, 2006; *Zur Logik der Medienforschung*, 2006 (Diss.) und (Mithg.), *Reprint: Emilie Altenloh, Zur Soziologie des Kino, 1914* (im Ersch.).
- Ralf Michael Fischer**, geb. 1970, Dr. des., Studium der Kunstgeschichte und Germanistik in Tübingen und an der Univ. of Massachusetts in Amherst. 2001 bis 2006 wiss. Mitarbeiter an den Kunstgeschichtlichen Instituten in Marburg und Frankfurt, seit Oktober 2006 wiss. Mitarbeiter in Frankfurt. Lehraufträge zu Malerei, Fotografie und Film. Dissertation über die Konstruktion von Raum und Zeit in Kubricks (Œuvre; Publikationen zu Jackson Pollock, Kubrick und Kurosawa.
- Sven Grampp**, geb. 1973, M.A., Studium der Germanistik, Philosophie, Kunst- und Medienwiss. Mitarbeiter am Institut für Theater- und Medienwiss. an der Univ. Erlangen-Nürnberg; Mitglied des Sonderforschungsbereichs „Norm und Symbol“ der Univ. Konstanz. Dissertationsprojekt: Der Buchdruck als historiographische Reflexionsfigur in der Medientheorie.
- Heinz-B. Heller**, geb. 1944, Dr. phil., Professor für Medienwissenschaft an der Univ. Marburg. Veröff. u. a. zur Geschichte und Theorie des Films, Programmgeschichte des Fernsehens.
- Ottmar Hertkorn**, geb. 1935, Dr. phil., Akademischer Oberrat an der Univ.-GH Paderborn. Veröff. zu Medienpädagogik und -didaktik, außerdem zu Deutsch als Fremdsprache, insgesamt zehn Jahre für DAAD und Goethe-Institut in São Paulo/Brasilien und Helsinki/Finnland. Im Ruhestand ehrenamtlich Chefredakteur der Zweimonatsschrift des Deutschen Instituts für Bildung und Wissen (*ibw-journal*).
- Christoph Hesse**, geb. 1972, Dr. phil., Filmwissenschaftler aus Bochum, hat zuletzt das Buch *Filmform und Fetisch* (Bielefeld 2006) veröffentlicht und bereitet zurzeit ein Forschungsprojekt zur Entwicklung der Filmtheorie in Großbritannien vor.
- Ulf Heuner**, Dr. phil., geb. 1966, Verleger und freier Lektor. Veröff. zu Theater, Film und Fernsehen.

- Anja Horbrügger**, M.A., geb. 1979, Studium der Neueren deutschen Literatur und Medien, Soziologie und Kunstgeschichte in Marburg und Wien; derzeit: Promotion zum Thema *Geschlechterkonstruktionen im frühen deutschen Nachkriegsfilm*; freie Mitarbeiterin bei versch. Magazinen; Volontariat bei der HNA (Hessische Niedersächsische Allgemeine Zeitung, Kassel) ab Oktober 2005.
- Nicole Kallwies**, geb. 1978, Studium der Diplom Romanistik mit wirtschaftswissenschaftlicher Qualifikation an der Univ. Mannheim und Granada, Schwerpunkt Medien- und Filmwissenschaft. Derzeit wiss. Angestellte an der Univ. Mannheim. Promotion „Leichte Tiefe - Komischer Ernst: Die französische Filmkomödie im ausgehenden 20. Jahrhundert“. Letzte Publikationen: „Diskretion statt Provokation: El nuevo realismo de Icíar Bollain y Fernando León de Aranoa“. In: Hübner / Jan-Sudmann: *Medien - Zeit - Zeichen*. Marburg 2006; „Plädoyer für eine pragmatische Annäherung an die Filmkomödie“. In: Kallwies / Schütz (Hrsg.), *Mediale Ansichten*. Marburg 2005.
- Eric Karstens**, geb. 1966, M.A., medienwissenschaftliches Studium in Köln und Berlin. 1992-2000 Leiter Programmplanung beim Fernsehsender VOX, seitdem selbstständige Tätigkeit als Berater und Projektmanager im Bereich elektronische Medien. Lehraufträge an öffentlichen und privaten Hochschulen. Buchveröffentlichung: Eric Karstens/Jörg Schütte: *Praxishandbuch Fernsehen*. Wiesbaden 2005
- Kay Kirchmann**, geb. 1961, Dr. phil., Hochschuldozent für Medienwissenschaft an der Univ. Konstanz. Veröff. zu Film- und Fernsehästhetik, Medien- und Zeittheorie und zum Avantgarde- und Tanztheater.
- Andreas Kirchner**, geb. 1979, M.A., Studium der Neueren deutschen Literatur und Medien, Politikwissenschaft und Soziologie in Marburg und Mainz; arbeitet zur Zeit an einer Dissertation über visuelle Konzeptionen in den Filmen Lars von Triers.
- Daniela Kloock**, Dr. phil., Medien- und Kulturwissenschaftlerin, Forschung und Lehre an der TU Berlin und HdK (Filminstitut). Buchpublikationen: *Medientheorien - eine Einführung*, zs. mit Angela Spahr, München: UTB W. Fink Verlag 2007³; und: *Von der Schrift- zur Bildschirmkultur - Analyse aktueller Medientheorien*, Berlin: Wissenschaftsverlag Volker Spiess 2003². Sie arbeitet zur Zeit an einer umfassenden Veröffentlichung zur Zukunft des Kinos und der Kinobilder (erscheint 2007).
- Hans-Dieter Kübler**, geb. 1947, Dr. rer. soc., Professor für Publikations- und Medienwissenschaft und Sozialwissenschaften an der Hochschule für angewandte Wissenschaften Hamburg, Fachbereich Bibliothek und Information. Veröff. zur Medienwissenschaft, -kultur und -pädagogik.
- Annemone Ligensa**, Magister der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft/Anglistik/Psychologie an der Univ. Köln, anschließend dort wiss. Hilfskraft am Zentrum für Medienwissenschaften und Dozentin für Medienpsychologie, derzeit wiss. Mitarbeiterin im Forschungsprojekt „SFB/FK 615 Medienumbrüche – Teilprojekt A5: Industrialisierung der Wahrnehmung“ an der Univ. Siegen.
- Charlotte Lorber**, geb. 1980, Studium der Medienwissenschaft, Neueren deutschen Literatur und Italienisch an der Philipps-Univ. Marburg, derzeit Promotion über das Werk des italienischen Autorenfilmers Nanni Moretti.
- Haymo Mitschian**, Dr. phil., Jg. 1954, Privatdozent an der TU Berlin, dort Promotion über „Chinesische Lerngewohnheiten“ und Habilitation über „Fremdsprachenlernen mit Computern“. Vertretungsprofessuren an der Univ. Bremen (Mediendidaktik Deutsch) und der Univ. Kassel (Deutsch als Fremdsprache), für das Goethe-Institut in Armenien und Vietnam tätig. Seit Ende 2005 als Bundesprogrammlehrkraft an der Fremdsprachenschule in Wuhan/VR China. Wissenschaftliche Schwerpunkte: Lernen mit Medien, Deutschlernen in Asien, Lerntheorien.
- Sebastian Moretto** hat 2006 seinen Bachelor of Arts in den Fächern Medien- und Theaterwissenschaft erworben und studiert nun im Masterprogramm Medienwissenschaft an der Ruhr-Univ. Bochum. Neben bildwissenschaftlichen Fragestellungen steht die Funktion von Mythen in populären Medienprodukten im Mittelpunkt seines Interesses.
- Florian Mundhenke**, geb. 1976, M.A., studierte Neuere deutsche Literatur und Medienwissenschaft, Europäische Ethnologie und Amerikanistik in Marburg. Derzeit verantw. Redakteur der Zeitschrift *MEDIENwissenschaft* und Lehrbeauftragter an der Philipps-Univ. Marburg. Laufendes Promotionsvorhaben über ein filmphilosophisches Thema. Forschungsschwerpunkte: Zufälligkeit, Geschichtlichkeit und Identität in filmischer Darstellung, zeitgenössische Medientheorien.
- Andrea Nolte**, geb. 1971, M. A., Studium der Germanistik, Anglistik und Medienwissenschaft in Paderborn, wiss. Mitarbeiterin im Fachgebiet Medienwissenschaft an der Univ. Paderborn.

- Dominik Orth**, M.A., Studium der Kulturwissenschaft, Germanistik und Geschichte in Bonn und Bremen. Lehraufträge in Bremen und Bielefeld sowie Promotionsprojekt an der Universität Bremen zum Thema „Realitätsfiktionen – Narrative Strategien zur Konstruktion möglicher Welten in Literatur und Film.“ Publikation: *Lost in Lynchworld – Unzuverlässiges Erzählen in David Lynchs Lost Highway und Mulholland Drive*. Stuttgart: ibidem 2005.
- Nina Riedler**, geb. 1969, M.A., Studium der Allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, Anglistik und Philosophie an der Univ. Essen. Forschungsaufenthalt am Warburg Institut, London. Promoviert an der Univ. Tübingen über die Wiederentdeckung der Renaissance um 1900.
- Martin Richling**, geb. 1977, M.A., Studium der Fächer Neuere deutsche Literatur und Medienwissenschaft sowie Europäische Ethnologie/Kulturwissenschaft an der Philipps-Univ. Marburg. Seit 2003 Arbeit an einer Dissertation zum Thema „Video im Spielfilm. Geschichte, Ästhetik und Theorie der Videoaufnahmetechnik im narrativen Kino.“ Veröff. in der Zeitschrift *Film-Dienst*.
- Karl Riha**, Dr. phil., Prof. em. für Literaturwissenschaft an der Univ.-GH Siegen.
- Silke Roesler** (M.A.) ist wiss. Mitarbeiterin am Institut für Medien-, Informations- und Kulturwissenschaft der Univ. Regensburg. Sie verfasst parallel ihre Dissertation zur Medientheorie des Städtischen. Arbeitsschwerpunkte: Stadt im Film, Filmpsychologie, virtuelle Rollenspiele, frühe Mediengeschichte.
- Thomas Rothschild**, geb. 1942, Dr. phil., Hochschullehrer an der Univ. Stuttgart. Veröff. zu politischem Lied, Literatur des 20. Jahrhunderts, Medien.
- Björn Schäffer**, geb. 1983, seit 2003 Studium der Medienwissenschaften an der Univ. Paderborn. Seit September 2006 stud. Hilfskraft am dortigen Lehrstuhl für Komparatistik. Editorische Betreuung des Einführungsbandes: *Die Kinokomödie der Gegenwart*, hrsg. von Jörn Glasenapp und Claudia Lillge (München: Wilhelm Fink Verlag; erscheint 2007). Interessensschwerpunkte: Zeit- und Raumerfahrungen im Film, Farbästhetik im Film.
- Wolfgang Schlott**, geb. 1941, Studium der Slavistik, Anglistik, Linguistik, Soziologie in Leipzig und Münster (Wf.), Konstanz. Privatdozent für Neuere Slavische Literatur- und Kulturgeschichte an der Univ. Bremen. Veröff. zur europäischen Bildungsgeschichte, Kulturgeschichte Osteuropas, Literaturgeschichte (Russland, Polen).
- Herbert Schwaab**, geb. 1969, Studium der Film- und Fernsehwissenschaft in Bochum. Promotion mit der Arbeit *Erfahrung und Populärkultur* (2006), die sich mit der Filmphilosophie Stanley Cavells beschäftigt. Arbeiten zur Ästhetik populärer Fernsehformate, Filmphilosophie und Theorie der Populärkultur.
- Markus Stauff** ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft, Ruhr-Univ. Bochum. Zur Zeit arbeitet er im Forschungskolleg „Medien und kulturelle Kommunikation“ im Teilprojekt „Gesichtspolitiken“ an einem Projekt zum Mediensport.
- Matthias Steinle**, geb. 1969, Dr. phil., Studium Medienwissenschaft und Germanistik in Paris, Wiss. Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft Univ. Marburg, Dissertation über die gegenseitige Darstellung von Bundesrepublik und DDR im Dokumentarfilm
- Ulrich von Thüna**, geb. 1935, Dr. iur., insgesamt sieben Jahre Aufenthalt in Paris und Lyon, in London und New York. Filmkritiker bei *epd Film*.
- Michael Wedel**, geb. 1969, Dr. phil., Assistenzprofessor für Geschichte und Theorie der Medien und Kultur an der Univ. Amsterdam. Im Frühjahr 2007 erscheint *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914-1945* (München: edition text + kritik).
- Jeffrey Wimmer**, Dr. phil., ist Lehrkraft für besondere Aufgaben am Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft der FU Berlin. Arbeitsschwerpunkte sind PR/Organisationskommunikation, Öffentlichkeit/Gegenöffentlichkeit und internationale Kommunikation.
- Nikolai Wojtko**, geb. 1967, Dr. phil., Studium der Kommunikationswissenschaft, Philosophie und Soziologie, Lehrtätigkeiten an den Univ. Essen und Köln, Redakteur des Online-magazins www.einseitig.info, Veröff. zu film- und medienwissenschaftlichen Themen.



Claudia Kusebauch
Dana Messerschmidt
Andreas Mohrig
Steffi Schültzke

So ein Fernseh-Theater!

Politische Akteure und
Programmpraxis einer Institution
des DDR-Fernsehens

Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles,
New York, Oxford, Wien, 2007.

233 S., 15 Abb.

ISBN 978-3-631-55638-2 · br. € 39.80

Das Fernsehtheater Moritzburg war das Wunschkind eines SED-Bezirkssekretärs und avancierte zum Stiefkind des DDR-Fernsehens. Es war ein Vorzeigeobjekt für Staatsgäste der DDR und Brigade-Ausflugsziel mit stets ausgebuchten Plätzen. Zum Publikumsmagneten wie seine westdeutschen Pendanten, Millowitsch- und Ohnsorg-Theater, wurde es jedoch nie. Solche Dissonanzen bestimmten die Entwicklung des Fernsehtheaters Moritzburg in Halle, denen die vier Autoren des Bandes auf verschiedenen Ebenen nachgehen. Es wird hinterfragt, welche Prozesse und Interessen zur Gründung der Institution führten, welche Konzeptionen von Volkstheater die Entwicklung des Fernsehtheaters begleiteten und mit welchen Formen von Komik man das Publikum für seine Inszenierungen gewinnen wollte.

Aus dem Inhalt: Delegierte *Kulturarbeit*. Fernsehstudio Halle und Fernsehtheater Moritzburg als Produkte institutioneller Beziehungen zwischen DFF, SED und den DDR-Kulturbehörden · Das Fernsehtheater Moritzburg – sozialistisches Fernseh-Volkstheater? · Sozialistische Komik-Alternativen. Schwank-Inszenierungen des Fernsehtheaters Moritzburg und des Ohnsorg-Theaters im Vergleich

Am schnellsten bestellen Sie über unseren Internetbookshop: www.peterlang.de

Peter Lang GmbH · Internationaler Verlag der Wissenschaften
Postfach 94 02 25 · D-60460 Frankfurt am Main · Telefon 0 69/78 07 05-0



Die neue Reihe: Film-Konzepte

Film-Konzepte

Herausgegeben von Thomas Koebner und Fabienne Liptay

Die Reihe »Film-Konzepte« bietet neue Ansichten und überraschende Einsichten zu Personen und Themen des deutschen und internationalen Films.

Sie erscheint seit Januar 2006 mit vier Nummern im Jahr. Die Hefte können einzeln oder im vergünstigten Jahresabonnement (€ 46,--/sfr 72,50) bezogen werden.

Bei Bestellung des Jahresabonnements 2007 erhalten Sie eines der ersten vier Hefte (Komödiantinnen, Chaplin - Keaton, Nicolas Roeg oder Indien) als Probenummer ohne Berechnung.

Neu in der Reihe

Heft 5 (Januar 2007)

Ang Lee

etwa 100 Seiten

€ 14,--/sfr 24,50

ISBN 978-3-88377-861-7

Heft 6 (April 2007)

Superhelden

etwa 100 Seiten

€ 14,--/sfr 24,50

ISBN 978-3-88377-862-4

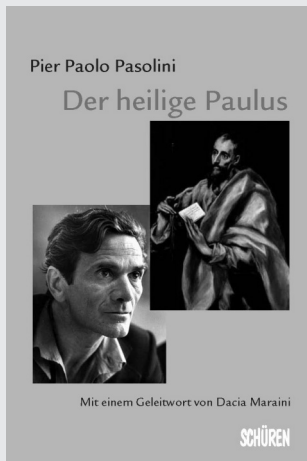


edition text + kritik

Levelingstraße 6a | 81673 München

info@etk-muenchen.de | www.etk-muenchen.de

Kino zum Lesen



Pier Paolo Pasolini
Der heilige Paulus
Mit einem Vorwort von Dacia Maraini
Hg. von Reinhold Zwick
und Dagmar Reichardt
192 S., Klappbr., € 19,90/SFr 33,80
ISBN 978-3-89472-495-5

Erstmals auf deutsch:
Pasolinis unverfilmtes Drehbuch
Eine kommentierte und mit einem ausführlicheren Nachwort versehene deutsche Übersetzung von Pasolinis Drehbuch zu seinem nicht mehr realisierten Filmprojekt über den heiligen Paulus. Das für Pasolinis Oeuvre außerordentlich wichtige Drehbuch ist in Deutschland noch weitgehend unbekannt und in der Pasolini-Rezeption weithin unbeachtet geblieben.

SCHÜREN

Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
Fon 06421/63084 · Fax 06421/681190
www.schueren-verlag.de

Kino zum Lesen



Gregor J. Weber
Jeder tötet, was er liebt
Liebes- und Todesszenen
in den Filmen Alfred Hitchcocks

SCHÜREN

Gregor Weber
„Jeder tötet, was er liebt.“
Liebes- und Todesszenen in den
Filmen Alfred Hitchcocks
112 S., über 300 Abb.,
€ 12,90/SFr 22,70
ISBN 978-3-89472-487-0

„Alle Liebesszenen sind wie Mord-
szenen gefilmt und alle Mordszenen
wie Liebesszenen.“
Diese Beobachtung von Truffaut
verifiziert Gregor Weber in seiner
luziden Studie. Er überprüft hier
nicht nur, ob sich Truffauts These als
stichhaltig erweist, sondern auch,
welche konkrete narrative und
wirkungsästhetische Funktion die
vermutete Paarung von Eros und
Thanatos haben könnte.

SCHÜREN

Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
Fon 06421/63084 · Fax 06421/681190
www.schueren-verlag.de

Kino zum Lesen



Esther Quetting (Hg.)

Kino Frauen Experimente

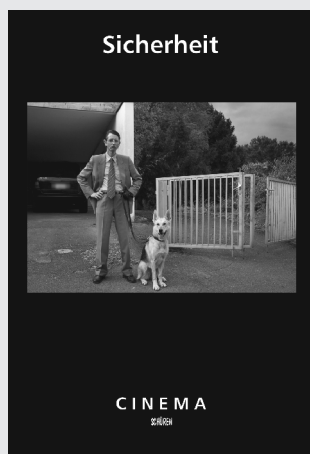
192 S., Pb., € 19,90/SFr 33,80
ISBN 978-3-89472-494-8

Eine längst fällige Rekonstruktion der Geschichte eines ungewöhnlichen Frauenkinoprojekts in der Schweiz: die nationalen Frauenfilmtage. Ab 1989 etablierte sich ein feministischer nationaler Kino- und Kultur-anlass, der KinobesucherInnen während 15 Jahren einen umfassenden Einblick in das Filmschaffen von Frauen ermöglichte. Statt ein zentral organisiertes Frauenfilmfestival wie in anderen Ländern, organisierten die Schweizer Kinofrauen die Frauenfilmtage zeitgleich in Städten und ländlichen Ortschaften der vier Sprachregionen der Schweiz.

SCHÜREN

Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
Fon 06421/63084 · Fax 06421/681190
www.schueren-verlag.de

Kino zum Lesen



Cinema 52: Sicherheit

208 S., teilw. farbig, Klappbr.,
€ 24,-/SFr 34,-,
ISBN 978-3-89472-603-4

Fühlen wir uns nicht sicher und behütet, wenn im beruhigenden Dunkel des Kinosaals auf der Leinwand der Mörder schließlich gefasst wird, sich das Paar endlich in die Arme fallen kann, bei Katastrophen ein Held für die Rettung der Welt entsteht? Die emotionale Geborgenheit kann jederzeit in ihr aufregendes Gegenteil umschlagen, ins Zweideutige, ins Unmögliche, ins Abenteuerliche und in die Gefahr. Deswegen ist CINEMA 52 den unsicheren Momenten im Kino gewidmet.

SCHÜREN

Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
Fon 06421/63084 · Fax 06421/681190
www.schueren-verlag.de