



NCCR Mediality

Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen
Historische Perspektiven

Newsletter Nr. 9 / 2013

Inhalt

- 3 Zirkulation, Umdeutung, Aufladung
Zur kolonialen Fotografie
Gesine Krüger
- 12 Tagungsberichte
- 17 Rezensionen
- 22 Neuerscheinungen 2012/13
- 23 Veranstaltungen



Universität
Zürich^{UZH}



Herausgeber Nationaler Forschungsschwerpunkt
›Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven‹
Universität Zürich, Rämistrasse 42, 8001 Zürich
Telefon: + 41 44 634 51 19, sekretariat@mediality.ch, www.mediality.ch

Redaktion Alexandra Bündler (alexandra.buender@mediality.ch)

Gestaltung Simone Torelli, Zürich

Abonnemente Der Newsletter kann abonniert werden unter mw@mediality.ch.

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck von Artikeln nur mit Genehmigung der Redaktion.

Zirkulation, Umdeutung, Aufladung Zur kolonialen Fotografie

Die afrikanische Geschichtsschreibung entdeckt Bilder immer wieder aufs Neue und wundert sich dabei ebenso regelmäßig darüber, dass eine doch so naheliegende ›Quelle‹ historischer Erkenntnis dem Zentrum des eigenen Nachdenkens offenbar fremd bleibt, beziehungsweise jeweils wieder fremd wird. Das mag an der Vorstellung liegen, visuelle Quellen erforderten einen besonderen methodischen und methodologischen Zugang, der über die gewohnte Textkritik hinausgeht,¹ weil Schrift und Bild unterschiedliche ›Medien‹ mit je unterschiedlichen, spezifischen Eigenschaften seien. Insbesondere Fotografien verführen dazu, die sichtbar eingefrorenen Zeitmomente als eine unmittelbare Anschauung des Vergangenen aufzufassen und sie daher entweder als Belege von bereits Gewusstem illustrativ heranzuziehen – wie dies etwa in klassischen ethnographischen Texten geschieht – oder aber ihre Konstruktion einer so radikalen Kritik zu unterziehen, dass die Abbildung hinter der, gleichwohl unverzichtbaren, theoretischen Dekonstruktion verschwindet. Wenn ich von Zirkulation, Aufladung und Umdeutung spreche, sind dies keine bild- oder medientheoretischen Begriffe, sondern Denkhilfen bei der Frage, was Fotografien tun und was mit ihnen getan wird, wie sie sich gleichsam durch Raum und Zeit bewegen und dabei verändern. Mich interessiert als Historikerin, was auf Fotografien zu sehen ist und was sie als Dinge sind. Zu beiden Aspekten gehören Fragen nach ihrer Herstellung, Zirkulation und Verwendung; es geht um ihre Materialität und Medialität und schließlich auch um ihre Magie, die im kolonialen Kontext eine besondere Bedeutung hat.

Die Idee eines unkontrollierten Eigenlebens und einer gewissen magischen Qualität begleitet die Geschichte der Fotografie von Beginn an. So erzählt Peter Geimer in einer Sendung der ›Sternstunde Kunst‹ mit dem bezeichnenden Titel »Wenn das Licht Geschichte schreibt«, wie William Henry Fox Talbot, der als einer der Erfinder der Fotografie gilt, eine Fotografie von sei-

nem Landhaus machte und dazu bemerkte, dies sei das erste Haus, das sein eigenes Abbild gezeichnet hätte.² Dieser Vorgang ist insofern bemerkenswert, als dass mit Hilfe eines von Menschenhand konstruierten technischen Apparates die Akteurschaft im fotografischen Prozess auf das Objekt übergeht. Das Haus, das sein eigenes Abbild zeichnet, will gleichsam selbst Bild werden und es ist nicht ganz geklärt, was sich dabei zwischen Subjekt, Objekt und Apparat abspielt. In deren Zusammenspiel entsteht jedenfalls das Abbild des Landsitzes – und der magische Moment liegt hier im unterstellten Willen des Hauses begründet, als dessen ›Beweis‹ seine realistische Wiedergabe erscheint. Dass die Auffassung vom Realismus der Fotografie allerdings eine Konvention sei, weil Fotografie gar keine Eigenschaften besitze, schrieb Pierre Bourdieu in seinen Texten zur Fotografie.³ Diese Konvention ist allerdings so wirkungsmächtig, dass zum Beispiel die fehlende Farbe bei Schwarz-weiß-Fotografien nicht gegen, sondern eher für die Wahrnehmung spricht, es würde sich hier um besonders ›realistische‹ Abbildungen handeln. Die Dokumentarfotografie und erst recht die Fotokunst arbeiteten lange Zeit – und nicht nur aufgrund zunächst noch technischer Beschränkungen – in Schwarzweiß (mit allen Farbveränderungen, die nach der Entwicklung des Positivs mit den weiterlaufenden chemischen Reaktionen einhergehen), und die ersten Farbfotografien in Galerien haben einiges Aufsehen erregt. Wenn das Landhaus von Talbot oder Bourdieus Fotografien aus Algerien trotz ›fehlender‹ Farben realistisch wirken, beruht dies auf Prozessen der Einschreibung, der Konvention und Interpretation, die allerdings nicht sehr kulturspezifisch zu sein scheinen, denn Berichte über technikferne ›Wilde‹, die sich in einer SW-Fotografie nicht erkennen würden, gehören wohl in den Bereich des Anekdotischen.⁴

Den Gegensatz, oder besser das Wechselspiel von Magie und Realismus, hat Geimer in seiner Einführung zur Fototheorie entfaltet, und hier

festgestellt, dass in den 1980er/90er Jahren eher die Betonung von Codierung, Funktion und Machtinteresse gegen Auffassungen von den magischen Qualitäten der Fotografie – auch etwa gegen Roland Barthes Überlegungen in seinem berühmten Text ›Die helle Kammer‹ (La chambre Claire, Paris 1980) – ins Spiel gebracht worden sind.⁵ Und dennoch gibt es einen Moment des Entzugs, wie Geimer schreibt, es lässt sich nicht bis ins Letzte kontrollieren, was in das Bild einsickert. Für mich sind im Kontext der Kolonialfotografie die Magie und der unkontrollierbare Moment aus zwei Gründen wichtig. Zum einen waren es häufig Missionare und Kolonialbeamte selbst, die Kamera, Laterna Magica und andere optische Spielereien als magische Apparate vorgeführt haben, und nicht die verblüfften ›Eingeborenen‹, die mit neuen Technologien konfrontiert, aus Angst und Unwissen die Magie ins Spiel brachten.⁶ Zudem lässt sich anhand von Fotografien aus einem klar rassistischen und kolonialistischen Kontext zeigen, das hier manchmal noch etwas anderes zu sehen ist, als beabsichtigt, dass tatsächlich etwas ›einsickert‹ und sich der Intention des Fotografen entzieht. Ein Beispiel sind die Portraitfotografien von Gustav Theodor Fritsch, die der deutsche Anthropologe und Physiologe, zudem ein Pionier der Farb fotografie, in Südafrika für seine rassenkundlichen Studien aufgenommen hat. Am 4. November 1863 besuchte er die Gefangeneninsel Robben Island, auf der eine Reihe ›aufständiger‹ Chiefs aus dem östlichen Einflussgebiet der Kapkolonie gefangen gehalten wurden, und durfte hier die prominenten afrikanischen Führer gegen einen kleinen Geldbetrag und Tabak fotografieren.⁷ Auch wenn Fritsch später Reproduktionen der Portraits in Form von vergrößernden Holzschnitten für sein Buch über die ›Eingeborenen Süd-Afrika's‹ als Exempel benutzte,⁸ erscheinen doch die im Fotoarchiv der National Library in Kapstadt hinterlegten Abzüge als eindringliche Studien, individuelle Portraits, die heute in ganz anderen Kontexten immer noch verwendet werden, etwa als Coverfoto für das südafrikanische Geschichtsjournal Kronos vom November 2001, in Geschichtsbüchern und auf Websites zur afrikanischen Geschichte.

Dieser neue Gebrauch von Gustav Fritschs Portraits – insbesondere denen der Chiefs – ist möglich, weil die Fotografien keine ›Rassentypen‹ darstellen, sondern Individuen, deren

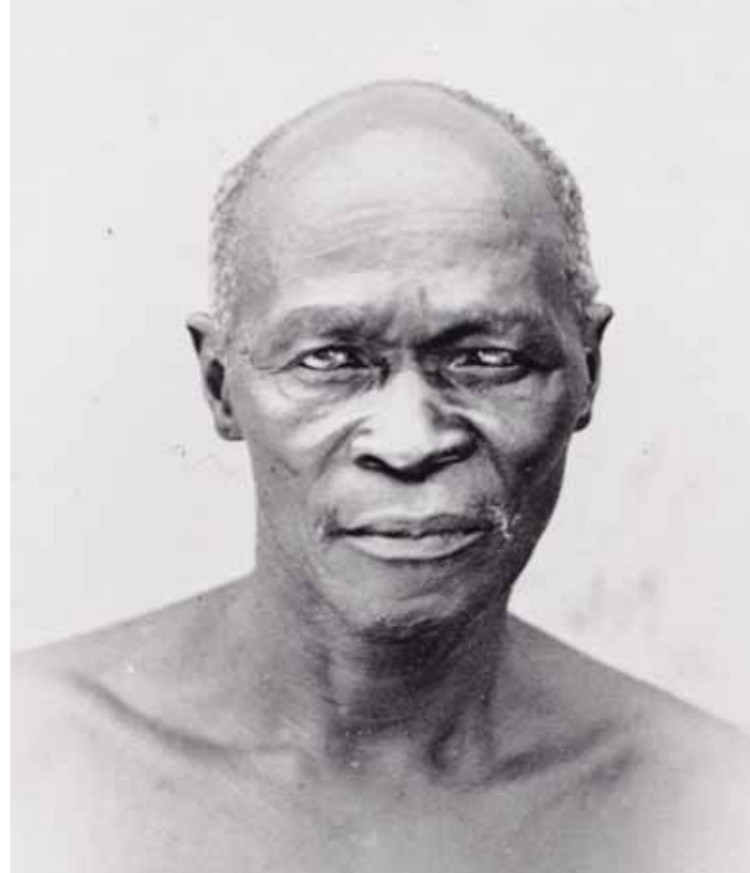


Abb. 1: Magoma als Gefangener, Ngqika-Häuptling, Robben-Insel, Tafel Bay. Gustav Fritsch 1863 (Besitz der National Library, Cape Town, Südafrika)

Persönlichkeit sich trotz der objektivierenden, schematischen Aufnahmen jeweils in einer Front- und einer Profilansicht erahnen lässt. Vielleicht hängt das damit zusammen, dass aufgrund der damals nötigen langen Belichtungszeiten eine gewisse Kooperation zwingende Voraussetzung für gelungene Aufnahmen war, sollte der fotografierte Mensch nicht fixiert oder massiv bedroht werden – eine ganze Zeit lang also mussten sich Maqoma und Fritsch gegenseitig anschauen. Mit dem neuen Gebrauch heute handelt es sich in gewisser Weise nicht mehr um eine Fotografie von Gustav Fritsch, sondern um eine Fotografie von Chief Maqoma. Ihr rassistischer Gehalt ist nicht (mehr) sichtbar, Blickregime haben sich verändert, aber es ist auch fraglich, ob Zeitgenossen von Fritsch ohne weitere Erläuterungen – beziehungsweise den schriftlichen Kontext seiner Studien – die Absicht der Fotografien erkannt hätten, ob hier tatsächlich etwas evident wird durch das Abbild. Denn für die Interpretation im Sinne von Fritsch ist ein Expertenwissen nötig und zwar eines, das sich selbst hervorbringt, indem es aus einer Vielzahl von Individuen den typischen ›Kaffer‹ destilliert, der in den einzelnen fotografischen Abbildern dann doch wieder nur als Variante sichtbar wird.⁹ Geradezu ärgerlich kommentierte Fritsch in seinem Buch zu den ›Eingeborenen Süd-Afrika's‹

die Ausführungen anderer Gelehrter, welche die ›Kaffern‹ als zu hell oder mit zu schmalen Nasen ausgestattet beschrieben haben, obwohl diese doch ganz anders aussehen würden.¹⁰

Kolonialfotografie als Medium

›Photographiert, Besitzgefühl: Ich bin es, der sie beschreiben oder erschaffen wird‹, notierte der Ethnologe Bronislaw Malinowski 1917 in seinem Tagebuch.¹¹ Diese Worte beschreiben eine Bemächtigung durch den Akt des Fotografierens, einen imaginären Schöpfungsakt, der allerdings ein reales Produkt hervorbringt: die Fotografie. Und diese Abbilder sind heute noch zu sehen, sie sind beides, eine ›Spur‹ als ›sinnlich wahrnehmbares Zeichen, das ein selbst nicht mehr fassbares Phänomen hinterlassen hat‹ im Sinne von Marc Bloch und zugleich ein konkretes, bewegliches Ding.¹² Fotografien sind Dinge, mit denen etwas gemacht wird. Sie sind nicht allein beweglicher Träger des Bildes, sondern sie gehen auch von Hand zu Hand, sie werden als Beweismaterial benutzt, sie werden mit Bedeutungen versehen, umgedeutet, in magische Praktiken eingebunden, zerstört.

Doch von welcher Fotografie ist die Rede? Der Begriff Kolonialfotografie meint ganz unterschiedliche Sujets und Genres, Bildpraktiken und Bildkontexte, und erhält seine Konturen in den 1970er Jahren, als im Zuge von postkolonialen Reflexionsprozessen innerhalb der Ethnologie die unterschiedlichen, auch eigenen Repräsentationsformen und dokumentarischen Praktiken einer kritischen Analyse unterzogen worden sind. Auch die neue Kolonialgeschichte beschäftigt sich mit visuellen Quellen, mit Fotografie als kolonialer Praxis, mit Bildern in kolonialen Konstellationen und den kolonialen Akteuren, die Bilder herstellten, zirkulieren ließen und einsetzten,¹³ vornehmlich Beamte, Missionare, Ethnografen und andere Männer in kolonialen Diensten. ›Der Prozess der kolonialen Durchdringung [...] erfolgte zeitgleich mit der Etablierung der fotografischen Praxis. Fotografie wurde Teil des Entdeckungsprozesses und verlieh der flüchtigen Begegnung mit den Fremden etwas Dauerhaftes oder Dingliches.‹¹⁴ Dieser Prozess war jedoch kein einseitiger, denn besonders an den Küsten entstanden bald Fotostudios,¹⁵ die für eine lokale Kundschaft arbei-

teten und fotografische Praktiken verbreiteten sich in ganz Afrika mit der Mission und der Kolonisierung und wurden von der einheimischen Bevölkerung in unterschiedlicher Weise angeeignet.¹⁶ Dabei spielte insbesondere die Studiofotografie auch in der künstlerischen Weiterentwicklung afrikanischer Fotografie eine wichtige Rolle.¹⁷ Ein wichtiger Aspekt der Forschung ist zudem die Rolle der Abgebildeten selbst beim ›Bildermachen‹, ihre Position als Subjekte und nicht allein als Objekte der Fotografie.¹⁸

Wird Kolonialfotografie aus dem 19. und 20. Jahrhundert nicht einfach in ideologiekritischer Weise als ›geraubter Schatten‹ gedeutet, stellt sich auch die Frage nach dem Medium, nach ihrer Medialität.¹⁹ Theoretisch kann Fotografie als ›traditionelles Kommunikationsmedium‹ verstanden werden oder in die ›bunte Vielfalt materieller Formen und symbolischer Formationen‹ eingeordnet werden, die ›allesamt als Medium beschrieben werden können.‹²⁰ Beides ist unbefriedigend, denn der erste Zugriff ist zu eng und zu sehr in eine technische Fortschrittserzählung eingebunden, der zweite Zugriff zu willkürlich und zu wenig trennscharf – wenn alles Medium sein kann, ist auch alles kein Medium. Der Ethnologe Frank Heidemann schlägt vor, Kolonialfotografien als ›dritte Bilder‹ zu begreifen: ›Dritte Bilder entstehen (fototechnisch oder diskursiv) oft in dritten Räumen, jenen Orten, an denen mehrere Kulturen aufeinander treffen, ohne dass der Raum einer einzelnen Kultur zugerechnet werden kann. Dritte Bilder enthalten die zusätzliche Dimension eines externen Kommentars.‹²¹ Obwohl es sich um einen interessanten Ansatz handelt, erscheint mir die Konzeption von ›Kulturen‹, die aufeinandertreffen, als zu hermetisch. ›Eher von dem ›Dazwischen‹ als von einem ›Dritten‹ zu sprechen kann Perspektiven eröffnen auf grundsätzliche Dynamiken und Prozesse, wie sie ins Spiel kommen, sobald Medien im Gebrauch sind.‹²² Diese Dynamiken und Prozesse würde ich als Umdeutungen und Aufladungen verstehen, die mit der Zirkulation der Fotografien als Ding und als Bild einhergeht. Zudem sind sie veränderlich: sie können Texte illustrieren und verändern, und selbst durch Texte verändert werden. Und dabei kann mit der Figur des ›dazwischen‹ eine Substantialisierung oder Personalisierung (als Mittler oder Bote) vermieden werden, wie Christian Kiening schreibt.²³

Eine weitere Überlegung betrifft das Archiv und den archivierten Körper. Dabei interessieren einerseits die klassischen Archive, also Nachlässe, Sammlungen und Fotoarchive von Bibliotheken, und andererseits die Bildarsenale, die neu geschaffenen Bilderwelten von Missionaren, Kolonialbeamten, Ethnografen und wissenschaftlichen Expeditionen, die räumlich weit verstreut sein können. Die konkreten und metaphorischen Archive sind wichtig, denn sie »speichern« all diejenigen Bilder, die der Zirkulation entzogen sind, die nicht mehr im Gebrauch sind oder niemals waren. Dazu gehören auch die nicht entwickelten Negative, die aussortierten Fotografien, die verwackelten und misslungenen Bilder, die Fotografien vor und nach dem für die Veröffentlichung ausgesuchten Bild, usw. Weil es gleichzeitig zu viel und zu wenig Material gibt, und dem Überlieferungszufall jeweils Rechnung zu tragen ist – das gilt für alles historische Arbeiten – ist es wichtig, auch das Archiv selbst zu thematisieren, und zwar als konkreten Ort und als medialen Raum, den Kolonialfotografien durchqueren und besetzen, zum Beispiel wenn Fotografien von Dogon- Maskentänzern, die bei einer Forschungsreise aufgenommen worden sind, in einem surrealistischen Magazin erscheinen.²⁴

Schrift und Bild

In den afrikanischen Kolonien hat die protestantische Mission im 19. Jahrhundert, als dominante Vermittlerin der alphabetischen Schrift, trotz ihrer bilderlosen Kirchen durchaus auch mit Bildern gearbeitet und neue Bilder nach Afrika gebracht – sowohl was die Technologien, insbesondere hinsichtlich der technischen Reproduzierbarkeit, als auch die zumeist christlichen Sujets betraf. Es handelte sich beispielsweise um Illustrationen für Missionszeitschriften in Europa, um Sammelbilder für den Verkauf,²⁵ und sie setzten Fotografien und Bilder direkt in ihren Missionsgebieten ein.²⁶ Auch hier dienten Bilder der Illustration religiöser Texte oder der Spendenwerbung unter der kolonialen Siedlerbevölkerung; Fotografien wurden zudem als Anschauungsmaterial im Unterricht benutzt oder von Missionaren für private Zwecke aufgenommen. Besonders interessant ist hier die visuelle Inszenierung von Schriftlichkeit, denn damit scheint gleichsam eine Verdoppelung kolonialer Unter-

werfung sowohl im Medium der Schrift als auch im Medium des Bildes stattzufinden. Dabei gibt es unterschiedliche visuelle Erzählungen über die Konfrontation der »Heiden« mit der Schrift, die als Bildergeschichte einer erfolgreichen Bekehrungs- und Erfolgsgeschichte zusammgelegt und interpretiert werden können, wie die folgenden drei Beispiele zeigen.

Es beginnt mit einer angstvollen Abwendung von dem Buch, das Bibel und ABC zugleich repräsentiert, dem Licht des Christentums und der Zivilisation. Obwohl die äußeren Zeichen der Bekehrung in Form westlicher Kleidung schon vorhanden sind, muss nun erst noch die innere Überzeugung gegen den Widerstand des Heidentums folgen, wie diese Illustration aus einer Missionszeitschrift vermittelt.



Abb. 2: Scene from the section on Natal and Zululand: black children washed, dressed, fed and confronted with the alphabet (Besitz der National Library, Cape Town, Südafrika)

Das zweite Beispiel stellt einen Missionar im Kreis seiner aufmerksamen Schüler dar, ein beliebtes sowie weit verbreitetes Sujet von Fotografien und Illustrationen in Missions-Magazinen. Die Fotografie wird noch heute mit der Unterschrift »Missionar Vedder beim Unterricht mit Namibiern« auf einer Website der Gesellschaft für Evangelische Publizistik gezeigt.²⁷



Abb. 3: Missionar Vedder beim Unterricht mit Namibiern (vgl. Anm. 27)

Das Foto ließe sich auch völlig anders interpretieren, denn die Missionare waren zumindest anfänglich eher Schüler als Lehrer, da sie die einheimischen Sprachen lernen mussten, um das Neue Testament entsprechend der evangelischen Auffassung, jeder Mensch müsse selbst zum Studium der Bibel in seiner eigenen Sprache befähigt werden, übersetzen zu können. Missionar Heinrich Vedder notiert hier vielleicht gerade Informationen, die ihm die vermeintlichen »Schüler« vermitteln. Die selbstverständliche Annahme, der »weiße Mann« sei der Lehrer, lässt sich aus der Fotografie nicht entnehmen; es bedarf eines Vorwissens, das den Blick lenkt, die Interpretation in ein Geleis setzt.

Das dritte Beispiel zeigt die bereits geordnete Schule im geschlossenen Raum, und hier wird die Ordnung der Schrift auch in der Sitzordnung, den geraden Linien auf der Tafel und dem routinierten Studium der Bücher durch die Schüler widergespiegelt.



Abb. 4: Tigerkloof, Ausbildungsstätte der London Missionary Society, ursprünglich als Moffat Institute in Kuruma gegründet. 1905 als Tigerkloof südlich von Vryburg neu eröffnet (Besitz der National Library, Cape Town, Südafrika)

Argumentiert man jedoch gegen die Position, dass im Zuge kolonialer Unterwerfung mit der Einführung der Schrift eine Überwältigung der gesprochenen Realität (Oralität) und mit der Fotografie die Enteignung der Verfügung über das eigene Bild einhergeht, ist wiederum eine andere Interpretation möglich. So könnten etwa die unterschiedlichen konzentrierten Tätigkeiten der Schüler in den Vordergrund treten und als Ausweis ihrer Handlungsmacht (Agency) interpretiert werden. Die kolonialen Fotografien sollen jedoch häufig nur bestätigen, dass Schrift und Fotografie als Herrschaftsinstrumente eingesetzt worden sind, dass sie von außen, unter



Abb. 5: Studiofotografie von Ntame Williams (Besitz der National Library, Cape Town, Südafrika)

Zwang und als koloniale Werkzeuge in einem groß angelegten Projekt des »social engineering« nach Afrika gebracht worden sind. So richtig vieles davon ist, setzt meine Kritik doch bei der dabei vorausgesetzten und essentialisierten Opposition von eigen und fremd, von außen und innen sowie der Vorstellung des völligen Ausgeliefertseins afrikanischer Menschen an, die scheinbar nicht als Subjekte und Akteure ihrer eigenen Geschichte agieren, sondern innerhalb kürzester Zeit zu Objekten jederzeit durchsetzbarer kolonialer Herrschaft werden.²⁸

Das heißt nicht, die Fotografien seien ohne einen – auch kolonial-oppressiv bestimmten – schriftlichen Kontext zu entschlüsseln, aber Interpretationen ändern sich, Lesarten variieren, wenn man zunächst vom Bild ausgeht und dies zudem nicht als ein spezifisches Medium mit vorab bestimmten spezifischen Eigenschaften versteht. Wenn die Fotografie im Mittelpunkt steht, bleibt die Schrift in mehrfacher Hinsicht weiterhin unverzichtbar, denn die Bilder stehen häufig in einem schriftlichen Umfeld, also in Texten, sie werden schriftlich vermittelt, indem in Texten Bezug auf sie genommen wird; sie tragen zudem Bildunterschriften und besitzen beschriftete Rückseiten oder es wird direkt auf die Foto-

grafie (das Negativ oder Positiv) geschrieben, wie zum Beispiel bei kolonialen Bildpostkarten.²⁹

Wie Schrift ein Bild verändern kann, zeigt die Studiofotografie von Ntame Williams, die gemäß der von mir zunächst vorgeschlagenen Interpretation die Absolventin einer höheren Schule zeigt, die ein Bild von sich in einer selbstbewussten Pose vor einem typischen Hintergrund anfertigen ließ, um es ihrer Lehrerin als Andenken zu verehren und vielleicht selbst eine Erinnerung zu besitzen. Anders als bei den Portraits von Fritsch stand hier die abgebildete Person als Individuum im Mittelpunkt, sie selbst wollte fotografiert werden und musste wohl nicht zum Stillhalten bewegt werden wie die Gefangenen auf Robben Island, die sich an der Nase kratzten, die Augen schlossen und für ihre Kooperation Geld und Tabak von Fritsch erhielten.³⁰ Dreht man das Foto allerdings um, so kann man auf der Rückseite neben ihrem Namen Ntame Williams lesen: »Kaffir and Fingo. Trained at Lovedale.«³¹ Mit dieser Aufschrift, die vermutlich erst bei der Archivierung der Fotografie in der National Library in Kapstadt vorgenommen wurde, wird die junge Frau geradezu hinterrücks von einem Subjekt und Individuum zu einem Objekt und Exempel von »Rassenmischung« in einem kolonialen Fotoalbum im Archiv. Das Bild, das Ntame Williams wohl tatsächlich ihrer ehemaligen Lehrerin Jane Elizabeth Waterstone³² schenkte, ging aus deren Privatbesitz in einen öffentlichen Besitz über und steckt nun in einem Fotoalbum. Nur wenn man einen Abzug bestellt, erfährt man von der Aufschrift, die von einer Mitarbeiterin oder einem Mitarbeiter der Bibliothek mit Bleistift jedes Mal wieder sorgfältig auf die Rückseite der Bestellung kopiert wird. Ohne die Aufschrift jedoch bleibt die Studiofotografie ein individuelles Portrait von einer lächelnden jungen Frau, die mit Buch und modischem Hut eine urbane, gebildete afrikanische Elite repräsentiert.³³ In einer Situation, in welcher der moderne bürokratisierte Kolonialstaat die afrikanische Bevölkerung in Reservate abschieben wollte, ihnen Bürgerrechte und Staatsbürgerschaft verweigerte sowie jede höhere Bildung als nicht »wesensgemäß« betrachtete, erlangt eine auf den ersten Blick harmlose Studiofotografie die Qualität einer (visuellen) Intervention, und bleibt mit der Schrift doch in einem Rassediskurs gefangen.



Abb. 6: Somi. Gustav Fritsch 1863
(Besitz der National Library, Cape Town, Südafrika)

Körper und Archiv³⁴

Studio- und Portraitfotografie sind nicht zufällig Ausgangspunkt und Sujet vieler afrikanischer Fotokünstler, etwa bei den Arbeiten von Samuel Fosso aus Kamerun.³⁵ Die Aneignung der Fotografie und die Auseinandersetzung mit ihrem Einsatz als Herrschaftstechnologie fallen hier in eins beziehungsweise sind zwei Pole bei der Arbeit mit Abbildungen des Körpers. Dabei würde ich zunächst nicht zwischen Studio- und Portraitfotografie unterscheiden, denn es gab und gibt in afrikanischen Städten mobile »Fotostudios«, die in unterschiedlicher Weise genutzt wurden. Portraits dienten zudem nicht nur als Passbild, Geschenk oder Erinnerungsstück, sondern auch im Kontext polizeilicher und anthropologischer Nachforschung. Es geht mir um das Abbild des Körpers und besonders des Gesichts, und hier beziehe ich mich auf Überlegungen von Allan Sekula, der in seinem einflussreichen Text zur Fotografie geschrieben hat: »Allein schon die

Reichweite und der Umfang/das Ausmaß der fotografischen Praxis belegen zur Genüge, welcher paradoxer Status der Fotografie in der bürgerlichen Gesellschaft zukommt. [...] Wir sehen uns mit einem doppelten System konfrontiert: einem Repräsentationssystem, das sowohl nobilitierend als auch repressiv wirken kann.«³⁶ Dieses doppelte System des fotografischen Portraits mit seinem entweder nobilitierenden oder repressiven Charakter wurde sogleich auf die Kolonien übertragen. So wie dieses System zu Hause Portraits für alle Klassen hervorbrachte und zugleich Verbrecher und Delinquenten in ein Archiv mit neuer visueller Evidenz einordnete, so diente es im British Empire wie auch in den Kolonien der Wissenschaft, Verwaltung sowie Mission und wurde als relativ preiswertes Mittel der Selbstrepräsentation benutzt. Sekula bezieht sich auf frühe Praktiken der Körperdokumentation, die sich der Fotografie bedienen und in diese eingehen, entwickelt von dem Kriminalbeamten Alphonse Bertillon und dem Eugeniker Francis Galton. Beide standen vor dem Problem, die ungeheuer anwachsenden Fotoarchive nutzbar, beziehungsweise benutzbar zu machen. Dem, wie Jens Schröter schreibt, »archivalischen Versprechen, nämlich jedem Verbrecherkörper eine relative, quantifizierbare Position in einem größeren Ensemble zuweisen zu können, stand jedoch die schiere Menge der Bilder im Wege.«³⁷ Bertillon entwickelte ein »komplexes, mit Karteikarten operierendes Klassifikationssystem« mit dem einzelne Bilder wiedergefunden werden konnten, denn es ging ihm um die eindeutige Identifizierung einer Person; bei Galton hingegen stand die Typisierung im Vordergrund, also die Bildung eines Querschnitts von Menschen mit (angeblich) typischen physiognomischen Merkmalen. »Bertillon versuchte, das Foto in das Archiv einzubinden. Galton versuchte das Archiv in das Foto einzubinden.«³⁸ Diese Repräsentationstechniken wurden in den Kolonien im Kontext von Verwaltung, Kontrolle und ethnographischer Aufzeichnung übernommen. Der repressive Charakter des Fotoarchivs ist allerdings mit dem Problem der Evidenz konfrontiert, denn, wie Elizabeth Edward schreibt, unterschieden sich Fotografien, welche zum Beispiel die monogenetische Abstammung der Menschen beweisen sollten, stilistisch in keiner Weise von denjenigen Fotografien, die genau das Gegenteil, die polygenetische Ab-

stammung, beweisen sollten.³⁹ Für systemkritische Fotografen konnte dieses »Evidenzproblem« eine Rettung vor Repressionen bedeuten, wie eine Anekdote über den südafrikanischen Fotografen Ernest Cole (1940–1990) bekundet. Nachdem Cole verhaftet wurde, weil er Polizeieinsätze gegen schwarze Jugendliche fotografiert hatte, behauptete er, seine Bilder seien Illustrationen für eine Dokumentation über schwarze Jugendkriminalität, und da die Polizei ihm an Hand der Aufnahmen nicht das Gegenteil beweisen konnte, musste sie ihn frei lassen.⁴⁰

Vor dem Evidenzproblem standen bereits die Missionare, die nicht nur für ihr privates Vergnügen fotografierten und um Spenden zu sammeln, sondern Fotografien ebenfalls bei ihrer Arbeit einsetzten.

Eine Fotografie, die in den verschiedenen Kolonialgebieten zirkulierte, ist die Abbildung von König Cetshwayo. Auf seinem Weg ins Exil nach Kapstadt wurde der abgesetzte König 1879 auf dem Schiffsdeck der Natal mehrfach portraitiert und innerhalb nur weniger Monate zeigten schottische Missionare bei der Vorführung mit einer Laterna magica im fernen Malawi ein Foto von ihm als Warnung vor Aufstandsgelüsten.⁴¹ Es bleibt im Dunkeln, was die versammelten Zuschauer bei der Projektion der Fotografie sehen sollten. Ein Missionar schrieb: »We impressed upon them the necessity taking some steps in the way of improvement.«⁴² Das Bild aber sagt im Grunde nichts anderes als »dies ist der abge-



Abb. 7: König Cetshwayo an Bord der HMS Natal
(Besitz des National Army Museum, London [23826]).

setzte König.⁴³ Und doch war er visuell präsent, ein Rebell aus einem anderen afrikanischen Gebiet, der gegen englische Truppen gekämpft und ihnen eine blutige Niederlage beschert hatte. Ob die Warnung der Missionare Gehör fand oder die Faszination über den Anblick des fernen Herrschers überwog, ist nicht überliefert.

Fotografien repräsentieren Menschen in einer ganz bestimmten Weise, sie haben sowohl in Europa als auch in Afrika in der kolonialen Situation visuelle Erinnerungskulturen beeinflusst und neue visuelle Referenzsysteme geschaffen. Die heutigen kritischen und ästhetischen Interventionen afrikanischer Fotografen und Fotografinnen verändern in zweierlei Weise die kolonialen Bilder: Einmal können die Bilder anders eingeordnet und anders interpretiert werden; die Handlungsträgerschaft verschiebt sich von den kolonialen Fotografen zu den Abgebildeten. Zweitens kann das Archiv gleichsam umsortiert werden, wenn Maqoma heute als Titelbild von Kronos in Erinnerung bleibt und nicht als Exempel für Gustav Fritsch' ›Eingeborenen‹, oder wenn Santu Mofokeng im Projekt ›The Black Photo Album, 1890–1950‹ mit den alten Studiofotografien afrikanischer Familien arbeitet.⁴⁴ Die oft recht steif anmutenden Aufnahmen von Familien, Paaren, Freunden und Babys mögen harmlos wirken, besitzen jedoch in der spezifischen südafrikanischen Situation, in der als schwarz klassifizierten Menschen jede Dignität und auch Urbanität konsequent verweigert worden ist, eine politische und ästhetische Sprengkraft.



Abb. 8: Zazini. Gustav Fritsch 1863 (Besitz der National Library, Cape Town, Südafrika)

- 1 Christraut M. Geary: Photographs as Materials for African History. Some methodological considerations, in: *History in Africa* 13 (1986), S. 69–116.
- 2 Sternstunde Kunst Spezial: Wenn das Licht Geschichte schreibt – Über die Wirkungsmacht der Fotografie. Peter Geimer im Gespräch mit Nathalie Wappler, Schweizer Fernsehen, SFR 22. 3. 2009.
- 3 Pierre Bourdieu: Eine illegitime Kunst: die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Frankfurt/M. 1983 (Orig.: *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris 1965).
- 4 Eine andere Auffassung vertritt in seinem klugen und bedenkenswerten Aufsatz Tobias Wendl: Warum sie nicht sehen was sie sehen könnten. Zur Perzeption von Fotografien im Kulturvergleich, in: *Anthropos* 91 (1996), S. 169–181.
- 5 Peter Geimer: Theorien der Fotografie zur Einführung. Hamburg 2011.
- 6 Übrigens hat die Ethnologin Heike Behrend gezeigt, dass in Afrika, anders als in der europäischen Geisterfotografie, Geister nicht im Medium der Fotografie, wohl aber in bewegten Bildern, also in Videos, sichtbar gemacht werden. Zu europäischen und afrikanischen Praktiken der Fotomagie siehe Heike Behrend: *Photo Magic. Photographs in Practices of Healing and Harming in East Africa*, in: *Journal of Religion in Africa* 33/2 (2003), Sonderheft *Religion and the Media*, S. 129–145.
- 7 Keith Dietrich, Andrew Bank: *An Eloquent Picture Gallery. The South African portrait photographs of Gustav Theodor Fritsch, 1863–1865*. Cape Town 2008.
- 8 Gustav Theodor Fritsch: Die Eingeborenen Süd-Afrika's. Ethnographisch und anatomisch beschrieben, mit zahlreichen Illustrationen, grossentheils nach Original-Photographien und Zeichnungen des Verfassers im Holzschnitt ausgeführt. Breslau 1872, S. 16 (Sandile), S. 17 (Maqoma). Ein beigegebener Atlas enthält zusätzlich »sechzig in Kupfer radierte Porträtköpfe«.
- 9 Siehe auch Susanne Regener: *Mediale Taxidermie. Vorstellungen über das Gesicht von Eskimos*, in: Wolfgang Beilenhoff, Marjana Erstic, Walburga Hülk u. Klaus Kreimeier (Hg.): *Gesichtsdetektionen in den Medien des zwanzigsten Jahrhunderts*. Siegen 2006, S. 207–227.
- 10 Doch was ist dunkel oder hell, schmal oder breit? Zur Objektivierung benutzten Anthropologen Messinstrumente und Karten mit abgestuften Farbschattierungen, die sie an verschiedene Körperteile ihrer Forschungsobjekte hielten. Wieder musste ein Durchschnittswert ermittelt werden zwischen beispielsweise dem gebräunten Gesicht und einer bedeckten Körperregion... Beispiele für die Farbkarten finden sich auch im Anhang des Buches von Fritsch (Anm. 8).
- 11 Bronislaw Malinowski: *Ein Tagebuch im strikten Sinne des Wortes, Neuguinea 1914–1918*. Schriften in vier Bänden, hg. von Fritz Kramer. Frankfurt/M. 1985, S. 127.
- 12 Marc Bloch: *Apologie der Geschichtswissenschaft oder Der Beruf des Historikers*. Stuttgart 2008, S. 64 u. Regener, *Mediale Taxidermie* (Anm. 9).
- 13 Siehe das Sonderheft ›Photography and Historical Interpretation‹ von *History and Theory* 48/4 vom Dezember 2009.
- 14 Frank Heidemann: *Transkulturelle Bilder. Von der Kolonialfotografie zu ›dritten Bildern‹*, in: *journal-ethnologie.de*, Schwerpunktthema ›Visuelle Anthropologie‹ 2005.

- 15 Ein späteres Beispiel (1948–1964) ist das Studio von Seydou Keita in Bamako, Mali. Elizabeth Bigham: *Issues of Authorship in the Portrait Photographs of Seydou Keita*, in: *African Arts* 32/1 (1999), S. 56–67, 94–96.
- 16 Tobias Wendl: *Entangled Traditions. Photography and the History of Media in Southern Ghana*, in: *Res – Journal of Anthropology and Aesthetics* 39 (2001), S. 78–101; Heike Behrend: ›Feeling Global‹. The Likoni Ferry Photographers of Mombasa, Kenya, in: *African Arts* 33/3 (2000), S. 70–77. Analog fanden unterschiedliche Formen der Aneignung auch im Bereich der Schrift statt, s. Gesine Krüger: *Schrift – Macht – Alltag. Lesen und Schreiben im kolonialen Südafrika*. Köln/ Weimar/ Wien 2009.
- 17 Tobias Wendl: ›Picture is a silent talker...‹. Zur Geschichte der afrikanischen Studiofotografie am Beispiel Ghanas, in: *Fotogeschichte* 71 (1999), S. 35–50.
- 18 Wichtig war hier etwa die südafrikanische Konferenz ›Encounters with Photography: Photographing people in southern Africa, 1860 to 1999‹. Cape Town 14.–17. Juli 1999.
- 19 Thomas Theye (Hg.): *Der geraubte Schatten. Eine Weltreise im Spiegel der ethnographischen Photographie*. München/ Luzern 1989.
- 20 Ich beziehe mich hier auf den programmatischen Text von Christian Kiening: *Die zweite Phase des NFS*, in: *Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven*, Newsletter Nr. 3 (2009), S. 1–7.
- 21 Heidemann, *Transkulturelle Bilder* (Anm. 14), ebd.
- 22 Kiening, *Die zweite Phase* (Anm. 20), S. 3.
- 23 Ebd.
- 24 Zum Zusammenhang von Surrealismus und Négritude siehe Jakob Vogel: *Minotauros, ein afrikanisches Phantom? Künstlerische Verflechtungen zwischen Afrika und Europa im 20. Jahrhundert*, in: Matti Braun: *Salo. Ausstellungskatalog der Ausstellungen im Kunstverein Braunschweig und in La Galerie Noisy-le-Sec 2010/2011*. Köln 2011, S. 54–59.
- 25 Rainer Alsheimer: *Bilder erzählen Geschichten. Eine Fotoanthropologie der Norddeutschen Mission*. Bremen 2010.
- 26 Paul Jenkins: *The Earliest Generation of Missionary Photographers in West Africa and the Portrayal of Indigenous People and Culture*, in: *History in Africa* 20 (1993), S. 89–118; T. Jack Thompson: *Light on Darkness? Missionary Photography of Africa in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Cambridge UK 2012.
- 27 <http://www2.evangelisch.de/themen/religion/die-gro%C3%9Ffe-unbekannte-vereinte-evangelische-mission57531>
- 28 Diese Kritik gilt auch für das ethnische Paradigma, bei dem alle anderen Bezüge wie Geschlecht, sozialer und ritueller Status, Klasse usw. hinter der Zugehörigkeit zu eindeutigen ethnischen Gruppen zurücktreten, die sich fremd gegenüberstehen.
- 29 Beispiele bei Enrico Sturani: *Das Fremde im Bild. Überlegungen zur historischen Lektüre kolonialer Postkarten*, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 21/79 (2001), S. 13–24.
- 30 Dietrich, Bank, *An Eloquent Picture Gallery* (Anm. 7), S. 22.
- 31 Kafir und Fingo sind heute nicht mehr gebräuchliche ethnische Bezeichnungen; Lovedale ist der Name einer Schule in Südafrika, die zur 1824 von der Glasgow Missionary Society gegründeten, gleichnamigen Missionsstation in der heutigen Eastern Cape Province gehörte.

- 32 Elizabeth van Heyningen: *Jane Elizabeth Waterston – Southern Africa's first woman doctor*, in: *Journal of medical biography* 4 (1996), S. 208–213.
- 33 Siehe z.B. Shula Marks: *Ambiguities of Dependence in South Africa: Class, Nationalism and the State in Twentieth Century Natal*. Baltimore 1986.
- 34 Lauri Firstenberg: *Representing the Body Archivaly in South African Photography*, in: *Art Journal* 61/1 (2002), S. 58–67.
- 35 Ingrid Hölzl: *Self-Portrait/Self-Vision. The Work of Samuel Fosso*, in: *Nka. Journal of Contemporary African Art* 24 (2009), S. 40–47.
- 36 Alan Sekula: *Der Körper und das Archiv*, in: Herta Wolf (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt/M. 2003, S. 269–334, hier S. 269.
- 37 Jens Schröter: *Archiv – post/fotografisch. Medien Kunst Netz 2004*. http://www.medienkunstnetz.de/themen/fotobyte/archiv_post_fotografisch/
- 38 Sekula, *Körper und Archiv* (Anm. 36), S. 269.
- 39 Elizabeth Edwards: *Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien, Taxonomien*, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie* (Anm. 36), S. 335–359.
- 40 Ernest Cole: *House of Bondage*. New York 1967.
- 41 T. Jack Thompson: *Capturing the Image. African Missionary Photography as Enslavement and Liberation*. Day Associates Lecture, Yale University Divinity School. New Haven/CT 2007, S. 1.
- 42 *Bandawe Journal*, 16. January 1880, *Livingstonia Papers*. Ms. 7910, National Library of Scotland, zitiert nach ebd.
- 43 Bei seiner Audienz bei der Queen im Londoner Exil (wo er auch 1882 von Alexander Bassano in dessen Studio auf der Bond Street portraitiert wurde), bemerkte er, dass er die Queen bereits von Bildern kenne, und sich nun über die persönliche Begegnung freue. Ebd. S. 23.
- 44 Zu seinen Arbeiten siehe Patricia Hayes: *Santu Mofokeng: Photographs. »The violence is in the knowing«*, in: *History & Theory* 48/4 (2009), Special Issue on Photography and Historical Interpretation, S. 34–51.

Tagungsberichte

Inhalt X – Perspektiven einer *categoria non grata* im philologischen Diskurs

Interdisziplinäre Tagung
Zürich, 4. – 7. September 2012

Wer gegenwärtig eine Nachwuchs-Tagung zum Thema ›Inhalt‹ organisiert, scheint die literaturtheoretische Entwicklung der letzten 50 Jahre verschlafen zu haben. Spätestens seit den post-strukturalistischen Theorieansätzen, welche ›Inhalt‹ meist mit Bedeutung oder Sinn gleichsetzen, ist der Terminus im höchsten Maße verpönt: Literarische Texte haben, so Paul de Man, keinen Inhalt, da die rhetorische Form diesen ständig subvertiert. Auch aus mediologischer Perspektive ist der Begriff problematisch, wenn man sich zum Beispiel Marshall McLuhans in aller Munde stehende Aussage »the medium is the message« vergegenwärtigt.

Betrachtet man jedoch die Forschungslandschaft genauer, dann zeigt sich auch, dass der Begriff nicht mit der nötigen theoretischen Reflexion verabschiedet wurde. Mit Synonymen wie Stoff, Motiv, Thema, Topos, Sinn, Botschaft und Gehalt löst man das Problem des Begriffs Inhalt nicht, sondern bedeckt es mit anderen Termini. Gerade die Kulturwissenschaften, die nicht mehr notwendig textzentriert sind, be-

handeln ihre Themen, als hätte es eine kritische Form-/Inhalt-Auseinandersetzung nie gegeben. Diese Ausgangslage schien reizvoll, um eine ›Inhalts‹-Debatte neu zu lancieren. Im Dialog sollte sich zeigen, inwiefern der Terminus rehabilitiert oder aber nach eingehender Prüfung guten Gewissens abgesetzt werden kann. Und so viel sei vorweggenommen: Die Tagungsteilnehmer waren sich in diesem Punkt auch nach vier intensiven Tagen und zahlreichen Diskussionen nicht einig.

Eine erste theoretische Standortbestimmung des schwierigen Begriffs nahm Bojan Peric (ETH Zürich) vor. Er formulierte dabei das scheinbare Paradox, dass erst ein toter Text ein sinnhafter, Inhalt ermöglichender Text sei. Sobald man einen Text paraphrasiert, d.h. einen Inhalt herausfiltert, ist man gezwungen, den Text zu entzeitlichen und zu ent-orten. Jede Paraphrase, jeder Inhalt sei also ein selbstständiger, autonomer Text, der nur via Konventionen mit dem Quelltext verbunden sei.

Während die einen dem Inhalts-Begriff gerade aus solchen Überlegungen heraus sehr kritisch und teilweise ablehnend gegenüberstanden, sahen andere in solchen Paradoxien weniger ein Problem. Heimo Stiemer aus dem Promotionskolleg ›Literaturtheorie als Theorie der Gesellschaft‹ (Münster) stellte dar, wie die Prager deutsche Literatur als Vehikel sozialer Anerkennungskämpfe funktioniert. Literatur ist dabei nicht in erster Linie ein ästhetisches Kunstwerk, sondern vielmehr ein Mittel, um außertextuelle Gegebenheiten abzubilden. Mit dieser Ansicht fungiert er als Vertreter einer referenzorientierten Kulturwissenschaft. Die Bedeutung, hier synonym mit dem Inhalt, ist dabei nicht in erster Linie an die Form gebunden, sondern an eine Referenz außerhalb des Textes.

Zwischen diesen beiden konträren Positionen bewegten sich letztendlich alle Vorträge der Tagung und auch alle Diskussionen zwischen den Vorträgen. Während die eine Gruppe von einem Medienbegriff ausging, der Inhalte bloß abbildet, stellte die andere die generative Kraft und die formale Eigenständigkeit der Medien selbst in den Mittelpunkt. Glücklicherweise blieb es aber nicht nur bei theoretischen Erörterungen, sondern mehrfach wurde in textnahen Lektüren dargestellt, wie jeglicher Inhalt doch an die ästhetisch einmalige Form des literarischen Textes

gebunden ist. Evelyn Dueck (Neuchâtel) ging mit ihrem Beitrag auf das Übersetzen von literarischen Texten ein. Sie zeigte auf, wie unterschiedlich Stéphane Mallarmés ›Crise de vers‹ ins Deutsche übersetzt wurde. In ihrer Einzigartigkeit zeigte jede Übersetzung klar auf, dass das Original keinen eindeutig übertragbaren Inhalt hat. Der Glaube an eine gültige, wahre Paraphrase entlarvt sich gerade im Umfeld von Übersetzungen als Illusion.

Nach vier anregenden Tagen kam man zum Schluss, dass das Thema ›Inhalt‹ keinesfalls als abgeschlossen zu betrachten ist. Nun gilt es, die für sich stimmigen Einzelvorträge noch stärker auf den Begriff ›Inhalt‹ zu fokussieren. Darauf aufbauend soll Ende 2013 ein Sammelband publiziert werden.

Daniel Alder



Orte und Modelle des Theatralischen im Barock

Workshop im Rahmen des Doktoratsprogramms ›Medialität in der Vormoderne‹
Zürich, 17. – 20. Oktober 2012

Mit Christopher Wild, seit 2008 Associate Professor of Germanic Studies, Theater and Performance Studies an der University of Chicago, der den Workshop veranstaltete, hätte sich das Doktoratsprogramm kaum einen kompetenteren Forscher zur Thematik des Theatralischen einladen können: zahlreiche Publikationen, vor allem seine jüngste zur ›Theaterfeindlichkeit und Antitheatralität‹, beschäftigen sich in besonderer Weise mit der Theoretisierung des Theatralischen an der Epochen­grenze zwischen Mittelalter und Neuzeit zum einen, an der Schnittstelle zwischen Theater und Welt sowie den vielfältigen Übergangs- und Interferenzphänomenen zum anderen.

Und so beschäftigte sich die gemeinsame Diskussion, die mit Doktoranden und weiteren Fachvertretern geführt wurde, zunächst mit der Konzeptualisierung des frühneuzeitlichen Theaters. Da beispielsweise schon der bürgerlichen Theaterreform der Aufklärung ein hermeneutischer Rahmen zur Interpretation des frühneuzeitlichen Theaters fehlte, könne man diesbezüglich quasi von einem prä-dramatischen Theater sprechen, welches jedoch nur vor dem Hintergrund außertextualer Modelle sinnvoll zu konzeptualisieren ist. Überblickt man die Fülle der Orte und Kontexte, an und in denen in der Frühen Neuzeit Theater stattfinden konnte, kommt der barocke Topos vom *theatrum mundi* zur vollen Anschauung. Solche waren etwa die Schule (Schultheater) und der Hof; das Theater als geistige Übung, sakramentale Repräsentation beziehungsweise Ritual, Anatomie oder die Dramaturgie der Maschine. Für den Barock gilt ein darum zunächst signifikanter Unterschied zwischen solchen extratheatralischen Praktiken und dem eigentlichen, mehr oder weniger literarischen Theater, wenn auch beide wechselseitig einander bestimmen. Begriffe wie Antitheatralität, Mimesis und Säkularisierung spielen eine wesentliche Rolle bei der Bestimmung des Verhältnisses zwischen Theater und Welt.

Den unterschiedlichen Aspekten und Darstellungsphänomenen der vielfältigen Austausch-

prozesse wurde auf Grundlage einer Materialfülle verschiedener medialer Provenienz innerhalb mehrerer Sektionen nachgegangen. In der ersten, die dem Theater und der Schule galt, wurde akzentuiert, dass das Schultheater den Höhepunkt der rhetorischen Ausbildung im 17. Jahrhundert darstellte. Bei der Aufführung etwa der Dramen Andreas Gryphius' ging es nicht um wahrheitsgetreue Repräsentation, sondern um reine Performance, gar die Demonstration der Demonstration. Dadurch entsteht das Paradox, dass gewissermaßen durch übersteigerte Theatralität die Grenze zwischen Bühne und Publikum verschwimmt, indem das Dargestellte nur dann als perfekt zu gelten hatte, wenn es den Schauspieler in seiner Person ergriff. Unter dem Themenschwerpunkt ›Theater und Hof‹ wurde unter anderem anhand Daniel Casper von Lohensteins ›Agrippina‹ diskutiert, wie sich der Zusammenhang zwischen Herrschaft und Theater bestimmen lässt und auf welche Weise sich problematische Konvergenzen ergeben, die sich an der Nero-Figur exemplifizieren und mit dem Begriff der ›theatralischen Tyrannei‹ fassen lassen. Mit dem ›Maschinen-Theater‹ rückte die Materialität der Bühne in den Fokus. Neben der Entwicklung ihrer Anlage von der zentralperspektivischen Flucht der Hinterbühne hin zur Verwandlungsbühne, welche die Verwandlung als wesentlichen Teil des Spektakels nun ermöglichte, wurde diskutiert, inwiefern das Auf- und Abtreten der Figuren – etwa in William Shakespeares ›The Tempest‹ – kulturellen Logiken folgte, die auf die ontologische Spannung von Immanenz und Transzendenz reagieren und dafür *theatrum mundi* und *machina mundi* zusammenbringen. Zum Abschluss widmeten sich die Diskutanten dem Anatomischen Theater. Medizinische Sektionen wurden vielfach als Drama angelegt und inszeniert, wovon eine Reihe bildlicher Darstellungen anschauliches Zeugnis ablegen, wie das anatomische Theater von Leyden. Es wurde diskutiert, was angesichts des komplexen Spiels von Verhüllen und Enthüllen des Toten sowie der hochgradig symbolisch aufgeladenen Inszenierung bei der Sektion tatsächlich gesehen wurde und welche Evidenz das Gesehene noch haben konnte. Die Diskussion über das frühneuzeitliche Theater soll weitergeführt werden.

Christine Stridde



Kartengeschichtliches Kolloquium III

Essen, 16./17. November 2012

Nach Veranstaltungen in Kassel und Zürich fand das von Ute Schneider (Essen), Martina Stercken (Zürich), Ingrid Baumgärtner (Kassel) und Patrick Gautier-Dalché (Paris) organisierte 3. kartengeschichtliche Kolloquium im Jahr 2012 in Essen statt. Auch diesmal diente der Workshop dazu, aktuelle Qualifikationsschriften aus dem Bereich der Kartographiegeschichte vorzustellen und zu diskutieren.

Weniger das Kartenbild selbst, sondern vielmehr die darin enthaltene Informationsflut rückte Nikolaus Egel (München) ins Zentrum seines Vortrags über den Charakter der Weltkarte des Fra Mauro von 1459, die ptolemäische Kartographie mit Informationen aus Portulankarten und mittelalterlichen Reiseberichten verbindet. Dabei hob er die Ausmaße der Legendengrenzen, aber auch die Ich-Bezogenheit und den skeptisch reflektierenden Umgang mit au-

toritativen Lehrmeinungen hervor. Wie Nubien in den mittelalterlichen Weltkarten inszeniert wird, untersuchte Robin Seignobos (Paris). Ein besonderes Augenmerk lag dabei auf der Frage nach der Integration von neuem Wissen über afrikanische Völker und die Namen ihrer Länder ebenso wie über die charakteristischen Formen der Auszeichnung von Nubien als durch Tore und Berge hermetisch abgegrenzte Entität. Über die Funktion von Kartographie im Kontext des polnischen Erbfolgekriegs (1733–1735) sprach Grégoire Binois (Paris). Am Beispiel der Werke von George LeRouge und Antoine de Régemorte zeigte er den Produktionsweg von Karten und ihre Bedeutung im Rahmen militärischer Erinnerung sowie Planung auf. Die Herausbildung einer spezifisch protestantischen Kartographie am Beispiel der Palästina-Kartographie des 19. Jahrhunderts untersuchte Jutta Faehndrich (Leipzig) in ihrem Beitrag. Vor allem am Beispiel des Werks von Charles van de Velde (1818–1898) vertrat sie die These, dass das Zeichnen einer Palästina-Karte nicht nur als Machtdemonstration, sondern auch als Akt des Glaubens verstanden wurde. Andrea Scherer (Zürich) befasste sich ebenfalls mit Kartenmaterial zu Palästina, akzentuierte aber dessen Bedeutung in den politischen Diskussionen nach dem Ersten Weltkrieg. Dabei machte sie deutlich, in welcher Weise die unterschiedlichen Grenzentwürfe auf den Karten die Einstellung verschiedener Akteursgruppen widerspiegeln und als politische Waffe im Verhandlungsprozess genutzt wurden. Hingegen zeigte Christian Lotz (Marburg) an Karten des Nord- und Ostseeraums aus dem 19. Jahrhundert, auf welche Weise sich eine Gesellschaft die Zukunft mit der Ressource ›Holz‹ vorstellte. Dabei verwies er auf den Wandel der Kartenbilder, die um 1800 Prognosen über Ressourcenverfügbarkeit sowie möglichem finanziellen Gewinn Ausdruck verleihen, achtzig Jahre später jedoch entweder die globale Holznot vorhersagen oder aber Lösungen dieses Problems durch das Transportmittel Eisenbahn inszenieren und damit einer ›kolonialen Kartographie‹ der Ausbeutung Vorschub leisten.

Nils Bennemann

Die Medien im Krieg – Krieg in den Medien. Helden, Führer, Masse und Technik im Ersten Weltkrieg

Tagung

Zürich, 6. – 8. Dezember 2012

Den Ausgangspunkt bildete die These, dass die für politische und gesellschaftliche Sinnstiftungen des 19. Jahrhunderts zentrale Figur des ›großen Mannes‹ mit ihrer wachsenden Bedeutung in kriegerischen Auseinandersetzungen immer stärker als maßgebliche Instanz angezweifelt wird. Ihre Wirkkraft schwinde insbesondere im unberechenbaren Schlachtgetümmel, aber auch bei der Erklärung komplexer historischer Prozesse. Als paradigmatisch für diese Sichtweise kann Leo Tolstois Analyse in ›Krieg und Frieden‹ gelten, wonach die ›großen Männer‹ lediglich als Etiketten von weit schwieriger zu erfassenden Vorgängen fungieren.

Im Ersten Weltkrieg indes werden gegenläufige Tendenzen zu diesem Diskurs evident: Zum einen werden hervorragende Individuen in Propaganda, kriegsapologetischem Schrifttum und Literatur mobilisiert, zum anderen manifestiert sich die bestrittene Handlungskraft des Einzelnen in Bankrotterklärungen des Heldentums. Die Zertrümmerung von Heldenbildern erweist sich hingegen wiederum für die Produktion neuer Sinnstiftungsversuche als produktiv. Medien werden dabei für propagandistische Zwecke im Krieg eingesetzt; gleichzeitig ist der Krieg in den Medien, sei es Literatur, Film oder Architektur, selbst Thema. Dieses komplexe Spannungsfeld wurde an der von Karl Wagner, Michael Gamper und Stephan Baumgartner organisierten Tagung am Beispiel des Ersten Weltkriegs in den Blick genommen.

Michael Gamper (Hannover) befasste sich in diesem Rahmen ausführlich mit der Neusemantisierung der ›Größe‹ im 18. Jahrhundert wie

auch mit der Konstruktion und Dekonstruktion individueller Handlungsmacht im Krieg bis hin zur Politisierung militärischen Charismas. Den Medieneinsatz im Krieg akzentuierte Peter Schnyder (Neuchâtel), der die Distribution und Rezeptionssteuerung kriegerischer Schriften fokussierte, um anschließend mit Werner Sombart sowie Georg Simmel die Kriegsrhetorik zweier Intellektueller ins Blickfeld zu rücken. Einsichten in den kriegsbiologischen Diskurs bot Werner Michler (Wien), der Auffassungen vom Krieg als Atavismus bis zum Krieg als postuliertem Normalzustand nachzeichnete. Einen weiteren Bestandteil einzelner Vorträge bildete die propagandistische Tätigkeit von Autoren wie Hofmannsthal (Sabine Schneider, Zürich) oder Robert Musil (Stephan Baumgartner, Zürich). Eine andere Perspektive auf den Medieneinsatz während des Ersten Weltkriegs eröffnete Christian van der Steeg (Zürich). Er setzte sich mit dem satirischen und kritischen Blick Karl Krauss' unter anderem auf das durch literarische Größen besetzte Kriegspressquartier auseinander. Des Weiteren fand die Schweizer Literatur zum Ersten Weltkrieg in den Vorträgen von Peter Utz (Lausanne) und Thomas Fries (Zürich) besondere Beachtung. Utz ging in seinem Vortrag der Darstellung helvetischer Heroik am Beispiel des Huber-Verlags nach und zeigte anhand der Werke von Robert Faesi, Paul Ilg sowie Robert Walser die Auswirkungen der Kriegsthematik auf die Schweizer Literatur. Fries widmete sich dem Schaffen von Meinrad Inglin und Blaise Cendrars, womit auch die französischsprachige Schweizer Literatur in die Überlegungen einbezogen wurde. Daneben wurden Autoren besprochen, die mit der Kriegsthematik weitere Diskurse in ihren Werken verbanden. Robert Leucht (Zürich) etwa skizzierte anhand der historischen Persönlichkeiten Otto Neurath und Walter Rathenau die Forderung nach ›großen Männern‹, die eng mit der Entstehung der Kriegswirtschaft einherging. Ulrich Johannes Beils (Zürich) Vortrag nahm sich der Figur des Gefreiten Hitlers in Ernst Weiß' Roman ›Der Augenzeuge‹ an. Hans Georg von Arburg (Lausanne) beschäftigte sich mit den Auswirkungen des Ersten Weltkriegs auf die Nachkriegszeit, nämlich anhand von Siegfried Kracauer und dem Kriegsgefallenenkult in der Weimarer Republik. Das Panorama wurde abgerundet durch

die Beiträge von Sonja Osterwalder (Zürich) zu Sigmund Freud, von Jan Süselbeck (Marburg) zu Arnolt Bronnens Autobiographie, von Sarah Mohi-von Känel (Zürich) zu Kästners Roman ›Fabian‹ und von Clemens Özelt (Zürich), der die Versachlichung des Ruhms unter anderem in den Werken Brods und Weiß' diskutierte. Karl Wagner (Zürich) thematisierte schließlich die in Lytton Stracheys Biographien vollzogene Dekonstruktion der Vorstellung des ›großen Mannes‹.

Auch die Verarbeitung des Kriegs im Medium des Films wurde thematisiert. Elisabeth Bronfen (Zürich) analysierte insbesondere das Motiv der Heimsuchung und der Verlagerung des Kriegs nach innen, unter anderem anhand der HBO-Serie ›Boardwalk Empire‹.

Stephan Baumgartner

Rezensionen

**Dorit Müller, Sebastian Scholz (Hg.):
Raum Wissen Medien.
Zur raumtheoretischen Reformulierung des
Medienbegriffs.**

Bielefeld: Transcript 2012. 382 S.

Raum, Wissen, Medien: Jeder dieser Begriffe steht für die Erschließung eines kulturwissenschaftlichen Forschungsfelds, für die Erprobung neuer Methoden sowie die Entwicklung neuer Theorien und sogenannter turns. VertreterInnen des ›spatial turns‹ proklamieren die (Wieder-)Entdeckung des Raumes; der ›medial turn‹ rückt die Eigenlogik von Kommunikationsmitteln ins Bewusstsein; der ›performative turn‹ oder ›practice turn‹ markiert die nicht rationalisierten und reflexiv gemachten Bedingungen, die ›Wissen‹ prägen und seine Evidenz sichern. Neben den Einzelbegriffen findet man in der Forschung zudem nahezu jedes mögliche Kompositum: Raumwissen und Wissensraum, Medienwissen, Medienraum, Wissensmedien – ja, es scheint geradezu ein Charakteristikum der Kulturwissenschaften zu sein, aus den Übergängen und Verschiebungen, die sich in den genannten Komposita andeuten, Fragestellungen und Forschungsdynamiken zu generieren. Deziert wird dabei jeder Hierarchisierung eine Absage erteilt. Nicht der Kausalität, sondern der Wechselbeziehung, nicht der (linearen) Entwicklung, sondern der Emergenz gilt das Interesse. Und entsprechend dominieren Verfahrensweisen, die eher als ein systematisches ein kombinatorisches sowie topologisches Profil aufweisen. Kombinatorik und Topik indes unterhalten offensichtlich zu Raum, Wissen und Medien eine intrinsische Beziehung. Zumindest perspektivisch deutet sich damit die Möglichkeit an, mithilfe der drei Begriffe eine Art Immanenz-Ebene zu errichten, auf welcher sich wissenschaftliche Gegenstände und Verfahrensweisen wechselseitig spiegeln lassen und das epistemologische Potential der proklamierten ›turns‹ tatsächlich aktualisiert werden kann: in einem Denken, das sich eher in

seinen Bewegungen und Dynamiken entfaltet als in den Ergebnissen, die es erzielt.

Die HerausgeberInnen des im Folgenden zu besprechenden Sammelbandes ›Raum Wissen Medien‹ sind sich dieser Möglichkeiten durchaus bewusst. In der ausführlichen und kompetenten Einleitung skizzieren sie zunächst die Entwicklungen, die die drei Begriffe in den Kulturwissenschaften genommen haben. Ihr Einsatzpunkt ist der ›spatial turn‹, von dem ausgehend sie verschiedene raum-, wissens- und medientheoretische Aspekte durchspielen, um anschließend über ihre möglichen Zusammenhänge zu reflektieren. Anstatt es dabei zu belassen und ein im Prinzip offenes Feld zu entfalten, erliegen sie dann allerdings der Versuchung seiner Arrondierung und Hierarchisierung. Dazu dient ihnen eine komplexe Systematik, die auf der Unterscheidung von »Medialen Räumen – Wissensordnungen«, »Wissensräumen – Raummedien« sowie »Medientopologien und das Wissen der Medien« beruht. In den scharfsinnigen Überlegungen, die dieser Systematik zugrunde liegen und hier im Einzelnen nicht dargelegt werden sollen, wird offenkundig ein Primat des Raumes postuliert. Auch der Untertitel des Bandes – »Zur raumtheoretischen Reformulierung des Medienbegriffs« – signalisiert in diesem Sinne eine Asymmetrie. Man fragt sich indes, warum angesichts der Forschungslage der Raum das Prinzip beziehungsweise die *prima causa* der Systematisierung sein soll und warum dabei im Untertitel der Wissensbegriff auf der Strecke geblieben ist. Geht es nicht auch um eine wissenstheoretische Reformulierung des Raumbegriffs beziehungsweise eine raumtheoretische Reformulierung des Wissensbegriffs? Jedenfalls erscheint der Versuch, die Begriffe zu hierarchisieren, problematisch – selbst dann, wenn er dazu dient, die Einzelbeiträge aufeinander zu beziehen und damit dem Vorwurf der Buchbindersynthese zu entgehen.

Damit zu den Aufsätzen: Schon der Blick auf den ersten, unter der Überschrift »Mediale Räume – Wissensordnungen« stehenden Teil des Bandes verweist auf eine außerordentliche Vielfalt von Themen, Theorien sowie Methoden. Er umfasst – einer konventionellen chronologischen Gliederung folgend – Beiträge zur Kartographie in der entstehenden Botanik des 18. Jahrhunderts, zur Fabrik als Museum um 1900, zum jüngsten Finanzmarktgeschehen, zur

Transformation von europäischen Grenzen im Rahmen des Schengener Abkommens sowie zu aktuellen Entwicklungen auf dem Gebiet von Computerspielen. Unter disziplinären Gesichtspunkten folgen auf zwei geschichtswissenschaftliche drei medienwissenschaftliche Aufsätze. Völlig unabhängig von Chronologie und Disziplinarität lassen indes schon die hier versammelten Beiträge erkennen, wo die Chancen und Möglichkeiten der gewählten Leitbegriffe liegen – und dass sie keineswegs zwangsläufig genutzt werden müssen. Nils Robert Güttler informiert eindrucksvoll mit hoher mediengeschichtlicher Sensibilität über die sozialen, wirtschaftlichen als auch epistemischen Implikationen pflanzengeographischer Karten in den Jahrzehnten um 1800 und verdeutlicht damit, wie fruchtbar medientheoretische Ansätze für die (Wissenschafts-)Geschichtsschreibung sein können. Daniela Fleiß hingegen zeigt in ihrem anschließenden Beitrag zur »Fabrik als Wissensraum« durch ihren notorischen Rekurs auf die sozialgeschichtliche (beziehungsweise sozialgeschichtlich bereits seit langem rekonstruierte) Realität um 1900, dass kulturwissenschaftliche Forschung in großen Teilen der Geschichtswissenschaft immer noch als eine Art Überbaugeschichte betrieben wird. Dass mediale Dispositive soziale und politische Wirklichkeit schaffen, indem sie Räume verändern, ist die dazu querliegende These von Hedwig Wagners spannendem Beitrag, der die medientechnologische sowie kommunikative Konstruktion der EU-Außengrenze in den Blick rückt. Raumkonstrukte und Raumwissen sind ebenfalls Themen von Rolf F. Nohr, der nach den epistemischen Bedingungen strategischen Denkens und Handelns in Computerspielen fragt. Leider versäumt er es, diese spannende Frage auszuloten. Stattdessen entwickelt er die – fast möchte man sagen: medienblinde – These einer Analogie zwischen dem geopolitischen Wissen, das in Computerspielen aktualisiert wird, und dem der Lebensraumkonzepte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In ganz eigener Weise regt schließlich der Beitrag von Ramon Reichart dazu an, über den Zusammenhang von Raum, Wissen und Medien nachzudenken. Mit seinen Assoziationsketten zur Finanzmarktmetaphorik, die an einen Verzicht auf jegliche nachvollziehbare Argumentation grenzen, unterstreicht er nicht nur – gewissermaßen performativ – die Referenzlo-

sigkeit von Begriffen wie »Börsenbarometer«, »Börsenkompass« oder »Aktienkurven«, sondern stellt nebenbei auch noch die dem Schriftmedium nachgesagte innere Rationalität infrage.

Der Wert des Bandes besteht, das sollte bis hierher deutlich geworden sein, nicht darin, dass in der Zusammenschau der Aufsätze ein größeres Ganzes sichtbar wird. Er liegt vielmehr in der Qualität verschiedener Einzelbeiträge. Vor allem in den konkreten Fallstudien werden immer wieder spannende Einsichten formuliert und innovative Interpretationen vorgestellt, wobei man den Eindruck gewinnt, dass sich diese auch unabhängig vom Gesamtkonzept des Bandes hätten formulieren lassen. Nichtsdestotrotz sind die Aufsätze zur »Kunstkammer als Wissensraum kolonialer Topographien« (Dominik Collet), zu Shackletons Antarktisexpeditionen (Dorit Müller), zu Raumexperimenten bei Rohmer und Resnais (Herbert Schwab), zum Spielfilm über den Nationalsozialismus (Sigrid Nieberle) sowie zum »Filmstill-Stilleben« bei Tom Tykwer (Martin Schlesinger) lesenswert. Problematischer erscheinen die Überblicksdarstellungen und abstrakten theoretischen Überlegungen. Der Aufsatz von Daniela Wentz zum »diagrammatischen Bild« scheint angesichts der ausgesprochen guten Forschungslage eher aus Gründen der Vollständigkeit aufgenommen worden zu sein. Jens Schröters Studie zum »transplanen Bild« liest sich stellenweise wie eine Blaupause für alle möglichen Raum-, Wissens- und Mediengeschichten im digitalen Zeitalter, und Tim Raupachs Überlegungen zu den räumlichen sowie epistemischen Strukturen computerbasierter Kommunikation beruhen auf so vielen apodiktischen (systemtheoretischen) Setzungen, dass das Irritationspotential seines Beitrags wesentlich geringer ausfällt, als es möglich und wünschenswert gewesen wäre. Etwas anders liegt der Fall bei Laura Frahms Darstellung »Logiken der Transformation. Zum Raumwissen des Films«. Wenngleich auch Frahm auf einem hohen Abstraktionsniveau argumentiert, so gibt sie ihrem Beitrag doch dadurch eine spezifische Wendung, dass sie nicht das Gleichbleibende zum Thema macht, sondern die Veränderung – und zwar die Veränderung als eine Art autopoietische Bewegung. Film-Raum, filmisches Raum-Wissen (als filmimmanente Reflexion auf den Raum) und Medium Film stehen, folgt man Frahm, in einer komplexen

wie dynamischen Beziehung zueinander. Diese Beziehung lässt sich wissenschaftlich nicht stillstellen, sondern nur dadurch einholen, dass man die eigenen (Voraus-)Setzungen den Gegenstand betreffend im Kontext der Analyse reformuliert, d.h. »Raum« letztlich als ein emergentes Phänomen ernst nimmt. Der »spatial turn« erscheint in Frahms Aufsatz dann tatsächlich als eine ungeschlossene Bewegung, die sich in »Verdichtungen«, »Übersetzungen« und »Verschiebungen« zwar immer wieder konkretisiert, jedoch keine essentialistische, endgültige Form gewinnt.

Marcus Sandl

C. Stephen Jaeger: Enchantment. On Charisma and the Sublime in the Arts of the West (Haney Foundation Series).

Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2012. 424 S.

Das Buch des bekannten amerikanischen Mediävisten bewegt sich auf der Linie rezeptionsästhetischer Studien, wie sie im Bereich der Kunstgeschichte W. T. J. Mitchell oder David Freedberg vorgelegt haben. Es fragt also danach, wie es Kunstwerken oder Texten gelingt, eine solche Wirkung auszuüben, dass die Leser oder Betrachter hingerissen werden, sich mit den Erscheinungen identifizieren, in ästhetische Welten eintauchen, wie es ihnen gelingt, zumindest augenblickhaft die Grenze zwischen Kunst und Leben vergessen zu machen. In Beantwortung dieser Frage spannt Jaeger in 13 Kapiteln einen weiten Bogen: von realen Körperbemalungen und Tätowierungen über vorbildliche historische Gestalten bis hin zu metafiktionalem Kunstwerken, von Homer über mittelalterliche Ikonen und Romane, Dürer, Cervantes und Goethe bis hin zu Rilke und dem amerikanischen Film. Ihm sind die letzten drei Kapitel, fast ein Viertel des Buches, gewidmet. Und hier zeigt sich nicht nur ein ausgezeichneter Filmkenner, hier rundet sich auch das Thema des Buches, können doch die prägnanten Analysen des amerikanischen Star-Systems sowie des raffinierten und reflektierten

Umgangs mit charismatischen Phänomenen bei Alfred Hitchcock und Woody Allen deutlich machen, welche Entfaltungsmöglichkeiten das Charismatische unter den medialen Bedingungen der Moderne besitzt.

Diese Kapitel entschädigen in gewisser Weise auch für manches, was in den zehn vorangehenden weniger überzeugt. Zwar ist das, was Jaeger entwickelt, immer gut lesbar, historisch kundig und geistreich. Auch führen manche Stücke, wie dasjenige über die Bücherverbrennung im »Don Quijote«, das sich gründlich mit Erich Auerbachs Cervanteslektüre auseinandersetzt, oder dasjenige über Goethes »Faust II« und die Grenzen der Imagination auf faszinierende Wege durch Werke der Weltliteratur. Eigentlich Neues aber bieten die wenigsten Kapitel. Sie konzentrieren sich auf Ausschnitte und inhaltliche Aspekte. Formale und ästhetische Dimensionen, rhetorische und textuelle Dynamiken kommen selten in den Blick. Dafür findet sich manche Einseitigkeit: Das ausgehende 11. Jahrhundert erscheint als Zeit, in der Charisma von einem realen Verhaltensmodus zu einem fiktionalisierten Gegenstand der Kunst und der Literatur wurde (Kap. 5). Der höfische Roman wird vor allem als Erziehungsprogramm verstanden (»medium of a process of development and self-formation«, S. 173). Figurale Repräsentation im Sinne Auerbachs wird auf eine schlichte Beziehung zwischen einem Ereignis der Vergangenheit und einem der Gegenwart reduziert (S. 198), wo es Auerbach gerade um die temporale und semantische Komplexität eines Verhältnisses gegangen war, bei dem der eine Teil zugleich sich selbst und den anderen bedeutet, der andere wiederum den einen einschließt oder erfüllt. Dass das 19. Jahrhundert mit seiner Kultivierung der Idee des »großen Mannes« wesentlich zur Herausbildung der (dann auch soziologisch gefassten) Idee des Charismas beigetragen hat, wird kaum bedacht. Rilkes »Malte Laurids Brigge« gilt als Spiegelung der lebensgeschichtlichen Situation des Autors: »The wretchedness, filth, and suffering he [Rilke] experienced every day in Paris caused physical nausea and existential loathing, expressed in his novel« (S. 285).

Störender noch wirkt sich auf die Länge die methodologische Unschärfe der Leitbegriffe aus. Zwar bemüht sich Jaeger um Klärung. Er definiert Charisma eingangs als »a kind of force and authority exercised by people with an extraordi-

nary personal presence« (S. 9) und umkreist immer wieder das Verhältnis zwischen Charisma und Aura. Was aber zunächst noch klar scheint (Charisma bezieht sich auf Personen, Aura auf Objekte oder Repräsentationen), verwischt sich im Laufe der Kapitel, wenn die Repräsentation von Personen ins Auge gefasst wird und dann einerseits von charismatischer Kunst die Rede ist, andererseits »[t]he increase of person through projected associations« als Aura bestimmt wird (S. 92). Dazu kann fallweise noch als Kategorie das Sublime/Erhabene treten, das aber im Ganzen ebenfalls recht unscharf bleibt. Man vermisst hier eine Bezugnahme sowohl auf neuere Überlegungen der Forschung zum Verhältnis von Charisma und Institution (Melville, Strohschneider) wie auf den aktuellen Diskurs der Präsenz (Gumbrecht, Mersch), von dem es nur lakonisch heißt, der vorliegende Versuch sei »allied with a current trend in critical thought to get ›beyond metaphysics and hermeneutics« (s. 381, Anm. 18). Gerade die jüngeren Ansätze, die Selbstüberschreitung von Medien zu beschreiben (vgl. Martin Andree: Archäologie der Medienwirkung, 2005; Christian Kiening: Mediale Gegenwärtigkeit, 2007), hätten fruchtbare Bezugspunkte abgegeben.

Stephen Jaeger rechnet in seinem Buch mit Leserinnen und Lesern, die, an Theorie weniger interessiert, entsprechende Seiten überblättern (S. 6). Das Beste für die Lektüre ist es denn wohl auch, nicht einen theoretisch kohärenten Gesamtentwurf zu erwarten, sondern sich den faszinierenden Ausschnitten und Konstellationen anzuvertrauen, die sich in den einzelnen Kapiteln eröffnen.

Christian Kiening

**Jörg Sternagel, Deborah Levitt,
Dieter Mersch (eds.):
Acting and Performance in Moving Image.
Bodies, Screens, Renderings (Metabasis, 1).
Bielefeld: Transcript 2012. 488 S.**

Der erste, auf Englisch erschienene Band der neuen Reihe ›Metabasis‹ der Universität Potsdam widmet sich dem Schauspieler und dem

Schauspiel im Kontext der Kultur bewegter Bilder. In seinem ausführlichen Vorwort zu ›Acting and Performance in Moving Image Culture‹ erklärt Lesley Stern gleich eingangs die Bedeutung der drei Grundbegriffe, die den zahlreichen Beiträgen als roter Faden dienen: ›Body‹, ›Screens‹, ›Renderings‹. Letztgenannter wird als »the key term, the term of mediation between ›bodies‹ and ›screen« definiert (S. 12). Dieser Ansatz ist sicherlich produktiv: Denn es ist nicht mehr möglich, über den Schauspieler im Zeitalter seiner technischen Hyper-Reproduzierbarkeit zu spekulieren, ohne die bestehenden Mediationen zwischen Körper und Dispositiv(en) in Betracht zu ziehen.

Der Ausgangspunkt des Buches könnte nicht besser gewählt sein, um sich einem solch komplexen Thema zu nähern; einem Thema, das durch die rapide Entwicklung der Neuen Medien kontinuierlich Anregungen erhält. Der Großteil der Beiträge ist dabei dem Anspruch der HerausgeberInnen gerecht geworden und hat sich der zentralen Frage gewidmet: »What happens to actors and acting in different media, in what ways are acting and performance affected and effected by their technological incarnation?« (S. 31), wie sie bereits Stern in seinem Vorwort pointiert stellt.

Das Nachdenken über die Bestimmung des Schauspiels durch die technologische Mediatisierung ist so alt wie die Theorie über den Filmschauspieler, die Anfang der 1910er Jahre einsetzt. Diese hat allerdings oft sonderbare Richtungen eingeschlagen. Lukács zum Beispiel verweigert dem Kino und damit dem Filmschauspieler die Möglichkeit, Präsenzeffekte zu erzeugen, die für ihn dem Theater vorbehalten sind. In seinen frühen Schriften über den Filmschauspieler betrachtet hingegen Pudowkin die Performance als alleiniges Resultat der schöpferischen Handlungen von Regisseur und Cutter, außerhalb des Einflussbereichs der Filmdarsteller: wie ›Edward Scissorhands‹, der an die Stelle Gottes tritt und seine Schattengestalten tanzen lässt. Auch die Theorien Delluc's, Epsteins, Arnheims, Bálázs' (nach ›Der sichtbare Mensch‹ von 1924) und Kracauers reduzieren die Rolle des Filmschauspielers oft auf die eines bloßen Instruments in den Händen des Regisseurs. Und Benjamin, der über den Verfall der Aura des Filmschauspielers spricht, vergisst seinen übli-

chen technologischen Messianismus und scheint Pirandellos Roman ›Quaderni‹ mit zu großem Eifer gelesen zu haben. In diesem kurzen theoriegeschichtlichen Überblick darf natürlich auch Bresson und seine Konzeption des Schauspielers als ›Modell‹ nicht fehlen: Der Filmschauspieler soll für Bresson *sein* und nicht *scheinen*. Die Utopie (oder die Dystopie) der Formung menschlichen Materials kommt auch hier wieder zum Tragen. Es überrascht, dass ihn die Band-HerausgeberInnen in der Einleitung als einzige ›Größe‹ der Filmschauspielertheorie zitieren. Zudem kritisieren sie in der Einleitung die »indexical ontology that subtends Bresson's notes« (S. 54) und vertreten, dass diese Annahme nicht länger als Voraussetzung dienen kann. In der Tat, »when we see a human being [...] on the screen today, we can no longer taken for granted that it appears before a camera in a real life world« (S. 54). So betonen Jörg Sternagel, Deborah Levitt und Dieter Mersch die Wichtigkeit, diese technologische und mediale Grundlage in den Blick zu nehmen, ohne dabei gleich die Befürchtung zu äußern, dass der Filmschauspieler entweder nicht mehr auf den kreativen Prozess einwirken kann oder dass er zum Simulacrum degradiert wird.

Der Sammelband ist nicht einfach eine weitere Publikation, die der Beziehung zwischen neuen Technologien und Schauspiel gewidmet ist, und er bietet mehr als einen Überblick über schauspielerische Performance in zeitgenössischen Massenmedien, nämlich vor allem Ansatzpunkte für neue analytische sowie theoretische Zugänge. Das Bewusstsein eines durch die neuen Technologien hypermediatisierten Schauspielers bewirkt eine Reflexion über diesen in einer allgemeinen medialen Perspektive, die den technologischen Aspekt transzendiert.

Die verschiedenen Beiträge enthalten interessante Denkanstöße. So erinnert im ersten Teil des Buches Ceri Hovland daran, dass der Schauspieler und seine Performance weniger vermittelt werden, als dass sie selbst zwischen »action of film and world« vermitteln (S. 55). Christina Adamou zeigt aus einer Genderperspektive, dass das Schauspiel fast immer den größten Teil der Bedeutung und Ästhetik eines filmischen Werks ausmacht. Die Überlegungen Jacqueline Nacaches zu einigen Performancemomenten der französischen Schauspielerin Delphine Seyrig

demonstrieren, wie Filmschauspieler zu »icons of presence« (S. 159) werden können, und versuchen, die scheinbar undefinierbare ästhetische Kategorie schauspielerischer Präsenz zu fassen. Malte Hagener wiederum lotet mit seiner Analyse des Films ›Opening Night‹ von John Cassavetes und der Performance der Protagonistin Gena Rowlands die Grenze zwischen Theater- und Filmperformance aus. Wie Ceri Hovland kommt auch Lisa Åderwal auf das Thema des Schauspielers als Medium zurück. Ausgehend von den entscheidenden Überlegungen Deleuzes über die Laiendarsteller im Neorealismus hebt Åderwal hervor, wie diese zum Träger des Blicks auf die Welt des Films, zu Zeugen der sie umgebenden Wirklichkeit und zum wesentlichen Vermittler zwischen dem Körper des Films und dem Körper des Zuschauers werden. Die spannendsten Impulse für die komplexe Debatte über den Filmschauspieler bieten die Beiträge von Henri Schoenmakers und insbesondere Vivien Sobchack. Schoenmakers schlägt in seinem Beitrag eine kommunikative Theorie des Schauspielers vor, die gleichzeitig dessen Produktion, Rezeption und Mediation durch Technologien einschließt. Sobchack hingegen verfolgt einen anderen Ansatz: In ihrer gewohnten phänomenologischen Herangehensweise und mit Hilfe des semiotischen Quadrats von Greimas und Rastier entwirft sie ein Modell zur Ordnung von mit dem Schauspielstil verbundenen Kategorien wie Realismus oder Naturalismus: Die Autorin hinterfragt dabei Begriffe, die bislang nicht immer mit der gebotenen wissenschaftlichen Sorgfalt behandelt worden sind. Für Sobchack entstehen verschiedene Schauspielstile letztlich durch den Einsatz der vier Körper des Schauspielers – Prepersonal Body, Personal Body, Impersonal Body und Personified Body – sowie deren Wechselwirkungen untereinander. Abschließend widmet sich Dieter Mersch dem Unterschied zwischen dem, was der Schauspieler ist, und dem, was er zeigt, und erinnert uns daran, dass der Schauspieler auch von der neueren Medientheorie nicht übersehen werden darf, sondern hier im Gegenteil eine herausragende Rolle zu besetzen hat – heute mehr denn je.

Mattia Lento

Neuerscheinungen 2012/2013



Ingrid Baumgärtner, Martina Stercken

Herrschaft verorten

Politische Kartographie im Mittelalter und in der frühen Neuzeit

MW 19 368 S. 96 Abb. Br. CHF 58/EUR 47.50 €

ISBN 978-3-0340-1019-1



Sabine Chabr

Botenkommunikation und metonymisches Erzählen

Der ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach

MW 23 ca. 304 S. Br. ca. CHF 38.00/ca. EUR 31.00

ISBN 978-3-0340-1023-8



Britta Dümpelmann

Veit Stoß und das Krakauer Marienretabel

Mediale Zugänge, mediale Perspektiven

MW 24 312 S. 118 Abb. Br. ca. CHF 48.00/ca. EUR 39.50

ISBN 978-3-0340-1024-5



Michelle Waldspühl

Schreibpraktiken und Schriftwissen in südgermanischen Runeninschriften

Zur Funktionalität epigraphischer Schriftverwendung

MW 26 ca. 320 S. ca. 100 Abb. Br. ca. CHF 48.00/ca. EUR 39.50

ISBN 978-3-0340-1026-9



Ulrich Johannes Beil, Cornelia Herberichs, Marcus Sandl

Aura und Auratisierung

Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin

MW 27 ca. 500 S. ca. 29 Abb. Br. ca. CHF 68.00/ca. EUR 55.50

ISBN 978-3-0340-1027-6

Veranstaltungen FS 2013

19. März **Universität Zürich, Rämistr. 69, SOC-1-101, 18.15**

Lebende Kriegs-Bilder: Mediale Prozesse in Film und Tableaux vivants

Textlektüre mit Daniel Wiegand, M.A. (Zürich)

9. April **Universität Zürich, Rämistr. 69, SOC-1-101, 18.15**

From Materials to Artifacts. Technicity and the Medieval Imprint

Vortrag von Prof. Dr. Brigitte Bedos-Rezak (New York)

23. April **Universität Zürich, Rämistr. 69, SOC-1-101, 18.15**

Semiopragmatik des Realismus. Film und Malerei

Vortrag von Dr. des. Guido Kirsten (Zürich)

3. – 5. Mai **Vitznau/Luzern**

Topographien des Medialen

NFS-Workshop

14. Mai **Universität Zürich, SOC-1-102, 13.00-16.30**

Zeichen und Medien

Workshop mit Prof. Dr. Brigitte Bedos-Rezak (New York)

28. Mai **Universität Zürich, Rämistr. 42, 2. Stock, 14.00-17.00**

Medialitätsbegriffe

Workshop mit Prof. Dr. Tobias Wilke (New York)

28. Mai **Universität Zürich, Rämistr. 69, SOC-1-101, 18.15**

Äther, Aura, Apparatur. Medialitätsbegriffe in der frühen Medientheorie

Vortrag von Prof. Dr. Tobias Wilke (New York)

1./2. März **Universität Zürich, Seminar für Filmwissenschaft**

Workshop ›Filmnarratologie‹

Kontakt: guido.kirsten@fiwi.uzh.ch

12. – 14. Juni **Universität Zürich, Seminar für Filmwissenschaft**

›The semiological paradigm and Christian Metz's 'cinematographic' thought / Le paradigme sémiologique et la pensée 'cinématographique' de Christian Metz‹

veranstaltet von Prof. Dr. Margrit Tröhler (Zürich), Dr. des. Guido Kirsten (Zürich) u. Julia Zutavern, lic. phil. (Zürich)

23. August **Universität Lausanne, Deuxième Congrès Suisse d'Histoire de l'Art, Sektion 11**

›Wahrnehmung von Bildern aus Glas, Licht und Farbe‹

Leitung: Prof. Dr. Brigitte Kurmann-Schwarz (Zürich/Vitrocentre Romont), Prof. Dr. Dave Lüthi (Lausanne) u. Dr. Stefan Trümpler (Vitrocentre Romont)

