



**Jahrestagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft  
Freie Universität Berlin, 28.9. – 01.10.2016**

**Programm  
(Stand: 26.09.2016)**

**Datum: Mittwoch, 28.09.2016**

<b>13:00 - 15:00</b>	<b>ZeM: Eröffnungsfeier des Brandenburgischen Zentrums für Medienwissenschaften (ZeM)</b>
<b>ZeM - Potsdam</b>	<b>ZeM, Friedrich-Ebert-Str. 4, 14467 Potsdam</b>
<b>17:30 - 18:15</b>	<b>Eröffnung an der Freien Universität Berlin</b>
<b>Hörsaal 1a</b>	Otto-von-Simson-Str. 26, 14195 Berlin - Dahlem Registrierung ab 16:00 im Foyer vor den Hörsälen Rost-/Silberlaube
<b>18:15 - 19:45</b>	<b>Keynote 1 - Christine Gledhill: "The Feeling of Genre"</b>
<b>Hörsaal 1a</b>	
<b>19:45</b>	<b>Empfang</b>
<b>Hörsaal 1a</b>	

**Datum: Donnerstag, 29.09.2016**

**9:00 - 11:00 1.1: Kritische Praktiken: Medien der Account(dis)ability**

**A (L 115)**

### **Kritische Praktiken: Medien der Account(dis)ability**

*Chair(s):* **Sebastian Gießmann** (Universität Siegen), **Judith Ackermann** (Universität Siegen)

In und über Medien kritisch zu reflektieren, kann Medientheorie nicht davon erlösen, zu wissen und zu prüfen, was Medien überhaupt sind und wie sie soziale Praktiken gestalten. Für die selbstkritische Einsicht in die eigenen Grundlagen und die Folgen von vermeintlich selbstverständlichen Grundbegriffen stellt das Panel eine ethnomethodologische Medientheorie zur Diskussion. Diese ermöglicht es, den Medienbegriff nicht vorab festzulegen, sondern im alltäglichen Handeln zu verorten. Erst über den Umweg der Empirie und der Ethnomethoden wird ablesbar, was ein Medium ist. Einer solchen Medientheorie ist die kritische Selbstreflexion durch den Bezug auf ihren Gegenstand und seine Konstitutionsbedingungen als Handlungsprogramm in die Begriffsarbeit eingeschrieben. Wenn Medien sich im alltäglichen Gebrauch konstituieren, dann finden sich dort auch die kritischen Vermögen, deren Spuren sich medientheoretisches Denken widmet.

Auf dieser Grundlage soll das Panel zeigen, wie Akte des Sichtbarmachens – des „accounting“ – in und durch Medien soziale Eigenschaften, Unfähigkeiten und Abhängigkeiten zuschreiben. Der Gebrauch sozialer Medien erfordert eine kompetente und routinierte Handhabung von Accounts, Devices und technischen Infrastrukturen. Man muss Medien können, über Fähigkeiten in einer adäquaten Weise verfügen, um „account-able“ in sozialen Medien zu sein. Im Umkehrschluss heißt das aber auch, dass Akteure als unfähige, als „disabled“-Akteure in ein soziales Unvernehmen (Rancière) absinken, sobald sie nicht über die relevanten Kompetenzen verfügen.

Das Panel thematisiert „Medien der Account(dis)ability“ und versucht die Frage zu beantworten, wie Medien in diesem Sinne sicht- und dokumentierbare soziale Unterschiede zwischen „abled“ und „disabled“ erzeugen, aber auch dabei helfen können, solche Unterschiede zu überwinden. Der Zusammenhang von Medien und Behinderung wird dazu auf der Grundlage einer soziologisch interessierten Theorie der Medienpraktiken vertieft werden.

*Beiträge des Symposiums*

### **Wie man eine Position bezieht und eine Behinderung überwindet: Operative Bilder einer kritischen Medienpraktik**

**Tristan Thielmann**  
Universität Siegen

In ihrer „Soziologie der kritischen Urteilskraft“ skizzieren Boltanski/Thévenot (2007 [1991]) Kritik als situierte Praxis, die durch die Dokumentation eines Situationsverlaufs sichtbar wird. Inwiefern kann demnach eine Analyse medialer Alltagspraktiken zeigen, dass sämtliche Akteure eines Handlungsprozesses in der Lage sind, kritische Ressourcen zu mobilisieren?

Wenn wir mit Bruno Latour (2013) davon ausgehen, dass „Hindernisse für Handlungsverläufe“ dazu in der Lage sind, Medien sichtbar zu machen, muss dann der Zusammenhang von Kritik und Medien nicht in der Weise beschrieben werden, dass erst durch Kritik Medien hervorgebracht werden und nicht umgekehrt?

Dieser Beitrag überträgt die Sozial- und Techniktheorie der Kritik auf die Funktionsweise operativer kritischer Bilder. Derartige Bilder sind im medienwissenschaftlichen Diskurs bislang nicht in ihrer Situierung betrachtet worden. Wie Sybille Krämer (2009) darlegt, sind operative Bilder durch eine Spezifik der Flächigkeit, der Gerichtetheit, des Graphismus, der Syntaktizität und der Referenzialität gekennzeichnet. Diese Eigenschaften sind nicht nur für geographische Informationssysteme charakteristisch (vgl. Jochmann/Kobe 2013), sondern können insbesondere auch für die Analyse von Navigationsmedien nutzbar gemacht werden.

Um die zu untersuchenden Praktiken gegenüber den durch sie konstituierten Medien vorzuordnen, wird sich der Vortrag der Untersuchung von Navigationspraktiken widmen, die sich quer durch Online- und Offline-Welten bilden. Durch dieses grenzüberschreitende Setting ist die Möglichkeit geschaffen, der Frage nachzugehen, durch welche kritischen Bilder und Hindernisse im Handlungsverlauf sich Medienpraktiken stabilisieren.

Untersuchungsgegenstand ist u.a. die Hindernisvermeidung in der Nutzung von Hobbydrohnen, die durch die Einzeichnung von Sperrzonen in digitale Karten ermöglicht wird, wie auch der generelle Umgang mit Geofencing-Technologien in der Nutzung von Navigationsanwendungen. Die Analyse dieser kritischen Bilder erlaubt Rückschlüsse auf „Praktiken, die den Raum gliedern“ im Sinne von de Certeau (2006 [1980]).

### **Prothesen, Körper und Asymmetrien: Medientheoretische Überlegungen zum Verhältnis von Medien und Behinderung**

**Andreas Henze**  
Universität Siegen

Was machen Medien in sozialen Praktiken mit ihren Akteuren, was verlangen sie ihnen ab? Welche Akteursweisen und Körperformen generieren Medien? Konstituieren Medien Behinderungen und/oder machen sie diese unsichtbar? Der Vortrag fragt, inwiefern Medien als prothetische Aktanten und als Mittel zur Bewältigung des Alltags der Anderen verstanden werden können. Es wird davon ausgegangen, dass die Nutzung und damit die Konstitution von Medien in Praktiken des Gebrauchs

stattfindet. Medien machen Akteure, ihre Handlungen und ihre Körper für andere Partizipanden sozialer Praktiken sicht-, beobacht- und nachvollziehbar. Konkret geht es mir darum zu zeigen, wie ‚behinderte‘ Akteure in und als Medien erzeugt werden. Welche Medien entstehen und werden relevant innerhalb sozialer Konstellationen, in denen Akteure behindert werden? Anhand von empirischem Material einer medienethnographischen Studie werden exemplarisch soziale Praktiken und die in diesen stattfindenden Assoziationen von Medien und ‚behinderten Körpern‘ rekonstruiert.

Dafür diskutiere ich drei Thesen: 1.) Ausgehend vom empirischen Material wird diskutiert welche begrifflichen Folgen und Potenziale sich ergeben, wenn Medien einerseits als prothetische Medien und andererseits als Medien zur Bewältigung des Alltags der Anderen konzipiert werden. 2.) Medienpraktiken als verkörpertes Handeln wird in der Medienforschung strukturell vernachlässigt. Der Vortrag rückt körperliche Handlungs- und Kommunikationsfähigkeiten in den Mittelpunkt. Dafür werden Konzepte des Körpers verglichen und am empirischen Material auf ihre medientheoretische Relevanz geprüft. 3.) In Medienpraktiken kommt es als permanente Leistung der handelnden Akteure zu a) einer symmetrischen Vermischung von Sozialem und Technischem. In einem gleichzeitigen wie gegensätzlichen Verhältnis dazu steht b) die Asymmetrisierung von Sozialem und Technik, die Handlungsprobleme und -krisen bei behinderten bzw. behindernden Akteuren – im sozialisierten Körper – verortet.

### **Chronische sensomotorische Störungen in medientheoretischer Hinsicht**

**Erhard Schüttpelz**

Universität Siegen

In der Begründung der Medientheorie spielte die Figur der chronischen sensomotorischen Störung eine versteckte, aber umso nachhaltigere Rolle. ‚Medien‘ sind laut McLuhan alle Erweiterungen der menschlichen Sinne und des Zentralen Nervensystems, und die Erweiterungen des menschlichen Organismus erweisen sich zugleich als ‚Amputationen‘ oder notwendige ‚Selbstamputationen‘: „Any Invention or technology is an extension or self-amputation of our physical bodies, and such extension also demands new ratios or new equilibriums among the other organs and extensions of the self.“ (Understanding Media, Ch. 4) Seitdem sind die von McLuhan in diesem Satz aufgerufenen Genealogien der Prothesen-, Stress- und Homöostasentheorien in der Medienwissenschaft umfassend rekonstruiert worden, und zugleich wurden die Erfindungsgeschichten etwa der Blindenschrift, der Gebärdensprachen und des Cochlea-Implantats als Teil der Mediengeschichte erforscht. Mittlerweile lohnt es sich daher, zur Aktualisierung von McLuhans Einsicht vom anderen konzeptuellen Ende aus vorzugehen: Wenn Medien tatsächlich zugleich ‚Amputationen‘ und ‚Erweiterungen‘ sind, was lässt sich aus der Betrachtung von chronischen sensomotorischen Störungen, im Alltag ‚Behinderungen‘ genannt, über Medien lernen? Wenn es eine gemeinsame Erfindungsgeschichte von Medien und Behinderungen gibt, wie weit trägt die von McLuhan aufgeworfene Analogie oder Reversibilität, und zu welchen Revisionen gibt sie mittlerweile Anlass? Und was wird auf diesem Wege aus McLuhans kulturkritischer Intervention, der Parabel von Narziss und Narkose?

### **Was zählt und wer zählt? Kritische Datenpraktiken von Apps und Plattformen**

**Carolin Gerlitz**

Universität Siegen

Während sich die Software Studies in ihrer Frühphase durch ein Interesse an Einzelmedien und ihrer Spezifität auszeichneten, so richtet sich der Fokus inzwischen zunehmend auf die verteilte Vollzugswirklichkeit softwarebasierter Medien. Die Kapazitäten von Software werden nicht allein in ihren Benutzeroberflächen oder algorithmischen Verrechnungsprozessen verortet, sondern durch eine Vielzahl von Akteuren außerhalb der Software selbst verhandelt, realisiert und auch behindert. Zwar definieren soziale Medien, Plattformen und vor allem Apps durch ihre „Grammatiken der Handlung“ (Agre 1994) standardisierte und quantifizierbare Handlungsoptionen, doch ihre Interpretation (Bijker und Pinch 1984) sowie ihre wirtschaftliche, soziale und kulturelle Verwertung (Gerlitz und Lury 2014) finden zunehmend außerhalb der jeweiligen App in komplexen Beziehungsgeflechten von Support- und Analyse-Apps statt. Diese erlauben es App-Grammatiken und Daten neu zu kombinieren, mit anderen Medien zu verschalten, alternativ darzustellen, neu zu interpretieren oder mit Hilfe ergänzender Informationen zu realisieren. Allerdings verbleiben eben jene Support-Apps, die unterstützend zur Nutzung primärer Apps und Plattformen eingesetzt werden sowohl in der Praxis als auch in der digitalen Forschung meist unsichtbar.

Mittels digitaler Methoden sollen die Support-App Netzwerke populärer Apps, wie u.a. Instagram, nachverfolgt werden. Die Analyse dieser Support-Apps erlaubt einen alternativen Zugang zu Medienpraktiken und ermöglicht ihre situative Aushandlung, räumliche Verteilung und Multi-Valenz (Marres 2011) empirisch nachzuvollziehen und dadurch „accountable“ zu machen. Apps definieren zwar, was gezählt werden kann, doch es ist ihr Zusammenspiel mit den Support-App Netzwerken und die dadurch ermöglichten Praktiken, in denen aushandelt wird, was zählt. Support-App-Netzwerke befördern Accountabilität und modifizieren das Spektrum der Praktiken, die mit Apps möglich sind. Sie nehmen damit sowohl eine prothetische als auch parasitäre Funktion ein.

9:00 - 11:00

B (L 116)

**1.2: Redemption Jokes. Zur Medialität und Zeitlichkeit komischer Kritik**

### **Redemption Jokes. Zur Medialität und Zeitlichkeit komischer Kritik**

*Chair(s):* Daniel Eschkötter (Technische Universität Dresden)

Das Panel beschäftigt sich mit Formen des Komischen jenseits des Verlachens. Der Joke/r als

Shifter, das Timing des Witzes, das Alberne als Taktik des Einklammers von Realitätszumutungen: Von Interesse sind ästhetische Strategien und mediale Formate, in erster Linie Filme, die Öffnungen in festgefahrenen Diskursen produzieren, ein Sprungbrett für eine Fluchtbewegung bilden, das Sprechen ins Schlingern bringen. Oder aber, flexibilitätskritisch, Versteifungen zelebrieren, den Zeitfluss verlangsamen, Erstarrungen auskosten. Komik in diesem Sinn ist gleichermaßen körperlich und affektiv wie formbewusst, ja sogar: formalistisch. Orientierungsmarken einer solchen, kritischen Komikauffassung sind Henri Bergson, Siegfried Kracauer, Gilles Deleuze und Sianne Ngai Überlegungen zu postfordistischen ästhetischen Einsätzen.

*Beiträge des Symposiums*

### **Ganz langsam, was wird hier andauernd auf den Punkt gebracht?**

#### **Michael Fesca**

Künstler, Kurator, Kunstuniversität Linz

Latenz - meint verborgene unbekannte Ereignisse oder unterschwellige Stimmungen, auf die die Antwort noch fehlt. Wir können nicht wissen, warum eine Reaktion ausbleibt, ist es Unsicherheit, Unvermögen oder Strategie? Ein Apparat, dessen Struktur uns nicht bekannt ist. Trödelt er oder hat er schlecht geübt?

Solche Verschleierung und Intransparenz ist uns medial wie öffentlich vertraut, leicht zu lesende Affekte sollen dem Abhilfe schaffen, aber sie halten lediglich das Interface aufrecht, das wir erwarten. Latenz wägt ab, zaudert, beobachtet, je länger dieses Intervall dauert, desto mehr entsteht der Druck zur Auflösung.

Dramatisch gestalten sich daher die Versuche Leons mit Witzen bei *Ninotchka* (1939) in Ernst Lubitschs berühmter Lachszene zu landen. Gewollt komische Effekte eines stotternden Rhythmus aus konträren Lebenseinstellungen. Ninotchka wirkt steif, beeindruckend überzeugt und wir sind uns nicht sicher, ob uns der quirliche Charme Leons sympatischer ist. Die urkomische Latenz eines noch nicht erfolgten Witzes. Uns überkommt Lachen!

Was folgt dem Lachen? Dem Lachen von *Ninotchka* nach XX Filmminuten folgen nicht die Tränen, sondern eitel Freude, die Aufhebung der Gegensätze. Lubitschs Film als eine vielleicht unfreiwillig Kritik am schnellen affektiven Humor? Im zweiten Teil lachen beide Protagonisten gemeinsam, der Zuschauer weniger.

Der Beitrag verfolgt die Latenz komischer Situationen, den Rhythmus ihres kritischen Potentials, zwischen dem Eintreffen und Ausbleiben der Pointe. Von der effekthascherischen Unmittelbarkeit der Gimmicks, über die Sianne Ngai spricht, der Latenz komischer Situationen, manchmal beschämend, meist schmunzeln lassend, von denen noch nicht klar ist wann sie sich in Lachen lösen, bis hin zur Dauer einer Persona wie Dolly Parton.

### **The Jolly Dolly**

#### **Anna Bromley**

Künstlerin, Kuratorin, Hochschule für Bildende Künste Hamburg

Wenn Judith Jack Halberstam zunächst für boyish Girlness und später für Lady Gaga plädiert, dann zeigt das, wie irritierend, wie schimmernd und vielfältig lesbar letztere Figur ist. Sie scheint nicht im Sinne einer einfach nur ironischen Haltung dechiffrierbar. Eine seltener besprochene, dafür wesentlich verwirrendere, Figur in Sachen Lesbarkeitsverweigerung ist die Persona der Dolly Parton. Je älter ihre Trägerin wird, desto radikaler überdreht sie in eine „Backwood Barbie“, ihren Perücken- und Silikonfetisch schallend auslachend. Während das manche zu vorderhand heteronormativ berechnend finden, gilt sie anderen als queerfeministische Protostrategin und zirkuliert in komplizierten Reaction-GIFs.

Unter Einbeziehung von GIF-Animationen diskutiert der Vortrag Potenziale, Grenzen und Kritikfähigkeit der Überdrehung und liest sie mit Bataille, Ngai, Rinck und Halberstam gegen. Inwiefern funktioniert eine Kritik der Überaffirmierung wirklich und wem nützt sie? Wann liegt im Albernwerden ein gewieftes Stören normativer Zuschreibungen? Welche Alternativen können hier aktiviert werden?

9:00 - 11:00

1.3: Kritik üben

D (KL 29 / 135)

### **Kritik üben**

*Chair(s):* **Nikola Plohr** (Universität Konstanz), **Markus Spöhrer** (Universität Konstanz)

Das Panel ‚Kritik üben‘ widmet sich anhand von verschiedenen Themenbereichen der Praxeologie des Einübens und Ausübens von Kritik. Wie vollzieht sich das, was Michel Foucault als Kunst, nicht dermaßen regiert zu werden, bezeichnet? In welchem Verhältnis stehen Selbstsorge und Fremdbestimmung? Und wo verkommt die Haltung der Kritik zur bloßen Attitüde? Kritik üben als ritualisierte, sich wiederholende und stets neu erfindende Praxis erfordert eine Haltung und eine Reflexion dessen, wie geübt wird. Den Gegenstand erprobend und hervorbringend, beleuchten die einzelnen Beiträge des Panels verschiedene Möglichkeiten, ‚Kritik zu üben‘. Kritik üben erfordert ein ständiges Spiel mit Nähe und Distanz zum kritisierten Gegenstand. Immer wieder erneut auf die Probe gestellt und ihrerseits als Kunst des Scheidens und Sortierens begriffen, ist Kritik an die Affirmation ihres Gegenstandes gebunden. Die medienwissenschaftlichen Methoden sehen sich

dabei zunehmend durch digitale Technologien herausgefordert. Erfordern neue Technologien auch neue medienwissenschaftliche Methoden? Oder fordern sie immer dieselbe Rhetorik der Kritik heraus? Ob die Appkultur ein neues methodisches Vorgehen einfordert und wie eine kritische App-Analyse möglich ist, fragt der Beitrag von Isabell Otto. Veronika Pöhl widmet sich am Beispiel der E-Zigarette dem Kritik-Üben als Oszillieren zwischen selbsttechnologischen Subjektkonstitutionen, staatlicher Gesundheitskontrolle und Lifestyle. Nikola Plohr befragt den Trend der Enhancement-Kultur, der zwischen Biomacht und Selbstoptimierung kritisches Potenzial birgt, wenn Fitness-Apps und Vermessungsgeräte weder als Heilsversprechen noch als Verlust oder Mangel geistiger Werte betrachtet werden. Louise Haitz untersucht die mikropolitische Verteilung des Rechts auf Mitsprache in Facebookdiskussionen. In einer medienethnografischen Perspektive will sie die kritische Distanz als 'neutralen' Standpunkt befragen und einer angreifbaren Betroffenheit gegenüberstellen.

*Beiträge des Symposiums*

### **„Thank you for smoking“ – Die E-Zigarette zwischen Subversion, Kritik und Abhängigkeit**

**Veronika Pöhl**

Universität Konstanz

1963 erstmals patentierte, aber erst gegen Mitte des letzten Jahrzehnts zur Marktreife gebrachte „elektrische Zigaretten“ (Geräte, die dafür vorgesehene Flüssigkeiten (Liquids) mit unterschiedlichem Nikotingehalt zur Inhalation verdampfen) führten lange ein Schattendasein, bis die durch zunehmend nutzerfreundliche Geräte ansteigenden Konsumierzahlen in den letzten Jahren staatliche Regulationen, sowie medizinische, ökonomische und soziale Reaktionen auf die neue Technologie provozierten. Während die E-Zigarette vor allem in Großbritannien von staatlichen Gesundheitsorganisationen als potentieller „game changer in public health“ gehandelt wird, verhält sich die deutsche Politik bei Regelungen zum Verkauf und Gebrauch von E-Zigaretten zurückhaltend bis ablehnend. Die strittigsten Punkte entstehen dabei in der Konfrontation mit der medial höchst aktiven deutschen „Dampferszene“, deren Vertreter sich weniger als die in ihrem Bildprogramm stark an eine cannabiskonsumierende Gegenkultur angelehnte amerikanische „vaping scene“ als hip, jung und technoaffin stilisieren, denn als vorrangig ältere und männliche Schrauber und Bastler auftreten, die auf maximale Freiheiten in der eigenen Zusammenstellung von Geräten und Liquidmischungen bestehen. Der Vortrag beschäftigt sich mit der audiovisuellen Gestaltung von Beiträgen zur Debatte als selbsttechnologische, prozessuale Subjektkonstitutionen der Protagonisten in der Oszillation des Kritikbegriffs – krinein – als sowohl notwendig erkenntniskonstituierende als auch staatliche Regierungspraxis des (Unter-)scheidens und Abgrenzens, an der massiv Kritik geübt wird. Die Identifikation und zunehmende Differenzierung der E-Zigarette als Kriterien, nach denen „Dinge eintreten“ (Hennion) – in die intimsten Bereiche bio-behaviouraler Selbstkonstitution bis zur Politik – wird dabei als medialer Prozess beschrieben und anhand von Weisen der Darstellung in diversen Stellungnahmen wie auch im wissenschaftlichen Diskurs nachvollzogen.

### **Zwischen Biomacht und Selbstoptimierung: Kritik trainieren am Beispiel der Enhancement-Kultur**

**Nikola Plohr**

Universität Konstanz

„Noch nie in der Geschichte haben sich Menschen so sehr mit sich selbst und ihren Körpern beschäftigt wie heute“ stellt Richard David Precht im Jahr 2013 fest. Diese Tendenz scheint sich in unserer Gegenwart noch gesteigert zu haben. Stetig werden neue Fitness-Apps und Tracking-Tools entwickelt und in die Vermarktungsstrategien der sogenannten Upgrade-Kultur integriert. Doch wie gehen wir mit den technologischen Möglichkeiten zur Selbstoptimierung um? Verteufeln wir sie als selbstunterwerfende Geräte, die sich biomächtig auswirken und den Einzelnen in eine reine Identifikation mit seinen messbaren Werten schlittern lässt? Müssen wir vor der Vorherrschaft des Körpers über den Geist warnen und ihn beklagen? Oder sind die Möglichkeiten der Technologie an ernst zu nehmende Heilsversprechen geknüpft, die jedem nicht den Zwang, sondern vielmehr das Angebot zur Selbstoptimierung eröffnen? Dieser Beitrag macht es sich zur Aufgabe, weder das eine noch das andere Extrem des Diskurses zu bedienen, sondern Kritik zu üben, im Sinne eines Scheidens, Ordnen und Sortierens. Welche Praktiken der Subjektivierung sind in die Verwendung von Fitness Apps eingeschrieben? Zwischen Selbstermächtigung und –unterwerfung, zwischen Biomacht und Körpererfahrung, zwischen Passung und Passion betrachtet eröffnet sich bei der Beschäftigung mit Fitness Apps und Trackingtools ein Raum, der ein kritisches und differenziertes Umgehen mit den technologischen Möglichkeiten zulässt ohne in Heilsversprechen oder Verlustgedanken zu verfallen. Die Kunst, nicht dermaßen regiert zu werden, wie Foucault die Kritik beschreibt, bezieht sich dabei auch auf das Führen einer Diskussion, die vielmehr ihrem Gegenstand auf die Spur zu kommen versucht als in eine Haltung der Affirmation oder Abwehr zu verfallen. Wie der Körper des Verkosters sich das Sortieren und Schmecken seines Attachements lieben macht, so soll Kritik geübt werden als etwas, das ständiges Erproben und Verkosten von neuen Möglichkeiten eröffnet.

### **Digitale Posen der Kritik: Enthemmter Shitstorm oder rationalisierte Distanz**

**Louise Haitz**

Universität Konstanz

Das Unternehmen Facebook, das aus den verdateten Selbstinszenierungen seiner User\_innen Profit schlägt, stellt eine Plattform für digitale Kommunikationen bereit. Die Teilnehmer\_innen vernetzen sich in den Social Media und fügen sich in eine technisch programmierte Relationierung, die als

soziomediale Handlungsvorschrift der Sag- und Sichtbarkeiten analysiert werden kann (Sieber/Foucault). Dieser Beitrag will eine Analyse der Diskussionen auf Facebook vornehmen und versteht dabei die digitale Öffentlichkeit als den Ort eines Kampfes um kulturelle Deutungsmacht (Ganz/Meißner), der stets mit der subjektivierenden Verteilung von agency einhergeht, welche ein Recht auf Mitsprache organisiert. Die wirksamen Machtverflechtungen sollen anhand einer medienethnografischen Perspektive beschreibbar gemacht werden, die die persönliche Involviertheit in einer Diskussion unter dem Reizwort „Genderwahn“ mit reflektieren will. Die kritische Distanz zum Gegenstand als metaphorische Denkposition neutral beobachtender Forschung soll dabei aufgelöst und auf ihre mikropolitische Verstrickung mit Herrschaftsposen befragt werden. Der nicht nur online virulente Anti-Genderismus und Rassismus (Villa/Hark), der sich in den Kommunikationen z.B. um #gamergate und #kölnhbf Bahn bricht, emotionalisiert die User\_innen. Die Gefühle, die gesellschaftspolitische Themen hervorrufen, führen schnell in einem Kurzschluss von Undistanziert-mit Undifferenziertheit zu einer Diskreditierung von Sprecher\_innen. Die Fantasie des unangreifbaren Standpunkts, der nie gänzlich anonymisierten Internet User\_innen und die Konstruktion der distanzierten Beobachtung, die Sexismus und Rassismus ‚neutral‘ beschreibt, bleiben beide in medial (mit-)organisierten Machtdispositiven verortbar. Ich will nach dem kritischen Potential des affizierten Standpunkts fragen, mit dem auch ich mich angreifbar mache, weil meine Kritik nicht distanziert referiert, sondern verkörpert (Garcés) und vertreten wird.

9:00 - 11:00

1.4: Kritische Lernmaschinen

E (KL 29 / 137)

### Kritische Lernmaschinen

*Chair(s):* **Andreas Sudmann** (Freie Universität Berlin)

Die Rede von künstlicher Intelligenz hat wieder Konjunktur. Anders als bei humanen Akteuren wird Intelligenz im Fall von Computern jedoch selten mit einem kritischen Vermögen assoziiert. Im Gegenteil: Dort, wo Maschinen als intelligente Entitäten erscheinen (vom Turing-Test bis zum Terminator), haben sie sich historisch bekanntlich eher als Objekte der Kritik empfohlen. Gleichwohl sind moderne Rechner immer schon Akteure der Kritik gewesen. Dabei ist deren Kritikfähigkeit wahrlich nicht von ihrem Status als Denkzeug abhängig, sondern bereits dann gegeben, wenn sie schlicht als Werkzeug Verwendung finden. Aufgrund jüngster Fortschritte im Bereich maschineller Lernverfahren ist nun die Kritikfähigkeit intelligenter Maschinen noch einmal deutlich gesteigert worden. Aber die gegenwärtige "Machine Learning-Revolution" (Domingos) scheint potentiell noch mehr zu beinhalten: nicht nur Unterscheidungen zu treffen, sondern Unterscheidungen (Kritik) als solche sinnhaft zu verstehen. Kurz: Bestimmte ML-Verfahren könnten den Computer erstmals in seiner Geschichte befähigen, zum Akteur der Sozialkritik zu avancieren statt bloß ihr Gegenstand zu sein. Eine solche Utopie ernst zu nehmen, ist daher Aufgabe einer zeitgemäßen Medienkritik. Diese zielt nicht zuvorderst auf eine Kritik der maschinellen Intelligenz ab. Vielmehr geht es ihr, als dezidiert medienwissenschaftliche Betrachtungsweise, um die kritische Reflexion der Bedingungen von Erkenntnis und Wissen überhaupt, wozu nun eben auch gehört, den Computer als Medium der Kritik zu prüfen.

Die einzelnen Beiträge des Panels unternehmen dies erstens im Hinblick auf die schaltungstechnische(n) Implementierung(en) von Kritikfähigkeit (Dotzler), zweitens mit Blick auf das Mediendenken der Kritik aus der Perspektive von Lernalgorithmen (Sudmann), drittens hinsichtlich der Unterscheidung von transaktionsrelevantem Wissen durch ML-Verfahren (Engemann) sowie viertens hinsichtlich des Phänomens softwareseitiger Stilkritik (Pfeiffer).

*Beiträge des Symposiums*

### Kritik der Maschinenintelligenz

**Bernhard Dotzler**

Universität Regensburg

Eine Kritik der Maschinenintelligenz braucht es nur, weil es erstens intelligent machinery seit langem gibt, und weil deren Intelligenz zweitens in nichts anderem besteht als in einer ihnen eigenen Kritik-sensu Diskriminationsfähigkeit. Es geht also nicht (à la "Die Macht der Computer und die Ohnmacht der Vernunft") um eine Kritik an den Maschinen und ihrer 'Nutzungsweisen', sondern um die Beschreibung und Reflexion der Funktionsweise(n) maschinell implementierter Intelligenz(en). Diese soll zunächst historisch erfolgen (etwa am Beispiel von W. Ross Ashbys "Intelligenzverstärker"), um sodann in die Frage nach dem Stand der heutigen KI zu münden (etwa mit Blick auf Data Mining-Verfahren und/oder das sog. Semantic Web und seine Lernfähigkeit), verstanden als die Frage nach den Verschiebungen – dabei aber doch Einlösungen – einstiger 'großer' Visionen durch die 'kleinere' smartness inzwischen zur Welt gekommener Apps und Bots.

### Die kritische Intelligenz von Lernalgorithmen

**Andreas Sudmann**

Freie Universität Berlin

Kritik, d.h. hier: die Fähigkeit zur Unterscheidung, ist seit jeher eine Grundfunktionalität programmierbarer Rechner. Im Zuge der aktuellen „machine learning revolution“ (Pedro Domingos 2015) wurde das Unterscheidungsvermögen von Computern nun auf eine neue Stufe gehoben: Dank spezifischer Verfahren maschinellen Lernens können Hochleistungsrechner mit Graphic Processing Units (GPUs) in Verbindung mit dem Zugriff auf große Datensätze („Big Data“) Unterscheidungen und Prognosen auch dort treffen, wo es um Konstellationen der Unschärfe im weitesten Sinne geht, etwa in den klassischen KI-Bereichen des NLP oder der Bilderkennung. Moderne Machine Learning-

Verfahren erlauben aber nicht nur den souveränen Umgang mit Unschärfen oder Mehrdeutigkeiten, sondern sie gestatten es auch - der Möglichkeit nach und in gewissen Grenzen-, kritisches Denken im emphatischen Sinn zu lernen (etwa den Unterschied zwischen den Kritikbegriffen von Wittgenstein und Marx). Wie genau dieser Prozess als mediale Anordnung sowie medienhistorisch beschreibbar ist, soll Gegenstand des Vortrags sein.

### Transaktionale Lerngemeinschaften

**Christoph Engemann**

Leuphana Universität Lüneburg

Kritische Theorien des Lernens haben ihr *raison d'être* im Nachweis der Widersprüchlichkeit des Lernens gesehen: einerseits sei eine allgemeine Lernfähigkeit Voraussetzung für den funktionierenden Kapitalismus, andererseits würde das Lernen notwendig Überschüsse und damit nicht kapitalistisch integrierbares Wissen zeitigen. Der Vortrag soll dieser Figur nachgehen und untersuchen, ob und inwieweit beim Machine Learning (ML) ähnliche Dynamiken und Widersprüche vorliegen und wer ihre Agenten sind. Interesseleitend ist dabei die Beobachtung, dass ML derzeit relativ große Investments und Kompetenzbündelungen auf sich zieht und von Firmen wie Google, Facebook oder Microsoft zur Generierung von Transaktionschancen genutzt wird. Entsprechend sind Verfahren zur Unterscheidung zwischen transaktionsrelevantem und nicht transaktionsrelevantem Wissen Teil von ML-Verfahren und werden hier zum Gegenstand der Untersuchung gemacht.

### Software-Kustoden

**Christoph Pfeiffer**

Universität Regensburg

Aktuelle Softwareentwicklung nutzt unterschiedliche *best practices*, unter anderem unit testing menschlich erstellten Codes, als eine Möglichkeit vorher festgelegte Problembereiche komplexer Programme durchzuspielen. Aber auch softwareseitige, assistive Systeme kommen zum Einsatz, welche bereits während des Entwickelns in der Entwicklerumgebung – im Sinne eines Software-Expertise-Kustoden – den Entwickler auf eine andere, bessere, weniger fehlerbehaftete Lösung hinweisen, dem Entwickler somit eine Entscheidung vorschlagend eingreifen.

Der Vortrag nähert sich den automatisierten Entscheidungen im Feld des Programmierens, öffnet darüber hinaus den Fokus auf eine kritische Reflexion an bestehenden Strukturen der Softwareentwicklung. Mit Rückblicken auf beispielsweise das Konzept des literate programming (Donald Knuth) soll das weite Feld der „Computer-Sprachen“ aufgetan werden. Anhand aktueller Konzepte, wie dem pair programming, der Validierung von Auszeichnungssprachen und automatischen Korrektursystemen in Entwicklungsumgebungen wird dem nachgespürt, was wir befürchtend oder wünschenswerterweise als perfekten Code bezeichnen wollen, der sich ganz von allein schreibt, oder dies evtl. gerade noch nicht von alleine bewerkstelligt.

9:00 - 11:00

F (KL 29 / 139)

### 1.5: Workshop: Medienwissenschaftliche Kritikkultur

Chair der Sitzung: **Vincent Fröhlich**, Philipps-Universität Marburg

### Medienwissenschaftliche Kritikkultur

*Chair(s)*: **Vincent Fröhlich** (Philipps-Universität Marburg; MEDIENwissenschaft: Rezensionen / Reviews)

*Vortragende*: **Ulrike Bergermann** (Hochschule für Bildende Künste Braunschweig; Zeitschrift für Medienwissenschaft), **Vera Cuntz-Leng** (Philipps-Universität Marburg; MEDIENwissenschaft: Rezensionen / Reviews), **Hans-J. Wulff** (Christian-Albrechts-Universität zu Kiel), **Kathrin Peters** (Universität der Künste Berlin)

In der multiperspektivischen Betrachtung von Kritik bei der diesjährigen GfM-Tagung darf eine Diskussionsrunde zum Verständnis von wissenschaftlicher Kritik und Rezensionen nicht fehlen, da diese Themen wichtige Teile der zu diskutierenden Bandbreite von Kritik abdecken. Erstens soll im Rahmen dieser Diskussionsrunde eine Bestandsaufnahme versucht werden, welche Kritikkultur zurzeit in den Medienwissenschaften herrscht, welche Themen und Bereiche eine besonders intensive Hinterfragung erleben und wie in den medienwissenschaftlichen Rezensionen- und Kritikorganen "Zeitschrift für Medienwissenschaft" und "MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews" Kritik geübt und rezensiert wird. Zweitens setzt sich die Diskussionsrunde das Ziel, über die Grenzen und Erkenntnisse zu reflektieren, die mit wissenschaftlicher Kritik einhergehen können, welche Missstände oder Fehlinterpretationen eventuell Kritik aufdecken und sogar zu welchen Veränderungen Kritik anstoßen kann. Daran anknüpfend soll abschließend die Frage offen im Plenum mit den Zuhörer\_innen diskutiert werden, welche Kritikkultur wir uns in der Medienwissenschaft wünschen, wo Nachbesserungsbedarf besteht, welche Professionalisierung und Öffnung hin zu mehr Kritikkultur gewagt werden kann oder inwiefern gar der Kritik Grenzen gesetzt werden sollten: Welche Kritik an der Kritik besteht?

9:00 - 11:00

C (L 113)

### 1.6: AG Medien und Kunst / Kunst und Medien

9:00 - 11:00

G (KL 29 / 111)

### 1.7: AG Medienindustrien

9:00 - 11:00

### 1.8: AG Animation

H (KL 29 / 110)	
11:15 - 12:45	2.1: Körper   Differenz   Kritik
A (L 115)	

### Körper | Differenz | Kritik

Chair(s): **Sabine Nessel** (Freie Universität Berlin)

Wie lassen sich Konzepte der Differenz in der aktuellen filmwissenschaftlichen Forschung produktiv machen? Auf einer filmästhetischen Ebene als grundsätzliche Differenz zwischen Einstellungen und Kamerawinkeln oder als hermeneutische Differenz im Verstehensprozess von Filmen? Als analytische Kategorie der Alteritätsforschung mit Blick auf zum Beispiel Körper, Geschlecht oder Materialität und hier in Folge der Dekonstruktion von *différance/différence* eher als zerlegendes Verfahren, als Arbeit an Un/Unterscheidbarkeit und dezentrierender Polysemie?

Der gemeinsame Fokus der drei Beiträge des Panels liegt auf der Geschichte, Epistemologie und dem interdisziplinären Ausgreifen des Differenzdiskurses. Es geht dabei um differenztheoretische Ansätze mit besonderer Virulenz für gegenwärtige filmwissenschaftliche Überlegungen. Das meint sowohl die Relation von Körperlichkeit/Verkörperung in medialen Konfigurationen als auch das Potenzial von Differenzialität als Konzept der Theorie. Ideen von körperlicher/physischer/leiblicher Differenz werden dabei wieder zum Anlass, Ausgangspunkt, Schauplatz, zur Folie oder Barriere der Kritik hegemonialer Verhältnisse.

*Beiträge des Symposiums*

### Mediale Kriegserklärungen? Strategien körperlicher Differenzialität im sportkritischen Spielfilm

**Tullio Richter-Hansen**

Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Der Begriff des Antikriegsfilms ist ein ebenso diffuser wie konstanter Bestandteil der Alltagspraxis des Kinos, dessen genaue Funktionalität als mediale Wahrnehmungs- und Zuschreibungsgröße (Röwekamp 2011) weiterhin nicht erschöpfend geklärt scheint. Für diese zwischen ideologiekritischer Anprangerung, konterkarierendem Widersinn, filmischer Reflexivität und (unabsichtlicher) Affirmation oszillierende Problemstellung ist der als kriegsoppositionell verstandene Film jedoch nur das prominenteste Beispiel. Angesichts jüngster Tendenzen spielfilmischer Sportdarstellungen wie in *The Program* (UK/F 2015) und *Concussion* (USA/UK/AUS 2015) ergibt sich die Frage nach der Figuration eines ‚Antisportfilms‘.

Vor dem Hintergrund gegenwärtiger interdisziplinärer Forschungsansätze der Differenztheorie (vgl. Hirschauer 2014) erweisen sich in diesem Zusammenhang – neben der impliziten, genretheoretisch fundierten Unterscheidungslogik – zwei Sphären medialer Differenzialität als zentral: Parallel zum auf den War Body (Randell/Redmond 2008) fokussierten Modus des (Anti-)Kriegsfilms ist erstens die körperpolitische Verfasstheit sportkritischer Darstellungen zu klären. Die Gegenüberstellung von einerseits athletischen und andererseits durch Doping optimierten bzw. Langzeitschäden versehrten Körpern erweist sich als zentrale ästhetisch-dramaturgische Strategie filmischer Sportkritik. Zweitens gilt es zu untersuchen, gegen welches konkrete Verständnis von Sport sich diese richtet. Anhand exemplarischer Filmanalysen kann insoweit die medial konfigurierte Differenz zur außersportlichen Dimension (Stauff 2009) sowie einer spezifischen Idealvorstellung des Sports als weiteres Wesensmerkmal dieses kritischen Kinos herausgearbeitet werden. Aus der systematischen Unterscheidung gegeneinander abgegrenzter Sportinszenierungen lässt sich schließlich folgern, dass das Kino nur gerichtet gegen selektive Sportpraxen als mediale Kriegserklärung fungiert.

### UN AMOUR DE JEUNESSE, EDEN, L'AVENIR: Mia Hansen-Løves Filme im Horizont der écriture féminine

**Linda Waack**

Freie Universität Berlin

Mia Hansen-Løves *Un Amour de Jeunesse* (F/D 2011) schließt mit dem Bild eines Flusses, der den ruhigen Erzählfluss des Films zu kommentieren scheint – der Wiener Zeitung war diese Erzählweise Anlass, den Film als „zähflüssig“ zu beschreiben und als „viel zu süß“. Auch der Film *Eden* (F 2014) präsentiert seine Narration ohne drastische Wendungen in einer geduldigen Fließbewegung. *L'Avenir* (F/D 2016) wird im Rahmen der Berlinale 2016 für die wiedererkennbar präzise Zeitmodulation, die der Filmautorin eigen scheint, gelobt. Die Attribute, die für Hansen-Løves Erzählweise gefunden werden, reichen von schlicht über unpräzise bis zu lauwarm – immer wieder wird das Ausbleiben der Pointe registriert.

Hansen-Løves Filme im Horizont des Differenzfeminismus zu betrachten, soll keine an das Geschlecht der Regisseurin festgeklemmte Lesart anbieten – Ziel ist es vielmehr, die Filme probeweise als Möglichkeit einer spezifischen Erzählform vorzustellen und gleichermaßen die Möglichkeiten und Grenzen einer differenztheoretischen Denkfigur im historischen Abstand auszuloten. Für die Theoretikerinnen der *écriture féminine*, Julia Kristeva und Hélène Cixous, ist das Semiotische flou, fließend und unidentifiziert. Dass sie mit *parler femme* Mitte der 1970er Jahre eine Schreibweise entwickelten, die das Weibliche zwar im Symbolischen verortet, darin aber den Geschlechterbinarismus erhält, ist ein kalkulierter Einwand, der hier nicht im Zentrum stehen soll. Mir geht es vielmehr darum, wie *écriture féminine* für das sensibilisieren kann, was die Filme von Hansen-Løve strategisch vorenthalten: etwa eine Zielgerichtetheit der Handlung, Plot Points oder die dramatische Zuspitzung. Dabei geht es auch darum, das kritische Potenzial der alteritätsbewegten



Theoriephase écriture féminine für den Film einzuholen.

### **Kritische Konzepte des Sehens im Experimentalfilm**

**Friederike Horstmann**

Freie Universität Berlin

Durch die gezielte Manipulation des Filmstreifens entwickelt der Experimentalfilm *Xénogénèse* (J 1981) von Akihiko Morishita eine Kritik am Medium Film, die insbesondere die Oppositionen zwischen filmischer Repräsentation und seiner Materialität profiliert: Vor einem Schrotthaufen schreitet ein Mann in Hose, Hemd und Krawatte im Kreis, spaziert über Kratzer und Laufstreifen, die das filmische Material vertikal durchziehen. Spielerisch taucht sein Körper vor und hinter diesen Kratzern auf, verdoppelt sich, verschwindet. Zusehends wird die Dualität zwischen Bild und Material verwischt, während durch die *méthode graphique* mehr und mehr Laufstreifen auf der Oberfläche des Films erscheinen: In den Bildern selbst und durch die gleichzeitige Ausstellung der Mittel ihrer Verfertigung werden die Funktionsweisen und Mechanismen des Mediums freigelegt.

Der Experimentalfilm stellt nicht nur eine Multidimensionalität der Perspektive dar, sondern setzt Positionen der Wahrnehmung selbst in Bewegung; er unterläuft stabile Codierungen durch die filmische Konstruktion von Differenz, sowohl in Texturen und Materialitäten des filmischen Bildes als auch in einer spezifischen Dispositivierung des Körpers. Anhand exemplarischer Experimentalfilme soll die spezifisch filmische Dualität räumlicher wie repräsentativer Bildordnungen untersucht und als eine mögliche Grundlage von Differentiellem und Differenzierendem offengelegt werden.

11:15 - 12:45

### **2.2: Kritik der Medientheorie**

B (L 116)

#### **Kritik der Medientheorie**

*Chair(s):* **Christoph Ernst** (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)

Nach dem »langen Sommer der Theorie« (Philipp Felsch) scheint in Vergessenheit zu geraten, was Medientheorie einmal gewesen ist. Medientheorie bestand nicht allein in dem Versuch, Kommunikationsmittel auf einen angemessenen Allgemeinbegriff zu bringen; Medientheorie war der Name eines kritischen Projekts intervenierender Kulturtheorie. Es ging um eine Kritik der »Medienvergessenheit« des kulturellen Selbstverständnisses, eine Sensibilisierung für Materialitäten der Kommunikation, für Inkommensurabilitäten der Artikulationspraktiken und für Machteffekte kommunikativer Infrastrukturen. Zwar werden diese Motive in der Forschung nach wie vor zur Geltung gebracht, allerdings nicht mehr in dem Bewusstsein ihrer kulturellen Notwendigkeit. Einerseits geht es dem Panel daher um eine Kritik, die von medientheoretischem Denken ausging und ausgehen sollte, andererseits um die Kritik, die an der Medientheorie zu üben ist. Sind die Motive, die im Zeichen der kulturellen Medienvergessenheit diskursbegründend waren, noch gültig? Welche Einsichten (und Sackgassen) der letzten Jahrzehnte sind erinnerenswert, um heute medientheoretisch überraschend und aufschlussreich Stellung nehmen zu können? Verteilt über die Vorträge werden folgende Aspekte thematisiert: 1. Medientheoretische Bezüge zu Theorien des Nichtidentischen und der Subjektkritik (Frankfurter Schule, Poststrukturalismus, Systemtheorie) sowie zu »kritischen« Perspektiven in Philosophie und Kulturtheorie (Skeptizismus, Kritik an Race-, Class-, Genderkonstrukten); 2. Fragen nach der epistemologischen Unschärfe und dem Realitätsgehalt medientheoretischer Perspektiven; 3. Kritik am essayistischen Denk- und Schreibstil der Medientheorie; 4. Kritik am Stand medientheoretischer Theoriebildung, etwa Bedenken gegen die »Soziologisierung« der Theoriebildung durch Ethnometologie und Praxistheorie; 5. Die Wiederkehr des (spekulativen) Realismus als Überwindung/Herausforderung der Medientheorie.

*Beiträge des Symposiums*

#### **Ohne Gegenstand – Probleme einer Differenztheorie des Medialen**

**Jochen Venus**

Universität Siegen

Differenztheorien sind Grundlagenreflexionen des Denkens, die der Intuition nachgehen, dass Differenzen (Relationen und Formen, Friktionen und Konflikte) nicht lediglich Epiphänomene der Gegenstände sind, zwischen denen sie bestehen, sondern dass umgekehrt das Gegenständliche als solches ein transitorischer Effekt veränderlicher, relational konstituierter Vorgänge ist. Im zeitgeschichtlichen Kontext kann »Differenztheorie« auch als Inbegriff des kulturkritischen Denkens nach 1968 angesprochen werden. Als zeittypischer Denkstil der letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts konstituierte sich die differenztheoretische Kulturkritik in Opposition sowohl zu kulturwissenschaftlichen Forschungsroutinen als auch zu spekulativen Gesamtdiagnosen der menschlichen Situation. Es ist nur eine geringfügige Übertreibung, wenn man sagt, dass die differenztheoretische Kulturkritik immer auch als implizite Medientheorie reüssierte bzw. dass der medientheoretische Diskurs vor allem in Gestalt differenztheoretischer Kulturkritik zur Fundamentaltheorie der jüngst vergangenen Gegenwart werden konnte. Allerdings hat die dezidierte Ungegenständlichkeit differenztheoretischen Denkens die Medientheorie auch mit der grundbegrifflichen Leerstelle belastet, nicht angeben zu können, über welche Eigenschaften etwas verfügen muss, um als ein Medium gelten zu können. Heute, nachdem das kulturkritische Pathos der Situation nach 1968 historisch verblasst ist, stellt sich die Frage, welche kulturkritische Verbindlichkeit das differenztheoretische Denken noch hat und welche Rolle es im medientheoretischen Diskurs spielen sollte.

## Die Form der Kritik – Zur Geburt der Medientheorie aus dem Geiste des Essayismus

**Christoph Ernst**

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Die Tradition des essayistischen Denkens und Schreibens (»Essayismus«) gehört zu den nur selten tiefgreifend diskutierten Quellen der Medientheorie. Einerseits gab die essayistische Verfassung vieler medientheoretischer Grundlagentexte Anlass zu scharfer Kritik. Andererseits wurde der essayistische Charakter dieses Schrifttums im Prozess der Inventarisierung von als maßgeblich erachteten medientheoretischen »Grundeinsichten« häufig ignoriert oder bereinigt. Als kritisches Projekt mit eigener Geschichte kommt der essayistischen Tradition jedoch eine wesentliche Bedeutung für die Ausdifferenzierung der »kritischen Perspektive« der Medientheorie zu. Dabei ist zu bedenken, dass mit dem Verweis auf die essayistische Tradition mehr aufgerufen ist, als »nur« die literarische Form des Essays: Essayismus überschreitet seinem Anspruch nach die Festlegung auf eine literarische Gattung. Die »essayistische« Denk- und Schreibweise hat methodische Konsequenzen: Sie ist ein Modus der Reflexion, bei dem die Form der Schreibweise ein integraler Teil der methodischen Zugriffsweise ist. Diese Verwicklung von Selbst- und Fremdbezug wirkt auf die Bestimmung der Gegenstände der Reflexion zurück und prägt die diskursive Funktion essayistischer Ansätze. Für die Erschließung der Themenfelder »Medien« und »Medialität« als relevanten und legitimen Gegenständen von Kulturkritik ist dieser Umstand elementar. Mit ihm wird – prominent etwa in den phänomenologischen Beobachtungen von Günter Anders, dem kommunikologischen Ansatz Vilém Flussers, dem Differenzdenken bei Jacques Derrida oder den raumtheoretisch grundierten Texten von Michel Serres – die Rekonfiguration bestehender philosophischer und kulturanalytischer Diskurse zum Programm. Die Entwicklung einer »kritischen Perspektive« der Medientheorie hat davon maßgeblich profitiert.

## Ding versus Relation: Das Ende der Medien(theorie)?

**Markus Rautzenberg**

Leuphana Universität Lüneburg

Seit einiger Zeit ist es in der Theorie en vogue, die Dignität und a-humane Eigengesetzlichkeit der Dingwelt wieder zu ihrem Recht kommen zu lassen. Was als wertvolles Korrektiv zum anthropozentrischen Ultrastrukturalismus begann, schickt sich allerdings inzwischen mancherorts an, in kruden Irrationalismus mit Hang zum Chthonischen umzuschlagen. Daran ist zunächst einmal nichts Verwerfliches, jedoch drängt sich der Verdacht auf, als würde aufgrund von periodisch auftretender Müdigkeit einer bestimmten Theorierichtung gegenüber des Knalleffekts das Kind mit dem Bade ausgeschüttet. Wenn etwa im spekulativen Realismus der sog. »Korrelationismus« als philosophische Ursünde gebrandmarkt wird, so ist zu fragen, ob in diesem Lovecraft'schen/Latour'schen/Meillassoux'schen Universum monolithisch vor sich hin existierender Entitäten es nicht so sehr die Kant'sche Transzendentalphilosophie, sondern vielmehr heutige Medientheorie ist, die damit in ihrer Relevanz geleugnet werden soll. Hat Medialität als Denkmodell also ausgedient? Treten wir in ein posthumanes Zeitalter ein, das dadurch ebenfalls ein postmediales ist? Frisst die Medientheorie ihre Kinder? Der Vortrag möchte auf diese Fragen antworten, indem die These verfolgt wird, dass der theoretische Reiz der Medien eben genau darin besteht, gleichermaßen Teil der Ding- als auch der intelligiblen Welt zu sein und sich mit dieser Kategorie eben genau diese Unterscheidung als problematisch erweist. Dinge gegen Zeichen, Monolithisches gegen Relationales auszuspüren, bedeutet daher, einen der wichtigsten Einsatzpunkte der Medientheorie wieder zu unterbieten.

11:15 - 12:45  
D (KL 29 / 135)

**2.3: Wirklichkeit der Kritik/Kritik der Wirklichkeit – Zu den kritischen Dimensionen des Dokumentarischen im Film**

## Wirklichkeit der Kritik/Kritik der Wirklichkeit – Zu den kritischen Dimensionen des Dokumentarischen im Film

*Chair(s): Ursula von Keitz* (Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf)

Im Vorwort zu seinem Sammelband *Documenting the Documentary* notiert Barry Keith Grant, dass Geschichte und Geschichten des Alltags großes narratives Potential besitzen. Gleichzeitig, gehen mit diesen Geschichten disziplinarische Einschränkungen einher, die vor allem im Dokumentarfilm evident werden. Der Dokumentarfilm verfügt über das privilegierteste Verhältnis zur afilmischen Wirklichkeit, hegt etwa eine journalistische, analytische oder auch poetische Neugier an seinem Thema und ist ein ideales Instrument der Kritik. Die filmische Praxis, hingegen, präsentiert sich so kompliziert wie sie durch deutungs offene Begriffe wie 'Kritik' und 'Dokumentarfilm' nur sein könnte. Aus der Arbeit des DFG-Forschungsprojekts „Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1945-2005“ heraus, sollen deshalb drei exemplarische Perspektiven auf Kritik und Dokumentarfilm im deutschen Film gegenübergestellt werden. Inga Selck (Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf) verhandelt in der Darstellung von Frauen in der Landwirtschaft den Dokumentarfilm als klassisches Instrument der Kritik an sozialen Missständen und Laura Niebling (Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf/Universität Bayreuth) diskutiert, als Gegenentwurf, mit der modernen Rockumentary einen ostentativ kritikfreien Raum. Philipp Blum (Haus des Dokumentarfilms) beschäftigt sich zum Abschluss mit Hybridisierungen zwischen Dokumentar- und Spielfilm als ästhetische Kritik einer binären Gattungslogik analysiert werden. Das Panel wird moderiert von einer der Leiterinnen des Forschungsprojektes, Frau Prof. Dr. Ursula von Keitz (Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf/Filmmuseum Potsdam).

*Beiträge des Symposiums*

## Jenseits des Hühnerstalls. Dokumentarische Perspektiven auf Frauen in der Landwirtschaft in den 1950er Jahren

**Inga Selck**

Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf

In den 1950er Jahren ist die Landwirtschaft ein prägendes Thema des dokumentarischen Films in Deutschland. Bodenreform und Kollektivierung auf der einen, Fortschrittsglaube, Wirtschaftswunder und Flurbereinigung auf der anderen Seite der Grenze prägen den dokumentarfilmischen Diskurs. Projektionsfläche, Diskursträgerin und Hoffnungsgeberin der Verhandlung über die Wirklichkeit auf dem Land ist immer stärker die Figur der Bäuerin. Anhand zweier Beispiele möchte der Vortrag einen filmanalytischen Blick auf die Figur und ihre Instrumentalisierung für politische und soziale Themen werfen. Die Filme *Gesunde Bäuerinnen* (BRD 1953) von Fritz Heydenreich und *Die Stürmerin* (DDR 1959) von Karin Waterstraat stellen sehr unterschiedliche Perspektiven auf die Verkörperung von Feminismus und Weiblichkeit in den 1950er Jahren dar. Im Kontext der Kritik und Repräsentation von weiblicher Arbeit, geht der Vortrag dabei außerdem Fragen nach kritischen Modi im Dokumentarfilm nach.

## „The Most Boring Rock Band of All Times“ – Der kritikfreie Raum der deutschen Rockumentary

**Laura Niebling**

Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Universität Bayreuth

Der objektive Dokumentarfilm ist Fixpunkt und Mythos der Filmgeschichte. Gerade aus einer der Dokumentarfilmschulen, die ihn am deutlichsten beschworen hat – dem nordamerikanischen Uncontrolled oder Direct Cinema der 1960er Jahre – stammt die Tradition des wichtigsten audiovisuellen Werbemediums der Musikindustrie neben dem Musikvideo: die Rockumentary. Ihre Genres – vom Konzertfilm bis zum Bandporträt – dienen der positiven Präsentation von Musik im Sinne der Akteure in den Musikszenen. Die deutsche Rockumentary auf der Kinoleinwand ist dabei ein Nischenmarkt in der deutschen Filmlandschaft und international von geringer Box-Office-Relevanz. Doch auch für sie gilt die Prämisse, dass kritischen Positionen, Geschichten und Umständen nur Raum gegeben werden kann, wenn es einem Werbezweck dienlich ist. Doch wie entstand diese Abhängigkeit von der Musikindustrie? Und was bedeutet sie für die Filmemacher? Der Vortrag gibt einen Überblick über die Entwicklung dieses spezifischen Produktionsmodus und zeigt anschließend wie sich die deutsche Rockumentary im Popmusikdiskurs ihres Landes positioniert.

## Experimentelle Doku-Fiktionen als ästhetische Kritik einer filmischen Gattungsbinarität

**Philipp Blum**

Haus des Dokumentarfilms, Stuttgart

Fake-Documentary, Mock-Documentary oder auch Cinema Vérité with a Wink sind zu unterschiedlich verbreiteten Begriffen geworden, die das Evidenzversprechen des Dokumentarfilms parodieren, kritisieren und/oder dekonstruieren. Dazu werden sie als Filme definiert, die wie Dokumentarfilme aussehen und klingen aber keine sind. Anstelle zu beantworten, was diese Filme generisch denn nun eigentlich sind, scheint es lohnender sie in ihrer sinnlich konkreten Anschaulichkeit zu hinterfragen und zwar als ästhetische Aushandlungsorte filmischer Identitätslogiken im generischen Diskurs. Dazu werden solche Filme analog zu einer dekonstruktivistisch argumentierenden Theorie des Geschlechts als ‚queer‘ bezeichnet. Denn sie performieren auf der Ebene der filmischen Enunziation sowohl Formen und Strukturen des Spielfilms als auch des Dokumentarfilms, ohne dass einer der beiden Begriffe für ihre Beschreibung (auch als Verkleidungsform) kompetent bliebe.

In meinem Vortrag möchte ich diesen Zugang, der solche Filme als kritische Interventionen in eine binäre Gattungslogik begreift, theoretisch darlegen und analytisch erproben. Das Korpus wird dabei vorrangig durch Exemplare aus der (west-)deutschen Filmgeschichte gebildet. Es scheint dabei einerseits angeraten, die reiche Tradition auch dieser Filmform in der deutschsprachigen Produktion wieder stärker ins Gedächtnis zu rufen. Andererseits steht Kritik gerade in diesen Filmen nicht nur in einem ästhetisch immanenten Performativitäts- und Reflexionszusammenhang filmischer Formen, sondern strahlt darin vergleichsweise stark auf mediale, historische, politische und soziale Kontexte aus.

11:15 - 12:45

E (KL 29 / 137)

### 2.4: (Selbst-)Inszenierungen des/der Medienkritiker\_in

#### (Selbst-)Inszenierungen des/der Medienkritiker\_in

*Chair(s):* **Kay Kirchmann** (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg), **Lars Nowak** (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg)

„Schlagt ihn tot, den Hund! Es ist ein Rezensent“ – die harsche Aufforderung des Geheimrats G. formuliert einen womöglich bis heute anhaltenden Beißreflex von Medienschaffenden gegenüber der professionellen Kritikerkaste. In der Tat erscheint der Kritiker/die Kritikerin als ein obskures Wesen, fragt man sich doch, welches Wissen, welche Erfahrungswerte, welcher berufliche Werdegang einen Menschen denn nun besonders befähigen sollen, die ästhetischen und intellektuellen Produkte anderer in coram publico zu bewerten. Entsprechend zahlreich sind negative mediale Reflexionen des Kritikerstandes und seiner Tätigkeit. Wie schon bei Goethe erscheint der Kritiker/die Kritikerin darin als ein inkompetenter und ungebetener Gast an der Tafel der Künste, an deren Opulenz er sich parasitär weidet, nur um danach sein Füllhorn an Schmähungen über das gerade Genossene

auszugießen - man denke etwa an Figurationen des Filmkritikers bei Fellini oder Woody Allen. Andererseits avanciert der Medienkritiker selbst immer wieder zum Medienstar – auch und gerade im Fernsehen, dessen diesbezügliche Ahnenreihe von McLuhan über Reich-Ranicki bis zu Böhmermann reicht. Das Panel fragt nach den medialen (Selbst-)Inszenierungsstrategien, mittels derer sich Medienkritiker\_innen unterschiedlichster Provenienz gleichsam in Stellung bringen gegen die tradierten Verdachtsmomente der Inkompetenz und ‚Amtsanmaßung‘. Welche Rhetoriken der Selbstlegitimation kommen dabei ins Spiel? Welche Kompetenzen werden geltend gemacht? Welche Reflexionen des eigenen Beobachtungsstandpunktes sind auszumachen? Geht es um eine personalisierte Kritik an ‚den‘ Medienschaffenden oder um eine Systemkritik? Welche mediale Praktiken werden kritisiert und warum? Und wer kann als impliziter Adressat der Medienkritik identifiziert werden, also – frei nach Beckett – „wen kümmert’s, wer [über Medien] spricht?“, jedenfalls nach Meinung des/der Medienkritikers\_in?

*Beiträge des Symposiums*

## **„Resistance is Victory“ – Zur Kritik an den Massenmedien in Verschwörungstheorien**

**Carolin Lano**

Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

Der US-amerikanische Radiomoderator, Filmemacher und Buchautor Alex Jones ist einer der prominentesten Verschwörungstheoretiker des Landes. Auf den Seiten seiner Homepage mit dem vielsagenden Titel INFOWARS.COM gibt er Anschauungsunterricht über die Täuschungsmanöver, die hochrangige Vertreter aus Politik, Wirtschaft und Medien anwenden, um ihre Verschwörung vor der Öffentlichkeit zu verbergen. „There’s a war on for your mind“, lautet das Credo seiner Kritik der massenmedialen Wirklichkeitskonstruktion.

Insofern bedient Jones ein weit verbreitetes Missbehagen, das (nicht nur) unter Verschwörungstheoretikern besteht. Je nach Ausmaß der Involviertheit werden die Medien zu Komplizen oder willfährigen Erfüllungsgehilfen der Verschwörung. Entsprechend reicht das Spektrum von Hollywoods aktiver Mithilfe bei der Inszenierung der Mondlandung bis hin zu einem mehr oder minder stark reglementierten Zurückhalten von Informationen in der tagesaktuellen Berichterstattung. Die Enthüllungen von Edward Snowden zum NSA-Skandal scheinen dabei das reale Fundament für eine Kritik zu liefern, die vormals dem Reich der Verschwörungstheorie zugerechnet worden wäre. Für Verschwörungstheoretiker sind sie ein weiterer Beweis für die voranschreitende Durchsetzung einer neuen Weltordnung, die massiv auf dem Missbrauch moderner Kommunikationsmedien basiert.

Das Verhältnis der Verschwörungstheorie zu den Massenmedien bleibt jedoch stets ambivalent. Immerhin werden sie nicht nur mit einem forensisch motivierten Verdacht traktiert, sondern dienen auch als Informations- und Legitimationsquelle. So gilt es also einerseits die „Lügenpresse“ zu kritisieren, andererseits werden bestimmte Strategien vorgeschlagen, um der „Wahrheit“ auf die Spur zu kommen. Diese reichen von einer kritischen Lektürehaltung bis zur Einübung in alternative Kommunikationspraktiken, um erfolgreich Widerstand zu leisten. Die Kritik an Medien erfolgt dabei immer auch in Medien. Der Beitrag misst den schmalen Grat zwischen kritischer Theorie und Paranoia aus und geht der Frage nach, welche Vorstellungsbilder von Überwachung und Kontrolle, von Täuschung und Manipulation dabei aufgerufen und welche Gegenstrategien konkret entworfen werden. Dabei bleibt auch zu fragen, wodurch sich die Kritik der Verschwörungstheorie von der Kritik an der Verschwörungstheorie unterscheidet und wie beide Seiten das empfindliche Gleichgewicht zwischen Verdachtsartikulation und Glaubwürdigkeitsaffirmation jeweils austarieren.

## **Derrida – der Film: Selbstinszenierung als Medienreflexion**

**Hans-Friedrich Bormann**

Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

Ist es ein Widerspruch, dass Jacques Derrida, dessen Denken von der radikalen Infragestellung von Konzepten wie Ursprung und Identität bestimmt wird, in seinen letzten Lebensjahren ein mediales Interesse entgegengebracht wurde, das ihn als Popstar ausweist? Wie stehen die Komplexität und die Widerständigkeit seiner Reflexionen zu einem ihm zugeschriebenen „Selbstdarstellungsininkt“ (H.U. Gumbrecht)? Hat die Thematisierung seiner Person Konsequenzen für die mediale Vermittlung selbst? In diesem Panelbeitrag soll solchen Fragen anhand ausgewählter Szenen aus dem Dokumentarfilm 'Derrida' (USA 2002, Regie: Kirby Dick / Amy Ziering Kofman) sowie dem experimentellen Spielfilm 'Ghost Dance' (GB 1984, Regie: Ken McMullen) nachgegangen werden. Von Interesse sind sowohl die Konventionalität der filmischen und rhetorischen Mittel als auch deren Markierung, Aneignung und Umwendung innerhalb der Performance Derridas. Erschließen lässt sich deren Verhältnis über das Motiv der Bewegung, verstanden zugleich als apparative Voraussetzung, filmisches Stilmittel, Gegenstand der Darstellung und als Momentum der Reflexion. Zu zeigen ist, dass Medienkritik selbst medial verfasst ist: Nicht nur in dem Sinn, dass jegliche Kritik an Medien notwendig durch Medien artikuliert wird (und sie insofern stets Gefahr läuft, blind gegenüber der eigenen Verfasstheit zu sein), sondern auch in dem Sinn, dass jeglichem Gebrauch von Medien – ihrer Techniken ebenso wie ihrer Formen und Formate – ein kritisches Potential innewohnt, das nicht in der Artikulation von Argumenten oder der Präsentation von Inhalten aufgeht. Die Hypothese lautet, dass Derrida in beiden untersuchten Fällen (unter Anerkennung der je unterschiedlichen technischen und genrespezifischen Optionen) versucht, eben dieses Potential zu adressieren – und dass dies nicht nur seine Position innerhalb des medialen Geflechts in Bewegung versetzt, sondern auch die des Rezipienten.

## **Die Einheit in der Differenz: Karl-Eduard von Schnitzler und Gerhard Löwenthal als**

## Medien- und Systemkritiker

### Sven Grampp

Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

Karl-Eduard von Schnitzler, der bis zum Mauerfall über 1300 Mal die Fernsehsendung 'Der Schwarze Kanal' moderieren wird, begrüßte seine Zuschauer in der ersten Folge am 21. März 1960 um 21.30h im Deutschen Fernsehfunke der DDR mit folgenden Worten: „Der Schwarze Kanal, den wir meinen, meine lieben Damen und Herren, führt Unflat und Abwässer; aber statt auf Rieselfelder zu fließen, wie es eigentlich sein müsste, ergießt er sich Tag für Tag in hunderttausende westdeutsche und Westberliner Haushalte. Es ist der Kanal, auf welchem das westdeutsche Fernsehen sein Programm ausstrahlt: Der Schwarze Kanal. Und ihm werden wir uns von heute an jeden Montag zu dieser Stunde widmen, als Kläranlage gewissermaßen.“ Diese Kläranlagenfunktion sah meist folgendermaßen aus: Neu zusammengefügte und kommentierte Ausschnitte aus dem Westfernsehen wurden präsentiert, um sie so als Propagandainstrumente zu entlarven. Das westdeutsche Fernsehen lieferte im Übrigen selbst die Blaupause für diese Sendereihe. In den Jahren 1958 bis 1960 wurde in der ARD die Sendereihe 'Die Rote Optik' ausgestrahlt. Darin waren Ausschnitte aus dem ostdeutschen Fernsehen versammelt, ebenfalls mit der Absicht die propagandistischen Züge der Fernsehnachrichten der ‚Gegenseite‘ offen zu legen. Ab 1969 übernahm dann Gerhard Löwenthal mit seiner Sendung 'ZDF-Magazin' diese Aufgabe für den ‚Westen‘. Löwenthal provozierte im 'ZDF-Magazin' immer wieder bis zur Absetzung der Sendereihe im Jahr 1988 durch seine polemische Systemkritik am Sozialismus und einem Willen zur Aufklärung über die Manipulationsbestrebungen der Ost-Medien, die an missionarischem Eifer der gleichzeitig stattfindenden Aufklärungsarbeit Karl-Eduard von Schnitzler jenseits des Eisernen Vorhangs wohl in nichts nachstand. Der Panelbeitrag fragt im Abgleich der beiden Sendungen 'Der Schwarze Kanal' und 'ZDF-Magazin', welche Formen televisueller Medien- und Systemkritik dort jeweils (und u.U. in Bezugnahme aufeinander) gewählt wurden, welche Glaubwürdigkeitsstrategien die Moderatoren einsetzten, um nicht selbst ihrerseits dem im medialen Kontext ja immer virulenten Verdachtsmoment der Manipulation anheimzufallen und ob und wenn ja, inwiefern System- und Medienkritik korrelierten.

11:15 - 12:45

2.5: Critical Media Practices in Design

F (KL 29 / 139)

## Critical Media Practices in Design

*Chair(s):* **Claudia Mareis** (Hochschule für Gestaltung und Kunst, Fachhochschule Nordwestschweiz Basel), **Christiane Heibach** (Hochschule für Gestaltung und Kunst, Fachhochschule Nordwestschweiz Basel)

Der Begriff des Designs umfasst eine Reihe an unterschiedlichen Verfahren, Praktiken und Prozessen, die in der aktuellen Diskussion um die Genese von Erkenntnissen und Innovationen neue Aufmerksamkeit erfahren. Dabei geht es im Anschluss an Science & Technology-Studies u.a. darum, wie in experimentellen Settings standardisierte Prozesse des Entwerfens und der Fertigung durch menschliche und nicht-menschliche Akteure verändert werden und projektive, nicht-lineare Verfahrensweisen neue Erkenntnisse hervorbringen. Diese Verschiebung vom Objekt/Produkt zum Prozess hat innerhalb der Designdiskurse zu einer zunehmenden Reflexion, Theoretisierung und Kritik der eigenen Praktiken und Verfahren geführt, wodurch auch die mediale Verfasstheit von Designprozessen in den Mittelpunkt gerückt ist. Nicht nur wirken sich Aufzeichnungs- und Kommunikationsmedien grundlegend auf Designprozesse aus, sondern diese sind wiederum Gegenstände des Designs. Diese Einsicht führt zu einer Ausweitung des Verständnisses von Design: Nicht mehr nur Artefakte/Produkte, sondern ganze Infrastrukturen werden als Anwendungsfelder für Designprozesse verstanden; Design entsteht durch und erzeugt wiederum spezifische soziale Praktiken und Wissensformen. Interaktionen zwischen Menschen, zwischen Artefakten und Menschen, zwischen Menschen und Technologien werden somit zu Fragen des Designs, und Designprozesse können auf dieser Basis zu medienkritischen Praktiken mutieren.

Das Panel stellt einige Formen dieser kritisch-medialen Designpraktiken vor und diskutiert deren spezifische Grundannahmen und Strukturen. Gleichzeitig wird die Positionierung dieser Praktiken zwischen Wissenschaft, Kunst und pragmatischer Nutzung reflektiert: Denn dass sie oft in einem Umfeld entstehen, das sich selbst als Labor versteht, scheint kein Zufall und verweist auf eine spezifische strukturelle Verfasstheit, die sich am Modell des Experiments orientiert und dessen kritisches Potenzial manifest werden lässt.

*Beiträge des Symposiums*

## Kritische Artefakte

### Moritz Greiner-Petter

Hochschule für Gestaltung und Kunst, Fachhochschule Nordwestschweiz Basel

Der Beitrag beleuchtet aus der Perspektive des Designs die Möglichkeiten und Bedingungen von kritischen Einschreibungen in gestaltete Artefakte und damit Design als Medium der Kritik. Was ist das spezifische Potential von Kritik, die sich in gestalteten Dingen und Medienformen manifestieren lässt? In gleichem Maße wie Design an der Konstitution von Gebrauchsweisen und Alltagspraxen, Wissensformen oder materiellen Infrastrukturen beteiligt ist, ergeben sich daraus zugleich Spielräume für kritische Gestaltungsformen, die eben jene Konstellationen als gemacht und damit veränderbar sichtbar machen können. Damit ist möglicherweise ein kritischer Modus beschreibbar, der sich nicht notwendigerweise in einer Kritik über etwas erschöpft, sondern im Gebrauch von Artefakten und den Praxen, die sie ermöglichen, artikuliert und erfahrbar wird. Zur Diskussion steht damit auch die Konzeption von Kritik als ein distanzierter Blick von außen gegenüber einer Form immanenter,

gewissermaßen "materialisierter" Kritik. Beispiele des Conceptual Design im Bereich von Produktgestaltung verdeutlichen dies, indem sie etwa durch Veränderungen von gewohnten Materialien und Formsprachen mit Erwartungen brechen, die Rolle von Objekten und unseren Beziehungen zu ihnen herausstellen oder Fragen nach Produktionsbedingungen und Konsumverhalten thematisieren. Zugleich wird dabei deutlich, dass kritisches Design sich oft selbstreflexiv auf Design als Disziplin bezieht und gesellschaftliche Zuschreibungen und Erwartungen an Gestaltung reflektiert und zu erweitern versucht. Zur Debatte stehen damit auch die kritische Bandbreite sowie die Grenzen einer derartigen Kritik durch Design. Im Kontext der Tagung geht der Beitrag auf diese Fragen konkreter anhand von Mediendesign und Interface Design ein und versucht damit, kritische Gestaltungskonzepte stärker mit medienästhetischen und -theoretischen Fragen zu verbinden.

### **DARK EMPIRICISM: Obversive and Subversive Critical Media, Art and Design Practices**

**Jamie Allen, Johannes Bruder**

Hochschule für Gestaltung und Kunst, Fachhochschule Nordwestschweiz Basel

In art, as in design, as in science, we suppose that insight, thought and creativity are derived from our experience and experimentation with 'a world' 'out there.' We are forever 'returning evidence' from processes of sampling and witnessing; from various fieldwork locales and study subjects, epistemic remnants are returned for processing to laboratories, databases, libraries and studios. The rush to empiricism that is authorised by Modernist and Enlightenment values and approaches, is enacted by a deeply installed technological infrastructure. Many such infrastructures have now gone 'dark', having long become technically and materially insensible and indiscernible, out of the control of most human individuals and collectives.

Empiricism, having become a knowing of the world as data, casts a wide-meshed net. The 'empirical turn' in creative practices can and should be critiqued as normative in approach through recognition of its obverse occlusions, and the drudgery, exclusion and violence it can sustain. These occlusions we name here as 'dark empiricism'. Using examples from contemporary research at the Critical Media Lab Basel and other practice-oriented research groups, this paper shines an inverting black light on the empirical architectures of art, media and design practice.

### **Experimentelle Beteiligungsformen in hybriden Städten**

**Malte Bergmann, Jennifer Schubert**

Universität der Künste Berlin

Der Begriff „Hybrid City“ versucht, die rasende Verschmelzung von Informations- und Kommunikationstechnologien mit dem städtischen Alltag zu greifen. Diese Hybridisierung zwischen Analogem und Digitalem betrifft die physische und soziale Struktur von Städten in Form von digitalen Interfaces oder der Vernetzung von Dingen, Dienstleistungen und Alltagsabläufen. Das Stichwort „Smart City“ fasst eine Reihe von Technologien zusammen, die Städte durch digitale Infrastrukturen effizienter machen sollen. Abseits dieser Top-Down-Visionen finden auf der alltagsweltlichen Ebene eine Vielzahl von Aneignungen und Umnutzungen von Medientechnologien statt, bei denen mediale und konkrete sowie lokal gebundene Face-to-Face-Interaktionen parallel verlaufen. Aus individuellen Handlungen entstehen kollektive Praxisformen, in denen Netzwerke geknüpft werden, die auch zu neuen Formen der Vergemeinschaftung führen.

Unser Forschungsinteresse richtet sich in diesem Zusammenhang auf die Praxis von Kollektiven, welche die Entwicklung des Stadt- und Nachbarschaftsraums kritisch adressieren. Das Forschungscluster "Civic Infrastructures" untersucht und gestaltet in partizipatorischen Prozessen experimentelle Artefakte, welche die Praktiken der beteiligten Gruppen aufnehmen und verstärken. In unserem Vortrag stellen wir mehrere dieser Forschungsartefakte vor, welche strategische Schnittstellen zwischen analoger und digitaler Sphäre bilden, und reflektieren diese. Die „Hybrid Letterbox“ etwa wurde mit einer Initiative auf der Berliner Fischerinsel entwickelt. Sie kombiniert die routinierte Form des Briefeinwerfens mit dem unmittelbaren Digitalisieren der Botschaft. Dieses Artefakt bildet eine kritische Reflexion auf die Bildung von kritischen, politischen Öffentlichkeiten in Nachbarschaften, sowie den Trend zur Digitalisierung von politischen Beteiligungsverfahren. Übergeordnetes Ziel ist die Entwicklung von alltagsweltlichen Infrastrukturen der politischen und sozialen Beteiligung.

11:15 - 12:45

C (L 113)

### **2.6: Zwischen Dissidenz und sozialistischer Selbstkritik – Kritische Bilder der DDR**

Chair der Sitzung: **Christian Pischel**, Freie Universität Berlin

#### **Der Gesellschaftskritik verdächtig: Ulrich Theins Fernseh-Mehrteiler COLUMBUS 64 (1965/1966) und die DDR-Kulturpolitik**

**Andy Räder**

Universität Rostock

Das 11. Plenum des ZK der SED 1965 gilt als Synonym für die drastischste Kritik des DDR-Herrschaftsapparates an den eigenen Künstlern und Kulturschaffenden. Vor allem das Filmwesen, aber auch das Fernsehen war von den kulturpolitischen Eingriffen betroffen. Prominentestes Beispiel ist der Fernseh-Mehrteiler *Columbus 64* (1965/1966) von Ulrich Thein. Dieser vierteilige Fernsehroman spielt im Uranbergbau der Wismut und ähnelt thematisch Konrad Wolfs stark kritisiertem und verbotenen DEFA-Film *Sonnensucher* (1958/1972). *Columbus 64* beschreibt die Entwicklung des Journalisten Georg Brecher vom bürgerlichen Lebemann zum sozialistischen Helden. Bereits die Rohschnittfassung erntete die Kritik staatlicher Kontrollinstanzen. Dramaturgie,

der zu freie Umgang mit Sexualität sowie Wolf Biermanns Mitwirkung wurden bemängelt. Nach monatelangen Verzögerungen und erheblichen Eingriffen in Szenenfolge und Dramaturgie – ohne Wissen des Regisseurs – kam der Fernsehfilm Anfang Oktober 1966 erstmals zur Ausstrahlung. Er verschwand danach im Fernseharchiv. Welche Version des Mehrteilers tatsächlich gezeigt wurde, ist bis heute umstritten.

Ziel des Vortrages ist die Rekonstruktion der Entstehungs- und Zensurgeschichte dieses Fernseh-Mehrteilers, der Ende 1965 überraschend zum Gegenstand der Auseinandersetzungen um die DDR-Kulturpolitik wurde. Im Mittelpunkt steht die Frage ob und in welcher Form der Mehrteiler eine Kritik gesellschaftlicher Verhältnisse antizipierte oder ob der Herrschafts-, Kultur- und Kritikerapparat der DDR diesen Fernsehfilm vielmehr zur kulturellen und medialen Selbstvergewisserung der Machtverhältnisse und kulturpolitischen Freiräume instrumentalisierte. Die Analyse des Fernsehfilms soll daher einen Schwerpunkt auf biografische, institutionelle und kulturpolitische Befunde legen und die Ergebnisse an kulturellen und gesellschaftlichen Funktionen des Fernsehtextes im Rahmen der zeitgenössischen DDR-Kulturkritik spiegeln.

---

### **MOTIVSUCHE: Fiktionalisierte Kritik dokumentaren Filmschaffens**

**Anna Luise Kiss**

Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf

Im Vergleich zur Anzahl und Bedeutung von Filmen, die die Schwierigkeiten des künstlerischen Spielfilmschaffens in teils ausladender selbstreflexiver Geste zu Darstellung bringen – das Prinzip „Spielfilm-im-Spielfilm“ – sind Beispiele für Filme, die an ihrem fiktionalen Status keinen Zweifel lassen und das dokumentare Filmschaffen behandeln – das Prinzip „Dokumentarfilm-im-Spielfilm“ also – eher eine Rarität. Innerhalb dieser Kategorie ist der Spielfilm *Motivsuche* (Dietmar Hochmuth) ein besonderer Fall, denn es handelt sich dabei um eine der letzten abgedrehten DEFA-Produktionen vor dem 9. November 1989. Der Spielfilm portraitiert das – gerade noch existierende – Land und sein Dokumentarfilmschaffen in seinem damaligen Ist-Zustand. Vordergründig übt *Motivsuche* dabei Kritik an jenen Dokumentarfilmern, die der Verführung nicht zu widerstehen wussten, vorgefundene Realitäten nicht einfach nur zu dokumentieren, sondern in diese einzugreifen, um sie für ein Dokumentarfilmprojekt, aber auch zur Konsolidierung der eigenen Weltanschauung passend zu machen. Im Kern jedoch unternimmt der Spielfilm eine weit über das Filmschaffen der DDR hinausweisende kritische Reflexion des dokumentarischen Blicks. Dieser will auch auf die eigene Wirklichkeit gerichtet werden, soll er im Drehprozess, in der Auseinandersetzung mit dem Leben Anderer erfolgreich sein.

Der Vortrag wird den vielfältigen Strategien nachgehen, die den Spielfilm zu einem Medium der (Selbst-)Kritik künstlerischen Filmschaffens machen.

---

### **Kritik am System, Kritik im System. Freischaffende Filmemacher in der DDR**

**Dennis Basaldella**

Universität Hamburg

Kritik ist nicht nur theoretisch, sie ist auch praktisch. Aber ist sie in einem von Kontrollinstanzen geprägtem Land überhaupt möglich? Und wenn ja, wie geht das, wenn man selbst Teil des Systems ist?

Der Vortrag - in Form eines Arbeitsberichtes zur laufenden Dissertation - befasst sich mit den Möglichkeiten der Kritik an und in einem politischen System. Dabei werden die Entstehungskontexte und die entsprechenden Teile des dokumentarischen Werkes von Horst Klein analysiert, der von 1949 bis 1990 als freischaffender Filmemacher in der DDR tätig war. Ausgangspunkt ist hier sein Nachlass, der seit 1994 im Filmmuseum Potsdam überliefert ist und sowohl einen Teil seines filmischen als auch seines schriftlichen Nachlasses beinhaltet.

Klein war als freischaffender Filmemacher mit eigener Produktionsfirma zwar unabhängig von den großen staatlichen Institutionen wie der Deutschen Film AG (DEFA) und dem staatlichen Fernsehen, dem DFF (Deutscher Fernsehfunke, später Fernsehen der DDR), doch zugleich als Zulieferer von Auftragsproduktionen an deren Regeln und Kontrollmechanismen gebunden. Das, was gefilmt und gezeigt werden durfte, war somit an Vorgaben geknüpft. So geht es in diesem Vortrag auch nicht primär um kritische Bilder bzw. um Kritik, die sich offensichtlich in einem Film oder Filmbericht äußert, sondern vielmehr um die Möglichkeiten der Kritik hinter den Bildern, in der Produktionsphase.

Anhand einzelner exemplarischer Produktionen, den Produktionsunterlagen und den überlieferten Tagebüchern, wird daher untersucht, ob seitens des Systems während der Produktionsphasen eine Einflussnahme irgendeiner Form stattfand. Anhand Kleins beruflicher Biographie wird ferner analysiert, wann und ob er sich als Teil des Medienapparates kritisch geäußert hat und wie und in welchem Rahmen dies stattfand. Somit eröffnet die Betrachtung in diesem Vortrag einen Blick auf den Rahmen in dem Freischaffende arbeiten konnten und die Möglichkeiten der Kritik an und in einem totalitären Staat.

---

11:15 - 12:45

**2.7: AG Medienwissenschaft und politische Theorie**

G (KL 29 / 111)

11:15 - 12:45

**2.8: AG Partizipations- und Fanforschung**

H (KL 29 / 110)

11:15 - 12:45	2.9: AG Fernsehgeschichte und Television Studies
I (KL 32 / 123)	
14:00 - 16:00	3.1: Empfindliche Oberflächen - Zur Kritik der medialen Affektverfügung
A (L 115)	

### **Empfindliche Oberflächen - Zur Kritik der medialen Affektverfügung**

*Chair(s):* **Markus Rautenberg** (Leuphana Universität Lüneburg)

Ab wann lässt sich davon sprechen, dass über Affekte technisch/technologisch verfügt wird? Ist bereits die Affektlenkung in alltäglichen Interaktionen oder auch das individuelle mood management anhand von Unterhaltungsmedien eine solche Technik/Technologie? Welche Logiken und Praxeologien der Affektverfügung lassen sich grundlegend unterscheiden? Und welche Verschiebung bringt die Emergenz von digitalen, automatisierten Affekttechnologien mit sich (Affective Computing, Sentiment Analysis, Psycho-Informatik etc.)? Welches Fundierungsverhältnis lässt sich überhaupt zwischen Affektivität und Medialität geltend machen?

Das Panel wird diesen Fragen in mehreren Anläufen nachgehen. Ausgangspunkt ist dabei der Begriff der „empfindlichen Oberfläche“, der als Definiens der Medialität aufgefasst wird. Affekte werden damit einerseits als Einwirkungen auf diese Oberflächen reformulierbar, andererseits als Aussendung von Oberfläche zu Oberfläche. Als solche wurden und werden sie vielfach typisiert, kategorisiert und qualifiziert und quantifiziert – und zwar in durchaus verwirrender Vielfalt und Widersprüchlichkeit. Mit der digitalen Revolution rückt die Möglichkeit näher, sie anhand affektiver Medien automatisch zu erfassen, zu erkennen, zu prozessieren und auch zu induzieren. Die Verfügung über das Affektive erreicht damit eine neue Qualität, die in mehrfachem Sinn frag- und kritikwürdig ist.

*Beiträge des Symposiums*

### **Digitale Affektverfügung – Die Emergenz eines neuen Regimes affektiver Kontrolle**

**Bernd Bösel**

Universität Potsdam

Die Entwicklung affektiver Medien, die mit dem Anspruch auftreten, menschliche Affekte automatisch erkennen und auch induzieren zu können, stellt einen qualitativen Sprung dar. Die Affektregulation ist hierbei nicht länger Aufgabe sich selbst kontrollierender Subjekte, sondern verschiebt sich zu einer durch medientechnische Umgebungen organisierten (Dienst-)Leistung. Damit erreicht die Kybernetisierung des Affektiven, die in den Psychodisziplinen längst Einzug gehalten hat, eine neue Dimension, die sich als die Emergenz eines bislang unbekanntes Affektverfügungsregimes beschreiben lässt.

Um dessen Logik möglichst unaufgeregt analysieren und einordnen zu können, ist es hilfreich, eine genealogische Perspektive auf die Geschichte dieser Affektverfügungsregimes einzunehmen. Diese geht davon aus, dass Affekte von der Frühzeit menschlicher Kultur an durch unterschiedliche Kodierungsformen erklärt und zumindest teilweise beherrscht wurden. Affekte wurden als Wirkungen von Dämonen aufgefasst, womit bestimmte Handlungsformen verbunden waren (Weihungen, Beschwörungen, Exorzismen etc.). Sie wurden spätestens seit der Antike als Effekte von kunstfertigen Praktiken aufgefasst (Rhetorik, Poetik, Musik). Sie wurden über Konzepte wie Tugenden und Laster in ein individualisierendes Raster der Verantwortung für das eigene Seelenheil eingespannt. Sie wurden von der Neuzeit an als mechanologische Zwangsläufe rekonzipiert, durch immunologische Vorstellungen (nach dem Muster: Interessen statt Leidenschaften) dem Anschein nach neutralisiert, seit der (kultur-)industriellen Revolution einem rein quantitativen Regime der Leistungssteigerung unterworfen. Gegenwärtig tritt die Neukonzipierung von Affekten als Informationen hinzu, die es Systemen durch die Modulation von Input und Output erlaubt, ihr Optimum zu erreichen bzw. zu erhalten. Diese genealogische Skizze mündet in die Frage, in welchem Verhältnis diese Kybernetisierung der Affekte zur neuerdings so genannten „Psychomacht“ steht.

### **Plessners exzentrische Positionalität als empfindliche Oberfläche**

**Gabriele Gramelsberger**

Leuphana Universität Lüneburg

In der Konzeption der "exzentrischen Positionalität" von Helmuth Plessner wird der Mensch als „grenzrealisierendes Wesen“ definiert, das durch eben diese Grenze in ein Verhältnis mit der Umwelt eintreten kann. Basis einer solchen Konzeption ist die Leibhaftigkeit (Sensualität) des Menschen im Gegensatz zur idealistischen Tradition. Vor dem Hintergrund der aktuellen Diskussion der "Affective Media" stellt der Beitrag die Frage, inwiefern die exzentrische Positionalität Plessners als mediale Bedingung das Konzept der Affective Media als empfindliche Oberfläche begründen kann. Oder anders herum: Inwieweit ist die biologisch inspirierte Anthropologie Plessners als affektiv-mediale zu verstehen?

### **Zur Inkommensurabilität gängiger Affekttheorien**

**Mathias Fuchs**

Leuphana Universität Lüneburg

Wie ist es möglich, dass Affekttheorien eine gewisse Kohäsion des Diskurses suggerieren oder einfordern, wenn nicht einmal die Grundbegriffe des Forschungsfeldes kommensurabel sind?

Vom Affekt wird angenommen, dass er in 6 (Descartes), 5 (Mattheson), 20 (the Positive and Negative



Affect Schedule, PANAS), 9 (Tomkins 2+, 1 ±, 6 -), 42 (Carlos Mauricio Castaño Díaz und Worawach Tungtjitcharoen) und vielen anderen numerischen und kategorischen Konstellationen vorkommt. Es ist nicht unproblematisch, dass ein wissenschaftliches Forschungsfeld sich unter der Voraussetzung inkommensurabler Bezugsgrößen entwickelt. Ist dies ein Problem oder ein Herausforderung für die Entwicklung von "Affekt- und Psychotechnologie Studien"? Gibt es Bedarf für eine kritische vergleichende Erhebung oder besteht die Stärke des Forschungsfeldes gerade in der Inkommensurabilität der Untersuchungsgrößen? Was bedeutet die Zerklüftung des Forschungsfeldes für eine Kritik der Affekttheorien?

14:00 - 16:00

3.2: Kunstkritik – Kritik im Netz

B (L 116)

### **Kunstkritik – Kritik im Netz (Vorschlag der AG Medien und Kunst/Kunst und Medien)**

*Chair(s):* **Norbert M. Schmitz** (Muthesius Kunsthochschule, Kiel)

Kunst ist Gegenstand und Produkt medialer Zuschreibung. Neben der Wissenschaft war es fast von Beginn an die Kritik, die Selektionsprinzipien und Kategorien generierte, die die Normen und Zuschreibungen des Kunstsystems bestimmten.

Im 20. Jahrhundert war Kunstkritik vor allem an Printmedien und hier in erster Linie an überregionale Zeitungen und Fachzeitschriften gebunden. Kritiker wie Clement Greenberg und Harold Rosenberg bestimmten mit ihrem Urteil, welche Kunstrichtungen institutionellen und kommerziellen Erfolg haben würden. ARTnews (gegr. 1902), Art in America (gegr. 1913), Artforum (gegr. 1962), Flash Art (gegr. 1967) etc. sind gedruckte Magazine, die auch heute noch Richtlinien setzen und den Kunstbetrieb beeinflussen: welche Künstlerinnen und Künstler bei Ausstellungsprojekten berücksichtigt werden, wer Stellen an Kunsthochschulen erhält, wer am Kunstmarkt Erfolg haben wird. Zugleich bilden sie ein eigenes System aus, das nur bewährte Journalist\*innen, Kurator\*innen und Wissenschaftler\*innen als Kritiker\*innen zulässt. Dabei ist zu beobachten, dass die Kunstkritik – sieht man von wenigen bekannten Protagonistinnen wie Rosalind Krauss oder Isabelle Graw ab – in der Vergangenheit stark männlich dominiert gewesen ist.

In den 2000er Jahren sind eine Vielzahl von Kunstzeitschriften gegründet worden, die allein ihre Verbreitung im Internet finden. Die Frage ist, inwiefern der mediale Wandel die Formen der Selektion verändert bzw. nach welchen Kriterien und mit welchen Mitteln die zunehmende Quantität der Kritik wieder in Hierarchien geordnet wird, die das dynamische System Kunst immer wieder erneut definieren. Kommt es tatsächlich im Sinne eines ‚Endes der Kunstgeschichte‘ als großer linearer Erzählung (Belting) zur Öffnung und Diversifikation überkommener normativer Rahmungen oder adaptiert das System nur die medialen Neuerungen als Selbstproduktion im neuen Gewand?

*Beiträge des Symposiums*

### **Kunstkritik im Netz – eine Annäherung**

**Irene Schütze**

Kunsthochschule Mainz an der Johannes Gutenberg-Universität

An die Seite der etablierten Kunstzeitschriften, die heute meist auch Online-Versionen bereithalten, sind in den letzten Jahren Magazine getreten, die nur im Internet veröffentlicht werden und damit geringere Kosten verursachen bei gleichzeitiger globaler Verbreitung. Wie hat sich die Kunstkritik seit dem Bestehen von Online-Magazinen wie e-flux Journal (seit 2008), Contemporary Art Daily (seit 2008), DIS Magazine (seit 2010), Berlin Art Link Magazine (seit 2010), randian (gegr. 2010), All-over (seit 2010) oder Blogazines wie Hyperallergic (seit 2009) geändert? Wie sind diese Magazine aufgebaut, welche Partizipationsformen der Leser\*innen lassen sie zu? Inwiefern sind sie mit Foren bzw. Infoplattformen etc. verknüpft? Welche Rolle spielen Artblogs wie Art F City? Etablieren sich die neuen Magazine und Blogs genauso schnell wie October, Kunstforum International oder Texte zur Kunst, die noch vor wenigen Jahrzehnten als neue, alternative Formen der Kritik antraten? Gibt es auch hier eine überschaubare Anzahl an „berühmten“ Kritiker\*innen? Der Vortrag versucht einen ersten Überblick über das neue Feld zu geben und anhand von Beispielen Tendenzen zu beschreiben. Dabei soll das Zusammenspiel von Kunstkritiker\*innen, Künstler\*innen und Kurator\*innen besondere Berücksichtigung finden.

### **Kunstkritik 2.0 - Daten sammeln, Daten generieren, mechanisieren**

**Doris Gerstl**

Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

Die Plattformen der Kunstkritik im Internet ermöglichen neue mediale Kommunikationsformen: Verlinkungen, Integration von Videos und vergleichsweise kostengünstigen Bildstreifen, rasche Archivabfragen, der direkte Austausch mit Usern in begleitenden Weblogs und kollektive Autorschaften.

Inhaltlich scheint sich die traditionelle Form der Kritik als individueller Kommentar eines etablierten Autors weiterhin zu behaupten. Von den sekundär im Netz auftretenden Organen werden die neuen digitalen Potentiale redaktionell als Links genutzt. Behaupten sich auf diese Weise etablierte Hierarchien der Kunstkritik auch im Netz? Stellen Kunstkritiken auf online-Plattformen nur Remedialisierungen herkömmlicher Printkritiken im Sinne von Bolter und Grusin dar? Oder nutzen Laien die partizipativen Möglichkeiten der Digitalität in innovativer Weise? Die Praktiken der Digitalisierung beschränken sich keineswegs nur auf den Smartphone-adaptierten Auftritt oder einen inhaltlichen Stil, der sich jenem persönlicher Handschriften auf Weblogs annähert. Suchmaschinen garantieren, dass selbst randständige Online-Portale trotz ihrer primären Ausrichtung auf partielle

Öffentlichkeiten wahrgenommen werden. Steigern kommerzielle Interessen im Netz Eventcharakter, Kalendereinträge und Schnellebigekeit? Oder stellen Neutralität und Objektivität bereits per se zur Kritik kontroverse Parameter dar?

Neue Medien der Kunstkritik sollen exemplarisch an Ausstellungsrezensionen diskutiert werden.

### **Experimentalfilm als Kunstkritik – Die Filme von Ilya Bolotowsky**

**Henning Engelke**

Goethe-Universität Frankfurt

Ilya Bolotowsky gehörte zu den Begründern einer abstrakten Malereitradition in den USA in den 1930er Jahren. Seine konsequente Weiterentwicklung neoplastizistischer Ideale bis in die 1970er Jahre hinein verwies Bolotowskys Arbeit allerdings an die Ränder offizieller kunsthistorischer Narrative. Erst in den letzten Jahren hat er im Rahmen kunsthistorischer Revisionen neue Aufmerksamkeit erfahren. Nahezu vollkommen unbearbeitet ist allerdings sein filmisches Werk: Bolotowsky begann 1953 Filme zu drehen, zunächst konzentrierte er sich auf Künstlerfreunde und -kollegen, oft mit faszinierenden privaten Einblicken: David Smith, Marcel Duchamp, Naum Gabo, Louise Nevelson, Jean Xceron, Ruth Asawa, Nell Blaine oder den Galeriebesitzer Sam Kootz. Schon bald kamen ambitioniertere experimentelle Arbeiten hinzu: das "choreographierte Happening" von *Fire Escapes* (1956), oder die mythologisch-philosophischen Reflexionen über Repräsentations- und Zeitkonzepte von *Narcissus in a Gothic Mood* (1959/60) oder *Metanoia* (1960/61). Formal ausgearbeiteter, setzten diese Filme zugleich Themen der kürzeren Künstlerfilme fort. Zudem wirkten viele der darin gezeigten Künstler auch in den experimentellen Filmen mit. Angesiedelt zwischen Heimkino, persönlicher Remineszenz, Dokumentarfilm und experimentellem Kino, behandeln Bolotowskys Filme insgesamt, so das zentrale Argument des Vortrags, Fragen künstlerischer Ästhetik, kunstkritischer Kategorisierung und kunsthistorischer Konzeptualisierung. Das Augenmerk liegt dabei auf den Zeitstrukturen, die als eine – auch persönlich motivierte – Reflexion von Zeitkonzepten der Malerei und des Films betrachtet werden sollen und die sich zugleich unterbrennbar mit Fragen der historiographischen und medialen Fundierung von Kunstkritik verbinden.

14:00 - 16:00

D (KL 29 / 135)

### **3.3: Normen, Ordnungen und Subjektivierungen**

Chair der Sitzung: **Eileen Rositzka**, Freie Universität Berlin

### **Kritik ohne Objektivität und deren Folgen für die Medienkompetenz**

**Tobias Matzner**

Universität Tübingen

Kritik, so die aufgeklärte Denkweise, braucht objektive Standpunkte und klare Kriterien. Sonst handele es sich lediglich um subjektive Urteile. Sind solche Kriterien nicht beizubringen, sei keine Kritik möglich, was vielen Positionen, welche diese aufgeklärte Denkweise angreifen, den Vorwurf des Relativismus eingebracht hat. Bereits 1990 hat Hillary Putnam in seiner Schrift „Für eine Erneuerung der Philosophie“ diesen Vorwurf beantwortet: Universalismus und Relativismus seien keine Gegensätze sondern „Symptome derselben Krankheit“, nämlich der Unfähigkeit „die Welt und Menschen anzuerkennen, ohne [...] Garantien in Anspruch zu nehmen“. Dass diese Garantien nicht beigebracht werden können, zeigt der Vortrag aus einer sprach- und medienphilosophischen Perspektive: universalistische und relativistische Positionen implizieren eine Unterscheidung zwischen „uns“ und „anderen“. „Wir“ können „die anderen“ dann aufgrund oben genannter Kriterien kritisieren oder müssen sie sein lassen, wenn diese Kriterien fehlen. Es wird gezeigt, dass diese Sicht eine Position impliziert, welche ihre eigene Vermitteltheit ständig unterläuft. Ob es eine sinnvolle Trennung in „uns“ und „andere“ gibt, ist damit eine unentscheidbare Frage. Damit lässt sich aus der Pluralität von Standpunkten kein relativistisches Laissez-faire mehr ableiten. Vielmehr zeigt sie die Notwendigkeit der von Putnam geforderten Anerkennung ohne Garantien.

Diese theoretischen Überlegungen werden im zweiten Teil des Vortrags auf Bedingungen einer kritischen Medienkompetenz angewendet: Die geforderte Anerkennung kann nicht erreicht werden, wo die politische Auseinandersetzung als Konflikt zwischen definierten Gruppen (wir und die anderen) geführt wird. Eine kritische Medienkompetenz muss deshalb nicht nur auf rationale Durchdringung und objektive Beurteilung der beteiligten Akteur\_innen und deren Positionen setzen, sondern Raum für die unvermeidbare Offenheit, Unvollständigkeit und Kontingenz des medialen Handelns schaffen.

### **Kritische Betrachtung des bipolaren Geschlechterideals im Film XXY**

**Lioba Schlösser**

Johannes Gutenberg-Universität Mainz

XXY, das argentinische Filmdebüt der Regisseurin Lucia Puenzo, gewann zahlreiche Auszeichnungen, nicht zuletzt wegen seines zielgerichteten, unbeschönigten Umgangs mit dem Tabuthema Intersexualität. Für seine verantwortungsvolle Direktheit wurde der Film ebenso gelobt wie für die schonungslose Konfliktarstellung.

XXY begreift sich in seinem komplexen Selbstverständnis als mediale Kritik an der Idee der bipolaren Gendernorm, wie sie Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts in Lateinamerika vorherrscht. Ein Film, der sensibilisieren möchte und gegen die normalisierende ‚Kastration‘ von intersexuell geborenen Kindern plädiert. Regisseurin Lucia Puenzo selbst spricht von der unumgänglichen „Wahl“ zwischen Mann und Frau, die das Filmdebüt als zentrales Thema aufgreift. Offensichtlich sieht der Film keine Überwindung der bipolaren Norm vor, da sie sozialpolitisch und medizinisch undenkbar scheint. XXY

beharrt auf der altbekannten Geschlechtertrennung und lässt Protagonist/in Alex ebenfalls nur eine aufgezwungene Wahlmöglichkeit.

Doch welche Konsequenz hat diese Determination und Ausweglosigkeit für den Film als Medium der Kritik? Ist die Negation der Möglichkeit eines dritten Geschlechts eine Beschneidung der filmischen Handlungsfähigkeit oder ist sie zwingend notwendig, um die viel gelobte Authentizität des Films zu gewährleisten?

In einer kritischen Betrachtung des Films und der evozierten Reaktionen bei Publikum und medialer Öffentlichkeit soll das Problem der bipolaren Normvorstellung umrissen und diskutiert werden. Es soll anhand einer kulturwissenschaftlich basierten Filmanalyse untersucht werden, ob eine solche Darstellung förderlich oder kontraproduktiv für das Unterfangen der Toleranzförderung ist, um abschließend den Nutzen des Films als Medium der Kritik am Status quo zu beurteilen.

---

## **Die Ambivalenz der Sichtbarkeit: Transgeschlechtlichkeit im zeitgenössischen Erzählfilm**

**Katarina Saalfeld**

Friedrich-Schiller-Universität Jena

Genderorientierte Perspektiven haben den Film vielfach als Ort der Zirkulation diskursiver Botschaften in Bezug auf das Geschlechter- und Begehrensverhältnis herausgestellt und beschrieben. Die feministische Filmwissenschaft hat einerseits Bewegtbilder hinsichtlich der in ihnen ausgespielten Geschlechterstereotype kritisch betrachtet, andererseits lassen sich diverse Filmbeispiele auffinden, die aufgrund ihrer spezifischen Ästhetik die Implikationen einer heteronormativen, zweigeschlechtlich strukturierten Geschlechterordnung herausfordern und unterlaufen.

Dem Phänomen der Transgeschlechtlichkeit wird wiederholt zugeschrieben, hinsichtlich der Vorstellungen um Zweigeschlechtlichkeit besonderes subversives Potential zu besitzen. Seit Aufkommen der filmischen Strömung des New Queer Cinemas, aber vor allem in den letzten 20 Jahren, scheint es auch medial zunehmend sichtbar zu werden. Im Sinne eines politischen Anspruchs auf Teilhabe ist diese Entwicklung scheinbar zu begrüßen. Gleichzeitig verdeutlichen spätestens die Erkenntnisse der Cultural Studies, dass Sichtbarkeiten von Differenz nicht unschuldig oder von einer korrekteren Repräsentierbarkeit gekennzeichnet seien. In meinem Vortrag möchte ich dieses Spannungsverhältnis von Sichtbarmachung als Werkzeug der Kritik und Sichtbarkeitspolitiken als Feld der Kritik anhand der Analyse von konkretem filmischen Material erörtern, welches aus meinem Dissertationsprojekts zu Transgender-Filmen im zeitgenössischen Erzählfilm stammt. Der Vortrag ist damit zu verstehen als Präsentation von Teilergebnissen eines work-in-progress eines Forschungsprojekts, das sich ansiedelt an der Schnittstelle der Gender/Queer Film Studies.

---

## **Kritik der Repräsentationskritik. Der Fall "deutsch-türkisches Kino"**

**Ömer Alkin**

Heinrich Heine Universität Düsseldorf

Blickt man auf Forschungsarbeiten zum deutsch-türkischen Kino, so erkennt man, dass zahlreiche der Arbeiten (Karpf 1994, Göktürk 2000, Ezli 2009, 2011, Burns 2006, 2007) mehr oder minder implizit vornehmlich auf das aus feministischer Filmtheorie bekannte Verfahren der Repräsentationskritik oder zentrale Argumente aus ihr zurückgreifen. Damit zielen die Arbeiten darauf, die frühen Darstellungen türkischer Migrant\_innen in dieser Zeit des Betroffenheitskinos (1970-1990) als minorisierende Viktimisierungen zu entlarven, die die migrantischen Subjekte im gesellschaftlichen Feld ent-statt ermächtigen.

Der Vortrag zeichnet die Argumentationslinien dieser Arbeiten nach und befragt, wie die auf Ermächtigung zielenden Absichten dieser Forschungsarbeiten selbst wieder eurozentrischen und postkolonialen Dynamiken Vorschub leisten, die in ihrer Logik die Minorisierung der Migrant\_innen nur fortschreiben. Dadurch wird die Repräsentationskritik im Kontext z. B. transnationaler Filmgenres in einen Reflexionsraum gerückt, der sie (wieder) für Fragestellungen anti-rassistischer Hegemoniekritik (Schaffer 2008) fruchtbar macht.

14:00 - 16:00

E (KL 29 / 137)

### **3.4: Interface-Politiken I: Ordnungen der Sichtbarkeit**

#### **Interface-Politiken I: Ordnungen der Sichtbarkeit**

*Chair(s):* **Till A. Heilmann** (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)

Computerinterfaces, insbesondere User-Interfaces, werfen im Zuge ihrer Veralltäglichsung zunehmend Fragen nach ihrer Transparenz bzw. Opazität und Prozessualität auf. Während einerseits ‚benutzerfreundliche‘ Intuitivität im Interface-Design angestrebt wird, bleiben etliche Operationsweisen von Computern für den/die Nutzer\_in weitestgehend im Verborgenen. Die Frage nach dem Interface als ermöglichender medialer Struktur ist längst zur Frage nach den Begrenzungen geworden, die Interfaces ihren Nutzer\_innen sichtbar oder unsichtbar setzen und welche das Umgehen mit Computern in vielfacher Hinsicht vorstrukturieren.

Folglich ist es nicht verwunderlich, dass in der aktuellen Debatte um Interfaces ein starkes Plädoyer für eine kritische Perspektive formuliert wird. Fragen des Interface, so scheint es, sind nicht nur Fragen des Technikgebrauchs und der Technikgeschichte oder Fragen der Ästhetik, sondern Fragen nach der damit verknüpften Kultur, die somit auch als politische Fragen zu verhandeln sind. Das Panel adressiert Ordnungen der Sichtbarkeit rund um Interfaces und konturiert diese als politischen

Gegenstand.

Zum einen sind Interfaces integraler Teil der ästhetischen Entwicklung audiovisueller Medien und somit unter der Perspektive einer Form- und Designgeschichte zu betrachten. Zum anderen wird im wandelbaren ästhetischen Erscheinungsbild computerbasierter Medien das Versprechen offenbar, über <den> Computer als <universelle Maschine> verfügen zu können. Sowohl die ostentativen Anordnungen klassischer GUIs wie auch die neueren Optionen der Gesten- und Sprachsteuerung und jene Interfaces des Ubiquitous Computing, die mit dem Ziel einer Calm Technology ihre eigene Unmerklichkeit anstreben, fordern folglich dazu auf, im Sinne einer wechselseitigen Bedingtheit von Ästhetiken und Dispositiven analysiert zu werden.

Es handelt sich um den ersten Teil eines Doppel-Panels zu Interface-Politiken, das von Mitgliedern der AG Interfaces konzipiert wurde.

*Beiträge des Symposiums*

## **Interface-Kritik. Zwei oder drei Dinge, die ich vom Computer weiß**

**Jan Distelmeyer**

Fachhochschule Potsdam/Universität Potsdam

Die Diskussion und technische Intensivierung jener Entwicklung, die als Ubiquitous Computing und „dritte Epoche des Computers“ Aufmerksamkeit genießt, wird begleitet und betrieben durch Interfaces, die Kontrollmöglichkeiten ausstellen und zugleich verbergen. Dabei mag die Vorstellung einer unmerklichen Allgegenwart des Computers, die „die Grenze zwischen virtueller und realer Welt“ aufzulösen verspricht, gut passen zum Mythos der Immaterialität „des Digitalen“. Offensichtlich und buchstäblich auf der Hand liegend aber ist die aktuelle Ubiquität des Computers ebenfalls durch eine Allgegenwart von Merklichem geprägt – von Apparaten, die Schnittstellenbeziehungen zu uns aufbauen, unseren Gebrauch herausfordern und anleiten.

Interfaces regeln diese Beziehung. Wie wichtig sie für das Verständnis des Computers (nicht nur als Medium) sind, zeigt auch die Begriffsgeschichte des Interface, die zur „inneren Telegraphie“ des Rechners führt. Aufbauend auf all jenen Schwellen und Schnittstellen zwischen Hardware und Software, die nicht als Human Computer Interfaces erfahrbar werden, inszenieren und realisieren letztere unsere Beziehungen zum Computer. Gerade in Gestalt graphischer Interface-Inszenierungen bilden sie wesentliche Leit- und Weltbilder der Gegenwart. Als „operative Bilder“ gilt es Interface-Inszenierungen in ihrer besonderen Medialität darum ebenso ernst zu nehmen, wie dies an Universitäten einst für z.B. Film, Fernsehen und zum Teil auch Games etabliert worden ist.

Die Aufmerksamkeit für den Interface-Begriff und auch die Abkehr von der Usability-Ideologie, Interfaces als werkzeughaften Zugang zum Eigentlichen zu verstehen, hat in den letzten Jahren zugenommen. Gleichwohl fehlt es noch immer an Analysen alltäglicher und populärer Spielformen der Interface-Mise-en-scène, für die dieser Vortrag plädieren möchte. Anhand von Inszenierungen und Depräsentationen befragt Interface-Kritik den Computer als Machtmaschine.

## **Human Interface Guidelines als absolute Ästhetik. Zur Wiederaneignung avantgardistischer Strategien in Googles Material Design**

**Florian Hadler, Joachim Haupt**

Universität der Künste Berlin

Die drei größten Betriebssystem-Plattformen – Microsoft, Apple und Google – bemühen sich mit der steigenden Bedeutung von third-party Entwicklungen vermehrt darum, ihre jeweiligen Human Interface Guidelines nicht nur einfach zugänglich zu machen, sondern auch als attraktiv und innovativ darzustellen. Durch die empfohlenen Guidelines steigt nämlich die Kohärenz und das Branding in der Nutzererfahrung zwischen den verschiedenen Anwendungen innerhalb einer Plattform. Die Zielgruppe dieser Guidelines für Drittanbieter – Entwickler und Designer – werden dabei mit Pathos und Manifestcharakter angesprochen.

Besonders deutlich tritt diese aufgeschäumte Rhetorik in den Material Design Guidelines von Google hervor. Hier ist der Anspruch einer absoluten Ästhetik zu erkennen, die sich nicht zufällig der Formsprache und der Techniken künstlerischer Avantgarden der Moderne bedient (Konstruktivismus, Suprematismus, Collage, negativer Raum u.ä.). Die Montage der Werke von El Lissitzky, Kazimir Malevich und Theodor van Doesburg mit den Illustrationen der Guidelines stellt diese ästhetische Verwandtschaft deutlich hervor. Aber die Wiederaneignungen avantgardistischer Strategien beschränken sich dabei nicht auf die reine Ästhetik, sondern spiegeln sich auch in dem Anspruch und Pathos, der bei Google allerdings nicht mehr Revolution, sondern Innovation beschwört.

Wir möchten in unserem Beitrag die Transformationen, unterschiedlichen Strategien und persuasiven Rhetoriken der sogenannten kalifornischen Ideologie / Utopie sichtbar machen, die in den Interface Guidelines stecken und die zentral an der Verbreitung und Institutionalisierung von Ästhetik und Konvention von Interaktionen beteiligt sind.

## **Kritik an der Oberfläche? Zur Referenzfigur Transparenz/Opazität im Diskurs um grafische Benutzeroberflächen**

**Sabine Wirth**

Philipps-Universität Marburg

Der Vortrag widmet sich der Frage nach der Oberflächlichkeit und der vermeintlich korrespondierenden Tiefe des User Interface, welche die medienwissenschaftliche Diskussion um den Personal Computer schon seit ihren Anfängen begleitet, in zweierlei Hinsicht: Zum einen wird ein Blick auf die geschichtliche Entwicklung des Personal Computers geworfen, in dem die Tendenz zum

„geschlossenen Gehäuse“ und zum Computer als ‚black box‘ thematisiert wird. Ergänzend dazu lässt sich die wachsende Bedeutung der Gestaltung des User Interface historisch kontextualisieren, um die Idee der ‚usability‘ in ihrer Funktion als Überbrückung der Fremdheit des Technischen in der Anfangsphase des User Interface Designs zu verfolgen. Zum anderen wird die Debatte um Transparenz und Opazität, wie sie in der Auseinandersetzung mit grafischen Benutzeroberflächen (GUIs) zu finden ist, als grundlegende Referenzfigur des medientheoretischen Diskurses analysiert. Sowohl in der deutschsprachigen Debatte der 1990er Jahre (z.B. bei Kittler, Bolz, Nake) als auch in der aktuellen Debatte um eine Kritik der zunehmenden Komplexität und Opazität computerbasierter Operationen werden die sog. Benutzeroberflächen zum Problem. Friedrich Kittler kritisiert beispielsweise an grafischen Benutzeroberflächen die limitierten Eingriffsmöglichkeiten und den beschränkten Aktionsradius des Nutzers und stößt damit eine kritische Auseinandersetzung mit den Oberflächen des Computers an, die in der aktuelleren Debatte von Autoren wie Alexander Galloway, Wendy Chun oder Christian Ulrik Andersen und Søren Bro Pold, in unterschiedlicher Weise fortgesetzt wird.

Neben dem Perspektivwechsel vom Gerät Computer zur Frage nach dem Interface als Effekt in der neueren Medientheorie soll jedoch auch deutlich werden, inwiefern Transparenz/Opazität bereits vor der Verbreitung des Personal Computers als strukturierende Denkfigur in der Medientheorie fungiert und damit beispielsweise auch an designwissenschaftliche Diskurse anknüpft.

### **Interfacekritik avant la lettre. Zur Vorgeschichte interfacekritischer Argumentationsfiguren in der Technikphilosophie am Beispiel von Blumenberg**

**Timo Schemer-Reinhard**

Universität Siegen

Ein frühes Zeugnis technikphilosophischen Nachdenkens über die Spezifika der Bedienung und Steuerung von moderner (Maschinen-)Technik findet sich in einem Text von Blumenberg (1963). Dieser entwickelt (fast en passant) in Anlehnung an Husserl brauchbare Grundbegriffe einer Interfacetheorie, noch bevor das Interface überhaupt als kulturell relevante Entität begriffen worden ist.

Diese kleine „Interfacetheorie avant la lettre“ lässt sich als aufschlussreicher Kristallisationspunkt eines technikphilosophischen Übergangs lesen: Demgemäß steht Husserl (neben z.B. Cassirer, Heidegger u.a.) prototypisch für bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts etablierte technikphilosophische Ansätze, welche Technik nicht als Summe von dinglichen Werkzeugen begreifen, sondern das abstrakte geistige Vermögen, zweckgerichtetes Handeln zu formalisieren, als „das Eigentliche“ der Technik herleiten. Blumenberg folgt diesem Ansatz, legt aber zugleich Grundsteine einer „modernen“ Technikphilosophie, der bestimmte Steuerungslogiken – nämlich eine Entkoppelung von Steuerung und Effekt – als Spezifikum von moderner Technik gelten.

Es soll gezeigt werden, inwiefern Blumenberg gerade aus dieser ambivalenten Diskursposition heraus schon Ansätze interfacekritischer Denkfiguren entwickelt, die erst wesentlich später – mit dem massenhaften Aufkommen von Computern im Alltag ab den 1980er Jahren – vor allem im medienwissenschaftlichen Diskurs (z.B. bei Kittler) zu ernsthafter Prominenz kamen.

14:00 - 16:00

H (KL 29 / 110)

### **3.5: Praktiken und Kreativität**

Chair der Sitzung: **Jan-Hendrik Bakels**, Freie Universität Berlin

### **Modifikation, Konfiguration & Transformation von Computerspielen – eine Analyse von medialen Praktiken zwischen Kreativität, Kritik und Kapitalismus**

**Tim Glaser**

Hochschule für Bildende Künste Braunschweig

Glitchhunting, Modding, Speedrunning, Trickjumping – diese und weitere Begriffe bezeichnen unterschiedliche Praktiken des kreativen Umgangs mit Computerspielen, in denen vorgefundenes Gameplay angepasst, erweitert oder umgangen wird. In der Forschung werden solche Phänomene beispielsweise unter Superplay (Newman 2008) oder Expansive Gameplay (Parker 2011) subsumiert. Von der ersten Stunde an waren solche Praktiken Teil von Computerspielkulturen, aber erst um die Jahrtausendwende begann zunehmend die akademische Auseinandersetzung mit verschiedenen Formen der Aneignung durch Spieler\_innen. Im Zentrum stand und steht dabei nicht selten die Frage, wie solche Praktiken einzuordnen sind: handelt es sich hierbei um kunstvolle Veränderungen, um widerständige Kritik oder sollte man viel eher von einem erweiterten Kreativkapitalismus und Playbour sprechen? Während in frühen Texten (vgl. Schleiner 1998, Huhtamo 1999, Morris 2003) insbesondere Modding und Machinima als neue digitale Möglichkeiten für taktische Medienaneignung gefeiert wurden, änderte sich die Argumentation mit der zunehmenden Kommerzialisierung und Lizenzierung des User-generated contents durch Firmen.

Der Vortrag „Modifikation, Konfiguration & Transformation von Computerspielen“ soll einerseits das komplexe Verhältnis von Praktiken und Formen der Aneignung nachzeichnen um gemeinsame Tendenzen und Entwicklungen herauszuarbeiten, andererseits aufzeigen, inwiefern jüngere Formen – wie Tool-assisted speedruns – die Debatte neu herausfordern. Grundlage der Analyse ist die Annahme einer sich ständig wandelnden, von Praktiken bedingten und verfertigten Medienkultur. Computerspiele – so Galloway (2006) – stehen innerhalb dieser in direkter Verbindung zur digitalen Protokoll- und Netzwerkgesellschaft. Daher kann man sich durch Auseinandersetzungen mit Computerspielkulturen dem Nexus von Kreativität, Kritik und Kapitalismus nähern und die Möglichkeiten medialen Widerstandes problematisieren.

## **Selfies - kleine Ichs in relationalen Gefügen**

**Christian Schulz**

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Der Vortrag zum Promotionsprojekt widmet sich dem zum Trend gewordenen Alltagsphänomen der Selfie-Fotografie und verortet dieses in einem kulturtheoretischen Rahmen. Die diskursive Einordnung des Phänomens oszilliert maßgeblich zwischen zwei Extrempolen: Zum einen wird im- und explizit fast immer ein Narzissmus der Selbstdarstellung (Selbstunterwerfung) konstatiert, der sich in einer entgrenzten Selbstinszenierung zeige, die nach ökonomischen Prinzipien des Selbstmanagements funktioniert. Zum anderen werden die subjektkonstitutiven Elemente (Selbstermächtigung) wie der Kommunikationsaspekt oder die Möglichkeiten des „Empowering“ und der spielerischen Erkundung des Selbsts betont. Es sollen hier beide Positionen aufgegriffen und auf ihre wissenschaftliche Legitimation hin geprüft werden. Unter Berücksichtigung der historischen Verschränkung von Selbstkonstitution und Narzissmus in malerischen und fotografischen Selbstdarstellungspraktiken stellt das Projekt die Hypothese einer zunehmenden Diffusion zwischen beiden Begrifflichkeiten auf, die maßgeblich an die Dynamisierung von medientechnischen und sozioökonomischen Implikationen gekoppelt ist. Selfies erscheinen unter dieser Prämisse als zeitgenössische Form der Subjektivierung und damit Ausdruck einer Selbsttechnik, die sowohl auf Nutzer- als auch wissenschaftlicher Rezeptionsebene Ausdruck von „Führung zur Selbstführung“ sein und insofern als gouvernemental bezeichnet werden kann. Nicht zuletzt da Subjektivierungen maßgeblich an nicht-menschliche Entitäten, also Materialitäten gekoppelt und insofern immer auch als Quasi-Objektivierungen zu denken sind. Gerade die damit einhergehende Dynamisierung von medientechnischen und sozioökonomischen Faktoren bei der Selbst-Bildung lässt eine neuerliche Unschärfe beider Begrifflichkeiten hervortreten und diese im Sinne einer neuerlichen „Reinigungsarbeit“ (Latour 1998) auf Rezeptionsebene auseinanderdividierbar erscheinen.

---

## **Kritik in der Fernsehwirtschaft? Qualitätsdiskussionen zu Fernsehserien und Produktionsstrukturen in Deutschland**

**Florian Krauß**

Universität Siegen

Neben deutschsprachigen Feuilletons bemängeln auch Vertreter\_innen der Fernseh- und Filmwirtschaft seit einigen Jahren den Zustand von fiktionalen Fernsehserien aus Deutschland. Mein Vortrag möchte ihre Qualitätsdiskussionen aus Perspektive der Production Studies beleuchten und – vom Beispiel der Fernsehserie ausgehend – untersuchen, auf welche Weise innerhalb einer bestimmten „Kulturindustrie“ Kritik geübt wird. Besonderes Augenmerk liegt auf der Kritik an Entwicklungs- und Herstellungsabläufen. Oft fordern Fernsehschaffende andere Machtverhältnisse (etwa zwischen Autor\_innen und Redakteur\_innen) oder neue Wege der Stoffentwicklung (z.B. den „Writers' Room“) ein. Die fiktionale Fernsehserie fungiert womöglich als Stellvertreter, um allgemeinere Fragen zu Produktionsstrukturen, Arbeitsabläufen und Transformationen des Mediums Fernsehen auszuhandeln.

Wenn entsprechend ein Transfer zu umfassenderen Themen stattfindet und Gründe für das vermeintliche Qualitätsdefizit hiesiger Serienproduktionen ausgemacht werden, betreiben die Branchen-Vertreter\_innen ein "self-theorizing" (Caldwell 2008: 15). Dieses ist von eigenen Interessen geleitet und findet auf verschiedenen Ebenen statt. In Anlehnung an John Thornton Caldwell (2008) wird vor allem zwischen drei Materialsorten unterschieden: gänzlich öffentlichen, semi-öffentlichen und nicht-öffentlichen Aussagen.

Teilnehmende Beobachtungen bei serienspezifischen Veranstaltungen des Erich Prommer Instituts und Interviews mit Serienschaffenden können zumindest ansatzweise den Zugang zu der letzteren Ebene verschaffen. Bei den öffentlichen Statements gilt es, ihre mögliche Marketing-Funktion zu berücksichtigen.

Indem der Vortrag die Kritik an hiesigen Fernsehserien und ihren Produktionskontexten anhand verschiedener Stimmen und auf unterschiedlichen Ebenen erkundet, arbeitet er neben Argumentationsmustern auch methodische Herausforderungen der Production Studies heraus.

---

## **Kritik (an) der Kommentarkultur**

**Julia Preisker**

Universität Wien

Inwiefern sich eine Kritik als Reflexion über die Grenzen des Veränderbaren über und mit Medien gestaltet, schließt auch an den Umgang mit der medialen Informationsflut ein. Im Vordergrund steht hier deshalb eine Einordnung der Kommentarkultur in den sozialen Medien.

Wenn ein Kommentar impliziert, ein Werk bzw. einen Text gedanklich zu erweitern und damit in einen Diskurs zu treten, muss er bzgl. sozialer Medien neu betrachtet werden. Kommentare werden hier vorrangig zur Meinungsäußerung genutzt; ein Austausch zwischen Urheber und Kommentator ist nicht mehr möglich. Sie werden mit einem „feindselige[n] Eifer, mit dem andere Stimmen attackiert werden“, betrieben (Lovink 2012). In den Debatten über diese Kommentarkultur stehen v. a. jene mit rassistischem und/oder sexistischem Inhalt im Vordergrund. Häufig endet dieser Diskurs mit dem Aufruf zur fallweisen Zensur. Dem entgegengestellt sollen folgende Linien verfolgt werden:

- Selbstpräsentation/Abschottung: Die Offenlegung der Nutzeridentität zugunsten eines sorglosen (kapitalistischen) Optimismus verhindert das Hinterfragen von Regeln und Strukturen. Dabei wird ebenso eine Abschottung gefördert, indem Nutzer nicht in wechselseitige Diskurse treten, sondern in Echokammern (Lovink 2012) verbleiben, in denen sie ihre Haltungen bestätigt sehen.

- Struktur/Zensur: Eine Netzkritik muss folglich die strukturellen Begebenheiten problematisieren, wodurch sich die Forderung nach Zensur als unbrauchbar erweist. Um einer „Kultur der Beschwerde“, die lediglich Ideologien wiederholt bestätigt (Lovink 2012) entgegenzutreten, muss eine Netzkritik als antizipatorisches Mittel die Kontextualisierung fördern.

- „gelebte Praxis“: Eine Netzkritik, die sich ausschließlich über eine Informationsflut definiert, greift zu kurz, da sie technologische Strukturen ausschließt. Diese formalen Kriterien jedoch nehmen direkten Einfluss auf die „gelebte Praxis“ (Lovink 2012) der Sozialen Medien, weshalb sie hinterfragt werden müssen.

<b>14:00 - 16:00</b>	<b>3.6: Workshop: Künstlerisches Wissen – Ästhetiken der Kritik</b>
<b>F (KL 29 / 139)</b>	

### **Künstlerisches Wissen – Ästhetiken der Kritik**

*Chair(s):* **Kathrin Peters** (Universität der Künste Berlin)

*Vortragende:* **Kathrin Busch** (Universität der Künste Berlin), **Maja Figge** (Universität der Künste Berlin), **Barbara Gronau** (Universität der Künste Berlin), **Kathrin Peters** (Universität der Künste Berlin), **Jan Sieber** (Universität der Künste Berlin)

Ob Künste in epistemischer Hinsicht kritisch sein können, ihnen also das Potenzial zukommt, bestehende Wissensordnungen und Normen zu bestreiten, wird seit einigen Jahren sowohl in der Film-, Theater- und Kunstwissenschaft, der Ästhetik als auch im Bereich der Artistic Research debattiert (Rancière 2004, Sonderegger 2007, Mersch 2015). Die entscheidende Wende dieser rezenten Debatte muss darin ausgemacht werden, das Verhältnis von Kunst und Kritik nicht mehr allein auf der Ebene von Repräsentation anzusiedeln. Während nämlich der Topos einer Reflexion von Darstellungsverfahren und -konventionen in und durch die Künste auf das modernistische Paradigma ästhetischer Selbstreflexivität rekurriert, stehen im Workshop folgende Fragen im Mittelpunkt:

Erstens gehen wir davon aus, dass Künste Kritik an außer-künstlerischen Sachverhalten üben können. Zu fragen ist nach den Modi, in denen dies geschieht. Welche medialen und performativen Aspekte werden wirksam, wenn ästhetisch zu nicht-ästhetischen Fragen Position bezogen wird?

Zweitens ist zu untersuchen, ob Künsten das Vermögen zukommt, die impliziten medialen, materiellen und performativen Bedingungen von Wissensordnungen zu explizieren. Was heißt es, Künsten das Potenzial zuzuschreiben, nicht-hegemoniale, situierte Wissensbestände aufzubauen bzw. zur Geltung zu bringen?

Drittens fragen wir, wie sich das Verhältnis von künstlerischer Praxis und kanonischem Kunstwissen durchqueren lässt. Inwiefern fungiert Kunst als Bezugspunkt der Ausarbeitung einer kritischen Theorie und welche Ästhetiken der Kritik ergeben sich daraus?

Fünf KollegInnen der Universität der Künste Berlin gehen gemeinsam diesen Fragen nach und bringen dabei verschiedene Expertisen zusammen (Film- und Medienwissenschaft, Theaterwissenschaft, Philosophie). Damit wollen wir den Fokus auf Bildkritik und kritische Bilder um die Analyse performativer und medialer Praktiken erweitern, die – so die These – in Produktionsprozessen immer miteinander interagieren.

<b>14:00 - 16:00</b>	<b>3.7: AG Medienkultur und Bildung</b>
<b>G (KL 29 / 111)</b>	
<b>14:00 - 16:00</b>	<b>3.8: AG Filmwissenschaft</b>
<b>C (L 113)</b>	
<b>16:30 - 18:30</b>	<b>4.1: Alltäglichkeit als Kritik – Kritik der Alltäglichkeit</b>
<b>A (L 115)</b>	

### **Alltäglichkeit als Kritik – Kritik der Alltäglichkeit**

*Chair(s):* **Andrea Seier** (Universität Wien)

Henri Lefebvres Kritik des Alltagslebens ist eine fundamentale Abrechnung mit Realismus und Naturalismus sowie mit den klassischen Avantgarden. Ohne Umschweife analysiert er das Versagen der „linken“ Künste vor dem Faschismus, vor rassistischem Krieg, Völkermord und Shoah. Denn nur vermeintlich hätten sie das Alltagsleben zum Gegenstand ihrer Untersuchungen gemacht und seien Seismograph der Massengesellschaft geworden (eigentlich hätten sie es verachtet, indem sie es mystifizierten und damit nicht weit entfernt von den Irrationalismen des NS stünden).

Tatsächlich müsse mit der Kritik des Alltagslebens das Alltägliche völlig neu gedacht werden. In dieser Radikalität Hannah Arendts Neuanfang des Denkens der Vita activa verwandt, müssen von diesem Wandel auch die „Alltagsmedien“ schlechthin, Fotografie und Film, betroffen sein. Auch wenn Lefebvre diese nicht eigens erwähnt, sind sie doch nicht nur untrennbar mit den Experimenten der Avantgarden zur Verschmelzung von Kunst und Leben verbunden. Sie wurden auch als die zentralen Medien der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts begriffen, die schon qua ihrer Technik in der Lage sind, die Mechanismen und Funktionsweisen des Alltags der Massengesellschaft verständlich, einseitig zu machen und sie kritisch zu hinterfragen.

Dass in der Darstellung des Alltäglichen auch eine Kritik bestehender Ordnung, ein poetischer Einspruch politischer Dimension liegen könnte, darauf weist Jacques Rancière in seinen Arbeiten hin. Er sieht darin eine Politik des Ästhetischen am Werk, indem sichtbar wird, was vorher keinen Platz

hatte.

In wieweit also stellen die Massenmedien einen Einspruch des Alltäglichen dar? Haben Inszenierungen des Alltags ein kritisches Potential, sind sie politisch und wenn ja, warum? Wirken sie affirmativ und versöhnen mit den Widersprüchen des Alltagslebens, oder decken sie diese auf und provozieren Kritik?

An vier Punkten will das Panel diese Fragen als Kritik von Alltagskonstruktionen untersuchen.

*Beiträge des Symposiums*

### **Das Alltägliche und das Fremde: Horror als Kritik**

**Heike Klippel**

Hochschule für Bildende Künste Braunschweig

In Genres, die das Spektakuläre inszenieren, wird immer wieder das Alltägliche benötigt, um einen möglichst großen Gegensatz zu Gefahr und Grauen zu erzeugen. Thriller, Horror-, oder auch Science Fiction-Filme benötigen das Alltägliche, damit der Einbruch des Bösen oder des ganz Anderen besonders verstörend wirkt. Das Gewöhnliche symbolisiert dabei zwar Normalität, ist aber in der Regel nicht einfach eine geordnete Welt, die durch den Einbruch des Anderen zerstört wird. Die Normalität ist vielmehr oberflächlich, während das eigentliche Gefüge des Alltags bereits durch Verschiebungen, wenn nicht gar Beschädigungen charakterisiert ist. Alltag im Horror- oder Science Fiction-Film ist immer eine unzulängliche Umsetzung der Regeln der Normalität, wodurch sich das Verhältnis zwischen Vertrautem und Bösem/Fremdem schnell umdreht: Nicht das Andere benötigt das Alltägliche, um sich von ihm abzuheben und destruktiv zu wirken, sondern der Alltag benötigt das Andere, um inhärenten Konflikten Ausdruck zu verleihen, oft auch, um sie einer Lösung zuzuführen.

Hierzu gehört das immer wieder benutzte Mittel, den Alltag als bereits von den Außerirdischen infiltriert zu inszenieren; seien es die *Body Snatchers* (1956), die auffällig unauffällig auftreten, oder das trügerische Radiosignal in *They Live!* (1988), das das widerwärtige Aussehen und die kapitalistisch-faschistischen Medienbotschaften der außerirdischen Eroberer als Normalität verkleidet. Immer wieder werden die überall sich gleichenden Vorstädte zum Schauplatz der Landung der Aliens, und spätestens seit *Halloween* (1978) standardmäßig zur Heimstatt für psychopathische Mörder und die Teenager, die sie als Opfer bevorzugen.

Eine intensivere Entfaltung der Momente des Alltäglichen findet sich in Filmen, in denen das Schreckliche oder Fremde in seiner Andersartigkeit sichtbar in den Alltag integriert wird oder aus diesem heraus entsteht – z.B. durch eine bösartige Mutation der Elektrizität (*Pulse*, 1988) oder die Geburt eines monströsen Babys (*It's Alive*, 1974), um nur zwei Beispiele zu nennen.

Anhand ausgewählter Beispiele soll im Rahmen der Gesamtfragestellung des Panels diskutiert werden, ob sich in solchen Filmen ein kritisches Potenzial jenseits des Plakativen artikuliert.

### **Immersive Life Capture – die Inszenierung des Alltags im zeitgenössischen Familienfilm**

**Florian Krautkrämer**

Hochschule für Bildende Künste Braunschweig

Aufgabe des Familienfilms war es nie, den Alltag möglichst unverfälscht aufzunehmen und zu zeigen, sondern das Besondere des alltäglichen Familienlebens (den Urlaub, die Feier) darzustellen, bzw. den Alltag durch den Einsatz der Kamera als etwas Besonderes, weil Abzufilmendes zu markieren. Dass der Alltag des Familienfilms in der Regel bei der privaten Sichtung eher im nüchternen Durchstehen besteht auch wenig Außergewöhnliches bietet, ist inzwischen ebenso bekannt wie beim sprichwörtlichen Dia-Abend. Mit den neuen Möglichkeiten der handlichen, robusten und einfach zu bedienenden Actionkameras und den veränderten Distributionsmöglichkeiten via Internet, versucht die Marketingstrategie von Herstellern wie GoPro den Familienfilm wieder als aufregend und lohnenswert anzupreisen. Schon längst zielt die Werbung der Actionkameras nicht mehr nur auf Extremsportlerinnen und Extremsportler, sondern auch auf „normale“ Urlaubsreisende und Familien.

Der Vortrag möchte sich gezielt jene GoPro-Clips anschauen, in denen nicht Adrenalin und Geschwindigkeit im Vordergrund stehen, sondern die als Äquivalent zum klassischen Familienfilm angesehen werden können. Inwiefern verändern die Möglichkeiten neuerer Kameratechnologien das Vokabular des Familienfilms? Kann aufgrund der engen Verbindung von Marketing und User-Content überhaupt noch vom Familienfilm gesprochen werden? Wie sehen Inszenierungsstrategien der Familienfilmerinnen und Familienfilmer aus, die ihre Clips online stellen? Und sind jenseits ästhetischer Veränderungen auch sich ändernde Sujets zu erkennen?

### **Zur filmischen Kritik des Tourismus**

**Thomas Morsch**

Freie Universität Berlin

Hans Magnus Enzensbergers 1958 erschienene, im Titel etwas hochgegriffen als ‚Theorie‘ ausgewiesene Kritik des Tourismus hat den bundesrepublikanischen Blick auf die Reisekultur nachhaltig geprägt. Dabei wird oft überlesen – oder vergessen –, dass Enzensbergers Kritik ebenso der langen Tradition der Tourismuskritik gilt, die er in seinem Essay pointiert zur Aufführung bringt, ohne dadurch zu verhindern, selbst in diese Tradition eingereiht zu werden. Gleichwohl öffnet seine Kritik an der Kritik auch eine andere Lesart des Reisens, nämlich weniger als die vergebliche und trostlose Freizeitaktivität, als die das Reisen in Enzensbergers Essay überwiegend figuriert, denn als praktische Kritik des disziplinarisch zugerichteten Alltags. Ob man gleichwohl die touristischen Erfahrungen, analog zum Karneval, in ihrem kritischen Verhältnis zum Alltag bestehen lässt, oder,



analog zum temporären und letztlich stabilisierend wirkenden Ausnahmezustand des Festes, kompensations-theoretisch diskreditiert, oder sie, wie in jüngerer Zeit, als die paradigmatische Erfahrungsmodalität der Gegenwart ausweist, um damit das Reisen zum Alltag zu machen und den Touristen zur emblematischen sozialen Figur einer Liquid Modernity (Zygmunt Bauman) oder eines Visceral Cosmopolitanism (Mica Nava) zu erheben, sind wechselnde Optionen, die im Verlaufe der auf Enzensberger folgenden Theoriegeschichte immer wieder neu durchgespielt worden sind. Im Vortrag werden Filme diskutiert, deren Inszenierung die dargestellten Reiseerfahrungen und das damit einhergehende Bild des Tourismus in diese widersprüchliche Konstellation von Kritik und Affirmation, Emblematisierung und Normalisierung einträgt.

### Familien in Serie – Audiovisuelle Modi des Alltäglichen

**Bernhard Groß**

Freie Universität Berlin

Unter den populären westdeutschen Fernsehserien der 1960er Jahre sind auch einige Familienserien (*Alle meine Tiere*, *Forellenhof*, *Hesselbachs*, *Die Unverbesserlichen*) sehr erfolgreich. Gezeigt werden dort stets »vollständige« Kleinfamilien, die in ständigem Streit um materielle Dinge vereint sind. Die alltägliche »Arbeit«, die die Familienmitglieder in den einzelnen Episoden meist leisten müssen, besteht vor allem darin, im Gespräch einen Interessenausgleich zu finden. Damit stehen die Familienserien im Gegensatz zu westdeutschen Familienfilmen ab den späten 1950er Jahren: Dort werden oft Großfamilien gezeigt, in denen einzelne Mitglieder fehlen, ohne dass die Filme daraus dramatisches Kapital schlagen. Diese Rumpffamilien sind auf Harmonie, Zugehörigkeit und Intimität ausgerichtet.

Sowohl Serien als auch Filme stehen dabei konträr bzw. anachronistisch zur einflussreichen Familiensoziologie der 1950/60er Jahre (H. Schelsky): Das Fernsehen modernisiert nicht einfach die Vorstellungen von Familie, die Filme zeigen nicht nur ein restauratives Familienbild. Vor diesem Hintergrund will der Vortrag die Inszenierungsformen des familiären Alltagslebens im Fernsehen beschreiben und im Rekurs auf die Filme fragen, inwieweit die Fernseh- und Serienästhetik dafür spezifische Formen findet.

16:30 - 18:30

### 4.2: Gespenstische Kritiker – Schreibszenen des Imaginären

B (L 116)

#### Gespenstische Kritiker – Schreibszenen des Imaginären

*Chair(s):* **Wolfgang Hagen** (Leuphana Universität Lüneburg)

Der Kritiker als Textfigur hält in verschiedenen Szenen Einzug in das Schreiben: So ist er etwa integrales technisches Element der Bewegung des Textes, indem er den Argumentationsgang vermittelt. Oder er wird gar zur Spur des Denkens im Text, beispielsweise als Figur des Zweifelns und Selbstbefragens, die mitunter eine gewisse Unabgeschlossenheit mit sich bringt. Nicht zu vergessen ist aber die strategische Funktion, die der imaginäre Kritiker demgegenüber oftmals einnimmt: Durch Vorwegnahme des Einspruchs versucht sich der Text nach außen zu immunisieren. Sehr verschiedene Funktionen und Rollen lassen sich also mit dieser Figur eines intra-textlichen „advocatus diaboli“ verbinden. Der imaginäre Kritiker wird dem Text zum Symptom und Zeugen – er ist eine Zäsur im eigenen Schreiben und soll gleichzeitig etwas belegen.

Das bedeutet zugleich, dass man sich beim Schreiben vom Kritiker im eigenen Text vertreten fühlen kann – er führt ein Zugeständnis an das eigene Schreiben auf und mitunter eröffnet er gar die Möglichkeit eines Blickes von Außen.

Strategie, Technik, Denken und Transzendenz also: In dem geplanten Panel zur Figur des imaginären Kritikers möchten wir versuchen, die Gestalt dieser Figur hervortreten zu lassen. Wir möchten also die Frage nach den verschiedenen Funktionen des imaginierten Kritikers stellen, indem wir sowohl eine genealogische als auch verschiedene exemplarische Perspektiven anbieten.

In diesem Zuge möchten wir den Ort der benannten Figur vom Text/der Schreibszenen ausgehend auf mögliche Resonanzfelder zwischen Text und anderen Medien, v.a. dem Film und der Malerei öffnen. Zu denken wäre dabei etwa an die bildliche Textur in ihrem Verhältnis zu anderen Texturen oder zum geschriebenen Text. Der Einbruch eines medialen Außen in das Medium macht dabei den logischen Kern der Figur – mithin nun der Figur eines imaginären Kritischen – aus.

*Beiträge des Symposiums*

#### Von bösen Geistern und nützlichen Querulanten: Eine genealogische Passage zum imaginären Kritiker in der abendländischen Philosophiegeschichte seit Descartes

**Christoph Görlich**

Leuphana Universität Lüneburg

Die Figur des widerständigen Dialogpartners ist über die Jahrhunderte bis heute ein häufiger und ebenso wandelbarer Gast philosophischer Texte. Seit Platons Dialogen kann man dieser Figur eine zentrale Funktion zuschreiben: Sie ist ein Medium der Erkenntniskritik. Denn indem der Text in sich ein Äußeres konstruiert, alteriert er die Beobachterperspektive, stellt er sich also selbst infrage, weil ein anderer das Wort ergreift bzw. weil die Möglichkeit eines anderen Standpunktes auftaucht. Radikalisiert findet man letzteres in Descartes „genius malignus“ vor, der den absoluten Zweifel trägt.

Doch es bleibt fraglich, ob das erkenntniskritische Medium des imaginären Kritikers auf diese Funktion beschränkt bleibt: Bei Platon können wir im Verlaufe des Werkes einen Aufstieg von der Aporie bis zur Ideenlehre mittels der Kritikerfigur vorfinden. Hier macht sich diese Figur also

zunehmend selbst obsolet indem sie Gewissheiten heranzüchtet (und sich selbst daran verliert). Bei Descartes ist die bildende Funktion gar noch deutlicher zu fassen: Der „böse Geist“ spricht nicht und er ist auch kein Kritiker sondern als reine Figur Medium des radikalen Widerspruchs, der sich hinter ihm auftut und mit dessen Auftreten in einem Moment alle scheinbaren Gewissheiten zur Gewinnung der einzig wahren, der des „cogito ergo sum“, absterben.

Im Moment des Anderen bricht sich somit radikale Erkenntniskritik und radikaler Erkenntnisgewinn und es steht mit Blick auf die Moderne bzw. deren Abklang die Frage im Raum, inwiefern die Figur des Kritikers im Kern Funktion einer epistemologischen Immunisierung des Textes, d.h. einer Sicherung nach Außen hin ist.

Eine Möglichkeit, dies zu durchdenken, ist ein genealogischer Durchgang, zu dem im geplanten Vortrag eine Skizze geboten werden soll.

### **Gespentische (Vorder-)Gründe. Bildrhetoriken als Symptom medialer Effekte**

#### **Holger Kuhn**

Leuphana Universität Lüneburg

Im 16. Jh. wurden zahlreiche Gemälde produziert, die in der neuzeitlichen Bildform des Tafelbildes eine implizierte Kritik dieses Gemäldetyps formulieren. Einige Maler (z.B. J. van Hemessen oder P. Aertsen) betreiben exzessive Spiele zwischen Vorder- und Hintergrund, die diesen Bildtypus auf zweierlei Weisen an seine Grenzen führen.

Erstens stehen Vorder- und Hintergrund in einem konträren Verhältnis (z.B. Heiliges vs. Profanes), anhand dessen eine *controversio* veranschaulicht wird. Vorbereitet wird diese rhetorische Übung in den Schreibszenen der Humanisten: Keine Frage wird mit einer letztgültigen Antwort stillgestellt. Stilmittel wie *controversio* oder *prolepsis* (die Vorwegnahme von Argumentationen) überführen die Figur eines impliziten Kritikers in eine dauerhafte Kulturtechnik des Hinterfragens.

Zweitens kehrt in der eigentümlichen Exzessivität, mit der Vorder- und Hintergrund in einer Bildtafel gegenübergestellt werden, eine verdrängte mediale Konstellation wieder, nämlich diejenige klappbarer Bildträger (z.B. Triptychen), bei denen unterschiedliche Bildfelder durch ein Scharnier getrennt waren. Konstitutiv für diese Medien war ein Zeichenverständnis, in dem Zeichenträger und Bildobjekt ein Hybrid bildeten. Bewegt man beispielsweise die materiellen Flügel eines Triptychons, so ‚bewegen‘ sich die darauf gemalten imaginären Figuren mit. Solche medialen Effekte sind ab etwa 1500 nicht mehr vereinbar mit der emergierenden klassischen Ordnung der Repräsentation, in der das Bildmedium als materielle Oberfläche nicht mehr mitgedacht werden kann, da in dieser Ordnung nur Abwesendes dargestellt wird. Im Gegensatz von Vorder- und Hintergrund kehrt die mediale Konstellation ehemals getrennter Innen- und Außenansichten auf gespenstische Art und Weise wieder. Handelt es sich dabei um Symptome älterer medialer Konstellationen? Oder handelt es sich um eine implizierte Kritik der neuzeitlichen Episteme?

### **Grenzverletzungen in der Laubenkolonie, oder wie das Nichtverfilmte kritisiert.**

#### **Manuela Klaut**

Leuphana Universität Lüneburg

Die aufscheinende Figur des imaginären Kritikers in den Texten Alexander Kluges gleicht den Hell- und Dunkelphasen im Kino: In den Geschichten, die ein Ereignis ins Auge fassen, das exemplarisch für kinohistorische Betrachtungen wäre, wird ein Nebenschauplatz erzählt, der anstelle dessen Ausleuchtung findet. Diese Zwischenfälle blieben oftmals unverfilmt und konnten so erst Gegenstand einer textlichen Auseinandersetzung werden und diese Beschreibungen schlagen dabei eine ganze Liste an unverfilmten Szenen vor, die noch immer im Dunkeln bleiben: Möglichkeiten. In der Utopie Film schreibt Kluge: »Das Nichtverfilmte kritisiert das Verfilmte« und bestimmt zwei wichtige Anhaltspunkte zur Arbeit an Filmgeschichte: Zum einen die Möglichkeiten, die das Nichtverfilmte bereithält, um als Prozess ein Resultat zu kritisieren. Andererseits stellt sich die Frage danach, ob das Unverfilmte alles Geschehen beinhaltet, was nur nicht gefilmt wurde. In der »Liste des Unverfilmten« zählt Claudia Lenssen folgende Motive auf: » (...) Deutsche Landschaften – Wolken, Wetter, Regenfronten, Hagelkörner, Überschwemmungen, Inversionen und Fähigkeiten dabei ... Hintergrunddramaturgien, die die Vordergründe nicht bloß illustrieren ... Dichtgemachte Kurkliniken • Grenzverletzungen in der Laubenkolonie • Hautausschläge und Allergien als melodramatische Versatzstücke für die Unerträglichkeit der Welt (...)« (Bestandsaufnahme: Utopie Film, 1983)

In der Beschreibung der Filme Kluges, »Film als Fortsetzung der Literatur mit anderen Mitteln« zu sein, wäre die Schreibszenen der Kluge-Geschichten die gespenstische Fortsetzung des Films mit anderen Mitteln, die ihre unverfilmten Mittel durch Beschreibung in Worten aufnimmt und einen Möglichkeitsraum des Films näher bestimmt, als die ihm gegebenen konkreten Bilder. Kritik wäre dann ohne den Film ebenso wenig denkbar, wie der Film ohne Kritik. Das Schreiben mit dem Film und über ihn hinaus stellt die Frage danach, wie imaginär Kritik sein kann.

16:30 - 18:30

#### **4.3: Kritik der Medienkritik**

F (KL 29 / 139)

### **Kritik der Medienkritik (AG Medienkultur & Bildung)**

*Chair(s):* **Rainer Leschke** (Universität Siegen)

Kritik stellt eine zentrale Zielgröße von Medienbildung dar, doch das Verständnis von Kritik im Kontext von Medienbildung ist so disparat wie die involvierten Teildisziplinen und theoretischen Bezugsrahmen. So differiert die Wahl der Ausgangspunkte wie etwa einer medienwissenschaftlich informierten gesellschaftskritischen Haltung, einer politischen Kritik digitaler Medienkulturen oder

einer pädagogisch gefärbten Kritik an Medien und ihren Wirkungen. Auch zeitdiagnostische Referenzen, welche ins Feld geführt werden, weisen höchst unterschiedliche Bezüge auf. Vielen Annäherungen gemeinsam ist die Referenz auf das 1997 von Dieter Baacke ausbuchstabierte Medienkompetenz-Verständnis: dort macht Kritik eine der vier Dimensionen neben Medienkunde, Mediennutzung und Mediengestaltung aus. Als Teil von Medienkompetenz soll Kritik sowohl strukturelle Medienentwicklungen analysieren als auch (selbst-)reflexiv Bezüge im eigenen Medienhandeln herstellen, um die Vielfalt von Information und Unterhaltung bewerten zu können sowie ethische Fragen thematisieren. Nicht selten sind im Bildungsbereich und in den einschlägigen pädagogischen Handlungsfeldern kulturpessimistische Argumentationen im Namen von Medienkompetenz-Vermittlung anzutreffen. Rar sind hingegen Ansätze, die aktuelle medienkulturelle Entwicklungen in ihrer medialen Spezifik aufgreifen und kritische Potenziale (wie etwa Datenkritik oder subversive Medienpraktiken/Nutzung von Medienlogiken) ausmachen.

Vor diesem Hintergrund ist die Kritik der Medienkritik mehrfach gewendet und von Stabilisierung wie Destabilisierung ebenso wie von Normierung sowie Öffnung geprägt. Im Panel der AG Medienkultur und Bildung wird die Zielgröße Kritik im oben skizzierten Spannungsfeld sondiert.

*Beiträge des Symposiums*

### **Digitale Medienkulturen und Bildung: Transformation von Kritik**

**Petra Missomelius**

Universität Innsbruck

Bekanntlich sind Medienumbrüche von wiederkehrenden Mustern kulturpessimistischer Verlustdiskurse begleitet, die sich Entwicklungsdynamiken vermeintlich kritisch entgegenstellen. Der Beitrag geht der Frage nach, wie diese antizipierbaren Haltungen von Medienbildung nutzbar gemacht werden können. Vor diesem Hintergrund schließlich werden, Spezifika digitaler Transformation Rechnung tragend, Ausdifferenzierungen einer medienkompetenten Kritikdimension wie sie etwa Sonja Ganguin 2004 in die Unterdimensionen Wahrnehmungs-, Decodierungs-, Analyse-, Reflexions- und Urteilsfähigkeit vornimmt, angesichts aktueller Medienkulturen und ihren Praktiken befragt. Dabei werden Spiel, Subversion, Störung und Irritation im Bereich der Bildung ausgelotet.

### **Anders-Rahmen – Anders-Werden. Versuch einer Medienkritik „nach“ Judith Butler**

**Julia Prager<sup>1</sup>, Dander Valentin<sup>2</sup>**

<sup>1</sup>Universität Erfurt, <sup>2</sup>Universität zu Köln

Die Denkfigur des ‚Rahmens‘ fungiert als Scharnier, Signifikationsprozesse als einen Komplex sozialer und medialer Zusammenhänge beschreibbar zu machen wie auch einer kritischen Revision auszusetzen. Nach den kanonischen Überlegungen von Goffman (1986) oder Derrida (1992) rücken Rahmen in ihrer Wahrnehmungs- und Denkstrukturen bildenden Funktion in den Blickpunkt.

Dies gilt in ähnlicher Weise für die strukturelle Bildungstheorie Winfried Marotzkis (1990: 32ff.). Dabei nennt er jene Lernprozesse, „die diese [kognitiven] Rahmen transformieren“ Bildungsprozesse (ebd.: 52). Jörissen und Marotzki benennen „kritische Reflexion“ (Jörissen/Marotzki 2009: 32) zwar später in der Darlegung ihres strukturalen Begriffs von Medienbildung, führen diese jedoch nicht weiter aus. Darin nehmen wir Anlass, subjektivierungs- und „rahmentheoretische“ Konzeptionen im Hinblick auf ihr kritisches Potential für eine solche Medienbildung zu perspektivieren – entlang Judith Butlers Überlegungen zum Operieren gesellschaftlicher und medialer Rahmen.

Butlers Kritikbegriff (2002) folgt der Annahme Foucaults (1992), dass Kritik sich lediglich innerhalb vorgeschriebener Denk- und Wahrnehmungsstrukturen entfalten und nicht im Sinne einer souveränen Ausführung gedacht werden kann. Vielmehr meint dieser eine kritische Haltung, welche Bildungsprozesse mit „Einübung“ verbindet. In der Konfrontation der präsentesten bildungstheoretischen Position in der Medienpädagogik mit Butlers durchweg medientheoretisch angelegten Rahmenkonzeptionen fragen wir nach produktiven Anschlüssen für die Möglichkeit der Kritik an und in medienpädagogischer Bildungstheorie.

### **Nicht dermaßen gebildet werden? Entselbstverständlichung als Strategie einer kritischen Medienbildung**

**Andreas Weich, Julius Othmer**

Technische Universität Braunschweig

Der Beitrag konzipiert Medienkritik im Anschluss an Foucaults Kritikverständnis als (archäologisch und genealogisch perspektivierte) Entselbstverständlichung. D.h. einerseits als theoretisch-analytische Kritik und andererseits als darauf aufbauende praktische Kritik. Dieses Kritikverständnis wird im Beitrag mit der Strukturalen Medienbildungstheorie (Marotzki/Jörissen) zusammen gedacht, zu dispersen medienpädagogischen Medienkritikverständnissen ins Verhältnis gesetzt sowie an einem Beispiel veranschaulicht.

### **Antagonismen der Medienkritik und der Ort der Bildung**

**Andreas Beinsteiner**

Universität Innsbruck

Zwei Spielarten bzw. Tendenzen der Medienkritik scheinen in einem antagonistischen Verhältnis zu stehen. Die eine Variante setzt sich mit den Effekten neuer Medien auf das Denkvermögen des Individuums auseinander, welche nicht selten als negativ, mitunter als verheerend eingestuft werden. Dabei wird auf die klassischen medienkritischen Topoi der Zerstörung von Aufmerksamkeit, des

Sprachverfalls sowie des Verlustes von Fertigkeiten durch deren Delegation an Technologien zurückgegriffen, die heute jedoch – insbesondere in populären Diskursen – gerne in neurowissenschaftliches Vokabular gefasst werden. Der menschliche Geist erscheint hier passiv der Einwirkung von Medientechnologien ausgesetzt; politische, ökonomische und kulturelle Rahmenbedingungen des Mediengebrauchs finden meist wenig Beachtung.

Dieser Form der Kritik von Medienwirkungen auf das Individuum steht eine andere Spielart der Medienkritik kritisch gegenüber, welche ihrerseits versucht, aktuelle medienkulturelle Entwicklungen aufzugreifen, um subversive und emanzipatorische Potentiale zu entfalten.

Soll jedoch die Problematisierung neurowissenschaftlich gestützter Diagnosen von (monokausalen) Medieneffekten nicht das Phantasma eines autonomen Subjekts reinstallieren, so wird der zentrale Stellenwert von Bildung, verstanden in einem weiten Sinne als Formierung von Subjektivität und damit von Denkvermögen, virulent. Insofern diese, jeglichen Bildungszielen immer schon zuvorkommend, insbesondere auch von Medien geleistet wird, sieht die zweite Variante von Medienkritik sich verwiesen auf eine (kritische) Aneignung der ersten. Unter der Oberfläche eines scheinbar unversöhnlichen Antagonismus zeigt sich so ein komplexeres Verhältnis: Keine emanzipatorische Medienpraxis wird sich realisieren lassen ohne Analyse dessen, wie das Individuum durch das medientechnische Milieu, dem es ausgesetzt ist, geformt wird. Und umgekehrt bliebe eine Kritik dieser Formung durch Medien tatsächlich obsoleten Kulturpessimismus, wenn nicht auch sie auf Perspektiven eines souveräneren Mediengebrauchs abzielte.

16:30 - 18:30

#### 4.4: Interface-Politiken II: Körperrelationen

E (KL 29 / 137)

##### Interface-Politiken II: Körperrelationen

*Chair(s):* Jan Distelmeyer (Fachhochschule Potsdam/Universität Potsdam)

Mit den aktuellen Entwicklungen im Bereich der vernetzten Computertechnik verändern sich die sinnlich erfahrbaren Gestalten des Mediums Computer abermals: Zu der seit den 1980er-Jahren gewohnten Anordnung des PC aus Tastatur, Maus und Monitor (mit grafischer Bedienoberfläche) und den von Spielkonsolen vertrauten Joysticks und Gamepads sowie den im vergangenen Jahrzehnt allgegenwärtig gewordenen berührungsempfindlichen Touchscreens mobiler Geräte wie Smartphones und Tablets treten weitere Klassen von Geräten und Diensten hinzu. Sie verleihen Digitalcomputern nicht nur andere Gesichter, sondern richten deren Stellung und den Umgang mit ihnen neu aus.

Während die Debatten der 1990er-Jahre noch weithin von der Idee einer 'Entkörperlichung' im Cyberspace und der freien Identitätswahl in virtuellen Welten geprägt waren, hat sich in den letzten Jahren die Auffassung von Interfaces als medialen Arrangements durchgesetzt, welche auf unterschiedliche Weisen der Verkörperung und Subjektivierung von Nutzerinnen und Nutzern organisieren (Chun 2006, 2011; Pold/Andersen 2011; Hookway 2014). Interfaces fungieren als Formen der gegenseitigen Zu- und Ausrichtung von Körpern bzw. Subjekten und technischen Installationen bzw. Objekten, die 'User' in verschiedener Weise adressieren und kontrollieren.

Das Panel diskutiert eine Reihe von rezenten Interface-Anordnungen, die auf verschiedene Weise Körper adressieren (Wearables, Intimate Computing) bzw. eine eigene mediale Körperlichkeit generieren (Social Robots als verkörpertes Gegenüber). In allen Beiträgen steht jeweils die Frage im Mittelpunkt, welche Körperpolitiken dabei verfolgt werden und wie eine Kritik an Interfaces aussehen kann, die den AnwenderInnen zunehmend 'auf den Leib rücken' bzw. mit anthropomorphisierenden Designs versehen werden.

Es handelt sich um den zweiten Teil eines Doppel-Panels zu Interface-Politiken, das von Mitgliedern der AG Interfaces konzipiert wurde.

*Beiträge des Symposiums*

##### Wearable Technologies als Kritik zum Anziehen – Nahkörpertechnologien zwischen Ermächtigung und Entmündigung

**Regina Ring**

Universität Bonn

Die Herausbildung neuer Medientechnologien stellt das (Macht-)Verhältnis zwischen Mensch und Technologie in Frage. Sogenannte Wearable Technologies, nahe am Körper getragene Computertechnologien wie Smart Watches, Datenbrillen und intelligente Kleidungsstücke verschmelzen mit dem menschlichen Körper und gewinnen durch die wahrgenommene Unmittelbarkeit eine neue Ermächtigung: die Rolle des kritisierenden Mediums. Über neue haptische, akustische und optische Schnittstellen korrigieren sie die Verhaltensweisen ihrer Nutzerinnen und Nutzer autonom und normieren gleichermaßen Erfahrungen, Emotionen und Ausdruck. Nicht nur der Bereich der Gesundheit wird durch Wearables, über die digitale Vermessung physischer Körperdaten und die algorithmische Verarbeitung weiterer Daten der Umwelt und des Selbst, neu reguliert. Auch der Zugang zu anderen gesellschaftlichen Lebensbereichen, wie beispielsweise der zur Arbeit, Sicherheit, Freizeit und Unterhaltung, wird durch sie vorstrukturiert und anders erfahrbar.

Gleichwohl zeichnet sich über die gewonnene Rolle der neuen Medien aber ein Paradoxon ab. Denn Technologie, die immer näher an den Körper rückt, löst auch ein Gefühl der Befreiung aus. Wiederentdeckt wird das vernachlässigte Modell der Calm Technology, mit dem Weiser und Seely Brown schon 1996 eine Herausforderung des ubiquitären Computings markieren: Calmness ist das neue Computerdesign, das gleichzeitig entlastet und informiert. Neue Technologien wie das

Wearable Computing adressieren unsere Aufmerksamkeit nicht mehr bewusst, sondern lassen sich peripher nutzen und intuitiv bedienen. Der User ist unabhängig und befreit von der Eingabe von Befehlen, gewinnt Autonomie, Selbstbestimmung und Kontrolle und wird zu einem ganzheitlicheren Menschen.

Entlang der entwickelten diskurspolitischen Linien zeichnet der Vortrag ein Spannungsfeld von Ermächtigung und Entmündigung, untersucht die Rolle von Wearables als kritisierende Medien und fragt nach der Kritik am neuen Medium selbst.

### **Mit (teil-)autonomen Maschinen auf Du und Du. Zu den (körperlichen) Interface-Politiken sozialer Roboter**

**Bianca Westermann**

Ruhr-Universität Bochum

Sherry Turkles (2011) Kritik, dass nicht nur gegenwärtige Medientechnologien, sondern ebenso die sogenannten sozialen Roboter als problematischer Placebo für ‚echte‘ zwischenmenschliche Sozialbeziehungen betrachtet werden müssen, lässt sich auch als Interface-Kritik lesen. Diese Perspektive ermöglicht es nicht nur, Turkles Argumentation zu positionieren – so wird deutlich, welche Zustände des Mediensystems die amerikanische Psychologin als ‚normal‘ unterstellt –, sondern sich darüber hinaus vor Augen zu führen, auf welchen Ebenen die Interface-Designs verschiedener Roboter-Entwürfe ihre Wirkmächte entfalten: Nun muss gefragt werden, unter welchen Bedingungen Maschinen als (teil-)autonom und potentiell intentional erfahren werden können. Das Besondere aktueller Robotergenerationen ist, dass eine solche Zuschreibung nicht mehr in der passiven Beobachtung der Maschinen erfolgt, sondern in der Interaktion mit dem Menschen generiert werden soll. Zukunftspessimistische Ansätze wie Turkles warnen dann vor der Gefahr, dass dabei dem Menschen die primäre Definitionshoheit über das technische Gegenüber genommen scheint. Ist es jedoch Ziel über eine dystopische Perspektive hinauszugehen, müssen die Orte, an denen die Zuschreibung von (Teil-)Autonomie und vermeintlicher Intentionalität möglich werden, näher bestimmt werden. Damit wird es nicht nur notwendig, die Sprachsteuerung dieser Maschinen mit ihrer Gestalthaftigkeit zusammenzudenken, sondern darüber hinaus, ihre Responsivität als prägnantes Merkmal ihres Interface-Designs hervorzuheben. Denn obwohl auch soziale Roboter nichts anderes als computerbasierte Maschinen sind, erscheinen diese einigen Nutzer\_innen alles anderes als passiv und vorhersehbar. Diese aktive Form der Responsivität will der Beitrag als Ansatzpunkt für eine kritische Auseinandersetzung ins Zentrum stellen, mit dem es ermöglicht wird, die Möglichkeitshorizonte und Irritationspotentiale in den Blick zu nehmen.

### **Politiken der Intimität. Intimate Computing als medienpädagogisches Leitbild und als Marketing-Schlagwort**

**Timo Kaerlein**

Universität Paderborn

Der Beitrag adressiert eine rezente Rhetorik in Marketing und Design persönlicher Informationstechnologien, die sich im Schlagwort des Intimate Computing verdichtet. Der Begriff taucht vor allem im Sprachgebrauch von Marketern auf, die damit Formen der affektiv aufgeladenen und libidinös besetzten Interaktion mit hochpersonalisierten mobilen Computertechnologien bezeichnen. KundInnen sollen verstärkt emotional und körperlich-sinnlich angesprochen werden, während die Gerätfunktionalität demgegenüber in den Hintergrund rückt.

Zunächst wird dazu kontrastierend die Geschichte der Formation eines Intimate Computing im Umfeld medienpädagogischer Arbeiten an sogenannten personal dynamic media (Goldberg/Kay) im Xerox Palo Alto Research Center (PARC) der 1970er-Jahre rekonstruiert. Hier bezeichnet die angestrebte Intimität in der Nutzung portabler Mediengeräte eine bestimmte Subjektivierungsweise, die eine intensive Kopplung von AnwenderIn und Medium im Sinne einer Verschränkung kognitiver Prozesse und Simulationskapazitäten des Computers beinhaltet.

Über einige Zwischenstufen in computerwissenschaftlichen Forschungsprojekten wird eine Verlagerung der Konnotationen von Intimate Computing bis in die Produktförmigkeit gegenwärtiger Konsumelektronik verfolgt. Die zu beantwortende Frage lautet: Kann ein Rückgriff auf historische Konzeptualisierungen von Computerinterfaces ein Ansatzpunkt sein, um eine Kritik an zeitgenössischen Interface-Anordnungen zu artikulieren? Die Nachzeichnung verschiedener historischer Verwendungskontexte des Leitbilds Intimate Computing kann zumindest dabei helfen, gegenwärtig dominante strategische Einsätze in ihrer Kontingenz zu markieren und die Perspektive für alternative Besetzungen zu öffnen. Damit ist gleichzeitig eine Kritik an einer Interface-Politik intendiert, die darauf abzielt, die Schnittstellen zu computerbasierten Medien entweder gänzlich zu eskamotieren oder in einem umfassenden *customer experience design* aufgehen zu lassen, das die Unterschiede zwischen Eigenem und Fremdem gezielt verwischt.

16:30 - 18:30

**4.5: Workshop: Ein "Kodex für gute Arbeit" in der Medienwissenschaft**

D (KL 29 / 135)

#### **Ein "Kodex für gute Arbeit" in der Medienwissenschaft**

*Chair(s):* **Maja Figge** (Universität der Künste Berlin)

*Vortragende:* **Guido Kirsten** (Universität Stockholm), **Chris Tedjasukmana** (Freie Universität Berlin), **Julia Zutavern** (Universität Zürich)

Anfang des Jahres hat die "Kommission für gute Arbeit in der Wissenschaft" alle AGs der GfM dazu eingeladen, sich an einem offenen Diskussionsprozess über die Arbeitsbedingungen in der Medienwissenschaft zu beteiligen: wir wollten wissen, welche Probleme, Analysen und Forderungen

es gibt, und was konkret verbessert werden sollte. Ein wichtiges Ziel dieses Prozesses ist die Erarbeitung eines Kodex für gute Arbeit in der Medienwissenschaft und die Einrichtung einer unabhängigen Ombudsstelle, die für ihre Einhaltung sorgt: Etwa die Verpflichtung zu grundsätzlicher Vollzeitbeschäftigung und berechenbaren Karriereperspektiven, zur Chancengleichheit in intersektionaler Perspektive, für mehr Mitbestimmung aller Statusgruppen, ... Im Workshop sollen die Ergebnisse des Diskussionsprozesses vorgestellt und ein auf dieser Basis erarbeiteter Vorschlag für eine Selbstverpflichtung diskutiert werden. Es ist geplant, diesen bei der Mitgliederversammlung zu präsentieren.

<b>16:30 - 18:30</b>	<b>4.6: AG Medienphilosophie</b>
<b>C (L 113)</b>	
<b>16:30 - 18:30</b>	<b>4.7: AG Games</b>
<b>G (KL 29 / 111)</b>	
<b>16:30 - 18:30</b>	<b>4.8: AG Auditive Kultur und Sound Studies</b>
<b>H (KL 29 / 110)</b>	
<b>16:30 - 18:30</b>	<b>4.9: AG Affective Media Technologies</b>
<b>I (KL 32 / 123)</b>	
<b>20:30 - 22:30</b>	<b>Podiumsdiskussion: Warten, bis es dunkel wird. Glanz und Elend der Filmkritik</b>
<b>Kino Arsenal</b>	Potsdamer Straße 2, 10785 Berlin

Datum: Freitag, 30.09.2016

9:00 - 11:00

5.1: Kritische Ironie. Filmische Unterbrechungen diskursiver Kohärenz

A (L 115)

### Kritische Ironie. Filmische Unterbrechungen diskursiver Kohärenz

Chair(s): **Christine Noll Brinckmann** (Zürich und Berlin), **Kristina Köhler** (Universität Zürich)

«Ich werde stets willig zu deinem Dienste seyn», sagt die Ironie zur Kritik bei Johann Gottfried Herder. In der klassischen Rhetorik galt Ironie als privilegierte Form der Kritik und Wahrheitsfindung, als eine noble Form der Verstellung, durch die Gedanken geschärft und Gewissheiten überprüft werden sollten. Ihre rhetorisch-technische Definition als «Redefigur, bei der man das Gegenteil von dem zu verstehen gibt, was man sagt» (Diderot & D'Alembert), hat in vielen Bereichen bis heute Bestand. Die jeweiligen Auslegungen der Definition aber variieren – angefangen bei der Frage, um welche Art von Gegensatz es sich handelt, über die Beurteilung der Zeichen, die ihn signalisieren, bis hin zur Einschätzung seiner Auflösbarkeit. Die verschiedenen Auffassungen beruhen nicht zuletzt auf unterschiedlichen Anschauungen über das Verhältnis von Ausdruck und Bedeutung, und damit auch von Sprache und Wirklichkeit. Ebenso vielfältig sind die Kontexte und Zusammenhänge, in denen sich Ironie artikuliert. So wirkt sie mal subversiv, mal opportunistisch, mal aggressiv, mal defensiv, mal gewitzt, mal reaktionär. Häufig tritt sie als Modus der Selbstentfremdung in Erscheinung, als Begegnung des Denkens mit sich selbst – kurz: als kritische Mitteilungsförm, die Bedeutungszuschreibungen und Sinnordnungen durchkreuzt und so auch (historische) Wissens- und Machtssysteme infrage stellen kann.

Das Panel widmet sich kritischer Ironie in Filmen und im Nachdenken über Filme. Die ironische Unterbrechung diskursiver Kohärenz dient als gemeinsame heuristische Perspektive zur Auseinandersetzung mit dem kritischen Potenzial von Filmästhetiken und -theorien. Ziel ist es, die Voraussetzungen herauszuarbeiten, unter denen die in den letzten Jahren oft als unpolitisch oder gar reaktionär verschriene Ironie auch heute noch als kritische Praxis betrachtet werden kann.

*Beiträge des Symposiums*

### «An Problemen geht man pleite, Komödien bringen Dividenden!» Selbstironie des frühen Tonfilms

**Selina Hangartner**

Universität Zürich

Ironie kann verschiedene Funktionen erfüllen: Oft mit demystifizierenden und nicht-hegemonialen Standpunkten in Verbindung gebracht, zeigt Linda Hutcheon, dass sie aber auch «ingratiating» oder «self-protective» sein kann. Solche Spielformen der Ironie, die eher vereinnahmend als subversiv, eher unpräzise als herausfordernd sind, finden sich in den jungen Tonfilmoperetten und Komödien nach 1929 wieder. Von der damaligen Essayistik mit reinem Eskapismus, profunder Banalität und dem Untergang der großen Stummfilmkunst gleichgesetzt, reagieren die frühen Tonfilme beschwingt selbstironisch auf den harschen Ton ihrer Kritik. Mit ostentativen Übertreibungen, dem Foregrounding der eigenen Künstlichkeit und selbstreflexiven Wendungen werden die gängigen Narrative zeitgenössischer Diskurse aufgegriffen. So wirken die gesungenen Zeilen «Es ist alles Komödie, was Sie heute hier sehen, es ist alles Komödie, sowas wollen wir drehen» zu Beginn von Jacobys *DER GROSSE BLUFF* (1933) wie die selbstironische Antwort auf die Befürchtungen der Kritiker, Tonfilmoperetten seien allzu weltfremd und idealistisch inszeniert. Und einem fiktionalen Filmdirektor legt Granowski in *DIE KOFFER DES HERRN O.F.* (1931) persiflierend die Worte «An Problemen geht man Pleite, Komödien bringen Dividenden!» in den Mund, wenn öffentliche Stimmen im jungen Tonfilm das rein ökonomisch motivierte Produkt einer geldgierigen Traumfabrik zu erkennen glauben.

Im Beitrag soll an Filmbeispielen nachgezeichnet werden, wie die Tonfilme nach 1929 ironische Brüche diskursiver Kohärenz einsetzen, um mit doppelbödigen Spielereien ihr Publikum zu vereinnahmen. Dabei soll beleuchtet werden, wie Ironie – gerade im Kontext eines Medienumbruchs – zum rhetorischen Mittel der Vereinnahmung und Inklusion werden kann.

Der Vortrag stellt exemplarische Beispiele kritischer Ironie im Dokumentarfilm vor und diskutiert die ästhetischen und historischen Voraussetzungen ihres Gelingens.

### Ist *Spring Breakers* wirklich (post-)ironisch?

**Marius Kuhn**

Universität Zürich

Harmony Korines *Spring Breakers* (USA 2012) besitzt eine unauflösbare Ambivalenz: Die Filmkritiker konstatierten gleichzeitig eine subversive Offenlegung der Darstellungskonventionen und eine Glorifizierung des Gezeigten. Der Film positioniert sich in seiner Inszenierung der Körper, Gewalt und Feiertage zwischen kritischer Distanz und affirmativer Nähe. In diesem Zusammenhang wird *Spring Breakers* oft in die Nähe der Postironie und ihrer differenzierten Haltung zur Figur der Ironie gerückt.

Von Beginn an spinnt Korines Film sein Netz aus Wiederholungen und Konfrontationen, bewegt sich zwischen Spiel und Kritik. Die MTV-Ästhetik zeigt sich in überstilisierter Form an der glitzernden Oberfläche. Gleichzeitig ergibt sich durch die Überhöhung eine Distanz, die weitere Bedeutungen schafft, die kulturelle Codes unterwandert und ausstellt. In seinem Changieren zwischen Nähe und Distanz ist *Spring Breakers* ironisch – Ausdruck einer ambivalenten Eigentlichkeit. Am Beispiel von Korines Film beleuchtet der Vortrag aktuelle Formen kritischer Ironie im Spielfilm und fragt nach der Notwendigkeit des Konzepts der Postironie.

## Ironie liegt im Auge des Betrachters. Kippbilder des Zuschauens im Kino

**Kristina Köhler**

Universität Zürich

In zahlreichen Filmen – von Buster Keatons *Sherlock, jr.* (1924) bis Woody Allens *The Purple Rose of Cairo* (1985) – sind wir eingeladen, Figuren dabei zuzuschauen, wie sie ins Kino gehen, sich zurücklehnen und ganz Auge und Ohr werden für das Geschehen auf der Leinwand. Solche Szenen lassen sich nicht nur als selbstreflexiver Diskurs zur Filmerfahrung lesen, sondern auch als ambivalente Öffnung auf die Frage des Zuschauens – insbesondere dann, wenn ein irritierendes, unangepasstes oder stark überzeichnetes Zuschauerverhalten zu sehen ist. So zeigen etwa frühe Filmkomödien Figuren, die über die Sitzreihen des Kinosaals klettern oder in die Leinwand hineingreifen. Provokant verhält sich auch Ferdinand in Godards *Pierrot le Fou* (1965), wenn er betont nachlässig im Kinosessel lümmelt und nur für einen kurzen Moment von seinem Buch aufschaut.

Die Ironie dieser naiven oder unangepassten Zuschauerfiguren besteht darin, dass sie Zuschauen im Kino zeigen, wie es «eigentlich nicht» geht. Gerade mit der humoristischen Verkehrung, so haben Thomas Elsaesser und Miriam Hansen am Beispiel des frühen Kinos gezeigt, adressieren sie ein Wissen von den Regeln und Normen des Kinobesuchs – und wirken an deren Einübung mit. Zugleich erinnern sie aber auch an den Handlungsspielraum der Zuschauer und die Möglichkeit kritischer oder widerspenstiger Positionierungen. Damit entfalten diese Zuschauer-im-Film auch einen Gegendiskurs zu Vorstellungen eines körperlich stillgestellten und absorbierten Zuschauers, wie er vor allem in klassischen Theorien des Kinodispositivs modelliert wurde. Dieser doppelten Funktion eines «uneigentlichen Zuschauens» zwischen Normierung und Kritik gehe ich in meinem Vortrag anhand exemplarischer Filmbeispiele nach. Dabei wäre schließlich auch nach den Bedingungen und Modi einer ironischen Zuschauerhaltung (im Kino und anderen Medien) zu fragen, die die Effekte des Dispositivs oder Formats zwar zulässt, aber zugleich kritisch reflektiert.

## «Wie alles sich hätte abspielen können.» Film, Historismuskritik und Ironie in der Geschichtsschreibung

**Nicholas Baer**

Purchase College, State University of New York

Das Medium Film entsteht zu einer Zeit, als der Historismus zunehmend in Kritik geriet und das europäische Denken durch eine «ironische Haltung» (Hayden White) gekennzeichnet war. Mit der Krise des Historismus kam eine Skepsis gegenüber der Möglichkeit historiographischer Objektivität auf; klare Unterscheidungen zwischen Realität und Erscheinung, Historie und poetischer Erzählung lösten sich auf.

Ausgehend von den Schriften Siegfried Kracauers, der sich sowohl an den filmtheoretischen als auch an den Historismus-Debatten des 20. Jahrhunderts führend beteiligte, untersucht mein Vortrag die unsichere Position des Films an der Bruchlinie von Geschichtsschreibung und Dichtung. Wenn Kracauer das «ästhetische Grundprinzip» des Mediums über dessen Affinität zu den einmaligen und flüchtigen Erscheinungen der äußeren Wirklichkeit definiert, so mein Argument, bestimmt er die Poetik des Films paradoxerweise über dessen Potenzial, als Historiker des zeitgenössischen Lebens zu wirken. Bemerkenswert ist, dass Kracauer den Historienfilm nichtsdestotrotz als problematisch empfindet, da dieses Genre versuche, eine Vergangenheit wiederherzustellen, die per definitionem nicht mehr gegenwärtig sei. Anstatt «bloß [zu] zeigen, wie es eigentlich gewesen» ist (Leopold von Ranke), könne der Historienfilm nur vermitteln, «wie alles sich hätte abspielen können.» Mit der Frage danach, wie der Film die aristotelische Unterscheidung zwischen dem Geschichtsschreiber und Dichter verkompliziert, knüpft mein Vortrag an ein medienwissenschaftlich relevantes Thema an. Zudem möchte ich über den Begriff der Ironie eine Verlagerung von der New Film History zu einer komplexeren, reflexiven Form der filmhistoriographischen Praxis vorschlagen. Letztere hätte kritisch mitzureflekieren, dass die Differenz zwischen empirischer Wirklichkeit und fiktiver Konstruktion, zwischen dem Wahren und dem Wahrscheinlichen, schon seit Anfang der Filmgeschichte umstritten ist.

9:00 - 11:00

5.2: Popkritik

B (L 116)

### Popkritik

Chair(s): **Charis Goer** (Universität Utrecht)

„Pops Glück ist, daß Pop kein Problem hat. Deshalb kann man Pop nicht denken, nicht kritisieren, nicht analytisch schreiben, sondern Pop ist Pop leben, fasziniert betrachten, besessen studieren, maximal materialreich erzählen, feiern.“ So skizziert Rainald Goetz 1985 eine Poetik in nuce des Sprechens über Pop, die sich von einer deutschen Tradition der Popkritik (Adorno, Enzensberger, Hermand) abgrenzt, welche nicht aus und mit, sondern über Pop spricht und denkt, und das nicht enthusiastisch, sondern skeptisch. Mit der Zurückweisung einer solchen ideologiekritischen Problematisierung populärer Kultur und ihrer Medien wird nicht Kritik per se abgeschafft, sondern die Setzung von Pop als dem Anderen der Kritik erlaubt, in einer dialektischen Volte den linksintellektuellen Imperativ der permanenten negativen Kritik zu kritisieren und die Bedingungen der Möglichkeit anderer medialer und sozialer Formen der Kritik auszuloten. Zudem deutet sich ein Verständnis von Popkritik an, das auch Ecos 1964 getroffene dichotomische Klassifikation von Haltungen gegenüber populärer Kultur in ideologiekritische ‚Apokalyptiker‘ und systemkonforme ‚Integrierte‘ hinter sich lässt. Pop ist mithin nicht nur Gegenstand mehr oder minder kritischer



Reflexion und Bewertung, sondern kann auch als meta- bzw. postkritische Position fungieren, die den Blick auf Bedingungen und Berechtigung, Möglichkeiten und Grenzen von Kritik schärft.

Das Panel befasst sich sowohl mit der Kritik an Pop als auch popkulturell geprägter und geschulter Kritik in historischen und systematischen Perspektiven und diskutiert das Verhältnis von Pop und Kritik in verschiedenen medialen, sozialen und ideologischen Konstellationen: Inwiefern hat Pop ästhetische, mediale und soziale Kriterien der Kritik herausgefordert und verändert? Welche eigenen Rede- und Schreibweisen, Medien und Sozialformen der Kritik hat Pop hervorgebracht? Welches kritische Potenzial steckt weiterhin im Pop-Prinzip der strategischen Affirmation?

*Beiträge des Symposiums*

### **Reviewing the Review. Was ist Popkritik (heute)?**

**Katharina Hausladen**

Akademie der bildenden Künste Wien

Fragen zum aktuellen Stand und Gegenstand von Kritik stehen mehr denn je im Fokus der Gesellschafts- und Kulturkritik. Während die einen ein „Unbehagen an der Kritik“ (Edlinger 2015) äußern, sie als „Motor für die Veränderungen des kapitalistischen Geistes“ (Boltanski/Chiapello 1999) ansehen oder immerhin das „Auslaufmodell“ einer ihrer Triebfedern beschwören: der Haltung („Spex“, H. 5/6 2014), lässt sich eine ebenso starke Inflation von Kritik-Imperativen unter Kulturlinken („Empört euch!“) wie unter Rechtsbürgerlichen und Rechten („Taten statt Worte“) feststellen. Dabei gerät v.a. auch das Feld der Popkultur in den Blick, da es gleichfalls Anlass zu wie Raum für Kritik bietet, wie just Beyoncé's vieldiskutierter Super-Bowl-Auftritt zeigt. Dass der Kritikbegriff nicht selten einen Separatismus erfährt – entweder bleibt er sinnlos allgemein oder lässt sich von den Phänomenen die Kategorien diktieren –, macht gerade die Grenze zwischen kritischer Praxis und kritisiertem Objekt zum Problem.

Der Vortrag fragt nach solchen Grenzziehungsprozessen in der Kritik von Pop, um die Analyse popkultureller Medien, Moden, Milieus und Subjekte an die Aktualisierungen ihrer Rezipient\_innen rückzubinden und zu bewerten. Dazu wird Popkritik sowohl mit Adorno als das „Seiner-selbst-Bewußtwerden“ (1958) eines immer schon vermittelten Gegenstands aufgefasst, dessen Grenzen das Prinzip ihres Überschreitens in sich tragen, als auch Rainald Goetz darin zugestimmt, dass die Einsatzpunkte, Handlungsfelder und Kulturtechniken von Pop ihrerseits Formen von Kritik darstellen und diese erweitern können – nämlich als Science-Fiction-Film, Noise Track, Fanzine oder Mixed-Media-Installation und nicht als Glühbirne, U-Bahn-Fahrt, Philosophieseminar oder Klassikkonzert. Der Frage „Soll, darf oder kann [kritisches] Schreiben über Pop selbst Pop sein?“ (Klaus Walter, „taz“, 09.07.2015) muss also die Frage vorausgehen: Was ist Kritik und welchen Pop nimmt sie sich vor?

### **Die Ausstellung der musikalischen Ästhetik. Über das Review im Techno**

**Jochen Bonz**

Leopold-Franzens-Universität Innsbruck

Rund um Formen der elektronischen Dance Music wie House und Techno sind in den 1990er Jahren Printmedien entstanden, in denen die Kritik von Musikstücken („Tracks“) einen Schwerpunkt gebildet hat bzw. immer noch bildet. Der Panelbeitrag stellt exemplarische Musikkritiken („Reviews“) aus zwei dieser Medien vor, den Magazinen „De:Bug“ und „Groove“. Die im Beitrag vorgestellten Forschungsergebnisse stammen aus dem Kontext einer mehrjährigen ethnografischen Feldforschung (Bonz: „Subjekte des Tracks“ 2008) und exemplifizieren die Thematik des Panels an konkreten Beispielen. Fokussiert werden mit Texten von Sascha Kösch („De:Bug“) und Alexis Waltz („Groove“) zwei Autoren, die als besonders einflussreiche und repräsentative Vertreter der Musikkritik im Techno gelten. Dabei wird deutlich, dass sich in der Musikkritik der elektronischen Dance Music eine Eigenlogik findet, die traditionelle Vorstellungen von Kritik herausfordert. Es handelt sich bei der Herausforderung um eine spezifische Spielart des von Goetz benannten Kritikverständnisses im Pop. Die Spezifika lassen sich in diesem Fall unter folgenden Gesichtspunkten fassen: (1) Die Reviews sind grundsätzlich bejahend; (2) allgemeine ästhetische Eigenheiten der Technomusik werden im Text reproduziert; dies gilt bes. für die gleichzeitige Ausstellung der einzelnen musikalischen Elemente und ihr Ineinanderwirken; (3) diese Darstellung findet nicht vor dem Hintergrund eines scheinbar objektiven Wissensbestandes statt, der vorausgesetzt wird, sondern musikalische Traditionslinien werden skizziert; (4) v.a. aber wird eine Dynamik der Subjektivierung zum Ausdruck gebracht, die darin besteht, als Hörende vom Track eingenommen und entführt zu werden; (5) diese Dynamik hat eine große Nähe zu einem weiteren Gesichtspunkt, der sich poststrukturalistisch als ‚Einführung neuer Signifikanten‘ bezeichnen lässt. Der Beitrag erläutert diese Spezifika mit Bezug auf die subkulturelle Konfiguration, in der diese Form der Kritik Sinn macht.

### **Ende der Kritik? Oder Tod des Kritikers?**

**Nadja Geer**

Zeitschrift „Pop. Kultur und Kritik“

Das momentan in der medialen Öffentlichkeit sichtbare Unbehagen an einer Wirklichkeitsvermittlung über Theorie und Diskurs führt in der deutschsprachigen Debatte dazu, dass man in einer Art selbstzerfleischerischer Manöverkritik das Kind mit dem Bade ausschüttet. Ende der Theorie, Ende der Kritik. In den USA hat eine ähnliche Bestandsaufnahme zu einem konstruktiveren Phänomen geführt: Postcritical Theory. Damit ist das Experiment gemeint, Kritik nicht wieder in einer kritischen Haltung gegenüber vorläufiger Kritik münden zu lassen, sondern das, was einen an linker Kritik geprägt hat, anzuwenden und in ein politisches Handeln münden zu lassen. Es geht also darum, das Mögliche zu verlangen, und nicht das Bestehende wieder einmal neu zu denken. Gerade in der Poptheorie, von jeher Verbündete der (ästhetischen) Praxis, ist das ein durchaus reizvoller Gedanke. Ein mit der

Gegenwart in einem Resonanzverhältnis stehendes Philosophieren über Pop(-Musik) stellt immer das Close Reading von etwas noch nicht fertig Umrissenem dar – was wäre, wenn man dieses Verhältnis einmal ausreizen würde und auch in der Popkritik nach dem Möglichen verlangen würde, anstatt sich mit einer Revision des Bestehenden zufrieden zu geben? Was könnte entstehen, wenn man aufhören würde, Kritik an der Kritik zu üben und auch nicht den narzisstischen Weg wählt, indem man, wie Kodwo Eshun es einmal ausdrückte, die diskursive Wirklichkeit mitgestaltet? Würde die sogenannte ‚Kritikalität‘ und das Wiederkäuen eines linken Diskurses – viel zu lange redundanter Selbstzweck der Poptheorie – in den Hintergrund rücken zugunsten einer Kritik, die wieder das ‚Wahrsprechen‘ anvisiert, das, was Michel Foucault mit Parrhäsie bezeichnet hat? Das Ego des Kritikers und der Kritikerin sind zwar schön anzusehen, aber angesichts der jetzigen Weltlage dann vielleicht doch nicht mehr so wichtig. Die Kritik ist tot – es lebe die Kritik!

### **Interferenzen der Pop- und Medienkritik. Ein Problemaufriss**

**Roger Behrens<sup>1</sup>, Christoph Jacke<sup>2</sup>**

<sup>1</sup>Zeitschrift „Testcard. Beiträge zur Popgeschichte“, <sup>2</sup>Universität Paderborn

Popkritik beansprucht beides zu sein: Kritik des Pop und Kritik im Modus des Pop. Diese Kritik des Pop als Pop war anfangs (1950er) wesentlich praktisch, nämlich Ausdruck für eine Haltung; erst allmählich hat sich von dieser Praxis eine eigenständige Theorie gelöst und schließlich soweit etabliert, dass Kritik als literarische Figur ihre Praxis überlagerte oder ihr zumindest übergeordnet war. Mit Goetz' Diktum ist insofern nicht nur ein Kritikverständnis im und als Pop definiert, sondern eine praktizierte poptheoretische Haltung als Stil. Zudem hatte Popkritik im Übergang von den 1970ern zu den 1980ern ihre spezifische Medialität gefunden, wie ohnehin Pop und Medien – vom Kino bis zum Internet – kulturell konvergierten. Pop- wie Medienkritik wurden so der Kulturkritik zugespielt, Kritik als kritische Theorie der Gesellschaft dagegen suspendiert: nämlich sowohl eine ideologiekritische Auseinandersetzung mit Pop (Adorno, Hermand etc., ebenso Salzinger) als auch eine affirmative Pop- (Banham, Smithson & Smithson) bzw. Medienkritik (McLuhan). Gerade über Medien wurde Popkritik nun als Style über vielfältig diversifizierte Subkulturen rückgekoppelt und zur Kritikindustrie (Jacke/Jünger) sowohl als Teil der professionalisierten Medien- und Musikindustrien wie auch als populäre Weiterverarbeitungen durch Nutzer, insbes. Fans. Popmagazine, Werbung, Fernsehen und Video, später das Internet ersetzten sukzessive eine Kritik trennscharfer Begriffe durch eine Kritik mit metaphorisch aufgeladener Bildsprache. Mit der Sichtbarmachung und Verwertung der Kritik selbst wurden die Absichten und Ziele der Kritik immer unsichtbarer. Im Gespräch konfrontieren wir eine kritische Pop- und Medienforschung mit einer kritischen Theorie der Gesellschaft. Zur Disposition stehen die historischen wie systematischen Interferenzen nicht nur des Pop und seiner Kritik, sondern gerade auch ihre Medialität.

9:00 - 11:00

### **5.3: Kritische Bilder des Comics**

F (KL 29 / 139)

#### **Kritische Bilder des Comics**

*Chair(s): Véronique Sina* (Universität zu Köln)

Können Comic-Bilder und ihre Inhalte kritisch sein? Mit dieser Frage setzt sich das Panel der AG Comicforschung auseinander. In vier Beiträgen soll dem kritischen und gleichsam gesellschaftspolitischen Potenzial des Mediums nachgegangen werden.

Als populärkulturelles Medium für die Massen sieht sich der Comic immer wieder mit dem Vorwurf der Trivialität konfrontiert. Vermeintlich ‚schnell und billig‘ produziert richten sich die ‚bunten Bilder‘ des Comics angeblich primär an eine jugendliche Leserschaft. Und auch die langjährige Dominanz humoristischer sowie aktionsgeladener Themen und Inhalte hat im Laufe der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Mediums ihr Übriges zu dem ‚schlechten Ruf‘ des einst als ‚Schundliteratur‘ verpönten Comics beigetragen.

Wie die vier Beiträge des Panels zeigen werden, können die Bilder (und Inhalte) des Comics jedoch durchaus ‚kritisch‘ sein. Als hybride und grenzüberschreitende Form, handelt es sich beim Comic um ein uneindeutiges und zuweilen widerspenstiges Medium (vgl. Engelmann 2013, Sina 2016), welches aufgrund seiner spezifischen medialen Beschaffenheit das (transgressive/subversive) Potenzial besitzt, hegemoniale Zu- und Einschreibungsprozesse als solche sichtbar zu machen und kritisch zu hinterfragen.

*Beiträge des Symposiums*

#### **Das kritische Potential non-narrativer Webcomics als piktorialen Intermedium**

**Lukas R. A. Wilde**

Eberhard Karls Universität Tübingen

Comics werden überwiegend als narratives Medium erachtet. Eine Minimalbedingung narrativer Darstellungen dürfte sein, auf eine ‚Storyworld‘ zu verweisen: „a world populated by individuated existents“ (Ryan 2007: 29). Es ließe sich fortführen: „But if we conceive of a world as some kind of container for individual existents, or as a system of relationships between individual existents, not all texts project a world“ (Ryan 2014: 32). In der Comic- und Filmforschung überwiegt die Annahme, dass Bilder ‚grundsätzlich‘ Individuelles zeigen. Vor weiteren bildsemiotischen Ansätzen, ebenso wie vor den verschiedensten Praxen des täglichen Bildgebrauchs, stellt dies freilich einen Spezialfall dar. Weder bei Piktogrammen und Infografiken, noch bei Verkehrsschildern oder Emoticons, wird man von Individuen in selektiv dargestellten Storyworlds sprechen. Die Objekte, die solche Bilder darstellen, sind nur intensional, nicht extensional bestimmt. Die Schwelle zur narrativen

Repräsentation wäre so erst in der piktorialen Kontextbildung überschritten, als „System raumzeitlicher Relationen [...], nicht nur ein, sondern das Identifizierungssystem für Wahrnehmbares“ (Tugendhat 1976: 462).

Das Potential einer diskursiven Bildlichkeit zeigt sich besonders im Bereich des Webcomic, wo Serien wie Matthew Inmans „The Oatmeal“ oder Schloggers (Johanna Baumanns) „Gehirnfürze und andere Comics“ als Medien der Alltagsbeobachtung auftreten. Wenn der Comic genau dann als „grenzüberschreitendes Intermedium“ zu verstehen ist (Packard 2016: 63; Mitchell 2014), wenn seine Bilder und ihre Leseweisen uns wieder unvertraut werden, so scheint sich dies aktuell im Verzicht auf narrative Individuation und piktoriale Kontextbildung zu vollziehen. Mit Hilfe der prädikativen und der modalen Bildtheorie soll dieses Potential genauer beleuchtet werden. So kann auch selbst kritisch gefragt werden, warum es derzeit noch kaum zum gesellschaftspolitischen Kommentar genutzt wird.

## **Der Bobo in der BD. Karikaturale Ideologie- und Milieukritik im französischen Autor\_innen-Comic**

**Marie Schröer**

Universität Potsdam

In kaum einem Artikel über die Comicautorin Claire Bretécher fehlt das Zitat Roland Barthes', der sie 1976 als die „beste Soziologin des Jahres“ bezeichnete. Zu diesem Zeitpunkt veröffentlichte sie ihre Serie „Les Frustrés“ (dt. „Die Frustrierten“) bereits seit drei Jahren in dem linken Nachrichtenmagazin „Le Nouvel Observateur“.

Sie selbst gab an, mit ihren Strips bewusst auf die Leserschaft der Zeitschrift abzielen. So betrieb sie mit ihren Frustrierten humoristische Milieukritik: Die Comics setzen die widersprüchliche Selbstgerechtigkeit der ehemaligen 68er und nunmehr saturierten Linksintellektuellen pointiert in Szene.

Überzeichnet wird in den kurzen Strips konkret der Typus des Bourgeois-Bohémiens, kurz Bobos; gefangen im Kanon des (kaviar-)linken Standardrepertoires, geborgen unter seinesgleichen. Ähnlich selbstaffirmative Pariser Soziotope sind fast 30 Jahre später die Zielscheibe eines Albums mit dem vielsagenden Titel „Bienvenue à Boboland“ des Autoren-Duos Dupuy & Berberian. Die Bobos von heute sind hier die Großstadt-Hipster, die sich in ihren Requisiten und Themen, nicht aber in ihrem Gestus von denen der 70er Jahre unterscheiden.

Beiden Comics ist nicht nur das Thema, sondern auch die Verhandlungsweise gemein. Selbstironische Beobachtungen innerhalb des vertrauten Milieus werden überzeichnet und humoristisch zugespitzt.

Ziel des Vortrages ist zum einen, die soziologische Relevanz in der Diskussion um Typologien des Bobos und Hipsters aufzuzeigen. Darüber hinaus soll ausgearbeitet werden, inwiefern Gesellschaftsportrait und -parodie in beiden Fällen von der visuellen Darstellung in Comic-Form profitieren. Kritik wird mittels Karikatur plakativ im Zusammenspiel von Text und Bild geübt: So sind beispielsweise die Panels der „Frustrierten“ oft von logorrhöischen Wortkaskaden vor immer gleicher Kulisse gefüllt; bunte Konsum-Collagen mit immer wiederkehrenden Logos schmücken „Boboland“. Comic und Komik werden gemeinsam zum Vehikel für Kritik.

## **Der Patientin eine Stimme: der Blick auf Gesundheitssysteme in Krankheitscomics**

**Christina Maria Koch**

Philipps-Universität Marburg

Autobiographische Erzählungen von Krankheitserfahrungen liegen seit einigen Jahren auch in Comic-Form im Trend und werden unter dem Label „Graphic Medicine“ untersucht. Da sie subjektivem Erleben eine mediale Plattform bieten, stellen diese Werke einen Gegenpol oder zumindest eine Ergänzung zu dominantem professionell-medizinischen Wissen dar. Darüber hinaus lässt sich oftmals explizite oder implizite Kritik an Gesundheitssystemen finden: thematisiert werden etwa sozioökonomische Zugangsbarrieren, Machtverhältnisse in der Ärztinnen-Patientinnen-Interaktion, der Mangel an Pflege, Gesundheitsdogmen und individualisierte Verantwortlichkeiten oder konkurrierende Wissenssysteme. Dieser Vortrag will verschiedene Formen dieser Kritik in autobiographischen Comics aufzeigen und untersuchen, mit welchen medien-spezifischen Mitteln sie artikuliert werden. Beispiele hierfür sind Formen der Darstellung von Subjektivität, Selbstreferentialität, die Inszenierung visueller medizinischer Topographien oder das Aufgreifen kultureller Tropen/Symbole der Medizin. Untersucht werden soll auch, inwiefern verschiedene Formen von Kritik mit unterschiedlichen Stilen und Erzähltraditionen in Comics zusammenhängen. Der Fokus wird auf zeitgenössischen nordamerikanischen Werken wie John Porcellino's „The Hospital Suite“, Ken Dahl's „Sick“, David Small's „Stitches“, Ellen Forney's „Marbles“ und Julia Wertz' „The Infinite Wait“ liegen.

## **Über Voreingenommenheit reflektieren. Das kritische Potential von Chris Ware's „Building Stories“**

**Nina Heindl**

Ruhr-Universität Bochum

Der Comic „Building Stories“ (2012) des amerikanischen Comickünstlers Chris Ware hat die Geschichten der Bewohner\_innen eines Chicagoer Mietshauses zum Gegenstand. Darunter befindet sich als Hauptidealstrang die Narration einer jungen Frau mit Beinprothese, deren Leben geprägt ist von Depression, Selbstzweifel, Einsamkeit und der Suche nach einer beständigen und liebevollen Beziehung. Die körperliche Behinderung der Protagonistin wird vornehmlich in Passagen thematisiert, in denen sie mit anderen Figuren interagiert und diese auf ihre Prothese aufmerksam machen. Auf visueller Ebene wird ihr verkürztes Bein als selbstverständlicher Bestandteil in Szene

gesetzt, so wie auch andere ihrer Gliedmaßen je nach Situation im Fokus stehen.

Der Vortrag verfolgt die These, dass die Interpretation der körperlichen Behinderung als Grund für die soziale Isolation der Protagonistin – und damit als Stereotyp von Behinderung sowie einer Abweichung von der sogenannten ‚Norm‘ – in hohem Maße von der Wahrnehmung der lesend Betrachtenden bestimmt wird. Wares spezifische Darstellungsweise im Medium Comic stellt die eigene soziale und kulturelle Prägung der lesend Betrachtenden vor Augen und lässt die Rezipierenden über diese voreingenommene und durch gesellschaftlich konstruierte Barrieren geschaffene Einstellung reflektieren.

In einer rezeptionsästhetisch orientierten Betrachtung des Werks soll am Beispiel von „Building Stories“ das kritische Reflexionspotential von und durch Bilder herausgestellt werden. Durch körper- und bildtheoretische Bezüge wird gezeigt, dass in diesem Werk Erkenntnisse der Disability Studies verhandelt und den lesend Betrachtenden dadurch die eigene soziale und kulturelle Determiniertheit in der Auseinandersetzung mit Behinderung vor Augen gestellt wird.

9:00 - 11:00

E (KL 29 / 137)

#### 5.4: Geschichte der Medienkritik: Begriffe, Institutionen, Instrumente

Chair der Sitzung: Hannes Wesselkämper, Freie Universität Berlin

##### Illusion als ästhetisch-kritischer Begriff?

Jana Telscher

Johannes Gutenberg-Universität Mainz

In wie weit eignet sich Illusion als ein ästhetisch-kritischer Begriff? So lautet die aufgeworfene Frage des Vortrags. Seit Jahrhunderten kontrovers diskutiert zwischen manipulativer Täuschung und transzendierter Wahrheit, zielt er ins Herz philosophisch-ästhetischer Kernfragen. Anfang des 20. Jahrhunderts wird die Forderung nach der Illusionsdurchbrechung zur machtvollen Formel einer kritischen Ästhetik. Doch scheint Illusion als ein ästhetisch-kritischer Begriff platonischer Façon angesichts der Dominanz zunehmend optimierter Techniken der Immersion und Involvement in Neuen Medien wenig zielführend. Aktuelle Illusionstheorien stellen sich diesem negativen Illusionsbegriff entgegen, unter der Betonung der Autonomie des ästhetischen Erlebens. Doch wird damit nicht wiederum die Kritikfähigkeit des Begriffs gänzlich preisgegeben, wird Illusion in dieser Argumentation doch apriorisch von repräsentations- oder ideologiekritischen Einwänden entbunden? Wie also kann Illusion als ästhetisch-kritischer Begriff aktualisiert werden? Wie ist umzugehen mit diesem kontroversen Theorem, in dem nichts weniger auf dem Spiel steht, als das Verhältnis zwischen Kunst und Medien zu Begriffen wie Wirklichkeit oder Wahrheit? In einer zunehmend medialisierten und ästhetisierten Gegenwart stellen sich diese Fragen nach Illusion und Anti-Illusion in neuer Dringlichkeit.

Zur Annäherung an diese Leitfragen wird ein Vorschlag unterbreitet: Von der ästhetischen Illusion wird die transzendente Illusion abgegrenzt und beide als zwei separate Wirkungsdimensionen des Illusionserlebens behauptet. Als 'verblendende', 'moralische' oder 'ideologische' Wirkung gibt sich die transzendente Illusion geradezu als ein Fixpunkt der Illusionstheorie zu erkennen. Der Begriff, geprägt durch Kant und Derrida, wird mit aktuellen ästhetischen Diskursen zusammengeführt und durch die konzeptuelle Entkopplung von ästhetischer Illusion ein möglicher Weg in eine aktuelle kritische Illusionstheorie aufgezeigt.

##### Von der Medienkritik zu medialen Experimenten: Lektionen nach Karl Kraus und Peter Altenberg

Simon Ganahl

Österreichische Akademie der Wissenschaften

Medien verstellen die Erfahrung nicht, sondern sind in der Erfahrung gegeben. Wer diesem Satz zustimmt, tut sich schwer, Medienkritik im Sinn der Frankfurter Schule zu üben. Sei es Horkheimers und Adornos Verdikt über die "Kulturindustrie" (1944) oder der von Habermas beklagte "Strukturwandel der Öffentlichkeit" (1962): Vertreter der Kritischen Theorie messen die Realität, wie sie in der medialen Wiedergabe erscheint, am Ideal der menschlichen Wahrnehmung. Gut sind Medien, die Sinnesdaten für die Urteilsbildung liefern; schlecht sind Medien, die eigenen Logiken folgen, also selbständig handeln. Karl Kraus, der die Medienkritik der Frankfurter Schule wesentlich beeinflusste, brachte diese Haltung im ersten Satz des Essays "Untergang der Welt durch schwarze Magie" (1912) auf den Punkt: "Ich habe Erscheinungen vor dem, was ist." Bei diesen Erscheinungen handelt es sich um mediale Artefakte, die sich zwischen die Menschen und die Realität schieben. Medienkritik heißt dann, solche Phänomene entweder gänzlich zu entfernen oder möglichst durchsichtig zu machen. Während Kraus in diesem Sinn an der "Aufklärung" der Medien arbeitete, probierte sein Zeitgenosse und Freund Peter Altenberg aus, was ihm das Wien um 1900 in die Hände spielte. Gegeben waren in Altenbergs moderner Erfahrung, wie sie etwa das Buch "Prodromos" (1905) montiert, die Schreibfeder "Kuhn 201", das Abführmittel "Tamar Indien Grillon", die Zahnpasta "Dr. Suin de Boutemard", Streichhölzer von "Bryant and May", die Schlafmittel "Veronal" und "Hedonal", der Gehörschutz "Antiphon" und die Zigaretten "Chelmis Ramses". Er verteufelt diese Markenartikel nicht, sondern versucht, ihre Handlungsmacht für sich einzusetzen. Dabei entstehen Ensembles aus heterogenen Elementen, die immer wieder neu verknüpft werden. Was bedeutet es, dass uns Altenbergs mediale Experimente heute viel näher sind als die Medienkritik von Kraus?

##### „Vom Literaturbeamten zum Medienwissenschaftler“? Zur Konstituierung einer Disziplin

**Sandra Nuy**

Universität Siegen

Vor 40 Jahren sorgten zwei Sektionen des Düsseldorfer Germanistentages für Aufmerksamkeit: „Literaturwissenschaft und Medienwissenschaft“ war die eine, „Formen und Wirkungen literarischer Kritik“ war die andere überschrieben. Ein Jahr später, 1977, erschien eine von Helmut Kreuzer herausgegebene Dokumentation der Sektion „Literaturwissenschaft und Medienwissenschaft“, welche nichts Geringeres als eine Erweiterung des Literaturbegriffes vornahm und die Konturen einer Medienwissenschaft skizzierte, die sich als interdisziplinäre Wissenschaft aus dem Geist kritischer Philologie zu erfinden begann. Unter den Aufsätzen war auch eine Beschreibung Friedrich Knillis vom Berufsbild künftiger Professoren: seine ironische Wendung „vom Literaturbeamten zum Medienwissenschaftler“ verweist dabei gleichermaßen auf Hoffnungen wie Befürchtungen, die mit der Integration von Massenmedien in den Zuständigkeitsbereich der Philologie verbunden waren.

Nicht zu Unrecht steht der Germanistentag 1976 im Ruf eines Gründungsmythos der deutschsprachigen Medienwissenschaft. Der runde Jahrestag soll zum Anlass genommen werden, das Selbstverständnis der Medienwissenschaft auf die historische Probe zu stellen. Der Vortrag geht dabei folgenden Fragen nach: Welche epistemologischen Narrative haben die Etablierung der Disziplin begleitet? Welche der seinerzeit annoncierten ‚neuen‘ Forschungspraxen hatten Bestand – und wo steht die Medienwissenschaft heute? Die damaligen „Stifterfigur(en) der Medienwissenschaft“ (Prümm über Kreuzer, 2005) verstanden Kritik als einen selbstreflexiven Akt nicht nur der Überprüfung von Gegenständen und Methoden, sondern auch der Berücksichtigung von beruflichen Perspektiven der Studierenden. Gegenwärtig, so scheint es, hat der universitäre Alltag die kritische Aufbruchstimmung mit ihrer Verbindung aus wissenschaftstheoretischen und pragmatischen Erwägungen hinter sich gelassen. Sind es heute die Medienbeamtinnen mit Binnen-Asterisk, die sich der Kritik stellen müssen?

---

### **Der Computer als Instrument der Medienkritik - Ansätze und Potentiale softwaregestützter Filmanalyse**

**Jan-Hendrik Bakels**

Freie Universität Berlin

Die voranschreitende „Digitalisierung“ der Arbeitswelt betrifft zunehmend auch den Kern filmwissenschaftlichen Arbeitens: den analytische Zugriff von Filmwissenschaftlerinnen und Filmwissenschaftlern auf audiovisuelle Bilder.

Die gleichermaßen vielfältige wie zunehmend günstige Verfügbarkeit von Encodierungssoftware und Editierprogrammen hat den Zugriff auf den filmischen Untersuchungsgegenstand nachhaltig verändert – und dazu geführt, dass kreative Medientechniken wie „Re-Mixing“, „Sampling“ oder av-Collagen innerhalb der Filmwissenschaft adaptiert und epistemologisch fruchtbar gemacht werden (Stichwort: Video-Essay); die Verbreitung kostenloser Video-Annotationssoftware (ANVIL, ELAN, ADVENE) hat dazu geführt, dass filmanalytische Arbeit mehr und mehr filmanalytische Metadaten produziert, die wiederum selbst Forschungsgegenstand werden können – und neue Forschungs-Perspektiven ergeben (Stichwort: „Big Data“); schließlich werden aktuell im Bereich des so genannten *Video Retrieval* – einem Feld, das sich mit der computerisierten Suche in audiovisuellen Datenbanken beschäftigt – Software-Lösungen entwickelt, die das filmische Bild selbst (über den Zugang des digitalen Codecs) ‚maschinenlesbar‘ zu machen suchen, indem Dimensionen des audiovisuellen Bildes – wie Schnitt, Bewegung oder basale visuelle Konzepte – automatisiert erfasst werden. Spätestens hier wird die filmanalytische Praxis potentiell vom wahrnehmenden menschlichen Subjekt entkoppelt.

Der Vortrag möchte einen Überblick über Entwicklungen im noch jungen Feld der „Digital Film Studies“ liefern – und dabei erörtern, welche Potentiale sich daraus mit Blick auf eine kritische Analyse audiovisueller Medien ergeben.

9:00 - 11:00

**5.5: Workshop: Medienwissenschaft und Kapitalismuskritik**

D (KL 29 / 135)

---

### **Medienwissenschaft und Kapitalismuskritik**

*Chair(s):* **Jens Schröter** (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), **Andrea Seier** (Universität Konstanz)

*Vortragende:* **Jens Schröter** (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), **Andrea Seier** (Universität Konstanz), **Martin Doll** (Universität Düsseldorf), **Thomas Waitz** (Universität Wien)

„[W]omöglich ist unter hochtechnischen Bedingungen, wo Personen, Programme und Prozessoren zusammen eine Kultur bilden, das Beharren auf dem Sozialen selber eine der bürokratischsten Fesseln, um Hardwareentwicklungen zu behindern.“ (Kittler) Dies klingt nach der in der Medienwissenschaft populären Akteur-Netzwerk-Theorie. So spricht auch Latour von Netzwerken menschlicher und nicht-menschlicher Akteure (Personen, Programmen, Prozessoren etc.), deren Beschreibung an die Stelle einer kritischen Analyse des Sozialen zu treten habe. Doch wenn nur zählt, was die Akteure selbst zu sagen vermögen, können die nicht bewussten Determinanten, die aufzudecken eine zentrale Aufgabe der Kritik war, gar nicht in den Blick genommen werden. So wird Kritik zurückgewiesen, wie das schon bei einigen Vertretern der deutschen Medienwissenschaft der Fall war. Es scheint, die Medienwissenschaft betreibe ein kritikloses, bloß deskriptiv die Welt verdoppelndes Geschäft – und das in einer Zeit, in der eine informierte Kritik an den von Medientechnologien unablässig gewordenen ‚Verhältnissen‘ dringend notwendig geworden ist. Die Omnipräsenz digitaler Medientechniken erzeugt höchst bedrohliche Überwachungs-, Kontroll-,

Mobilisierungs- und Selbstoptimierungsregimes, die im Dienste einer totalen Kapitalisierung des Lebens stehen. Doch zugleich scheinen digitale Technologien mitnichten bruchlos in der Verwertungsbewegung aufzugehen: Die mangelnde Warenförmigkeit digitaler Daten, die computergestützte Verdrängung von Arbeit und die turbulenten Effekte von automatisiertem Computerhandel an den Finanzmärkten zeigt die Grenzen der Indienstnahme des Digitalen an. Müsste die Medienwissenschaft nicht gerade jetzt ‚kritisch‘ werden? Sollte sie nicht jetzt ihre Kompetenz zu (nicht nur sogenannten digitalen) Medien in den Dienst gesellschaftlicher Analysen stellen? Hätte sie sich nicht jetzt an drängenden politischen Debatten zu beteiligen?

9:00 - 11:00 C (L 113)	5.6: AG Fotografieforschung
9:00 - 11:00 G (KL 29 / 111)	5.7: AG Genre Studies
9:00 - 11:00 H (KL 29 / 110)	5.8: Vorstandssprechstunde
11:15 - 12:45 A (L 115)	6.1: Pop-Kritik   Kritik-Pop: Popmusik als Medienkritik

### Pop-Kritik | Kritik-Pop: Popmusik als Medienkritik

*Chair(s):* **Marcus S. Kleiner** (Hochschule der populären Künste Berlin), **Sven Stollfuß** (Universität Bayreuth)

Die Kritik der Medien und die Medien der Kritik bilden eine spannungsreiche Interdependenz, denn die Kritik der Medien ist immer medial verfasst, sie setzt voraus, was sie kritisiert und bleibt an den zu kritisierenden Gegenstand gebunden. Die Kritik der Medien operiert diskursiv. Sie wird vom Prinzip der Schriftlichkeit bestimmt und primär unter dem Aspekt von Geist und Sinn begriffen. Die Adresse der Medien der Kritik ist hingegen die nicht-diskursive bzw. nicht-inhaltistische Kritik der Medialität von Medien. Medienkritik erscheint hier als Medieneffekt und fokussiert sich auf die Materialität der Medien. Popmusikkritik spielt im medienkritischen Diskurs keine Rolle. Sie wird als Angelegenheit des Musikjournalismus betrachtet. Der Popmusikjournalismus steckt seit Jahren in einer Dauerkrise. Darüber hinaus liest sich journalistische Popmusikkritik gegenwärtig zumeist wie Produkt-PR. Die (kritische) Auseinandersetzung mit Popmusik wird, wie die Kritik der Medien, vom Prinzip der Schriftlichkeit bestimmt. Im Unterschied zur Diskursivierung von Popmusik, also die performative Hervorbringung von Popmusik im und durch den Text, hebt John Storey ("Cultural Studies and the Study of Populär Culture", 2010) hervor, dass die Bedeutung und Funktion von Popmusik sich nicht in ihrer Textualität erschöpft bzw. von dieser in ihren kulturellen Möglichkeiten determiniert wird, d.h. durch die Lyrics. Text, egal in welcher Form, ist dem Sound und der (stimmlichen und dramaturgischen) Aufführung des Songs durch den Sänger untergeordnet. Ausgehend von diesem Verständnis von Popmusik und Sinnen sowie Musik und Performance sind zahlreiche Möglichkeiten zum Anschluss der Auseinandersetzung mit Popmusik im Kontext der Medienkritik möglich. Das Panel diskutiert, aus historischer und gegenwärtiger Perspektive, Popmusik als Medienkritik im Spannungsfeld der Unterscheidung zwischen der Kritik der Medien (Pop-bezogene Kritik) und der Medien der Kritik (Pop-basierte Kritik).

*Beiträge des Symposiums*

### Rauende Kritik der Moderne. Zum Antimodernismus in Metal und Folkmusik

#### Marcus Stiglegger

Dekra Hochschule für Medien Berlin

Spricht man im theoretischen Sinne von Popmusik, ist damit oft implizit die Forderung nach einer emanzipatorischen Haltung derselben verbunden. Das mag in der counter culture der 1960er Jahre begründet sein, als die Popkultur zugleich eine Protestkultur war, die sich gegen das bürgerliche Establishment richtete und dessen Werte in Frage stellte und kritisierte. Doch bereits damals lassen sich Strategien nachweisen, die sich gegen das emanzipatorische Ideal der Aufklärung zu richten schienen, sei es im mythisch-apokalyptischen Fabulieren von Jim Morrison („The End“) oder dem spielerischen Ketzertum der Rolling Stones („Sympathy for the Devil“). Was der Punk in der Lesart des Poptheoretikers Martin Büsser ("If the kids are united. Von Punk zu Hardcore und zurück", 1995) an emanzipatorischem Potenzial in den Pop zurückholte, was die frühe Industrial Culture mit ihrem „Information War“ (Andrea Juno/V. Vale, "Industrial Culture Handbook", 1983) und ihrer Kritik an der kapitalistischen Moderne einforderte, das schienen Postpunk-Bands und die „First Wave of British Heavy Metal“ mit ihrem offensiv paganistischen Pathos direkt umzukehren. In den 1980er Jahren formierte sich so im Untergrund der Popkultur dagegen eine rauende Kritik der Moderne, die sich an einer Umkehrung der Adornoschen Dialektik von Mythos und Aufklärung versuchte.

Der Vortrag untersucht an unterschiedlichen Beispielen Teilbereiche dieser aufklärungskritischen Tendenzen, wie sie u.a. Büsser in seinem Band „Wie klingt die neue Mitte?“ (2001) diagnostizierte:

- Die Affirmation der alten Mythen am Beispiel der schwedischen Pagan-Metalband „Bathory“
- Der archaische Symbolismus bei der US-amerikanischen Sludgeband „Neurosis“
- Die Beschwörung indigener Spiritualität bei der US-Folkband „Wovenhand“
- Die Überaffirmation des Totalitarismus bei der slowenischen Band „Laibach“

- Der vormoderne Eurozentrismus bei der britischen Folkband „Sol Invictus“

Der Vortrag wird von den Randbereichen der Popkultur her jene Tendenzen untersuchen, die den Verdacht einer reaktionären Subversion in einem emanzipatorischen Kontext auf sich ziehen – mitunter aber gerade in ihrer Ausformulierung der Dialektik von Mythos und Moderne die Kraft des aufklärerischen Diskurses beschwören: Popmusik als konstruktive (Kultur- und Medien-)Kritik.

### **Feindkritik | Kritikfeinde. Zur Konstruktion von und Kritik an Feindbildern in der Popmusik**

**Marcus S. Kleiner**

Hochschule der populären Künste Berlin

Popmusik ist zugleich Gegenstand (Pop-bezogene Kritik) und Medium der Medienkritik (Pop-basierte Kritik). Musikalische Erfahrung ist einerseits begrifflich organisiert, Popmusik entsprechend eine Angelegenheit des Diskurses und nicht eine inhärente Eigenschaft der so firmierenden Musik. In diesem Begriff bündeln sich die Regeln, nach denen die Übersetzung von Klang in kulturelle Wertungsmuster und Bedeutungsschemata erfolgt. Popmusik ist andererseits ein in Klang entfaltetes Medium sozialer und kultureller Prozesse, das, wie Peter Wicke ("Soundtracks. Popmusik und Pop-Diskurs", 2004) betont, „im Augenblick der Wahrnehmung durch das hörende Subjekt erst einmal nichts anderes als eine von sich selbst differenzierte und in sich strukturierte sinnliche Erfahrungstatsache ist. [...] Erst danach kommt die Einordnung, die Zuordnung, die Zuschreibung, die Benennung [...] und damit auch die Verarbeitung der per Klang induzierten Erfahrung auch als Pop.“ Popmusik-Kritik und Popmusik als Kritik müssen in der kritischen Auseinandersetzung mit Popmusik immer zusammen gedacht werden.

Das Verhältnis zwischen der Kritik der Medien (Pop-bezogene Kritik) und der Medien der Kritik (Pop-basierte Kritik) wird exemplarisch anhand der Konstruktion von und der Kritik an Feindbildern in der Popmusik diskutiert. Popmusik kann als kulturelles Deutungsmuster von Feindbildern bezeichnet werden, die ihrerseits soziale Deutungsmuster darstellen und die Affirmation der Welteinteilung in Freund vs. Feind bewirken. Die Adresse dieser Welteinteilung ist zum einen die popkulturell verstärkte Wir-Bildung und die demonstrativ-spektakuläre Wir-Stärkung und zum anderen die Ironisierung bzw. Kritik an dieser dichotomen Welteinteilung.

Die Diskussion der popmusikalischen Enmifikation von Feindbildern (Kritik der Medien) und der popmusikalischen Kritik an Feindbildkonstruktionen (Medien der Kritik) erfolgt anhand von zwei Themen und mit Fokus auf den Zusammenhang von Text, Musik, Stimme und Bandimage: Rechtspopulismus, mit Bezug auf "Böhse Onkelz" und "Frei.Wild", und Polizeigewalt am Beispiel von "Ice-T", "Public Enemy", "Slime", "Pol1z1stens0hn aka Jan Böhmermann" sowie "Haftbefehl".

### **Die Bierdusche des Klangs. Sensologiekritik bei Deichkind**

**Holger Schulze**

University of Copenhagen

Eine Kritik an den Praktiken, Produkten und Rezeptionsformen des Pop ist vor allem eine Kritik an sensorischen, physischen und materiellen Ereignissen. Diese Form der Kritik erlangt mit dem Konzept der „Sensologie“ des italienischen Philosophen Mario Perniola ("Über das Fühlen", 2008) eine Wucht des Arguments.

Perniola zufolge repräsentieren Medien, Artefakte, Apparate, Filme und Bilder nicht allein Bedeutungen, Diskurse oder Ikonographien, Metaphorologien: sie wirken vielmehr „sensologisch“ durch den Gebrauch der Sinne, den sie bahnen, trainieren und präferieren. „Sensologische“ Artefakte sind darum in der Gegenwart weitaus bedeutsamer und wirkmächtiger als jede ideologische Theorieschrift. Die Artefakte der Medien üben konstruktive Kritik an den Praktiken ihrer sensorischen Rezeption - und werden umgekehrt zum dringlichsten Gegenstand fundamentaler Kritik. Kritik der Apparate und des Mediengebrauches ist politische Kritik.

Dieser Vortrag unternimmt den Versuch, anhand einzelner Ausschnitte von Konzerten, von medialen Artefakten, von Erzählungen und anhand der kollektiven Persona die „Sensologie“ von „Deichkind“ zu untersuchen. Die Bühnenauftritte von „Deichkind“ sind im Laufe der 2000er Jahre kontinuierlich zu extremen Performances weiterentwickelt worden, die sowohl aktuelle Bühnentechnik als auch arme, abjekte und mitunter abstoßende Materialien nutzen. Dieser „Kindergeburtstag für Erwachsene“ wird mit einem stetig umsortierten Kollektiv aus Performern und Produzenten kontinuierlich weiterentwickelt und bildet die Grundlage auch für Auftritte in Musikvideos, auf Websites und in Fernsehshows.

Mithilfe des Ansatzes von Perniola sollte es möglich sein, zum einen die sensorischen Praktiken und affektiven Dispositive (z.B. physiologischer Exzess, kollektive Abfahrt, affektive Verwirrungen) anhand konkreter medialer Auftritte und Artefakte als Form der Kritik zu rekonstruieren - und ihrerseits zu kritisieren. Medienkritik ist in diesem Fall sensorische Kritik: Sensologiekritik als Ideologiekritik in materiellen Popmusikulturen.

11:15 - 12:45  
B (L 116)

### **6.2: Kritik und Öffentlichkeit**

Chair der Sitzung: **Hanno Berger**, Freie Universität Berlin

### **Wie ein Hobbit die Welt verändert – Lebensweltliche Kritik in der Rezeption des Medienphänomens *The Hobbit***

**Lars Schmeink**

Hans-Bredow-Institut

Mit einer Auswertung in 46 Ländern und mehr als 35.000 Teilnehmern ist das World Hobbit Project (WHP) die wohl größte globale Studie zur Medienrezeption eines einzelnen Unterhaltungsmediums. Zum Release des dritten Films der erfolgreichen Reihe von Peter Jackson wurden Filmzuschauer weltweit aufgerufen, sich online zum Medienevent *Hobbit* zu äußern – allein in Deutschland und Österreich nahmen bis zur Schließung der Umfrage im Mai 2015 mehr als 4.500 Teilnehmer diese Gelegenheit wahr. Nach Englisch war Deutsch damit die zweithäufigste Sprache im Survey. Die Auswertung dieser enormen Datenmenge ist zur Zeit noch in vollem Gange: Ein Fokus liegt neben der quantitativen Auswertung und dem damit verbundenen internationalen Vergleich vor allem auf dem Content Analysis Mapping, um so eine detaillierte Interpretation der Daten vorantreiben zu können.

Ein Cluster der Survey-Fragen beschäftigt sich spezifisch mit der Funktion von Fantasy und dem Hobbit für das Lebensumfeld der Zuschauer. Dabei stellen Zuschauer einen direkten Bezug der Filme zu "allgemeinen Themen" her und ordnen die Fantasy in Kategorien von lebensweltlicher Einflussnahme ein. Mögliche Antworten wie die "Erfahrung neuer Ideen", die "Veränderung der Welt" und die "Kritik bestehender Verhältnisse" gilt es zu analysieren.

In der vorgeschlagenen Präsentation möchte ich speziell das Verhältnis einer kritischen, sozialverändernden Lesart der Filme anhand erster Auswertungsdaten hinterfragen. Die Veränderung der Zielgruppe von Fantasy(filmen) ist gerade im Nachgang von *Lord of the Rings* und *Game of Thrones* ein wichtiger Faktor für das erhöhte kritische Potential der Fantasy, das es anhand der Daten herauszuarbeiten gilt. Es geht mir also um die Fragen: In welcher Form trifft ein globales Medienevent wie *The Hobbit* für das Publikum relevante Aussage über politisches und soziales Zeitgeschehen?

---

### **Public Smog – Environmentalität, Mediationen und die kritische Praxis von Amy Balkin**

**Maximilian Linsenmeier**

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Im Anschluss an Michel Foucault wurden in den vergangenen Jahren neue, die Umwelt und das Umweltliche operationalisierende Modi der Macht analysiert, die mit dem Begriff der „environmentality“ gefasst wurden. Diese formiert sich und wirkt, folgt man bspw. Timothy W. Luke, über die Verzahnung von spezifischen „ökologischen“ Wissensformen und Diskursen mit Praktiken und Techniken der Kalkulation, der Steuerung und der Kontrolle von Prozessen und Ressourcen.

Als ein Moment und Mittel dieser neuen Form der Macht lässt sich die Schaffung von Emissionszertifikaten für Treibhausgase und der Handel mit diesen bestimmen. Diese Zertifikate müssen dabei nicht alleine als eine ökonomisch-technische Rationalisierungsform verstanden werden, welche die modernen Domänen von Natur und Kultur im Zuge einer allgemeinen Logik der Kommodifizierung und Finanzialisierung als materiell-monetäre Kreisläufe verschaltet. Sie sind darüber hinaus als Mediationspraktiken zu beschreiben, die problematische Materialisierungen des Verhältnisses zwischen dem Menschlichen und dem Nicht-Menschlichen hervorbringen.

Wie eine immanente Kritik dieser environmentalen Machtkonfigurationen aussehen könnte, zeigt der Vortrag über die Auseinandersetzung mit der Arbeit Public Smog der US-amerikanischen Künstlerin Amy Balkin. Selbst über den Kauf von Zertifikaten an den Zirkulationsprozessen partizipierend, schafft sie zugleich kritische Formen einer ästhetischen Gegen-Verwirklichung (Deleuze).

---

### **Kritische Interventionen? Das Ausstellungsprojekt „fremd,“ und die Krisen von Repräsentation, Narrativität und Sichtbarkeit im ethnologischen Museum.**

**Susanne Wagner**

Bauhaus-Universität Weimar

Folgt man Ludger Schwartes Überlegungen zur Politik des Ausstellens, dann ist der Akt des Ausstellens immer schon mit einem Moment des Krisenhaften besetzt. Etwas auszustellen bedeute demnach, etwas in den Bereich der Öffentlichkeit zu stellen und es einer potentiell unkontrollierten, temporären Sichtbarkeit und Aneignung zu überlassen, ohne dass zwangsweise eine Kommunikationsabsicht mit diesem Prozess verbunden ist: „Etwas ausstellen heißt also vor allem: es aussetzen. Etwas riskieren. Es preisgeben.“ (Schwarte, 2010)

Dauerausstellungen ethnologischer Museen folgen zumeist einem völlig anderen Paradigma. Sie verstehen sich selbst als Orte, an denen die Objekte „sicher“ sind und vor Zerstörung und unkontrollierter Aneignung geschützt werden müssen. Als prototypisches Zeigemöbel dieses Selbstverständnisses fungiert die Vitrine. Mit dieser Schutzfunktion geht auch ein Anspruch auf Deutungshoheit einher, der in den letzten Jahren zunehmend kritisch hinterfragt wird. Neue Formen des Ausstellens versuchen nicht nur die Sammlungsobjekte an sich, sondern vor allem die komplexen Beziehungen, die sie zu anderen Dingen und Menschen innerhalb und außerhalb des Museums unterhalten, in den Fokus zu rücken.

Anhand der Sonderausstellung „fremd,“ die vom Januar bis Mai 2015 im Grassi Museum für Völkerkunde in Leipzig stattfindet und zu großen Teilen als Intervention in die Narrativität und Sichtbarkeitsstrukturen der Dauerausstellung angelegt ist (z.B. durch einen alternativen Audioguide, alternative Beschriftungen und kommentierende Filmsequenzen), will der Vortrag untersuchen, welches kritische Potential das Projekt in Bezug auf die Formen der Repräsentation, Narrativität und Sichtbarkeit vor allem im Spannungsverhältnis zwischen Schutz und Gefährdung (sowohl von Objekten als auch von Menschen) im ethnologischen Museum zu entfalten vermag.



### Techniken der Existenz. Kritik als affirmative Praxis des Lebens.

#### Christoph Carsten

Bauhaus-Universität Weimar

Die konstitutive Geste traditioneller Kritik besteht darin, eine Trennlinie zu ziehen: Ein Subjekt steht einem Objekt der Kritik gegenüber und fällt aus einer reflexiven Distanz heraus ein Urteil, das auf allgemeingültigen Kategorien beruht. So begründet eine solche Form der Kritik oft auch sein mag, läuft ihre Geste doch immer Gefahr, sich in der Negation zu erschöpfen. Zudem geht sie oftmals mit einem impliziten Anthropozentrismus einher: In ihrer Privilegierung von Reflexivität, Rationalität und Sprache ist Kritik hier ein Vermögen, das allein dem Menschen zukommt.

Dagegen plädiert Brian Massumi für ein Verständnis von Kritik, das diese als affirmative Praxis des Lebens begreift. Eine solche Kritik weist die Möglichkeit der Selbstdistanzierung zurück und affirmiert ihre unhintergehbare Relationalität. Sie verfährt immanent und emergiert aus präindividuellen Gefügen, die singular und immer schon mehr-als-menschlich sind. Es handelt sich um gelebte Kritik, der es nicht um Urteile und Meinungen geht, sondern um Prozesse kollektiver Individuation, die das Bestehende in performativer Weise übersteigen. Massumi bezeichnet eine solche Praxis auch als Technik der Existenz.

Beispiele für eine solche affirmative Kritik finden sich in den Demonstrationen des Arabischen Frühlings. So wurde der Tahrir-Platz zu einem existenziellen Territorium (Guattari), das als Ausgangspunkt für die Erprobung neuer Formen von Gemeinschaft diente, die in einer Situation höchster Prekarität ein Weiterleben ermöglichen sollten. Diese waren nicht auf menschliche Körper reduzierbar, sondern ein Resultat kollektiver Aktivität, in die auch Gebäude, Straßen, Medien, soziale Netzwerke, etc. mit eingingen. In all diesen Fällen wies die Geste der Kritik über sich selbst hinaus: In der Freisetzung von Intensitäten, Potentialen und Affekten generierte sie einen vitalen Mehrwert, der sich in neue Situationen hineinragen ließ, um sich anderenorts in neuen Formen affirmativer, gelebter Kritik fortzusetzen.

### Kritik der Gewalt Gewalt der Kritik

#### Reinhold Görling

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Jeder Akt der Gewalt, den wir als eine soziale Handlung begreifen, ist auch ein Akt der Kommunikation, in aller Regel sogar ein intendierter: Gewalt schüchtert ein, verstellt Möglichkeiten, schneidet von Kommunikation ab, in dem sie selbst eine Weise der Kommunikation zur herrschenden macht. Muss man auch über einen Akt der Kommunikation im emphatischen Sinne, einem Sprech- oder Bildakt, durch den etwas Neues in die Welt kommt, sagen, dass er gewaltsam ist? In seinem Essay „Bild und Gewalt“ versteht Jean-Luc Nancy das Bild, das etwas in Erscheinung bringt, explizit als gewaltsam. Ähnlich, wie Walter Benjamin in seiner „Kritik der Gewalt“ eine rechtssetzende von einer rechtserhaltenden Gewalt zu differenzieren versucht, unterscheidet Nancy zwischen einer Gewalt, die sich über den anderen oder das andere erhebt, ihn oder es verletzt oder zerstört, und einer Gewalt, die den oder das andere sichtbar macht und damit gewohnte Wahrnehmungsweisen bricht und wie ein Schock erfahren werden kann. Gibt es eine sichere Unterscheidung zwischen einer Gewalt der Kritik und einer Gewalt, die als Verhinderung und Zerstörung zu unterscheiden ist? Würde nicht auch ein Akt des Terrors für sich in Anspruch nehmen, ein Akt der Kommunikation zu sein, der unsere Sicht auf die Welt verändert? Man könnte entgegenhalten, dass ein Akt des Terrors nichts anderes ausstellt als seine eigene Macht zur Gewalt. Dass dies zu einer Bildung von Gemeinschaften führen kann, zeigt jede Bruderhorde von Kriegeren. Die Frage der Gewalt scheint damit eng verknüpft zu sein mit der Frage nach der Weise der Gemeinschaft, der Frage danach, ob sich eine Gemeinschaft auf Ausschluss und Ausgrenzung gründet oder auf einen Einschluss, der nie ein fertiger ist, der immer ein kommender ist. Eine Gewalt der Kritik wäre mithin eben genau ein nicht endendes Durcharbeiten der Gewalt des Ausschlusses. Was aber ist dieses Durcharbeiten, wenn man es medienwissenschaftlich beschreibt?

### Affekt als kritische Kraft

#### Bettina Papenburg

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Affekt – eine spürbare Intensität, die Atmosphäre in einem Raum – wird unterhalb der Wahrnehmungsschwelle zwischen Menschen übertragen und schlägt sich als körperliche Anspannung und Entspannung nieder. Affekte sind unwillkürlich, nicht bewusst, ansteckend und bis zu einem gewissen Grade automatisch. Während ‚Kritik‘ – das Vermögen sich vorzustellen, wie die Dinge anders sein könnten – und ‚kritisches Denken‘ (nach Kant und im Anschluss an Benjamin und Horkheimer) im Wesentlichen dem Projekt der Aufklärung angehören und den aufklärerischen Glauben an Vernunft und Objektivität weiterführen, signalisiert ‚die affektive Wende‘ in den Kulturwissenschaften das Gegenteil, namentlich die unerlässliche Auseinandersetzung mit den vernunftwidrigen Kräften, die unsere Körper bewegen. Dieses Etikett annonciert und forciert die gründliche Untersuchung der komplexen Feedback-Schleifen, die Personen und Umwelten verbinden und spezifische Stimmungen hervorrufen, die einen Denkprozess ermöglichen, bedeutsame soziale Handlungen hervorbringen und politischen Aktivismus befördern.

Wenngleich ‚Affekt‘ und ‚Kritik‘ auf den ersten Blick im Widerspruch zueinander stehen, soll in diesem Vortrag argumentiert werden, dass der Affektbegriff ein angemessenes Mittel zur Problematisierung

der Auseinandersetzung mit ‚Kritik‘ ist. Die Behauptung, dass etwas, das so weit von der Vernunft entfernt ist wie der Affekt, zum Ausgangspunkt werden kann, von dem aus sich kritisches Denken entfaltet, mag zunächst kontraintuitiv erscheinen. Die Konzentration auf jene spürbaren Intensitäten, die wirksam zwischen biologischen Dispositionen und kulturell geformten Bedeutungen vermitteln, so wird jedoch argumentiert, eröffnet neue Horizonte für das kritische Denken und erweitert einen rein rationalen Zugang zum Wissen und zur Wissensproduktion.

11:15 - 12:45

C (L 113)

#### 6.4: Film | Dokument | Experiment

Chair der Sitzung: **Matthias Grotkopp**, Freie Universität Berlin

#### Ikonoklastische Bildstrategien

**Lena Stözl**

Universität Wien

Um sich tradierten Methoden der Repräsentation von Geschichte entgegen zu setzen, müssen die Aufgaben von Bild und Ton im Dokumentarfilm neu verteilt werden. Keine wahllos aus der Asservatenkammer hervorgeholten 'Original'-Aufnahmen zum Zweck der visuellen Sensation, keine ermüdenden Einstellungen von sogenannten 'Talking Heads', keine beruhigende Männerstimme, die behutsam über die Fakten aufklärt. Im Gegensatz dazu ziehen es alternative, zeitgenössische Exemplare der Gattung vor, sich vergangenen Ereignissen zu widmen, zu denen bislang kein Filmmaterial existiert. Um diesen Mangel filmisch darzustellen, kehren sie zu den Schauplätzen des Geschehens zurück und konfrontieren uns in weiterer Folge mit un- oder nicht allzu bewegten Ansichten menschenleerer Szenarien. Im Ort selbst ist keine Evidenz seiner historischen Zeugenschaft auszumachen. Aber eine wartende Haltung des Blicks oder auch das Vorenthalten eines Kommentars sind filmische Strategien, um gerade auf das Fehlen jeglicher Spur aufmerksam zu machen. Somit wird sowohl das Unzureichende als auch die Unmöglichkeit einer 'vollständigen' historischen Aufarbeitung thematisiert. Indem die Filme von den Kehrseiten offizieller Geschichtsschreibung berichten, positionieren sie sich klar entgegen der Tendenz eines gesellschaftlichen Vergessens. Auf der visuellen Ebene findet dementsprechend eine Entleerung der Bildfläche statt: die ikonoklastische Reduktion produziert geschichtskritische Bilder. Im Vortrag analysiere ich verschiedene Zugänge filmischer Darstellung, die Landschaften als historische Topografien zeigen. Jede der vorgestellten Ansichten verdeutlicht die kritische Differenz zwischen dem, was man von der Geschichte sehen/wissen kann und was sowohl der visuellen als auch der rationalen Erkenntnis entzogen ist.

#### Revisionen. Verkörperte Kritik und Ästhetik des Anfangens

**I\* reiter**<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup>Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf; <sup>2</sup>Universität Wien

In „Revision“ (R.: Philip Scheffner, DE 2012) wird die Tötung zweier Geflüchteter im Jahr 1992 und das 1999 eingestellte Gerichtsverfahren gegenüber Tatverdächtigen erneut aufgenommen. Mit Michel Foucault (1978) soll gezeigt werden, dass der Film den Macht-Wissen-Nexus aktueller Wahrheitstechnologien herausarbeitet und einen Zweifel in die juristischen Wahrheitstechnologien einführt. Dieser Zweifel betrifft jedoch nicht nur juristische Fakten, sondern erstreckt sich nach Hito Steyerl (2008) auch auf die dokumentarische Form des Films. Statt eine juristische durch eine filmische Wahrheit zu ersetzen, kommt es in Revision zur Öffnung vermeintlicher Schlüsse zu Anfängen sowie zur Unabschließbarkeit von Bedeutung (Trinh 1993).

Durch seine Offenheit verweist der Film zugleich auf die Notwendigkeit einer relationalen Ethik, wie sie beispielsweise bei Marina Garcés (2010) ausgearbeitet ist. Mit ihrem Konzept der verkörperten Kritik gilt es nicht, einen juristischen Täter\*in/Opfer-Diskurs im Film fortzusetzen, sondern die Frage nach Betroffenheit und einem gemeinsamen Erfahrungsfeld für politische Phänomene wie Flucht zu stellen. Dabei kann sich die Betroffenheit sowohl über das Produktionsteam als auch über die Zuseher\*innen gleichermaßen erstrecken (Rancière 2008). Die Reaktionen einer verkörperten Kritik entstehen in konkreten Situationen, bleiben notwendigerweise unvorhersehbar und sollen beispielhaft anhand von Revision herausgearbeitet werden.

11:15 - 12:45

F (KL 29 / 139)

#### 6.5: AG Comicforschung

11:15 - 12:45

G (KL 29 / 111)

#### 6.6: AG Mediengeschichte

11:15 - 12:45

H (KL 29 / 110)

#### 6.7: Kommission Recht

14:00 - 16:00

A (L 115)

#### 7.1: Fotografie als selbstkritische Praxis

#### Fotografie als selbstkritische Praxis (Panel der AG Fotografieforschung)

Chair(s): **Jens Ruchatz** (Philipps-Universität Marburg), **Kay Kirchman** (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen), **Andreas Sudmann** (Freie Universität Berlin)

Kritik des Mediums Fotografie erfolgt nicht zuletzt auch in Form fotografischer Praxis – als praktische Kritik. Anhand solch selbstkritischer Fotografie möchte das Panel der Frage nachgehen, wie sich die Kritik am Medium dadurch verändert, dass man sie medienpraktisch betreibt (maßgebliche Kritiker der Fotografie wie Martha Rosler, Allan Sekula, Victor Burgin oder Jo Spence waren schreibend und fotografierend aktiv). Wird die Kritik durch die dabei entstehenden Paradoxien ihrer Plausibilität beraubt? Oder gewinnt sie gerade besondere Relevanz, weil sie zugleich die Möglichkeit einer anderen Praxis aufzeigt?

Um dies genauer einzuschätzen zu können, empfiehlt es sich, zwei verschiedene Ansatzpunkte fotografischer Selbstkritik zu unterscheiden. Zum einen kann es um die spezifischen, oft ontologisierten Grenzen des Mediums gehen. So kann die fotografische Serie als Kommentar zur Fragmentarität des Einzelbildes verstanden werden, eine Retusche oder digitale Überarbeitung eines Bildes als kritische Anzeige der Defizite fotografischer Bedeutungsstiftung (wie etwa bei Andreas Gursky). Zum anderen kann sich die Selbstkritik des Mediums auf eine aktuelle oder vergangene Praxis des Mediums richten. So positioniert sich Sherrie Levines Serie After Walker Evans etwa kritisch in Bezug auf die Fetischisierung des vintage prints, wie sie für den Kunstmarkt charakteristisch ist. Internet Memes können wiederum als populäre, parodistische Form der Dekonstruktion fotografischer Ikonen gelten.

Auch wenn selbstkritische Reflexionen der Fotografie typischerweise im Rahmen von Kunst anzusiedeln sind, lassen sie sich auch in populären Formen wiedererkennen. In jedem Fall geht es darum, Formen, Situationen und Kontexte zu identifizieren, die eine selbstkritische fotografische Praxis sowohl markieren als auch ermöglichen. Wie müssen die Formen eines Mediums genutzt werden, damit ihre Verwendung als selbstkritisch, d.h. nicht einfach als selbstreferentiell oder -reflexiv lesbar wird?

*Beiträge des Symposiums*

### **Stockphotography in der Selbstkritik? Zur Bildpraxis des Kunstkollektivs DIS**

**Susanne Holschbach**

Universität der Künste Berlin

Gegründet 2010 hat das New Yorker Kollektiv DIS eine rasante Anerkennung im Kunst- und Modekontext erfahren. Das zentrale Medium von DIS ist das DIS-Magazine, eine Online-Plattform, die „Kunst, Mode, Musik und Kultur untersucht und neue kreative Praktiken erprobt und unterstützt“, wobei sowohl eigene Projekte als auch Arbeiten affiner Kulturproduzent\_innen gefeatured werden. Eine der Rubriken des Magazins ist Disimage, eine Plattform innerhalb der Plattform, die nach dem Modell von Stockphotography-Seiten gestaltet ist. Die Fotos, die unter Disimages zur tatsächlichen Verwertung angeboten werden, kritisieren die Codes und Trends der Stockphotography nicht in einer offenlegenden Analyse, so formuliert es DIS Mitglied Solomon Chase, sondern stellen sie in ihrer zugespitztesten Form aus, um sie zu unterlaufen und zu verwirren.

Der Vortrag versucht eine Einordnung von Projekten wie dem Dis-Magazine und Disimages in einen kritischen Diskurs der Fotografie. Können Projekte wie Disimages als eine zeitgenössische, adäquate (Selbst)Kritik der Fotografie verstanden werden? Sind DIS so etwas wie die Pictures Generation der digitalen Medien, d. h. einer Generation von Künstler\_innen, die nicht mehr durch Massenmedien sondern digitale und sogenannte soziale Medien ‚subjektiviert‘ wurde? Wie verhält sich das Bildrepertoire, das DIS zu Themen wie Körper, Geschlecht, Optimierung, Konsum u. ä. produziert, zu Arbeiten wie denen von Martha Rosler und Victor Burgin, die für eine fotografische Bildkritik vor dem Digitalen stehen? Ist eine kritische Positionierung innerhalb der Bildökonomie des Internet überhaupt möglich? Welche Strategien und Taktiken können in Anschlag gebracht werden, um diese zu verändern?

### **Zwischen Kritik und Neu-Konfiguration: Hito Steyerls dokumentarische Theorie und Praxis**

**Daniel Bühler**

Hochschule für Bildende Künste Braunschweig

Die Künstlerin und Philosophin Hito Steyerl beschreibt 2007 einen Live-Broadcast eines CNN-Korrespondenten aus dem Irak-Krieg. Der Korrespondent streckte ein Mobiltelefon aus dem Fenster eines fahrenden Autos. Aufgrund der niedrigen Auflösung sei auf den Bildern nichts zu erkennen gewesen. Die Bilder waren grüne und braune Farbflächen, die sich langsam über den Bildschirm bewegten. Steyerl sagt, dass es sich bei dem Broadcast um eine abstrakte Form kritischer Dokumentation handele. Zum einen schlage sich darin die heutige Unsicherheit nieder, wie kritische dokumentarische Bilder noch hergestellt werden könnten. Zum anderen die Unsicherheit gegenüber zeitgenössischen politischen Verhältnissen, die nicht mehr abbildbar seien.

Steyerl kritisiert, dass kritische Bilder stets bestehende gesellschaftliche Verhältnisse reproduziert hätten. Weil kritische Bilder in bestehende Verhältnisse eingebettet seien, verwendeten sie bestehende Verfahren, nutzten etablierte Darstellungsweisen und bezögen sich – ggf. ex negativo – auf die Verhältnisse. Steyerl argumentiert mit Jacques Rancière (2000), dass kritische Bilder nicht zeitgenössische Verhältnisse darstellen sollten. Kritische Bilder sollten zeigen, was in Zukunft sein könnte. Sie sollten eine Neu-Konfiguration des Sichtbaren in der Gesellschaft anstreben, um auf diese Weise eine Neu-Konfiguration der gesellschaftlichen Verhältnisse zu bewirken.

In meinem Vortrag möchte ich Steyerls Praxis anhand ihrer Überlegungen überprüfen. Insbesondere möchte ich ihr die Arbeiten und Überlegungen Martha Roslers gegenüberstellen. Es erscheint mir z.B. interessant, auf welche Weisen Steyerl eine Neu-Konfiguration erzielen möchte und ob diese Weisen mit Roslers Begriff der Verfremdung beschrieben werden können, der nach Steyerl nur

Verhältnisse reproduzieren kann. Des Weiteren kann überlegt werden, ob es sich um Formen der Authentisierung handelt, welche auf der Kritik etablierter Bild-Formen und auf Unkonventionalität beruhen (Wortmann 2003).

### **Selfies, die Selfies kritisieren: Formen und Funktionen**

**Rainer Hillrichs**

Universität Mannheim

Kritik an digitalen fotografischen Selbstaufnahmen, die auf Internet-Plattformen wie Instagram gezeigt werden, findet keineswegs nur im Feuilleton und bei Elternabenden sondern auch auf den Plattformen selbst statt. Hiervon zeugen Hashtags wie #antiselfie und #noselfie. Der Beitrag untersucht Ziele, Formen und Funktionen selbstkritischer Selfies anhand ausgewählter Beispiele auf Instagram, Facebook und Twitter. Ziele der Kritik können das Selfie-Dispositiv an sich oder als hegemonial wahrgenommene Darstellungsnormen sein. Der Beitrag verortet zudem die Bilder und Bild-Text-Kombinationen in Bezug auf historische selbstkritische fotografische Praktiken. Selfies, die Selfies kritisieren, stehen im Verdacht einer Paradoxie. Außerdem bewegen sie sich in der gleichen durch Darstellungszwang, Aufmerksamkeitsökonomie und Wettbewerbslogik gekennzeichneten Umwelt, wie andere Selfies. Deswegen stellt sich auch die Frage nach der Plausibilität und Effektivität ihrer Kritik.

14:00 - 16:00

## **7.2: Theorie und Kritik einer Audio History des Films**

B (L 116)

### **Theorie und Kritik einer Audio History des Films**

*Chair(s):* **Rasmus Greiner** (Universität Bremen), **Winfried Pauleit** (Universität Bremen)

Die Erforschung des Verhältnisses von Film und Geschichte wurde bisher weitgehend auf das Visuelle und Narrative beschränkt. Die Audio History des Films unterzieht diese Praxis einer Relektüre und entwickelt ausgehend von der Hörbarkeit des Films eine spezifische Reflexion audiovisueller Medialität und Erfahrung, die auf Theorie und Kritik zielt. Ausgangspunkt des Panelvorschlags sind zwei Punkte des Tagungs-Exposés: „Welche Rolle kann der Akt des Sich-Sichtbarmachens, der jeder Kritik innewohnt ...“ (S.1) und „Kritische Bilder ...“ (S.3.). Beide Punkte verknüpfen die Kritik mit einem visuellen Auftritt oder mit der Möglichkeit visueller Differenzbildungen (genannt werden „Gegenkino, Underground, Avantgarde“). Unser Vorschlag ist es nun, die klangliche Dimension von Kritik in das Setting von kritischen Diskursen und kritischen Bildern einzuführen. Ziel dabei sind weniger „kritische Töne“, die in der Regel als bloße Metapher für verbale oder geschriebene Kritik dienen, als vielmehr die Ebene der Klanglichkeit des Films neben dem Narrativen und Visuellen ernst zu nehmen und diese auf ihr kritisches Potenzial hin – im Sinne von „kritischen Klängen“ bzw. von auditiven Differenzbildungen – zu untersuchen.

*Beiträge des Symposiums*

### **Der Klang der Migration im Film: Zur Geschichte der mexikanischen Einwanderung in die USA im Spielfilm "Espaldas Mojadas"**

**Delia González de Reufels**

Universität Bremen

Alejandro Galindos "Espaldas Mojadas" rückte im Jahre 1955 die Erfahrung von tausenden von mexikanischen Zuwanderern in die USA in den Mittelpunkt eines Spielfilms, der unterhalten und zugleich belehren sollte: die Problematik der illegalen Migration, die in den Vereinigten Staaten erfahrene Ablehnung und Ausgrenzung und die Schwierigkeiten der Rückmigration wurden hier nicht nur sichtbar, sondern auch hörbar und allgemein erfahrbar gemacht. Dabei wurden durch verschiedene filmästhetische Mittel, besonders aber durch den Filmtönen Vorstellungen von einer nordamerikanischen Moderne entworfen, die dem mexikanischen Migranten feindlich entgegneten und zugleich als Gegenentwurf zum Mexiko der 1950er Jahre erscheinen. Dieser Zusammenhang wird in die geschichtswissenschaftliche Analyse und die mexikanische Migrationsgeschichte einbezogen.

### **Auditive Histosphäre und Histodiskurs: Tabuisierte Geschichte als Erfahrungsdimension des Filmtönen**

**Rasmus Greiner**

Universität Bremen

Der Vortrag verfolgt einen Ansatz zur filmischen Modellierung von Geschichtserfahrung ausgehend vom Ton. Insbesondere tabuisierte Episoden der Geschichte werden auf diese Weise sinnlich erlebbar gemacht, ins öffentliche Bewusstsein gerufen und zur Diskussion gestellt. Anhand von Spielfilmen zu Entführung und Folter in der argentinischen Militärdiktatur wird untersucht, wie mit ästhetischen und narrativen Potentialen des Filmtönen eine auditiv erfahrbare Histosphäre erzeugt wird, die gleichzeitig Anknüpfungspunkte für einen kritischen Histodiskurs hervorbringt.

### **Zur Bedeutung der Tonspur in der filmischen Inszenierung von Fotografie und Phonographie**

**Winfried Pauleit**

Universität Bremen

Im Fokus des Vortrags stehen Tonspuren und ihr Verhältnis zu Film und Fotografie. Der Filmtönen wird

bisher in diesem Kontext (wenn überhaupt) wie ein Zusatz der Bildmedien verhandelt. Ich möchte eine andere Herangehensweise vorschlagen, und das Verhältnis von Film und Phonographie ins Zentrum rücken. Tritt die Phonographie im Film auf, so entsteht auf der Ebene des Tons ein Differenzverhältnis bei dem die unterschiedlichen Tonebenen zueinander ins Verhältnis treten können und gleichzeitig unterschiedliche Relationen zur Bildebene entfalten.

Ich verwende den Begriff Differenzverhältnis, um damit sowohl die formal-ästhetischen Erscheinungsweisen, als auch die weit gefassten institutionellen Bedingungen der Medienpraxis in den Blick zu nehmen, sowie auch die Diskurse, die sich daran anlagern. Der Vortrag stützt sich auf eine Reihe von Filmbeispielen:

*Menschen am Sonntag*, R. Robert Siodmak, Edgar Ulmer et.al. 1930

*Salut les Cubains*, R. Agnès Varda 1963

*Les Plages d'Agnès*, R. Agnès Varda 2008

14:00 - 16:00

7.3: Kritische Quellen

D (KL 29 / 135)

### Kritische Quellen

*Chair(s)*: **Matthias Koch** (Leuphana Universität Lüneburg)

Das Panel der AG Mediengeschichte widmet sich dem Zusammenhang von Quellen und Kritik. Dabei steht nicht die geschichtswissenschaftliche Quellenkritik im Vordergrund. Die Frage nach ‚kritischen Quellen‘ hebt vielmehr auf die Wechselseitigkeit zwischen der Kritik der Quellen und den Quellen der Kritik ab: Quellen sind zweifach kritisch.

Von Interesse sind die Praktiken und Verfahren im Umgang mit historischen Quellen. Wie bestimmt die Auseinandersetzung mit Quellen das Verständnis von Medien und Medienkritik selbst? Wie konstituieren die Medialität und Materialität der Quellen den Begriff von Kritik? Welches Verständnis von Geschichtsschreibung und Geschichte ist damit verbunden? Thema sind damit die Bedingungen, unter denen sich der normative Anspruch von Kritik überhaupt formulieren kann.

Schon die Kriterien der Quellenwahl können Interventionen in etablierte wissenschaftliche Praxen darstellen, die den Blick in marginalisierte Felder öffnen. Eine solche Auswahl kann aber auch die strategische Funktion erfüllen, diese Praxen gegen zukünftige Kritik zu immunisieren. In wissenschaftstheoretischen und disziplinären Bewegungen kann zugleich der Begriff der Quelle selber kritisch werden. Neuausrichtungen oder -gründungen von Disziplinen lassen die einen Akteure oder Dinge zu auskunftsfreudigen Quellen werden und die anderen verstummen. Zur Diskussion steht dann der Status der Quelle als vermittelnde Instanz, und insofern ihre mediale Beschaffenheit. Umgekehrt kann aber auch das Nachdenken über die Medialität der Anlass zur Kritik am Umgang mit Quellen werden, etwa bezüglich ihrer poetologischen Effekte auf wissenschaftliche Darstellungen. Zuletzt können Quellen zum Träger eines Wissens über Medien werden und zum Ort der Kritik an tradierten Medienbegriffen.

Die vier Beiträge gehen den historischen Epistemologien nach, den Aporien, Dilemmata und blinden Flecken in der Artikulation von Kritik, die sich im Umgang mit historischen Quellen entfalten.

*Beiträge des Symposiums*

### "A new era of understanding and collaboration": Ökonomien der Kritik in den Anfängen der Science of Business Administration

**Anne Schreiber**

Universität Paderborn

Der Beitrag thematisiert, mit welchen Techniken die Managementtheorie operiert, um möglicher Kritik an ihren Praktiken zu entgegnen. Anfang des 20. Jahrhunderts wird die Kommunikation zwischen dem Management und den Arbeitern und Angestellten als ökonomisch relevanter Faktor entdeckt. Im Umfeld einer Humanisierung der Arbeitswelt wird Kritik von Seiten der Mitarbeiter als wertvolle Information betrachtet. Kritik wird nicht auf ein politisches Motiv zurückgeführt, sondern als Hinweis auf die Verbesserung der Beziehungen entdeckt und insofern produktiv gemacht. Die Entdeckung der „social values“ geht einher mit der Entstehung der Wissenschaft des Managements zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Betriebswissenschaftler bedienen sich präziser Messtechniken und Methoden der Interviewbefragung, um den Einfluss von positiven und negativen Gefühlen auf den Output zu messen und ihre Korrelationen evident zu machen. Mit Bezug zum Thema des Panels „Kritische Quellen“ soll ein Blick auf das historische Material geworfen werden, das die Anfänge der Managementlehre dokumentiert. Der Blick auf die historischen Quellen zeigt, wie die Ergebnisse von Befragungen zustande kommen. Der historischen Dokumentation voraus geht die diskursive und medientechnische Organisation von Information. Die aus der Befragung der primären Quellen, den Arbeiter/innen, entnommenen Informationen werden quantitativ aufbereitet und in Daten transformiert. Durch die Re-Lektüre der historischen Quellen, darunter Protokolle und Briefe, wird sichtbar, dass nur bestimmte Kritik aufgezeichnet wird, wodurch politische Neigungen im Vorfeld herausfallen. Vermittels exakter Messmethoden werden kritische Impulse, so etwa die „bolschewistische Unruhe“, als Zusammenspiel von ursächlich psychophysischen und psychopathologischen Phänomenen entdeckt.

### "Die dunkle Nacht unserer Erkenntnis". Medialität als Kritik bei Dolf Sternberger

**Christian Köhler**

Universität Paderborn

Dolf Sternbergs 1938 erschienenes Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert liefert, vor allen Medienwissenschaften, eine Kritik an der von Sternberger wahrgenommenen Medienvergessenheit der geistesgeschichtlich geprägten Geschichtswissenschaft seiner Zeit. Dieser wirft er vor, in ihren Erzählungen ein lebendiges Bild der Vergangenheit entwerfen zu wollen, die ihren Lesern das Gefühl gibt, an der Geschichte teilzuhaben. Gegen einen solchen naiven Realismus setzt Sternberger in seiner Betrachtung des ausgehenden 19. Jahrhunderts ein komplexes historiographisches Verfahren, das seine Medialität ausstellt.

Dies betrifft auch den Umgang mit den historischen Quellen. Die Geistesgeschichte bevorzugt kanonische schriftliche Quellen, die sie der Autorschaft eines Idealsubjekts, eben dem Geist einer Epoche, zuschreibt. Sternberger aber lenkt den Blick auf „die kleine, alltägliche, schon vermoderte Dingwelt“, da das Unsichtbare und Unscheinbare, „das sich hinter dem Rücken auch des Bewußtseins, das eine Epoche von sich selber hat, verbirgt“, mächtiger wirkt, als dies die „hohen Errungenschaften, gültigen Werte und Werke“ tun.

Dieses „wunderlich-krause Gewirr“ der Geschichte muss allerdings auch historiographisch angemessen behandelt werden, ist doch die geistesgeschichtliche Unterordnung der Quellen unter ein Idealsubjekt die Voraussetzung für deren narrativen Realismus. Stattdessen soll die Darstellung den Konflikt zwischen der Zufällig- und Sinnlosigkeit der Geschichte sowie der Sinnproduktion der Darstellung, in der die Geschichte Gestalt annimmt, offen ausgetragen werden. Sternbergers Panoramabuch tut dies, indem es explizit werden lässt, dass es als Medium zwischen seine Leser und die Vergangenheit tritt. Seine Medialität wird damit zu einem Instrument historiographischer Kritik.

## **Kulturtechniken in der Kritik – Das Medium Fernsehen in der Ratgeberliteratur um 1950**

**Monique Miggelbrink**

Universität Paderborn

Um 1950 etabliert sich das Reden über „die Medien“ in wissenschaftlichen Diskursen im anglo-amerikanischen Raum (vgl. McLuhan, 1951). In der BRD betrifft diese Auseinandersetzung vorerst kollektive Wissensbestände. Hier beschäftigt das massenmediale Ensemble insbesondere das Feuilleton und die journalistische Fachpresse (Spangenberg, 2012). Die Ratgeberliteratur, die zu dieser Zeit Konjunktur hat und sich als Orientierungshilfe für eine sich ausdifferenzierende Warenwelt versteht, nimmt sich ebenfalls dieses neuen Phänomens „der Medien“ an. In Benimmbüchern wird nach einem sinnvollen Umgang mit Medien gefragt. Widmete sich dieser pädagogisch geprägte Diskurs bis zu diesem Zeitpunkt elementaren Kulturtechniken wie Lesen, Schreiben, Rechnen, gibt nun insbesondere das Medium Fernsehen Anlass dazu, medienkritisch nach einem vernünftigen Umgang mit den sogenannten Massenmedien zu fragen.

In meinem Vortrag möchte ich zeigen, dass diese frühen Ratgeber-Diskurse zum sinnvollen Mediengebrauch das Medium Fernsehen als Kulturtechnik entwerfen, die eine Herausforderung für Menschen und ihre Umwelt darstellt. In diesem Sinne folgen die Ratgeber der Prämisse, dass die skills zum Gebrauch moderner Medientechnologien erst noch erlernt bzw. trainiert werden müssen. Hieran anschließend möchte ich danach fragen, welches Mensch-Technik-Verhältnis diesen Quellen der populären Medienkritik zugrunde liegt. Was macht Fernsehen als Kulturtechnik aus und was unterscheidet sie wiederum von anderen Kulturtechniken? Darüber hinaus soll es auch darum gehen, die zu analysierenden Quellen selbst zum Gegenstand zu machen und nach ihrem Status für die medienwissenschaftliche Forschung zu fragen. Welches Wissen über Medien(gebrauch) wird in dieser Form der Medienkritik sichtbar?

## **Kritische Geschichte: Mediengeschichtsforschung in Deutschland 1960-1980**

**Matthias Koch**

Leuphana-Universität Lüneburg

Der Vortrag befasst sich mit der Rolle von Mediengeschichtsforschung in der Frühphase der Institutionalisierung einer Medienwissenschaft. Die zu diesem Zeitpunkt intensive Reflexion geisteswissenschaftlicher Methoden, Gegenstandsbereiche, Institutionen und Fachgeschichten stützt sich besonders auf historische und zumal medienhistorische Perspektiven. Die kritische Perspektive medienwissenschaftlicher Bestrebungen ergibt sich dabei u.a. daraus, dass sie sich als ein gegenwartsorientiertes Erneuerungsprojekt verstehen, das sich an der Dynamik seiner Gegenstände ausrichtet.

Ein Bezugspunkt für die Zeit zwischen 1960 und 1980 sind die „Germanistentage“, auf denen die Historisierung und Verwissenschaftlichung von Sprach- und Literaturwissenschaft bzw. die Erschließung neuer Theorien, Methoden und Gegenstandsbereiche zentrale Themen sind. Die 1976 kontrovers diskutierten Vortragssektionen „Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft“ und „Formen und Wirkungen literarischer Kritik“ verdeutlichen die bereits erreichte Institutionalisierung der Bemühungen, Literaturgeschichte als Mediengeschichte zu rekonzeptualisieren, populäre massenmediale Trivilliteratur und Fernsehen als historischen Gegenstand zu bearbeiten und so die normative literaturwissenschaftliche E und U Unterscheidung einzureißen, der Literaturkritik eine Medienkritik entgegenzusetzen und Kritik mit Medien zu üben. Der Kritik tradierten geisteswissenschaftlichen Umgangs mit Quellen entspricht hier der historisch-kritische Einsatz neuer Quellenbestände.

Eine kritische Geschichte, die für medienwissenschaftliche Selbstthematizierungen prägend geworden ist: aus Kritik hervorgegangen und in kritischer Absicht historisch ausgerichtet.

### Interview/Kritik

*Chair(s):* **Oliver Fahle** (Ruhr-Universität Bochum), **Dorothea Walzer** (Ruhr-Universität Bochum)

Wir möchten in diesem Panel der Vermutung nachgehen, dass in der Befragung eine spezifische Form des medial bedingten Unterscheidungswissens hervorgebracht und problematisiert wird. Der kritische Gehalt der Frageform und des mit ihr zusammenhängenden Genres des Interviews in Literatur und Film wäre von daher zu verstehen. Denn leiten wir Kritik von griechisch *krínein* ‚unterscheiden‘ ab, so lässt sich Kritik als Unterscheidungsvermögen bestimmen.

Dieses jedoch kann nicht unabhängig von den Inszenierungsformen begriffen werden, die sich zum einen in Film, Literatur und Fernsehen generieren, zum anderen aber die Rahmenvernunft von Gattungen und Disziplinen betreffen. Der Nexus von Kritik und Interview formiert sich zunächst im Modus des Dokumentarischen, um von dort aus Grenzen zwischen Authentizität und Inszenierung, von privat und öffentlich zu überschreiten und als öffentlicher ‚Epitext‘ eine Person, einen Autor, ein Werk oder ein Ereignis in einen diskursiven Zirkulationsprozess einzuspeisen. Daher gilt es, anhand von Beispielen die Möglichkeit des Interviews als intellektuelle Praxis und kritische Form der Entgrenzung zu untersuchen, wie sie etwa Ende des 19. Jahrhunderts in der Wiener Moderne (Hermann Bahr), in den 1920er Jahren von Autoren der Russischen Avantgarde (Sergej Tretjakov) oder ab den 1960er Jahren auch von Filmemachern (Jean-Luc Godard, Jean Rouch) profiliert wurde.

Das Interview entfaltet seine kritische und dokumentarische Funktion dabei nicht mehr vorrangig als sachliche Befragung, sondern als ästhetische Form, die im medialen Zirkulationsprozess auf Unterbrechung und Ereignis, auf Unterscheidung und Entgrenzung zielt. Anliegen der Beiträge des Panels wird es sein, exemplarische Positionen (Barthes, Fichte, Kluge, Pasolini u.a.) freizulegen und die spezifisch ästhetische Wendung des Interviews anhand verschiedener medial induzierter Konzepte zu fokussieren.

*Beiträge des Symposiums*

### Interview/Praxis: Bausteine zu einer Theorie des Interviews: Roland Barthes' praxeologische Reflexion

**Natalie Binczek**

Ruhr-Universität Bochum

Unter dem Titel *Die Körnung der Stimme*, mit welchem nicht nur auf die vokal-akustische Dimension des Sprechens verwiesen, sondern zugleich auch Roland Barthes' Autorschaft an diesem Band gleichsam festgeschrieben wird, sind die Interviews, die er von 1962 bis 1980 gab, als ein zusammenhängender Teil seines Oeuvres veröffentlicht worden. Was zunächst an disparaten Publikationsorten und in unterschiedlichen Medien erschien, wo es eine nur epitextuell-kommentierende Funktion gegenüber seinen anderen Referenztexten einnahm, wird durch die editionsphilologische Bearbeitung seinerseits zur zentralen Adresse einer möglichen Theorie des Interviews. So zumindest versucht der vorliegende Beitrag diese Sammlung zu lesen. Zwar hat Roland Barthes eine systematische Theorie des Interviews nicht entwickelt, gleichwohl liefern zahlreiche seiner Aussagen und viele seiner selbstreferentiellen Stellungnahmen vielversprechende Ansätze, von welchen ausgehend eine allgemeine Konzeption ausformuliert werden kann. Dabei unterzieht er die Praxis des Interviewens, vorzugsweise aus der Perspektive des Interviewten, einer medienreflexiven Beobachtung. Bedeutsam sind hier seine Überlegungen zur Problematik der Übersetzung, wie sie das Transkript eines Gesprächs in einen Text stets impliziert, aber auch die praxeologische Dimension der Theorie sowie schließlich die Frage nach der spezifischen Form der Kritik, die dieses journalistische Format generiert. Gerade in Bezug auf den letztgenannten Punkt ist ferner hervorzuheben, dass die Barthes'sche Theorie des Interviews auch Aspekte berührt, die er im Kontext didaktischer Formate, beispielsweise des ‚Seminars‘ und der ‚Vorlesung‘, reflektiert.

### Interview/Episteme: Wissen-wollen: Hubert Fichtes Interview-Beghehen

**Dorothea Walzer**

Ruhr-Universität Bochum

Für Hubert Fichtes Hörwerk und Schreiben ist das Interview tonangebend: Als historische Quelle und ästhetische Form, als Forschungswerkzeug und intellektuelle Praxis prägt es Fichtes ‚Ethnopoese‘ wie kein anderes Verfahren. In ihm gehen das Forschungsinterview und das Presseinterview – die beiden wesentlichen Traditionen der Interviewform – eine Verbindung mit der literarischen Form ein. Und es wird in diesem Beitrag zu fragen sein, ob die kritische Funktion des Interviews in der Literatur nicht gerade aus diesem Zusammentreffen von Medien und Mimesis, von Wissenschaft und Kunst hervorgeht – eine Unterscheidung problematisierend, die seit Aristoteles Geltung beansprucht hatte. Was hiermit auf dem Spiel steht, ist nichts weniger als die epistemologische Dimension einer *critiké techné*, einer Kunst, einer Tugend oder Technik des Unterscheidens, die sich in Abgrenzung von den positivistischen Wissenschaften ebenso konstituiert wie in Absehung von einer autonomen Kunst. Ihr Fluchtpunkt ist die Suche nach einer Frageform, welche ihre Antworten nicht bereits mitcodiert, den Diskurs vielmehr unterbricht, ihm eine ereignishafte Unruhe einschreibt. Wenn Fichtes Fragen das Gegenüber vernehmen statt es zu verheeren, dann gerät das Begehren als treibende Kraft von wissenschaftlicher Neugierde und offenen Fragehorizonten in den Blick. Denn im Interview setzt sich Fichte ins Verhältnis zu den Objekten seiner Begierde. So etwa, wenn er den Zuhälter Wulli auf der Grundlage eines Fragebogens interviewt, den der 14jährige Marcel Proust beantwortet hatte. Hubert Fichtes „Proust-Fragebogen“ – ein doppeltes Reenactment –, soll in diesem Beitrag zum Ausgangspunkt genommen werden, um in die Interview-Kritik von Hubert Fichte, und damit

zusammenhängend, in die Tradition und Geschichte des Forschungsinterviews in der Literatur einzuführen.

### **Interview/Affekt: Meinungsbilder, Stimmungsbilder, Affektbilder – die Umfrage im Autorenfilm**

**Elisa Linseisen**

Ruhr-Universität Bochum

Der Beitrag wird sich mit dem soziologischen Format der Umfrage als spezifische Form des Interviews in Filmen der Kulturrevolutionen der 60er Jahre auseinandersetzen. Die Umfrage als Stimmungsbild hat damit ihren Standpunkt zwischen gesellschaftlichem Wandel und filmischer Avantgarde. Durch die stilbildende Fusion von politischer Kritik, sozialem Radikalismus und ästhetischer Innovation, wird der Soziologe zum Cineasten und umgekehrt. Diese epistemologische Transformation deutet sich in der politischen wie ästhetischen Verdichtung des Frage-Antwort-Prinzips an, bei dem der Regisseur als (in)direkt Fragender im Film und durch den Film seinen Gesprächspartnern gegenübertritt. Die filmische Exploration als ironischer, humorvoller, forcierender, provokativer ... Gestus des Auteur-Subjekts und der caméra provocateur dokumentiert die gesellschaftliche Authentizität jenseits einer statistischen oder quantitativen Codierung sozialer Realität, im Konflikt von Kamera und Realität. In der Korrelation der politischen, weil zielgerichteten, Frage-Instanz des Regisseurs und der a-politischen, weil auf Authentizität, Spontanität und Mannigfaltigkeit ausgerichteten, befragten Gesellschaft formiert sich Kritik und Reflexion weniger durch einen dogmatischen Standpunkt als vielmehr im filmästhetischen Dazwischen dieser beiden Gegenpole. Kritisch politisch ist damit nicht das Dokumentierte, genauso wenig wie die Dokumentation, sondern die filmästhetisch ausgeleuchtete, ideologisch jedoch indifferente Zone der Indetermination zwischen beiden Instanzen. Aus der Wechselwirkung von Antwort und Frage ausschierend, etabliert das Filmbild seinen politischen Impetus jenseits eines sozial-subjektiven Dissens, in der Abstraktion von einem singulären Gesellschaftsbild. Auf dieser Insistenz beharrend zeigt sich das kritisch Politische im ästhetischen Konsens des Filmbildes, im Zustand einer Ciné-Trance (Jean Rouch) – der Verschmelzung von Interviewer, Interviewten und Kamera. Politische Stimmungsbilder entstehen so jenseits sprachlich-ideologischer Doktrine oder subjektiver Überzeugung. Die filmische Qualität des kritisch Politischen entgleitet der im Interview angelegten antagonistischen Reibung und zeigt sich im bildgebenden Stilelement der sub-individuellen Umfrage als filmisches Affektbild (Gilles Deleuze). Ausgehend von der Film-Enquête Jean Rouchs und Edgar Morins *Chronique d'un Été* (1961) soll unter anderem anhand von Filmen wie Chris Markers *Le Joli Mai* (1963), Pier Paolo Pasolinis *Comizi d'Amore* (1965) oder auch Vilgot Sjömans *Jag Är Nyfiken – Gul* und *Jag Är Nyfiken – Blå* (1967,68) das filmische Meinungsbild als gesellschaftspolitisches Affektbild skizziert werden.

### **Interview/Zeit: Chronos oder Kairos? Fernsehen!**

**Oliver Fahle**

Ruhr-Universität Bochum

Interviews können in zwei Formen dargeboten werden. Als zwar aktuelle, aber dennoch gleichsam zeitlose Darbietung in Zeitungen und Büchern. Wie das Interview dabei entstanden ist, unter welchen Bedingungen und wie lange es gedauert hat und ob es nicht tatsächlich das Resultat so vieler Nachbearbeitungen ist, dass kaum noch von einem Interview gesprochen werden kann, bleibt meistens unbekannt. Anders in den time-based-media, insbesondere im Fernsehen. Dort wird die Zeit zur entscheidenden Form und kritischen Größe des Interviews: zum einen, weil dem Interview ein Senderahmen gesetzt ist; zum anderen, weil sich das Gesprochene in der Zeit moduliert, denn Stimme, Geste, Montage und Gegenrede entfalten sich vorrangig als temporale Phänomene.

These des Vortrags ist, dass die Möglichkeiten der Kritik im Fernsehinterview mit der Modulation und Entfaltung von Zeit zusammenhängen, also mit dem Rahmen und der Form. Diese Möglichkeiten nehmen aber gerade nicht mit der immer wieder konstatierten Beschleunigung (Rosa) und Vergleichzeitigung der Gegenwart ab, so als brauche es nur mehr Zeit, um Kritik zu entfalten. Im Gegenteil: Das Fernsehinterview entfaltet ganz unterschiedliche, in temporalen Bezügen sich artikulierende Formen des kritischen Unterscheidungsvermögens, das in der beschleunigten Polyphonie (etwa bei Alexander Kluge) oder im flow (vom Gerede bis zum kosmischen Rauschen und Raunen), aber auch im Schlagabtausch (Talk und anderes) bestehen kann. Damit setzt es Kritik unter (Zeit)Druck und fragt (so im Vortrag) nach ihrer Produktivität.

14:00 - 16:00

H (KL 29 / 110)

### **7.5: Kritische Massen – Mediale Formen kollektiver (Mit-)Wirkung zwischen Mengeneffekt und Meinungsbildung**

#### **Kritische Massen – Mediale Formen kollektiver (Mit-)Wirkung zwischen Mengeneffekt und Meinungsbildung**

*Chair(s):* Kathrin Fahlenbrach (Universität Hamburg)

Bezeichnet die „kritische Masse“ im Bereich der Soziodynamik ursprünglich den zur Selbsterhaltung eines Systems oder Initialisierung eines Entwicklungsprozesses notwendigen Schwellenwert an Mitwirkenden, so lässt sich wörtlich genommen darunter auch eine Aggregation von Einzelpersonen verstehen, die kollektiv Kritik artikulieren.

Ausgehend von dieser dem Begriff inhärenten Doppeldeutigkeit beleuchtet das Panel in vier Fallstudien das Verhältnis von Kritik und Kollektivität im Spannungsfeld dieser beiden Bedeutungsdimensionen. Angesprochen sind damit zwei im Kontext kritischer Medien- und Kulturtheorien entwickelte ‚kanonische‘ Vorstellungen: erstens von der Masse als ein



konformistisches, medial manipulierbares Kollektiv, das im besten Fall durch seine bloße Größe Wirkmacht entfaltet (Le Bon 1895, Adorno/Horkheimer 1947); und zweitens von einer durch Medien geförderten kritischen Öffentlichkeit, die qualifizierte Werturteile fällt (Habermas 1963, Enzensberger 1970).

Ziel der Vorträge ist es, den umstrittenen, aber für frühe Poetologien der Kritik so zentralen Begriff der Masse analytisch neu zu verhandeln. Untersucht werden dazu mit der Social-Media-Plattform Facebook, der Game-Modding-Community, der TV-Serie „Mr. Robot“ und der Technik der Crowd Simulation vier aktuelle, unterschiedliche Phänomene der (digitalen) Medienkultur des 21. Jahrhunderts. Im Zentrum steht dabei jeweils die Frage, in welcher Weise die skizzierten Auffassungen vom kritischen Potential der Masse in Dialog treten: Inwiefern entsteht in bestimmten medialen Diskursen die Möglichkeit zu effektiver Kritik erst durch die Beteiligung einer breiten Masse? Wann unterliegt die massenhafte Meinungsäußerung wiederum medial bedingten Eigendynamiken, die die Herausbildung einer kritischen Öffentlichkeit moderieren? Und in welchen diskursiven und medialen Formationen wird die Masse selbst zum Gegenstand von Kritik?

*Beiträge des Symposiums*

### **Daumenurteil gegen Gruscheln – Kritische Masse und massenhafte Kritik als Einflussfaktoren im Wettbewerb sozialer Netzwerke**

**Sandra Ludwig**

Universität Hamburg

Mit monatlich über 1,5 Mrd. aktiven Nutzern weltweit erreicht Facebook ökonomisch gesehen längst die kritische Masse, um sich im internationalen Wettbewerb als führendes soziales Netzwerk zu etablieren. Entgegen seinem nahezu ungebremsten Siegeszug in vielen anderen Ländern hatte Facebook in Deutschland jedoch anfangs einen starken Konkurrenten. Hier fand das Studi-Verzeichnis zunächst den größeren Zuspruch der Nutzer, bis es ab 2010 zu einer massenhaften Abwanderung kam und sich das vormals so belebte VZ zur virtuellen Geisterstadt wandelte.

Ausgehend von diesem Fall will der Vortrag das Phänomen der kritischen Masse in seiner Doppeldeutigkeit diskutieren. Zum einen wird dazu die Bedeutung des Konzepts aus medienökonomischer Perspektive thematisiert und hinterfragt, inwiefern die Nutzerzahl einen kritischen Faktor im Hinblick auf Stabilität und Entwicklungspotential einer Social-Media-Plattform darstellt (vgl. Shapiro/Varian 1999; 2004).

Zum anderen wird das Argument der kritischen Masse in dessen Bedeutungsdimension umgewendet und auf Basis mediensoziologischer und -psychologischer Überlegungen diskutiert, ob ein entscheidender Wettbewerbsvorteil von Facebook gegenüber Studi-VZ auch in dessen erweiterter Möglichkeit zur Artikulation von Kritik gesehen werden kann. Inwiefern befriedigt und befördert das konzeptuell auf kollektives Bewerten hin angelegte Facebook – z.B. durch Features wie das Daumenurteil per Mausclick und das Angebot eines öffentlichen Resonanzraums für ‚Shitstorms‘ – ein Kritikbedürfnis der breiten Masse, das die ‚Gruschel-Gemeinschaft‘ Studi-VZ nicht erfüllte? Welchen Effekt hat die massentaugliche Option zur Meinungsäußerung dabei auf die Qualität und Relevanz von Einzelargumenten und das kommunikative Verhalten des singulären Nutzers innerhalb des Kollektivs? Im Vergleich der strukturellen sowie diskursiven Bedingungen der ‚Kritik-Kulturen‘ beider Netzwerke unterzieht der Vortrag das mediale Dispositiv dabei selbst einer kritischen Betrachtung.

### **‚Die Welt ist nicht genug‘ – Game-Modding-Community als kritische Masse bei der emanzipatorischen Um- und Neugestaltung von Spielwelten**

**Oliver Schmidt**

Universität Hamburg

Bereits kurz nach der Jahrtausendwende beschrieb Henry Jenkins (2003[2006]) die medienkulturellen Auswirkungen aktueller technologischer Entwicklungen als 1. das Aufkommen neuer tools (Speicherung, Veränderung und Verbreitung von Medieninhalten), 2. die Ausbildung von Subkulturen (participatory cultures, v.a. do-it-yourself-Praktiken), und 3. einen ökonomischen Trend, der die Mediennutzer zu eigener Aktivität ermuntert (user-generated content).

In diesem Spannungsfeld zwischen emanzipatorischer Mediennutzung und der ökonomischen Auswertung von DIY-Praktiken stellt sich die Game-Modding-Community in besonderer Weise als kritische Masse gegenüber der Spieleindustrie dar.

Zum einen stellt Modding – die Erweiterung für Spieletitel, deren Welt dadurch inhaltlich, narrativ oder audiovisuell verändert wird – grundsätzlich eine kritische Praktik dar, die konstruktiv auf die Mängel, Defizite und nicht genutzten Potentiale der offiziellen Spielwelt abzielt und die als kollaboratives Projekt einer kritischen Masse von Community-Mitgliedern sogar zur total conversion des ursprünglichen Spiels führen kann, also zu einer kritischen Infragestellung der Spielwelt an sich und der Konzeption einer gänzlich neuen Alternativwelt.

Zum anderen sind die Modding-Communities durch die schiere Masse ihrer Mitglieder in den vergangenen Jahren so diskursmächtig geworden, dass sie auf die Spieleindustrie und die Entwicklung von Spieletiteln rückwirken, etwa in Bezug auf Ästhetik, game play oder adaptive Praktiken wie Synchronisationen.

Im geplanten Vortrag soll diesem doppelten Verständnis von ‚kritischer Masse‘ – als ästhetisch-praktische Kritik der Spielwelt und als kritischer Diskurs innerhalb der Community – am Beispiel der „The-Elder-Scrolls“-Reihe nachgespürt, die Interdependenzen von Mod-Ästhetiken, Community-Diskurs und Produktionspolitik herausgestellt sowie letztlich nach den Wirkungsweisen von Kritik im

dialektischen Verhältnis dieser drei Instanzen gefragt werden.

### **Ideologiekritik als Abendunterhaltung? ‚Quality TV‘ als mediale Selbstvergewisserung am Beispiel von ‚Mr. Robot‘**

**Sebastian Armbrust, Felix Schröter**

Universität Hamburg

Führt Adorno in seinem „Prolog zum Fernsehen“ (1953) dessen mangelnde künstlerische Qualität noch auf die „hemmende Rücksicht auf die Publikumsmassen“ zurück, inszeniert sich das US-amerikanische ‚Quality TV‘ inzwischen als Gegenteil: narrativ komplexe, künstlerisch avancierte und linksliberal-kritische Unterhaltung für ein anspruchsvolles, gebildetes und einkommensstarkes ‚Qualitätspublikum‘. Im Appell an diese Zielgruppe popularisieren viele Produktionen nun ihrerseits gesellschafts- und ideologiekritische Diskurse, etwa „Mad Men“ mit seinem kritisch-nostalgischen Blick auf die Gesellschaftsordnung der 1960er Jahre oder „The Wire“ mit einem Portrait gescheiterter Großstadtpolitik.

Diese Strategie popularisierter Ideologiekritik führt „Mr. Robot“ (seit 2015) auf vielschichtige Weise fort. Die Serie greift unterschiedliche kapitalismus- und konsumkritische Versatzstücke auf, die mit hohem Aktualitätsanspruch besonders auf die systemische Machtstellung von Technologiekonzernen und Banken zielen. Durch intertextuelle Bezüge und die selbstreferentiell unzuverlässige Erzählsituation hinterfragt sich die Serie zugleich selbst. Der Vortrag arbeitet dieses Zusammenspiel thematischer Motive, intertextueller Bezüge und erzählerischer Verfahren der Verunsicherung heraus und reflektiert es vor dem Hintergrund etablierter Nobilitierungsstrategien des sogenannten Qualitätsfernsehens.

So verortet sich „Mr. Robot“ in einem breiteren Trend des ‚Mainstreaming‘ bestimmter Formen der Ideologie- und Konsumkritik. Daran wird schließlich die paradoxe Rolle der Kritik in hegemonialen Machtstrukturen deutlich, indem sie diese als populäres Produkt letztendlich bestätigt und stabilisiert. So wie „Mr. Robot“ als Vehikel einer kapitalismuskritischen Selbstvergewisserung der Zuschauer\*innen verstanden werden kann, zielt Quality TV auch allgemein auf eine medienkritische Selbstvergewisserung, indem es seinen Zuschauer\*innen als kritischem, kompetenten und anspruchsvollen Publikum schmeichelt.

### **Das Ornament der digitalen Masse – Crowd Simulation als Gegenstand der Filmkritik**

**David Ziegenhagen**

Universität Hamburg

Filmgeschichtlich sind mit der Darstellung von Massen auch immer die technischen Bedingungen ihrer Inszenierung verbunden. Die Masse ist in einem engeren Sinne kritisch qua der erforderlichen Anzahl von Schauspielern und Statisten, um als Masse in Erscheinung treten zu können. Bezüglich dieses Problems der Darstellbarkeit von Massen haben die Möglichkeiten der digitalen Bildgestaltung (CGI) zu einem markanten ästhetischen Umbruch geführt: Sogenannte Crowd-Simulation-Software generiert Massen durch prozedurale Animation, d.h. regelbasierte Verfahren der Bildkonstruktion. Weil sich die Figuren aufgrund ihrer Menge nicht mehr individuell animieren lassen, erschafft der Rechner auf Basis von Algorithmen sogenannte Agenten, deren Verhalten durch globale Regeln und Verhaltenslogiken bestimmt wird. So basiert die Crowd Simulation auf einem scheinbar paradoxalen Prinzip: Denn obwohl bei der Programmierung von autonom denkenden und visuell unterscheidbaren Figuren ausgegangen wird, ist das Ziel gerade die Inszenierung einer kollektiv handelnden und gleichförmigen Masse.

Die Software „Massive“, die im Zuge der Visual Effects für „Der Herr der Ringe: Die Gefährten“ (2001) programmiert wurde, hat in den letzten 15 Jahren ‚Massen an Massen‘ hervorgebracht, die dabei auch zum Gegenstand der (Film-)Kritik avancierten: Erlangten die ersten Crowd Simulations noch positive Bewertungen, so kehrte sich spätestens mit „Der Hobbit: Die Schlacht der fünf Heere“ (2014) dieser Eindruck offenbar um. Die Massendarstellungen wurden beispielsweise als „mishmash of glistening pixels“ gering geschätzt („New Statesman“, 12.12.2014).

Die Inszenierung der Masse in ihrer (digitalen) Künstlichkeit, als Ornament (Kracauer 1927), scheint hier pars pro toto als Anlass für eine generelle Kritik an der Ästhetik computergenerierter Bilder zu dienen. Am Beispiel der Crowd Simulation stellt sich so die Frage, wie sich im größeren Kontext der Digitalisierung die Filmkritik zu ihrem Gegenstand verhält.

14:00 - 16:00

F (KL 29 / 139)

### **7.6: Workshop: Comic Criticism. Grundlagen der Comicanalyse**

#### **Comics Criticism: Grundlagen der Comicanalyse**

*Chair(s):* **Jan-Noël Thon** (Eberhard Karls Universität Tübingen), **Véronique Sina** (Universität zu Köln)

*Vortragende:* **Stephan Packard** (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg/Universität zu Köln), **Janina Wildfeuer** (Universität Bremen), **Jan-Noël Thon** (Eberhard Karls Universität Tübingen), **Andreas Rauscher** (Universität Siegen), **Véronique Sina** (Universität zu Köln), **Lukas Wilde** (Eberhard Karls Universität Tübingen)

Angesichts einer während der letzten Jahre zu beobachtenden Konsolidierung und Kodifizierung der medienwissenschaftlichen Comicforschung auch und gerade in Deutschland, Österreich und der Schweiz möchte dieser in Kooperation mit der AG Comicforschung der Gesellschaft für Medienwissenschaft ausgerichtete Workshop interessierten Teilnehmerinnen und Teilnehmern die

Gelegenheit geben, im Rahmen von Kurzvorträgen, Diskussionen und gemeinsamer Arbeit am Material Grundlagen der Comicanalyse zu erarbeiten.

<b>14:00 - 16:00</b>	<b>7.7: AG Gender / Queer Studies und Medienwissenschaft</b>
<b>C (L 113)</b>	
<b>14:00 - 16:00</b>	<b>7.8: Kommission Lehre</b>
<b>G (KL 29 / 111)</b>	
<b>16:30 - 18:00</b>	<b>Keynote 2 - netzpolitik.org: "Die digitale Gesellschaft gestalten"</b>
<b>Hörsaal 1a</b>	
<b>18:15 - 21:00</b>	<b>Mitgliederversammlung</b>
<b>Hörsaal 1a</b>	
<b>22:00</b>	<b>Party im Acud</b>
	Veteranenstraße 21, 10119 Berlin

**Datum: Samstag, 01.10.2016**

**10:00 - 12:00**  
**A (L 115)**

**8.1: Grenzobjekte, un/sichtbare Arbeit, Kooperation: Zur Kritik soziotechnischer Skripte in der Medienforschung**

### **Grenzobjekte, un/sichtbare Arbeit, Kooperation: Zur Kritik soziotechnischer Skripte in der Medienforschung**

*Chair(s): Erhard Schüttpelz* (Universität Siegen)

In seinem Beitrag „Has Critique Run Out of Steam?“ formuliert Bruno Latour ein Plädoyer für eine neue Form von Kritik in den Science and Technology Studies, in der anstelle einer epistemologischen Kritik der Objekte und Fakten eine Kritik der Dinge (im Sinne von Heideggers Bestimmung als „Ver-/Sammlungen“), und ihrer sozialen und politischen „issues“ zentral wird. Susan Leigh Stars Theorie des „Grenzobjekts“, mit der die politische Funktion von Objekten und deren Einbettung in technische Infrastrukturen und soziale Ordnungen herausstellbar ist, ermöglicht in besonderer Weise eine solche Kritik der Dinge. Das Panel nutzt diese Engführung, um der Frage nachzugehen, inwiefern insbesondere Medien als „Dinge“ bzw. Grenzobjekte angesehen werden können und welche Möglichkeiten von Medienkritik sich eröffnen, wenn man Medien im Sinne Stars als Anordnungen auffasst, die Formen der Kooperation ermöglichen und dabei selbst kooperativ verfertigt sind. Diese Sicht auf Medien lenkt den Blick von den Dingen oder Medien selbst auf deren Einbindung in soziale wie technische Protokolle, Klassifikationen, Standards und Infrastrukturen, kurz: auf ihre Einbettung in sichtbare und unsichtbare Arbeit.

*Beiträge des Symposiums*

### **Susan Leigh Star: Grenzobjekte und Medienforschung**

**Nadine Taha**

Universität Siegen

Die amerikanische Wissenschaftsforscherin und Techniksoziologin Susan Leigh Star bleibt für die Medienwissenschaft noch zu entdecken. So hat Leigh Star die vielleicht umfassendste sozial- und medientheoretische Kritik an der Akteur-Netzwerk-Theorie von Michel Callon und Bruno Latour vorgelegt, mit dem Grenzobjekt ein eigenes Vermittlungstheorem entwickelt, und selbst immer wieder ethische Fragen an die „unsichtbare Arbeit“ von medialen Infrastrukturen, Klassifikationssystemen und Standards artikuliert. Besonders deutlich wird dies in ihrem Verständnis von Marginalität, das nicht vordergründig von etwas Randständigem und Ausgeschlossenen handelt, sondern sich gerade für Vermittlungsprozesse „at the margin“ interessiert. Ränder, Schwellen und Grenzen sind bei Susan Leigh Star Zonen der Vermittlung, an denen Akteure aus verschiedenen sozialen Welten aushandeln, welche Art von objektbezogener Vermittlung ihnen eine „Kooperation ohne Konsens“ ermöglicht. Leigh Stars empirische Theorie der Grenzobjekte und der Grenzinfrastrukturen, so die These, bietet der Medienwissenschaft die Chance, nicht nur verteilter Handlungsmacht, sondern den ihr zugrunde liegenden verteilten Medienpraktiken zwischen race, gender und class kritisch gerecht zu werden.

### **Science, Technology and Media Studies of Credit and Payment Practices - the Case of the Credit Card**

**Sebastian Gießmann**

Universität Siegen

Nichts ist leichter und nichts ist schwerer zu kritisieren als die Finanzwelt. Obwohl die Ethnologie stets die Vielfalt der alltäglichen Zahlungs- und Kreditsysteme betont hat, und aktuell die Blockchain-Technologie Fantasien einer Ökonomie jenseits staatlicher Geldgarantien weckt, bleibt der Alltag digitaler Zahlungssysteme fest in der Hand einiger weniger Akteure weltweit. Die soziotechnischen Skripte des digitalen Bezahls sind seit den 1960er Jahren als geschlossene papier- und computerbasierte Vertrauentechnologien entwickelt, und dabei stets eng an bestehende Zahlungsgewohnheiten gekoppelt worden. Kredit- und EC-Karten sind zu den offensichtlichsten Interaktionsobjekten solcher „special purpose infrastructures“ geworden. Mein Vortrag geht von der These aus, dass eine Kritik unserer karten- und kontobasierten Ökonomien des Bezahls erst nach einer doppelten De-Skription (Madeleine Akrich) möglich wird. Sie gilt zum einen der Kartentechnologie und ihrer Standardisierung, und zum anderen ihrer Einbindung in ganz alltägliche sozioökonomische Plattformmärkte. Auch die Kreditkarte, so die Annahme, ist ein Medium der Kooperation. Eine Kritik ihrer politischen Ökonomie muss unsere alltäglichen Medienpraktiken in Rechnung stellen.

### **Arbeitsmedium, Infrastruktur, Projektionsfläche: Die Videokonferenz als Medium der Kooperation**

**Axel Volmar**

McGill University Montreal

Im Fokus des Vortrags stehen Medien in Form infrastruktureller Lösungen zur Organisation und Koordination menschlicher Tätigkeiten, speziell von Arbeit. Medien erscheinen aus dieser Sicht als Kooperationsbedingungen, die selbst kooperativ verfertigt sind und damit sowohl auf der Ebene der Medienpraktiken als auch auf der Ebene ihrer Infrastrukturen „Versammlungen“ – von politischen und ökonomischen Zielen, sozialen Protokollen, kulturellen Visionen und gouvernementalen Phantasmen – darstellen und daher das Ergebnis von konkreten Aushandlungsprozessen und Machtverhältnissen widerspiegeln. Der Vortrag verdeutlicht die vielfältigen sozialen und technischen Ebenen medialer Kooperation sowie deren politische und ökonomische Dimensionen exemplarisch anhand des bisher

kaum thematisierten Mediums der Videokonferenz. Die Praktiken der Videokonferenz (sowie der damit verbundene Industriezweig) stellen in dieser Hinsicht ein prädestiniertes „Grenzobjekt“ im Sinne Susan Leigh Stars dar, denn 1.) bildet die Videokonferenz als Medienpraxis das Symbol einer transnationalen Unternehmenskultur in einer globalisierten neoliberalen Welt, 2.) fungierte die Telekonferenz-Industrie historisch als ein wesentlicher Motor für die Entwicklung digitaler Multimediastandards, Codecs und Dateiformate (wie etwa MPEG), und 3.) stellen Bild-Telefonie- und Videokonferenzanwendungen seit den 1960er Jahren Projektionsflächen für mediale Zukünfte, kapitalistische Versprechen ökonomischen Fortschritts und Anreiz für den Verkauf von Bandbreite als Wirtschaftsgut dar. Der Vortrag wirbt durch diese Perspektive für eine vielschichtige Medienkritik, die sowohl die Ebene der Performanzen als auch der Infrastrukturen und Standards berücksichtigt.

### Everyday use of digital photo technologies: Notes on studying relational infrastructures

**Asko Lehmuskallio**

University of Tampere

The everyday use of digital photo- and videotechnologies is increasingly encouraged, be it the sharing of photos and video clips on social media sites, accessing remote cameras installed in one's home, summer cottage or work, or flying camera-equipped drones for purposes of leisure. The digitisation of these surface markings with light (Maynard) allows for their embedding in infrastructures that Susan Leigh Star has, with colleagues, worked to understand from a relational perspective, paying attention to embeddedness, transparency, reach or scope, among a variety of other properties. Due to this relational perspective, this approach thus necessarily multiplies the stakeholders and perspectives involved in descriptions of infrastructure, providing a need to rethink how we consider media practices and our methods for studying them. This question becomes increasingly important with the proliferation of businesses working to provide digital photo- and videotechnologies for everyday use according to ideals of 'ubiquitous computing', the 'Internet of Things', 'ambient intelligence', or as 'smart devices,' as devices that developers try to design to be embedded in existing infrastructures, fading into the background (Weiser).

10:00 - 12:00

B (L 116)

### 8.2: Kritik im Modus sinnlicher Re-Visionen. Ästhetische Modellierungen und Formierungen von Film-Geschichts-Bildern

#### Kritik im Modus sinnlicher Re-Visionen. Ästhetische Modellierungen und Formierungen von Film-Geschichts-Bildern

*Chair(s):* **Senta Siewert** (Goethe-Universität Frankfurt), **Franziska Heller** (Universität Zürich)

Das Panel untersucht den Begriff von „Kritik“ im Horizont der audiovisuellen Formierung und Modellierung von Bildern, denen unter der Bedingung der Gegenwart geschichtsbildende Funktion zugeschrieben wird. Dabei wird „Kritik“ als sinnlich erfahrbare Praxis audiovisueller Bilder begriffen, die sich über die ästhetische Form vermittelt, dann im Anschluss neue mediale Phänomene und neue Diskurse wie Reflexionsmodi ausbildet. Der produktiv zur Anwendung gebrachte Begriff der Re-Visionen (Niney 2009) setzt sich mit der Spannung zwischen der präsentischen Erlebensform von Film-Bildern und dem Bezug zu einer historischen Dimension auseinander. Es ergeben sich spezifische Potentiale des filmischen Geschichtsbezugs durch 1) die bewahrende Funktion des Trägers, 2) sinnliche Präsenz des bewegten Bildes in der Projektionsgegenwart, 3) (Neu-)Strukturierung von Zeit in der Montage, wobei letztere im Modus des Sinnlich-Erlebbaren das Aufbrechen von geschlossenen Geschichtsnarrativen ermöglicht. Insbesondere digitale Medienumgebungen bedeuten eine Anbindung an die jeweilige Gegenwart und deren Darstellungswie Wahrnehmungskonventionen. Damit entsteht eine Tendenz zur Unabgeschlossenheit der Auseinandersetzung mit Historischem und kritischem Denken im Sinne eines kontinuierlichen „Geschichte Werdens“.

Sonja Czekaj untersucht anhand audiovisueller Konfigurationen das kritische Potential ästhetischer Geschichts-Re-Visionen in selbst-reflexiven Non-Fiction-Filmen. Franziska Heller analysiert die von S. Czekaj modellierten ästhetischen Verfahren in sogenannten filmhistorischen Dokumentationen und entwirft mit Rekurs auf Wolfgang Fritz Haug eine Kritik der Warenästhetik digitaler Filmgeschichtskonstruktionen. Ulrich Rüdell illustriert die von F. Heller beschriebenen Phänomene der Filmüberlieferung anhand der Fallstudie von "Im Westen nichts Neues" (1930); dies vor allem mit Blick auf die Ausbildung palimpsestartiger medialer Erfahrungsformen mit neuem kritischem Potential.

*Beiträge des Symposiums*

#### Filme reflektieren Geschichte: Formen der sinnlichen Kritik

**Sonja Czekaj**

Philipps-Universität Marburg

Hartmut Bitomskys sogenannte "Deutschlandtrilogie" bringt in besonders verdichteter Weise eine sinnlich-anschauliche Form der Kritik an zeitgenössischen Geschichtsauffassungen im Modus des Audiovisuellen zur Geltung. Entstanden zwischen zwei sogenannten Wendungen, dem Regierungswechsel von 1982 und der deutschen Vereinigung von 1989/90, zwischen denen der Historikerstreit liegt, modellieren die Filme eine Dialektik von geschichtlichen Umbrüchen und Kontinuitäten. Sie greifen damit in den öffentlichen Geschichtsdiskurs der Zeit ein, in dem jeweils eine Wende-Rhetorik vorherrscht und eine historische Zäsur beschworen wird, oder, wie im Falle des Historikerstreits, eine Diskussion um den Stellenwert des Nationalsozialismus in der deutschen Geschichte geführt wird. Mithilfe der Konstruktion und Reflexion von Zeitkonfigurationen stellen

Bitomskys Filme Bedingungen heraus, unter denen Denkmuster von historischer Kontinuität und Diskontinuität verhandelbar werden. Mit den Mitteln des Audiovisuellen brechen sie damit lineare Geschichtsvorstellungen auf und stellen wahrnehmungsbildlich die Verwobenheit scheinbar oppositioneller Geschichtsauffassungen heraus.

### Anmerkungen zu einer Kritik der Warenästhetik von praktischer digitaler Filmgeschichtskonstruktion

**Franziska Heller**

Universität Zürich

Im Zeichen digitaler Distributions- und Editionsformen von Filmen hat das Phänomen der filmhistorischen Dokumentationen, insbesondere zu Filmrestaurierungspraxen, an Popularität gewonnen. Als Paratexte werden sie als mehrwertsteigernder „Bonus“ im Internet und auf DVDs und Blu-ray-Editionen vertrieben und zugänglich. Zum einen vermitteln und formieren solche Dokumentationen die Produktions- wie Überlieferungsgeschichte des jeweils editierten Films und popularisieren damit Wissen um Filmpräservierung (vgl. Klinger 2006); zum anderen stehen sie aber auch im Zeichen ökonomischer Interessen.

Die Dokumentationen werden im Vortrag als ästhetische Meta-Narrationen aus (Film-)Fragmenten verstanden, die eine neue Art der Warenästhetik mit Blick auf „Filmgeschichte“ im Kontext der digitalen Domäne entwickeln (vgl. Heller 2012).

Nach Wolfgang Fritz Haugs (Haug 1971/2009) kritischem Ansatz zielt der Begriff Warenästhetik auf eine doppelte Präzisierung der Perspektive auf die Kategorie Ware. Zum einen wird die konkrete sinnliche Erscheinung des zur Ware werdenden Objekts hinterfragt. Zum anderen wird das (mediale) Vermittlungsdispositiv im Kontext der Tauschwertrealisierung als ästhetische Erscheinung, welches zum Erwerbwunsch stimulieren soll, problematisiert. Die pikante Pointe bei der Re-Edition von (historischen) Filmen: Die ästhetische ‚Verpackung‘ des Gebrauchswertversprechens (Filmbilder) fällt zusammen mit dem Objekt (z. B. die Filmbilder auf Blu-ray-Disc) der Vermarktung. Der Vortrag fragt insofern nach dem kritischen Potential einer sich in diesem Kontext manifestierenden ästhetischen Historiographie, in der filmische Bilder über ihre Erfahrungs- wie Erlebensmodi ihre eigenen Konzeptionen von (impliziter) Geschichtsschreibung entwickeln.

### Praxen der Re-Vision und Re-Konstruktion als Kritik – "Im Westen nichts Neues" (1930) und seine Versionen

**Ulrich Rüdel**

Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin

Lewis Milestones Antikriegsfilm-Klassiker *All Quiet on the Western Front* (USA 1930) ist in seiner Zensurgeschichte eingehend dokumentiert worden, und spätestens seit seiner Restaurierung durch die Library of Congress in „definitiven“ Fassungen sowohl aus Tonfilm als auch als „stumme“ alternative Originalfassung greifbar. Damit kann und sollte seine Versionengeschichte jedoch nicht ad acta gelegt werden. Gerade in dem Lande, in dem die von dem Film erzählte Geschichte stattfindet, eröffnet ein eingehender Blick auf seine Versions-, Fassungs- und (Re)-Restaurierungsgeschichte Einsichten in die fließenden Grenzen zwischen Adaption, Zensur und Verfälschung, zwischen kritischer Edition, Rekonstruktion und (Über-)Restaurierung.

Besonderes Interesse verdienen dabei vor allem zwei nun sogenannte „obsole“ Fassungen. Der Film, der von den Nazis so vehement bei seiner Uraufführung bekämpft wurde, war eine der ersten in Deutschland erstellten Synchronfassungen (nach dem „Rhythmographie-Verfahren“) – und, mehr als ein halbes Jahrhundert später, eine der aufwendigsten Film-„Rekonstruktionen“ des ZDF-Redakteurs Juergen Labenski. Neu synchronisiert mit Dialogen auch aus Remarques Filmvorlage, nach Virage-Art elektronisch eingefärbt und auf maximale Länge hin editiert, ergänzt durch eine TV-Dokumentation von Hans Beller (*Geschundenes Zelluloid*, ZDF 1984), die Jahrzehnte später wiederum „aktualisiert“ werden sollte, antizipiert diese „kritische“ Fassung das Phänomen digitaler Bonusmaterialien ebenso wie ein Missverständnis der Ziele von Filmrestaurierung, von kritischen Editionen und der Rolle des/eines Autors.

10:00 - 12:00

8.3: Die immanente Kritik der Medienkunst

D (KL 29 / 135)

#### Die immanente Kritik der Medienkunst

Chair(s): **Brigitte Weingart** (Universität zu Köln)

Das Konzept der immanenten Kritik verweist auf das unvermeidbare Problem, dass die Maßstäbe der Kritik im Moment des Abgleichs mit der Wirklichkeit selbst verändert werden müssen. Diese Figur findet sich in der philosophischen Tradition der Dialektik (Hegel), Genealogie (Foucault) oder Ideologiekritik (Boltanski/Ciapello, Jaeggi). Doch dieses Zugeständnis an die temporalisierte Moderne beinhaltet die ständige Gefahr, statt wirklicher Kritik nur bloße Affirmation anbieten zu können. Hieran anschließend beschäftigt sich das Panel mit der Frage, wie im Bereich neuerer Medienkunst, vor allem hinsichtlich der Entstehung von (digitalen) Öffentlichkeiten, auf dieses Problem reagiert wird. In den Blick geraten ästhetische Praktiken, die die Suche nach den stabilen Anker der Kritik längst verworfen haben und die Ausweichmanöver und Abwehrreaktionen der gesellschaftlichen Wirklichkeit mit den Mitteln exzessiver Affirmation konfrontieren. Kritik wird hier nicht als externe Beobachtung, sondern als innere Aushöhlung präsentiert, die selbst nicht mehr adressiert werden kann. Die immanente Kritik dieser Medienkunst hat den Heimathafen ästhetischer Autonomie völlig zugunsten eines parasitären Daseins aufgegeben. Statt die Kritik explizit zu machen, interessiert sie sich für die gesteigerte Überzeichnung der eigenen Affirmation und bewegt sich so auf dem schmalen Grat

zwischen Kritik, Unterhaltung und ironischer Brechung. Historisch gesehen knüpft sie an die selbstreferentiellen Tendenzen moderner Massenmedien sowie die Ästhetik avantgardistischer Kunst an, verfremdet jedoch die eigene Performanz teilweise bis zur Unkenntlichkeit. Hinzu treten die technischen und medialen Möglichkeiten, die das Spiel der subversiven Affirmation auf das Schlachtfeld inter- und transmedialer Auseinandersetzungen ausdehnt. Ob und wie die Medienkunst damit den Möglichkeitsraum immanenter Kritik erweitert - oder daran scheitert - soll anhand konkreter Fallstudien veranschaulicht werden.

*Beiträge des Symposiums*

### **“We don’t understand it all, but we don’t need to. We can feel it.” Das „Desearch Reportment“ als Form immanenter Kunstkritik**

**Moritz von Stetten**  
Universität zu Köln

Der Beitrag beschäftigt sich mit dem „Desearch Reportment“ (DR), einer Künstlergruppe, die sich zum Ziel gesetzt hat, ihre „neoliberalen Privilegien durch die Entfernung von Fakten, Kontext und Verantwortung zu nutzen“. Er interpretiert deren ästhetische Praktiken dabei als eine Form der exzessiv-immanenten Kritik, die den Gegenstand ihrer Kritik – in diesem Fall die neoliberale Ideologie – durch rhetorische und praktische Überzeichnungen konterkariert. Im Gegensatz zu anderen Formen ästhetischer Kritik (politische Kunst, Satire, Parodie, etc.), so argumentiert der Beitrag, löscht das DR minutiös jegliche Spuren der Adressierbarkeit, um die parasitären Mechanismen ihrer Praktiken auf die Spitze zu treiben. Damit steht das DR einerseits am Ende einer langen Geschichte des Scheiterns von extern-ästhetischen und immanent-philosophischen Verständnissen von Kritik. Andererseits verarbeitet es dieses Scheitern durch obsessiv gesteigerte Affirmation. Im Vortrag werde ich mehrere Bestandteile des DR zur Veranschaulichung dieser Einordnung vorstellen, und diese als Formen immanenter Kritik deuten. Dazu gehört das Angebot von „Yaga“-Kursen, die die Yoga-Praktiken mit rhetorischen Überzeichnungen („always say yes!“) und Guantánamo-Folterpositionen vermischen. Weiter verwickelt das DR sich ständig in performative Muster, die vor allem durch die „Ted Talks“ der sogenannten „Ted Conference“ bekannt geworden sind. Schließlich gehe ich auf die Bündelung der verschiedenen DR-Institutionen („Institute of Durational Futures“, „The State of Exceptional Webnation“) innerhalb virtueller Plattformen (tumblr, Instagram, Facebook, etc.) ein, und zeige, wie so das Verwirrspiel um symbolische Kohärenz und Nicht-Adressierbarkeit zusätzlich gesteigert wird. Dahinter steckt der vom DR propagierte „Neo-lived-realism“, der die zunehmende Verbreitung von Dispositiven der Kreativität, Innovation und Ästhetisierung durch rhetorische und performative Zuspitzungen symbolisch überlädt.

### **Ich habe doch nichts zu verbergen. „Supernerds“: Digitale Totalüberwachung als transmediales Simulationserlebnis**

**Mirjam Kappes**  
Universität zu Köln

Ein anonymer Anrufer auf dem Handy, viel zu kurz lässt er es klingeln – schon wieder eine unbekannte Nummer aus dem Ausland, laut Vorwahl dieses Mal aus London. Kurz darauf folgt eine SMS, erneut mit unterdrückter Nummer: Von der immanenten Bedrohung durch Geheimdienstüberwachung ist da die Rede, von konspirativen Treffen mit bekannten Dissidenten und Aktivisten, die bereits auf der „Watch List“ der US-amerikanischen Behörden stehen, und der Bitte um Mithilfe. Auch im Email-Fach treffen mysteriöse Nachrichten ein: Die dringliche Aufforderung zur Kontaktaufnahme, inklusive einiger Internet-Protokoll-Codes. Das Multimediaprojekt „Supernerds“ (2015) will hautnah vorführen, was es heißt, unter Beobachtung zu stehen, ausspioniert zu werden – die digitale Totalüberwachung, die in ihrer Simulation crossmedial über mehrere (eng verschaltete) Medienkanäle ausgespielt wird. Theaterperformance, Fernseh-Livesendung, Radioeinblendung und interaktives Suddenlife-Gaming: In kollaborativer Performanz zwischen medialer Darstellung, Akteuren und Zuschauern soll die proklamierte, allzu gläserne Online-Existenz des digitalen Ichs vorgeführt und nachempfunden werden. Inszeniert wird ein Spiel mit den digitaltechnischen Mitteln der Datenspionage, Abhörstrategien und Geheimdiensttaktiken, die sich das Projekt ebenso zunutze macht wie gleichzeitig verurteilt. Erlebnishaftes Eventisierung statt erhobenem Zeigefinger soll hier also der produktiven Erfahrbarmachung von Kritik dienen, die sich der Vorstellung einer digitalisierten Totalüberwachung affirmativ nähert, um sie zugleich im Akt des Aufführens wieder hinterfragbar zu machen. Im Modus der aktiven Teilnahme bzw. Teilhabe disperser Publika, die den (gewünschten) Reflektionsprozess erst durch ihre Mitgestaltung des Veranstaltungsabends hervorbringen bzw. -rufen können, wird das komplexe Interessenverhältnis zwischen Regierungen, Konzernen, Aktivisten und Nutzern gleichsam gestisch erfahrbar.

### **Modes of „as-if“: Obfuscation und Sousveillance als spekulative Praktiken der genetic privacy**

**Léa Perraudin**  
Universität zu Köln

Erase/replace – ein Sprühstoß macht genetische Spuren unsichtbar, ein weiterer hinterlässt eine Überfülle von DNA-Rauschen. Mit dem Projekt Invisible (2014) tritt die Künstlerin Heather Dewey-Hagborg in den Diskurs um genetic privacy ein und konfrontiert diesen mit spezifischen Strategien der Teilhabe, Überschreitung und Reformulierung von forensischen Verfahren zur DNA-Phänotypisierung. In einer gebrochenen Teleshopping-Inszenierung werden zwei Präparate in Sprühflaschen präsentiert, die die Integrität der eigenen Person in (digitalen) Öffentlichkeiten zum konsumierbaren Gut stilisieren: Die biologische Privatsphäre garantierenden Sprays Erase™ und

Replace™ sind im Shop des New Museum, NYC erwerbbar; deren Zusammensetzung beansprucht wissenschaftliche Faktualität und sorgt tatsächlich für die Verwischung von DNA-Spuren. Kalkulatorische Prozesse – begriffen als modus operandi technischer Infrastrukturen – werden hier ad absurdum geführt, die Leerstelle im binärlogischen Schema entweder/oder bewohnt nun das Rauschen. Die spekulative Praktik des „as-if“ verfährt dabei im Grenzbereich zwischen einer „watchful vigilance from underneath“ durch Sousveillance (Mann) und der Methode der Obfuscation (Brunton/Nissenbaum), die Ambivalenz und Verwirrung durch das permanente und arbiträre Anhäufen von Daten erzeugt. Damit liest sich Invisible als immanentes Irritationsmoment eines vorangegangenen Projekts Dewey-Hagborgs: In Stranger Visions (2012-2013) werden in der Öffentlichkeit verlorene Haare, ausgespuckte Kaugummis und weggeworfene Zigarettenstummel zum Ausgangspunkt eines spekulativen Bildrepertoires. Mittels DNA-Sequenzierung des gefundenen Materials und dem Einsatz von Gesichtserkennungs-Algorithmen entstehen im 3D-Drucker forensische Portraits, die der hinterlassenen Spur ein potentielles Antlitz geben. Das „as-if“ bleibt in unbehaglicher Nähe zum kalkulatorischen Hintergrundrauschen des 21. Jahrhunderts, weist dieses jedoch als Potential subversiver Affirmation aus.

### **moments critiques. Mikropolitiken der Glaubwürdigkeit und Rechtfertigungsregime bei "The Yes Men"**

**Stefan Udelhofen**  
Universität zu Köln

Zum 20. Jahrestag der Chemiekatastrophe von Bhopal wird ein Pressesprecher von Dow Chemicals auf BBC World erklären, dass das Unternehmen als mittelbarer Eigentümer die volle Verantwortung übernehmen und umfassende Entschädigungszahlungen leisten wird. Es kommt zu einem Kursverfall der Aktie, das Unternehmen verliert in Minuten ca. 2 Milliarden Dollar an Wert. Als bald wird dementiert, dass der Sprecher im Auftrag des Unternehmens handelte. Vielmehr stellt sich dieser als Teil des Aktivistenkollektivs "The Yes Men" heraus. Sowohl die BBC als auch Dow Chemicals sind Opfer eines "Fakes" (Doll 2012) geworden. Die Performances der "Yes Men" zeichnen sich im Anschluss an Luc Boltanski und Laurent Thévenot als kritische Momente (moments critiques) aus. Sie stellen fest, dass etwas falsch läuft und geändert werden muss. Sie verweisen auf ein konkretes Handeln der äußeren Welt, aber auch reflexiv auf die eigenen Praktiken und Regime einer Kritik, die Dispute und Öffentlichkeit schafft, Vergangenes wieder hervorholt und den Gang der Dinge für einen Moment zum Stillstand bringt. Der Vortrag nimmt ausgewählte Performances der "Yes Men" zum Ausgangspunkt eines doppelten Erkenntnisinteresses. Einerseits geht es darum, die Soziologie kritischer Kompetenzen für die Analyse neuerer Formen von Medienkunst zu befragen und produktiv zu machen. Was leistet die Soziologie der Kritik für die Medienkunst und umgekehrt? In dem die "Yes Men" Konventionen, Praktiken und Interaktionsordnungen der public relations nachahmen, reproduzieren, fälschen und transformieren, machen sie die Kritik andererseits zu einem Moment der erkenntnisleitenden Störung. Eine hier ansetzende sozialtheoretische und medienkulturgeschichtliche Spurensuche rückt im Besonderen die Pressekonferenz als Medium der Glaubwürdigkeit in den Blick, deren Geschichte erst noch zu schreiben sein wird.

10:00 - 12:00

E (KL 29 / 137)

### **8.4: Das kritische Potenzial des Films. Filmhistorische Fallanalysen**

Chair der Sitzung: Tobias Haupts, Freie Universität Berlin

### **Crash, Boom, Bang: Murnaus CITY GIRL und die Weltwirtschaftskrise – ein kritischer Blick**

**Julian Hanich**  
Universität Groningen

Friedrich Wilhelm Murnaus letzter Hollywood-Film ist von einem seltsamen Schicksal begleitet. Weil es mit dem Studio-Chef William Fox erhebliche Auseinandersetzungen über die Länge, die Tonspur und das Ende des Films gab, warf Murnau hin und wurde durch einen anderen Regisseur ersetzt. Der Film bekam zudem einen neuen Namen: aus dem ursprünglichen *Our Daily Bread* wurde *City Girl*. Als der Film nach langem Hin und Her schließlich 1930 in wenige Kinos kam, waren die Kritikmeinungen konträr. Nach seiner Uraufführung in Chicago verschwand der Film und blieb lange Zeit verschollen. Dennoch ist *City Girl* ein hochinteressantes filmisches Dokument, an dem sich zeitgenössische Diskurse am Übergang von den späten zwanziger zu den frühen dreißiger Jahren aufschlussreich nachvollziehen lassen. Der Film kann als kritischer Ausdruck einer moralischen und kulturellen Wende gelesen werden, die zu dieser Zeit in den USA einzusetzen begann. In *City Girl* schlägt sich dieser Wandel unter anderem in Debatten über die Redomestizierung der Frau und den Sehnsucht weg von der Großstadt hin zum einfachen Landleben nieder. In meinem Vortrag möchte ich versuchen, den Film vor dem Hintergrund des Börsencrashes und der Großen Depression zu interpretieren. Als der Film am 16. Februar 1930 herauskam, war die ökonomische Hochstimmung der zwanziger Jahre verflogen. Vier Monate nach der Panik des Börsencrashes standen die depressionsgebeutelten Arbeitslosen bereits auf den Straßen Schlange. Der Film geriet damit in einen diskursiven Resonanzraum, der seine kapitalismuskritischen Untertöne noch stärker zum Schwingen brachte. Von Beginn an stehen Geld und finanzielle Aspekte im Mittelpunkt. Doch anders als in *Sunrise* betont der Film nicht die Konsumtion sondern die Produktion, nicht die kathartische Wirkung des Geldausgebens sondern die existenziellen Aspekte des Weizenanbaus und Getreideverkaufs in Zeiten der Depression.

### **Zur Kritik filmischer Formen bei Jia Zhangke**

Cyrril Miksch<sup>1,2</sup>



<sup>1</sup>Universität Basel; <sup>2</sup>Istituto Svizzero di Roma

Jia Zhangke, Regisseur jener sogenannten sechsten Generation der chinesischen Filmmacher, die in den 1990er Jahren nach der Zerschlagung der Demokratiebewegung auf dem Tian'anmen aktiv geworden ist, zeigt in seinen Filmen die sozialen Verwerfungen auf, die sich im Folge der ökonomischen Liberalisierung Chinas seit der Reformpolitik Deng Xiaopings ereignet haben. Wird in der Literatur insbesondere die (neo-)realistische Ästhetik seiner Filme betont, implementiert Jia von Film zu Film jeweils weitere Formen anderer Filmbewegungen und -genres (Kino der Attraktionen, Direct Cinema, Nouvelle Vague, Martial Arts, Postmoderne). Diese stehen jeweils im Zusammenhang mit dem von ihm verwendeten Filmmaterial von 16- und 35mm-Film über frühe DV-Formate bis zu HD. Im Vortrag soll der These nachgegangen werden, dass diese filmischen Formen von Jia vor dem Hintergrund sich wandelnder technologischer Bedingungen auf ihr kritisches Potential überprüft werden. In einer Diskussion ausgewählter Szenen aus seinen Filmen soll untersucht werden, wie bestimmte Einstellungen, Schnittfolgen und Kameraeinsätze, die Genrekonventionen aufgreifen oder historische Filmbewegungen wachrufen, in Konflikt mit der dargestellten sozio-ökonomischen Wirklichkeit geraten und zur Kritik derselben in Anschlag gebracht werden. So enthält beispielsweise sein erster Langspielfilm XIAO WU, in dem lange, ruhige Einstellungen vorherrschen, eine Tanzszene, die monochrom in Rot getaucht, von Popmusik untermalt und durch zahlreiche jump cuts zerrüttet ist. Es sind dies Formen der Nouvelle Vague, die ein utopisches Potential von Film wachrufen, das in Konkurrenz zu den Fernsehbildschirmen steht. Diese erscheinen im Film wiederholt als Sprachrohre der gesellschaftlichen Transformation, deren Freiheitsversprechen sich aber für die Protagonisten des Films nicht eingelöst hat.

## 12 DICEMBRE: Pasolini und Lotta Continua 1969–1972

**Toni Hildebrandt**

Universität Bern

Am 12. Dezember 1969 fand in Mailand der erste große, rechtterroristische Anschlag in der italienischen Nachkriegsgeschichte statt. Mit *12 Dicembre* entstand ein Jahr später das wohl wichtigste filmkritische Dokument dieses historischen Ereignisses. Lange Zeit ging die Forschung jedoch davon aus, dass dem Film, wie im Vorspann zu lesen war, nur eine „Idee“ Pier Paolo Pasolinis zu Grunde lag. Erst mit der kürzlich abgeschlossenen Restauration in der Cineteca di Bologna konnte die primäre Autorschaft eindeutig auf Pasolini festgelegt werden.

Der narrative Aufbau und die Form des Films rezipieren frühere filmkritische Projekte Pasolinis; vor allem *La Rabbia* (1963) und *Comizi d'Amore* (1964). Die lange Plansequenz des Streiks während des Vorspanns verweist auf Pasolinis einzigen Experimentalfilm *La Sequenza del Fiore di Carta* (1968) und die theoretischen Überlegungen in den „Anmerkungen über die Plansequenz“ (1967). Wie auch in anderen Dokumentarfilmen konzentriert sich Pasolinis filmische Kritik in *12 Dicembre* auf die „Bedingungen der Darstellbarkeit“, sodass die zu kritisierenden gesellschaftlich-politischen Antagonismen als medial kontaminiert verständlich gemacht werden. Es handelt sich somit auch um eine Form von Medienkritik. Als Gegenkino etablierte Pasolini einen filmischen Realismus, der in *12 Dicembre* in seiner vielleicht direktesten Form von „Filmkritik“ zu beschreiben ist. Die These, das Bilder in der Lage sind, kritisch „Position zu beziehen“ konnte Didi-Huberman in den letzten Jahren wiederholt an Pasolinis Werk exemplifizieren, wobei er sich jedoch vor allem auf allegorische Sujets bezog. *12 Dicembre* bietet die Möglichkeit, einigen dieser Thesen Didi-Hubermans an einem kaum beachteten Film Pasolinis, der zudem unzweideutig als kritisches Projekt zu rezipieren ist, nachzugehen.

10:00 - 12:00

F (KL 29 / 139)

**8.5: Workshop: Speaking nearby statt speaking about: Zu gegenwärtigen und zukünftigen Rahmungen der Kritik**

### Speaking nearby statt speaking about: Zu gegenwärtigen und zukünftigen Rahmungen der Kritik

*Chair(s)*: **Katrin Köppert** (Kunstuniversität Linz), **Andrea Seier** (Universität Konstanz)

*Vortragende*: **Julia Bee** (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf), **Andrea Seier** (Universität Konstanz), **Stephan Trinkaus** (Universität Köln), **Ulrike Bergemann** (Hochschule für Bildende Künste Braunschweig), **Katrin Köppert** (Kunstuniversität Linz), **Stefan Sulzenbacher** (Universität Wien)

In „Raster des Krieges“ weist Judith Butler auf die Notwendigkeit einer Neuausrichtung linker Politik hin. Den Hintergrund liefern die Kriege in Irak und Afghanistan, Kriege also, in denen Sexualpolitik und die ‚Befreiung der Frauen‘ wichtige diskursive Legitimationen lieferten. Skeptisch gegenüber Konzepten von Multikulturalismus, der bereits konstituierte Gemeinschaften voraussetzt und der Beschwörung liberaler Normen, die sich auf voneinander unabhängige Identitäten beziehen, schlägt Butler vor, sich der grundsätzlichen Prekarität des Subjekts zuzuwenden. Es gibt keine unverletzlichen Körper und keine, die nicht abhängig wären von anderen: „Das Problem ist auch keines der bloßen Koexistenz, sondern besteht darin, wie die Politik der differenziellen Formierung von Subjekten (...) (a) im Namen einer fadenscheinigen Konzeption der Freiheit sexuell Progressive gegen neue Einwanderer mobilisiert und (b) die Geschlechtsidentität und sexuelle Minderheiten zur Rationalisierung der jüngsten und laufenden Kriege einsetzt“ (Butler 2009, S.37).

Insofern Butler von Rastern und Rahmen spricht, von Bildproduktion und Zirkulation, können hier medientheoretische Perspektiven greifen. Wie verhält sich ein „postkritisches“ Denken, das Kritik selbst skeptisch betrachtet, insofern es Kritik als Verfahren des Otherings, der beobachtenden, nicht-involvierten Distanzierung begreift? Wenn der Prozess der Kritik entsprechend der fortwährend zirkulierenden Rahmungen, der Relativität unserer Raster, der konstitutiven Dependenz von einer

ungewissen Relation hervorgebracht wird, sind neue Bildtypen und Strategien gefragt. Welche theoretischen und praktischen Versatzstücke müsste eine Neuerfindung feministischer und anti-rassistischer Politik mit Bezug auf die aktuellen politischen Zuspitzungen von Innen- und Außenpolitik aufweisen? Wie könnte ein nicht-identitäres Sprechen nearby (statt about, im Sinne Trinh Minh Ha) aussehen, das die gegenwärtigen „Rahmenbedingungen“ der Kritik verschiebt?

10:00 - 12:00  
G (KL 29 / 111)

**8.6: Workshop: Phantom Algorithmus? Warum ein Gegenstand in Mode ist und gleichzeitig opak bleibt**

**Phantom Algorithmus? Warum ein Gegenstand in Mode ist und gleichzeitig opak bleibt**

*Chair(s):* **Marcus Burkhardt** (Technische Universität München), **Katja Grashöfer** (Universität Bochum)

*Vortragende:* **Armin Beverungen** (Leuphana Universität Lüneburg), **Oliver Leistert** (Leuphana Universität Lüneburg), **Serjoscha Wiemer** (Universität Paderborn), **Irina Kaldrack** (Hochschule für Bildende Künste Braunschweig), **Marcus Burkhardt** (Technische Universität München)

In jüngerer Zeit dienen Algorithmen zunehmend als Projektionsfläche für eine Vielzahl diffuser Ängste und Befürchtungen über den Kontrollverlust der Menschen über die Technik bzw. ihrer Unterwerfung unter die Technik. Algorithmen erscheinen dabei als Regierungstechnologien par excellence, die steuern, welche Informationen wir konsumieren (Google, Bing etc.), mit wem wir uns sozialisieren (Tinder), wie wir arbeiten (Voice-Picking), uns organisieren (SAP) oder gesund halten (Runtastic). Sie warnen uns, wo Gefahren lauern (Predictive Policing), und helfen sogar willentlich oder unwillentlich verursachte menschliche Fehler zu bereinigen (Wikipedia-Bots). Insofern wundert es nicht, dass unter den Bedingungen algorithmischer Gouvernementalität (Rouvroy) der Ruf nach jener, von Foucault als Kritik bezeichneten, Kunst laut wird, „nicht dermaßen regiert zu werden“.

Die Konturen einer solchen Kritik sind noch unscharf. In dem von der AG „Daten und Netzwerke“ initiierten Workshop sollen daher mögliche Einsatzpunkte einer Kritik der Algorithmen diskutiert werden, die dem Algorithmen gegenwärtig entgegengebrachten Pauschalverdacht eine differenzierte und differenzierende Betrachtung unserer medientechnologisch bestimmten Lage gegenüberstellen. Ausgehend von fünf thesen-förmigen Impulsvorträgen von Armin Beverungen, Marcus Burkhardt, Irina Kaldrack, Oliver Leistert und Serjoscha Wiemer werden in einer offen angelegten Diskussion verschiedene Dimensionen und Ebenen algorithmischer Macht diskutiert, die sich im Spannungsfeld von Optimierung, Selbstorganisation und Vorhersage bewegen. Unser Ziel ist es danach zu fragen, welchen Beitrag eine medientheoretisch informierte Perspektive für eine zu entwickelnde Kritik der Algorithmen leisten und in welchem Medium sich diese artikulieren kann. Moderiert wird der Workshop von Katja Grashöfer.

10:00 - 12:00  
C (L 113)

**8.7: AG Populärkultur und Medien**

10:00 - 12:00  
H (KL 29 / 110)

**8.8: AG Interfaces**

10:00 - 12:00  
I (KL 32 / 123)

**8.9.: Kommission für gute Arbeit in der Wissenschaft**

12:30 - 14:30  
A (L 115)

**9.1: Kritische Theorie des Medialen**

**Kritische Theorie des Medialen**

*Chair(s):* **Katerina Krtilova** (Bauhaus-Universität Weimar), **Dieter Mersch** (Zürcher Hochschule der Künste), **Michael Mayer** (Universität Potsdam), **Jörg Sternagel** (Universität Potsdam)

Die Möglichkeit der Mechanisierung von Leistungen, die vor dem Zeitalter ‚intelligenter Maschinen‘ dem Geist, Subjekt oder dem Menschen zugeschrieben wurden, ist eine Urszene der Medienwissenschaft. Als Infragestellung geisteswissenschaftlicher Methoden und Gegenstandsbereiche erlaubt sie, Technik nicht nur im Sinne von Instrumenten zu begreifen, die der Erkenntnisgewinnung dienen oder Theorien in die Praxis umsetzen, sondern als etwas, das Denken und Handeln mitgestaltet. Mit der Verbreitung digitaler Technologien in Praxis und Theorie scheint jedoch die Medienreflexion von einer Logik der Operativität und Relationalität, des Erkennens als technischer Funktion und der ökonomisch verfassten Beziehungen zwischen Akteuren vereinnahmt zu werden. Vor diesem Hintergrund sind grundlegende medientheoretische Annahmen neu zu justieren. In verschiedenen Hinsichten an die Kritische Theorie anschließend plädieren die Beiträge für eine kritische Theorie des Medialen.

*Beiträge des Symposiums*

**Technē / Artes / Technik: Drei Modalitäten des Wissens**

**Dieter Mersch**

Zürcher Hochschule der Künste

Beschreibt die technē eine mit der poiēsis verwobene Wissenspraktik, die sowohl der mathēsis und ihrer operativer Verfahren als auch des poiēn, der Kreativität der ‚Dichtung‘ bedarf, bleibt sie –

zumindest bei Aristoteles – dennoch zweideutig und verfehlt im eigentlichen Sinne die Kunst. Demgegenüber konstituiert sich die Kunst in der frühen Neuzeit als eine autonome Praxis, die vor allem reflexive Strategien in den Bereich der aisthēsis einträgt. Ihre Wissensform ist an Wahrnehmungen, d.h. an die Exposition von Singularitäten geknüpft, die eine ganz eigene Form von epistēmē hervorbringt. Statt einer an die Kopula und die Funktion der Synthesis gebundene Propositionalität basiert sie auf der Konjunktion von Heterogenitäten, die weniger verbindet, denn trennt. Wissen – als Reflexionswissen – ‚ent-springt‘ im buchstäblichen Sinne ihrer fortlaufenden Differenzierung. Schließlich lässt sich die neuzeitliche Technik und entsprechend die moderne Technologie weder auf die antike technē noch auf die neuzeitliche Ars zurückführen, sondern auf die mechanē, also letztlich den Theatermaschinen, die für die Illusion sorgten. Sie besetzt damit gegenüber der technē und der Kunst von vornherein einen anderen Platz. Dieser ‚andere Platz‘ gilt auch noch für die sich gerne an der Kunst orientierenden digitalen Technologien, die im Wesentlichen eine ‚mathematische Kultur‘ produzieren, deren Format eine Ludifizierung darstellt, worin Denken, Handeln, Produzieren, Kommunizieren usw. sich einer durchgängigen (binären) Entscheidungslogik unterwirft. Ihnen gegenüber positionieren sich die Künste heute als konträre Wissensformen des ‚Unentscheidbaren‘ oder ‚Unberechenbaren‘, als dasjenige, was auf Rückseiten, Verfallsformen, Erosionen oder nichtmathematisierbare Entropien verweist: auf Reste, die Nichteinholbarkeit der Zeit, die Unkontrollierbarkeit des Politischen, den Körper, das Trauma, die Einzigartigkeit des Antlitzes, die Zerstörung der Materialien, den Zufall und vieles mehr.

### **Kraft der Alterität. Ethische und ästhetische Dimensionen des Performativen**

**Jörg Sternagel**

Universität Potsdam

Arbeiten mit dem Begriff des Performativen verlagern unsere Aufmerksamkeit und Tätigkeiten in die Welt, auf das Erlebnis eines Geschehens, das nicht einfach gegeben ist, sich nicht durch bloße Fakten oder Zahlen erschließen lässt, sondern in dynamischen Prozessen in Raum und Zeit erfahren wird, in ethischen und ästhetischen Dimensionen: Wir sind nicht einfach auf der Welt, jeder allein für sich, als autonome Subjekte, sondern existieren zusammen mit anderen Menschen. Wir agieren und reagieren mit unserer Sprache, unserer Stimme, unserem Gesicht, unserem Leib, unseren Gesten. Wir stellen auf diese Weise Fragen nach den Menschen, ihrer Existenz in der Welt, zusammen mit anderen, die in Alteritätsverhältnissen, in Beziehungsgeflechten gesetzt ist und interessieren uns für ihre Bedingungen, für kulturelle und soziale Zusammenhänge, die im Zuge von Ereignissen und Praktiken entstehen. Dieses Interesse verfolgt auch Karl Marx, wenn er in den Pariser Manuskripten notiert, dass jede Selbstentfremdung des Menschen von sich und der Natur in dem Verhältnis erscheint, welches er sich und der Natur zu anderen, von ihm unterschiedenen Menschen gibt. Marx hinterfragt die Arbeit, die Lebenstätigkeit, das produktive Leben der Menschen, die in der Welt sind, in Verhältnissen stehen. Sein dialektisches Denken versucht, den Zusammenhang und die Position einzelner Momente in einem Ganzen aufzunehmen. Der Vortrag folgt dieser Bewegung und wendet sich damit gegen ein isolierendes Denken, das die Realität in eine Ansammlung äußerlicher Fakten auflöst. Vielmehr werden Wechselbezüge zwischen Subjekt und Objekt, Subjekt und Mitsubjekt in Prozessen der Konstitution, des Bildens und Fortbildens sichtbar gemacht, die Momente der Kritik einer auch politischen Ökonomie sichtbar machen, in denen es darum geht, sich über reale Bedingungen zuallererst zu verständigen. Unsere Arbeit mit dem Begriff des Performativen verbindet hier Phänomenologie und Marxismus.

### **Affirmative Techniktheorie und medienphilosophische Technikkritik**

**Katerina Krtilova**

Bauhaus-Universität Weimar

Digitalisierung scheint weit über technische Prozesse hinaus zu einer Transformation nahezu aller Bereiche der Gesellschaft zu führen. Die Möglichkeit der Digitalisierung scheint die Möglichkeiten des Handelns und Behandelns von Menschen und Dingen zu bestimmen und zugleich zur Bedingung der Erkenntnis von Natur und Kultur zu werden. Diese Einheit von Theorie und Praxis, Wissenschaft und Technik gilt es medienphilosophisch zu hinterfragen. Phänomenologisch oder anthropologisch orientierte Technikkritik kann auf die Grenzen der Technologie hinweisen: subjektive Erfahrung lässt sich nicht auf (technisch) operationalisierbare Funktionen oder Prozesse reduzieren; Nicht nur können Techniken bestimmte Menschenbilder, Verhalten und Wahrnehmung formen, sondern Techniken gehen auch umgekehrt aus dem In-der-Welt-sein hervor. Der Beitrag schlägt vor, Techniken über diese Ansätze hinaus nicht nur gegenüber dem Sich-Wissen in der Lebenswelt oder als Gegenüber des Menschen zu betrachten, sondern als Bestandteil des Medialen zu reflektieren – insofern Medialität nicht auf ein technologisches Weltverhältnis eingeschränkt wird. Dann lassen sich Strategien der Digitalisierung als mögliche Modelle des Erkennens und Handelns beschreiben, deren Reflexion gerade andere Möglichkeiten, andere Logiken und Zugänge einbringt und damit als kritische Theorie wirksam werden kann.

### **Kapital als Medium. Zu einer Kritischen Theorie des Medialen**

**Michael Mayer**

Universität Potsdam

Wo es Medien gibt, gibt es Beziehungen. Die Aussage entgeht nur dann dem drohenden Trivialitätsverdacht, wenn diese Beziehungen die durch sie bezogenen Elemente mit zu dem machen, was sie sind – sie also mit konstituieren. Begreifen wir „Kapital“ nicht nur im landläufigen Sinne als ökonomische Kategorie, sondern als Medium sui generis, fragen wir nach den Beziehungen, die es ermöglicht, ihrer Qualität und Beschaffenheit. Der Vortrag diskutiert die These, dass das „Kapital als Medium“ Beziehungen im Modus der Nicht-Beziehung realisiert - als abstrakte Relationen diskreter und diskret rekursiv gekoppelter Elemente. Und er fragt nach der Möglichkeit,

diese Nicht-Beziehung negativistisch als Beziehung eigener Art auszulesen.

12:30 - 14:30

9.2: Kulturelle Partizipation durch (Medien)Kritik in sozialen Netzwerken

B (L 116)

### Kulturelle Partizipation durch (Medien)Kritik in sozialen Netzwerken

Chair(s): **Vera Cuntz-Leng** (Philipps-Universität Marburg)

Digitale soziale Netzwerke und Web-basierte Applikationen fördern eine Vergemeinschaftung von Nutzer\_innen über die Rezeption medialer Inhalte wie z.B. Serien und Filme. Sie bringen zudem eigene narrative Modi und mediale Formate der kritischen kulturellen Auseinandersetzung mit diesen Kulturprodukten hervor, und werden deshalb als mediale Innovationen oder kulturelle Errungenschaften gefeiert. Die AG Partizipations- und Fanforschung setzt sich in ihrem Panel aus medien- und kulturwissenschaftlicher Warte mit drei Fallstudien auseinander, die Kritik an, in, und mit Medien zum Gegenstand haben.

In Anlehnung an Nico Carpentiers AIP-Modell, das „access“, „interaction“ und „participation“ voneinander abgrenzt (2015), greift das Panel einen Partizipationsbegriff auf, der Mitbestimmung und Mitentscheiden innerhalb produzierender und rezipierender Kontexte voraussetzt. Die im Panel angesprochenen Beispiele thematisieren hierbei durchaus auch die beiden anderen Dimensionen des Carpentier'schen Modells, nämlich Zugang zu und Interaktion mit kulturellen Inhalten, wenn sie sich mit der Involvierung von Zuschauer\_innen in transmedialen Produktionsprozessen (Stollfuß), mit fankultureller feministischer Kritik an Darstellungsmodi der Nacktheit innerhalb der TV-Serie *Game of Thrones* (Fehrlé) und mit audiovisuellen Formen der Filmkritik in Fan- und Wissenschaftsgemeinschaften (Einwächter) auseinandersetzen. Hierbei werfen die Vortragenden auch eine der Grundfragen ihrer Arbeitsgruppe auf, nämlich ob die genannten Beispiele kritischer Auseinandersetzung tatsächlich kulturelle Mitbestimmung ermöglichen oder – sofern keine handlungsrelevanten, produktionspolitischen Konsequenzen aus ihnen erwachsen – echte Partizipation nur vorspiegeln.

Verweis: Carpentier, Nico. "Differentiating between access, interaction and participation." *Conjunctions. Transdisciplinary Journal of Cultural Participation* 2.2 (2015): 7-28.

*Beiträge des Symposiums*

### „Exploring the Impending Threat of Cyberwarfare“. NETWARS/OUT OF CTRL, kritische Digitexte und Participatory TV Production Culture

**Sven Stollfuß**

Universität Bayreuth

Das crossmediale Projekt NETWARS/OUT OF CTRL (Filmtank/ARTE/ZDF 2014–) – bestehend aus einer Fernsehdokumentation, einer interaktiv-partizipativen Webdoc, einer Graphic Novel App, einem E-Book und einer Audio-Book-Serie sowie einer noch in Planung begriffenen Fernsehserie – kritisiert die Schwachstellen digital-vernetzter Informationsinfrastrukturen und -ökonomien.

Dabei zeigt sich NETWARS/OUT OF CTRL selbst als Medium der Kritik im Zuge seiner crossmedialen Erzählform. Pointiert am Beispiel der interaktiv-partizipativen Webdoc soll die in der Doku vorgebrachte Kritik mit den medialen Tools ihrer partizipativen Produktion(skultur) verschränkt reflektiert werden. Als Test der Sicherheitsstandards eines Energieversorgungsunternehmens umgesetzt, soll der bestellte Cyberangriff eines versierten Hackers alle Systemlücken offenlegen. Durch die horizontal integrierende Strategie von Fernsehen, Internet und Social Media (Curtin 2009, van Dijck/Poell 2015) akzentuiert NETWARS/OUT OF CTRL eine hierin virulente kritische Dimension in der digitextuellen Ästhetik und ihrem partizipativen Imperativ (Everett 2004) selbst. Gezielt über die Social Media Bausteine im partizipativen produktionskulturellen Ansatz wird eine Atmosphäre der direkten kritischen Meinungsbildung forciert. Die Inhalte des Producer-Generated Contents und die sich anschließenden zuschauer\_innenseitigen Auseinandersetzungen (u.a. in Form von User-Generated Content) vermischen sich zu spezifischen medialen Praktiken einer digitextuellen Kritik im Horizont partizipativer TV-Formate. Im Rahmen des Vortrags sollen diese Mechanismen analysiert und in Hinblick auf ein vermeintlich gesteigertes kritisch-politisierendes Potential aktueller Formen des Participatory Television hinterfragt werden.

### Feministische Fankritik und kulturelle Macht in HBOs *Game of Thrones*

**Johannes Fehrlé**

Universität Mannheim

In den nach wie vor durch sein puritanisches Erbe geprägten USA ist der Pay-TV-Sender HBO einer der Vorreiter des ‚golden age of naked television‘. Während die Kritik an fetischisierenden und objektivierenden Darstellungsformen im Film spätestens seit den 1970ern in der feministischen Filmanalyse etabliert ist, spielte sich solche Kritik in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts vor allem im universitären Umfeld ab und wurde allenfalls über die professionelle Filmkritik in eine breitere Öffentlichkeit getragen.

Mit dem Aufkommen digitaler sozialer Netzwerke sind derartige Kritiken in den letzten Jahren immer präsenter geworden und beeinflussen nun maßgeblich einen Teil der öffentlichen Diskussion sowohl in digitalen als auch analogen Sphären. Insbesondere die Adaption von George R.R. Martins Fantasy-Epos *A Song of Ice and Fire, Game of Thrones* (2011-), die mit ihrer häufigen Darstellung nackter weiblicher Körper sowie durch Vergewaltigungsszenen auffällt, ist hierbei zu einem Stein des Anstoßes in der Kritik vornehmlich weiblicher und feministischer Fans geworden. Obwohl diese Kritik

zunächst im Internet formuliert, diskutiert und verbreitet wird, tritt sie auch in die traditionellen Medien ein, etwa ins Fernsehen (in satirisch verzerrter Form) in den *Southpark*-Episoden „A Song of Ass and Fire“ und „Titties and Dragons“ (beide 2013, USA, Comedy Central), sowie in die professionelle Presse, die ähnliche Positionen vertritt, welche in entsprechenden Onlineforen weiterverbreitet werden. Dies resultiert letztlich in der Konfrontation der GoT-Produzenten mit der Fankritik, etwa in der *Game of Thrones* Q&A Session der Comic Con 2015. Eine Untersuchung dieser Kontroverse um *Game of Thrones* soll an einem konkreten Fallbeispiel erörtern wie und inwieweit die Partizipationsmöglichkeiten der Netzöffentlichkeit die Verhandlung kultureller Macht zwischen Fans und Fernsehmachern bereits verändert haben und weiter in Veränderung begriffen sind.

### **Sehen, mixen, kritisieren. Audiovisuelle Formen der Filmkritik in Fan- und Wissenschaftsgemeinschaften**

**Sophie Einwächter**

Philipps-Universität Marburg

Es mag offensichtlich erscheinen, dass Wissenschaftler\_innen sich ebenso wie Fans dauerhaft und leidenschaftlich mit bestimmten Objekten und Inhalten auseinandersetzen (vgl. Roose et al. 2010), dennoch fühlen sich Akademiker\_innen oftmals unwohl, wenn sie als Fans bezeichnet werden. Dem Fansein, so eine weit verbreitete Ansicht, wohne doch auch etwas Distanzloses, Unprofessionelles und nicht zuletzt Unkritisches inne, was in der Wissenschaft fehl am Platze sei.

Die Frage nach der Verquickung von Wissenschafts- und Fankultur erhält neuen Auftrieb durch populäre Formate der Wissensvermittlung, wie sie durch soziale Netzwerke und die Logik viraler Verbreitung angestoßen werden: In den letzten Jahren erfreut sich die Gattung des Video Essays (oder auch Audiovisual Essays) besonderer Beliebtheit in der Filmwissenschaft, denn hier wird Filmisches mit filmischen Mitteln besprochen und kritisiert. In der von den Akteur\_innen vorgenommenen Historisierung dieses neuen Wissenschaftsformats wird verstärkt auf Kunstformen – wie etwa den Essay Film – als Vorgänger hingewiesen (Álvarez-López/Martin 2014). Mindestens ebenso evident, so argumentiert dieser Beitrag, ist jedoch eine fankulturelle Tradition des ‚Vidding‘ (vgl. Coppa 2008).

In einer historischen Perspektive und unter Zuhilfenahme qualitativer Interviews vergleicht der Beitrag das Video Boot Camp – eine fankulturelle Kollaboration zum Transfer von Filmschnittkenntnissen, das bis 2004 online stattfand – mit dem Videographic Criticism Workshop der Middlebury University aus dem Jahr 2015, der eine ähnliche Zielsetzung hatte. Der Vergleich der jeweiligen Produktionsbedingungen und geführten Rhetorik ermöglicht wesentliche Einblicke in die Ästhetisierung und Mediatisierung kontemporärer Kritikformen, sowie in Legitimations- und (hoch)kulturelle Distinktionsbestrebungen ihrer Produzierenden.

12:30 - 14:30

**9.3: Kritische Theorie und generische Praxis**

D (KL 29 / 135)

### **Kritische Theorie und generische Praxis**

*Chair(s):* **Peter W. Schulze** (Universität Bremen), **Ivo Ritzer** (Universität Bayreuth)

Genres haben in der Kritischen Theorie traditionell keinen guten Stand. Ein normativer Gestus in der Verurteilung generischer Strukturen verhindert bis heute nicht selten einen differenzierteren Blick, wenn zum Maßstab von Kritik Theodor W. Adornos Anklage einer verblendenden "Bewusstseinsindustrie" wird. Das aus der AG Genre Studies der GfM entwickelte Panel hingegen will von der basalen Warenform generischer Produktionen nicht mechanisch auf eine ideologische Funktion schließen. Stattdessen soll es um Genrepraktiken als heterogenes Feld gehen, auf dem Konflikte zwischen differenten gesellschaftlichen Akteuren ausgetragen werden können. Entgegen Adornos radikal negativer Dialektik sei deshalb am anderen Ende der Kritischen Theorie angesetzt, bei Walter Benjamin und Siegfried Kracauer, deren Arbeiten zum "Gesamtcharakter der Kunst" bzw. zu "Oberflächenphänomenen" auch heute noch für eine Kritische Theorie generischer Praxis fruchtbar zu machen sind. Dem Panel der AG Genre Studies geht es dabei um eine reziproke Perspektivierung von Kritischer Theorie und generischer Praxis, ohne dabei jeweils singuläre Funktionen zu hypostasieren. Vielmehr wird davon ausgegangen, dass generische Praktiken und ihre medialen Strukturen unweigerlich immer auch Hoffnungen, Erwartungen oder Wünsche artikulieren, denen eine Kritik des Bestehenden immanent sein kann. In diesem Sinne bildet die Erweiterung der Kritischen Theorie durch Ansätze der Cultural Studies bei Raymond Williams, Stuart Hall oder John Fiske einen zentralen Anknüpfungspunkt, etwa mit Fiskes Hinweis auf eine „cultural economy“ von Genres jenseits kulturindustrieller Zurichtung, die generische Texte auf unterschiedlichen medialen Dispositiven wie Film, Fernsehen oder digitalen Medien als prinzipiell offene Signifikanten flottieren lassen. Das Panel intendiert aus dieser Perspektive sowohl eine Auseinandersetzung mit Kritischer Theorie einerseits als auch konkrete Fallstudien zu einzelnen Genres andererseits.

*Beiträge des Symposiums*

### **"Jane got a gun, now!" Kritik der Urbilder oder Re-writing (Genre-)History**

**Tanja Prokic**

Technische Universität Dresden

Versteht man Genres als Selbstbeschreibung von Gesellschaft, so müssen generische "Phasenmodelle" (Knut Hackett) unmittelbar im Verhältnis zu gesellschaftlichen Strukturen, d.h. gesellschaftlichen Problemkonstellationen betrachtet werden. In der Phase der Entstehung antworten Genres auf konkrete Problemlagen, stellen Lösungsmodelle parat, fungieren unter anderem als

(re)stabilisierende Semantik für prekär gewordene Lebensmodelle. Genres gelingt es in dieser Phase Ängste, Hoffnung, Ideale, Imaginationen, Krisenphänomene etc. in entsprechende Ikonographien oder Szenographien zu übersetzen, die sogenannte "Urbilder" (Georg Seeßlen) schaffen, die paradigmatisch für ein Zeitgefühl und das entstandene Genre gleichermaßen stehen. Die persistente Rezipienten der Urbilder trägt maßgeblich zu einer Stabilisierung bei. In der Phase der Neubildung, so die These des Beitrags, erreichen Überraschungserfolge erneut Aufmerksamkeit, nicht nur weil ihnen eine Anpassung an Probleme der Gegenwart, die mit „zeitgenössisch-werden“ bezeichnet sein soll, gelingt, sondern auch weil sie ihre eigene generische Historizität in Form einer Kritik der Urbilder hinterfragen. Die ursprüngliche Fähigkeit der neu ausgebildeten Szenographien (Phase 1) wird durch Umschriften, d.h. eine visualisierte Aushandlung mit den (re)stabilisierenden und affirmativen Effekten der abgeschliffenen Urbilder, in die medialen Produktionen integriert. An einzelnen Beispielen soll diese Kritik der Urbilder transparent gemacht werden und so die Umdeutung des Phasenmodells zur Diskussion gestellt werden.

### **Kritik der schwarzen Medialität: Postkoloniale Theorie und generische Politik**

**Ivo Ritzer**

Universität Bayreuth

Ausgehend von Achille Mbembes bahnbrechender Studie "Kritik der schwarzen Vernunft" (2014) wird der Vortrag skizzieren, wie mediale Genres in Relation zu Praktiken von Kolonialismus und transatlantischem Sklavenhandel stehen, welche als konstitutive Praktiken für die Globalisierung der (Post-)Moderne zu konzeptualisieren sind. Dabei soll es darum gehen aufzuzeigen, dass einerseits jene globalisierte Welt noch immer rassistisch strukturiert ist und andererseits ihre neoliberale Politik zusehends eine neue Klasse subalternen "schwarzer" Subjekte hervorbringt. Die von Mbembe insbesondere für das neue Jahrtausend konstatierte totale „Privatisierung der Welt unter der Ägide des Neoliberalismus“ ist auf ihre Implikationen für generische Phänomene hin zu befragen, die sich vor allem im Globalen Süden als Narrative permanenter Todesdrohungen zeitigen, in denen entfesselte Spiralen struktureller wie personaler Gewalt zu einer radikalen Verdinglichung und Handhabarmachung des Lebens führen. Insbesondere am Paradigma der Kriminalfiktion wird der Vortrag diskutieren, wie generische Politik ein (post-)koloniales Kapital imaginiert, das durch universale Kommodifizierung und eine dehumanisierende Indifferenz charakterisiert ist. Das Moment der im Generischen durchaus ambivalent zentrierten Gewalt evolviert dort simultan zu einem kritischen Medium der Reflexion über den desolaten Zustand des Südens, der aufgrund neoliberaler Globalisierung zu einer radikalen Verschwendung von Leben führt. Es gilt zu zeigen, wie gerade durch die generische Kritik der Kriminalfiktion ein komplexer Diskurs über Machtrelationen in der Ägide des Neoliberalismus geführt wird, wo ganze Generationen subalternen Menschen zu Abfall des Kapitals degradiert werden.

### **"Real" oder "Rapsplotation"? Der Hip Hop-Film im "kritischen" Diskurs**

**Markus Spöhrer**

Universität Konstanz

Seit mehr als 30 Jahren sind filmische Repräsentationen der Hip Hop-Kultur an der globalen Verbreitung dieses vormals subkulturellen (US-amerikanischen) Phänomens beteiligt. Frühe Filme wie "Breakin" (1984) orientierten sich an den ästhetischen und generischen Konventionen des Hollywood-Musicals, ohne die rassistische Marginalisierung zu thematisieren, die in den Randbereichen amerikanischer Großstädte vorherrschte. Sie erzählten generische "success stories", in denen Hip Hop-Kultur als Möglichkeit der Überwindung sozialer Grenzen fungierte. Dies änderte sich mit dem "Hood"-Filmzyklus der 1990er-Jahre radikal. In Wechselbeziehung zu Themen, Topoi und Charaktertypen im kommerziellen Gangsta-Rap, verlagerte sich die Filmhandlung kommerzieller Hollywood-Produktionen in die Milieus amerikanischer großstädtischer Vororte, in denen jugendliche, kriminelle Afroamerikaner figurieren, die von rassistischer und sozialökonomischer Diskriminierung gezeichnet sind. Während den Filmen oftmals ein erstaunlicher "urban realism" zugesprochen wurde, gerieten Produktionen wie "Boyz n the Hood" (1991) vor allem in die Kritik von kulturwissenschaftlich inspirierten Black Studies und der Geschlechterforschung, die sowohl die stereotypische (und kapitalistisch motivierte) Repräsentation afroamerikanischer Jugendlicher als gewaltbereite, delinquente Gangstas hervorhoben sowie die Reduzierung weiblicher Charaktere auf sexualisierte und/oder hochgradig von den männlichen Charakteren abhängige Nebencharaktere. Der Vortrag soll im Rahmen eines filmgeschichtlichen Überblicks schließlich aufzeigen, wie sich Genre-Definitionen filmischer Repräsentationen von Hip Hop-Kultur (Hip Hop-Film, Hip Hop-Cinema, Hood-Film, Rapsplotation) in starker Wechselbeziehung mit sowohl dem akademischen als auch nicht-akademischen "kritischen Diskurs" vorgenommen und zudem mit Rückgriff auf (bisweilen subjektive) Authentizitätskriterien bestimmt wurden.

### **Generische Sozialkritik? Der italienische Polit-Thriller als symbolisches System zwischen formaler Anpassung und gesellschaftlicher Innovation**

**Florian Mundhenke**

Universität Leipzig

Schon seit Anbeginn der Filmgeschichte hat sich der fiktionale Langfilm auch um eine Reflexion gesellschaftlicher Umstände bemüht. Nicht zuletzt lassen sich mit den Mitteln der dramatischen Zuspitzung und der formalen Emphase Probleme der sozialen Gegenwart verdichten und deren Umstände verdeutlichen. Mit Blick auf das reichhaltige und vielschichtige italienische Genre-Kino seit 1950 haben sich spätestens ab 1970 ebenfalls Tendenzen entwickelt, im Genrefilm eine spezifische Kritik am italienischen Rechts- und Staatssystem (Korruption, Betrug, Täuschung, Machtinteressen) zu üben. Seitdem Francesco Rosi mit *Salvatore Giuliano* (1962) und Elio Petri mit *Il Ciascuno Il Suo* (1966) zwei frühe, auch international erfolgreiche Werke vorgelegt haben, hat sich seit spätestens ab

1970 ein Markt für vergleichbare Filme geöffnet. Diese spezifisch italienische Form des Politthrillers soll innerhalb des Vortrags einerseits vor der Folie vergleichbarer Arbeiten aus den USA gelesen werden, aber andererseits auch vor dem Hintergrund der dichten Verflechtung und Ausdifferenzierung des italienischen Genre-Kinos in dieser Zeit. Mit dem Fokus auf die Figur Damiano Damiani soll gezeigt werden, dass sich der italienische Polit-Thriller als System etablieren konnte, das einerseits eine gewisse (oder gelegentlich sogar starke) formale Anpassung an Genrestandards beinhaltet (Zeichnung der Hauptfiguren, Umgang mit Kamera und Schnitt, Kompositionstechniken, dramaturgische Konventionen), andererseits darüber hinaus sehr innovativ mit der Kritik an Autoritäten (real und symbolisch-fiktiv) umgegangen ist. Eine Technik ist dabei die Andeutung des umfassenden Strukturverlusts (Verstrickung nahezu aller Handlungsträger in den Komplot, Unmöglichkeit der Aufklärung oder Auflösung der Verwicklungen, sogar Tod der Identifikationsfigur), die relativ herausragend im Kontext der Ausbildung eines generischen Kanons gewesen ist. Insofern demonstriert der italienische Polit-Thriller paradigmatisch, dass generische Praktiken immer auch eine Kritik des Bestehenden zu artikulieren vermögen.

12:30 - 14:30

9.4: Televisuelle Konstruktionen des Kritischen: Andere Orte der Fernsehkritik

E (KL 29 / 137)

### Televisuelle Konstruktionen des Kritischen: Andere Orte der Fernsehkritik

Chair(s): **Dominik Maeder** (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)

Fernsehen, so Serge Daney, sei vom Kino gerade in der Hinsicht zu unterscheiden, dass es keine Kritik verdiene, des kritischen Impulses nicht würdig sei. Die damit dann doch formulierte Kritik am Fernsehen bezieht sich – in durchaus typischer Manier – auf das Medium allgemein und prinzipiell, nicht auf dessen vielgestaltige und disparate Inhalte: Eine Kritik des Fernsehens scheint Fernsehkritik geradezu systematisch auszuschließen.

Seit seiner Etablierung als Massenmedium ist das Fernsehen immer schon Gegenstand von ähnlichen kulturkritischen Einwänden, wie sie etwa von Adorno, Anders oder Postman formuliert wurden, ausgesetzt gewesen. Die Kritik des Fernsehens erkennt zwar letztlich die gesellschaftliche und politische Bedeutung des Fernsehens an – dass sie sich zumeist aber nicht auf einzelne Gegenstände richtet, hat auch, wie Charlotte Brunsdon anmerkt, mit einer Verunsicherung des kritischen Diskurses zu tun, der durch die häusliche Rezeptionsform und die vom flow markierte (Nicht-)Identität ungreifbarer, serieller Gegenstände ausgelöst wird. Die Situation mag sich durch den Wandel des Fernsehens zum digitalen und vernetzten Medium gewandelt haben – da diese Veränderungen sich aber häufig auf einen neuen Aggregatzustand des Fernsehens durch narrowcasting, DVD, Pay-TV oder Streaming-Plattformen beziehen, die es leichter (aber nicht unbedingt produktiver) machen, klassische, auf den Einzelgegenstand bezogene Kritik am Fernsehen zu verfassen, interessiert sich dieses Panel für andere Orte der Kritik, die das Fernsehen aus unterschiedlichen medialen Perspektiven in den Blick nehmen und in diesem Remediationsprozess wichtige Beiträge dazu liefern, seine (Nicht-)Identität zu konstituieren. Diese anderen Orte der Fernsehkritik lassen sich im Film wie im Netz, aber auch in Formaten, Praktiken und schließlich in der Erfahrung des Fernsehens selbst aufspüren.

*Beiträge des Symposiums*

### Cinematische Konstruktionen der Fernsehkritik

**Herbert Schwaab**

Universität Regensburg

Das Kino hat immer wieder den Blick auf das Medium des Fernsehens gerichtet. So wird etwa in dem Film *Network* (1976) Kritik an der Institution Fernsehen geübt; in einer klassischen Szene aus dem Melodrama *All That Heaven Allows* aus den 1950er Jahren symbolisiert die komplexe visuelle Konstruktion der Spiegelung des leeren Blickes der Hauptfigur im Fernsehbildschirm die Isolation der Heldin und das falsche Versprechen des Beziehungersatzes durch das Medium; in der Komödie *Pleasantville* (1998) konstruiert der Film eine idealisierte Version einer Sitcomwelt, um damit die vermeintliche Idealisierung der Kleinstadt in der Fernsehserie anzusprechen. Dass die dabei formulierte Kritik immer auch von dem Konkurrenzverhältnis zu dem anderen Medium geprägt ist, erklärt, warum sie häufig negativ oder einseitig ausfällt. Dieser Beitrag will sich mit diesem Konkurrenzverhältnis beschäftigen, die medienhistorischen Veränderungen der Voraussetzungen für diese Kritik erfassen und erkunden, wie diese Kritik operiert: Welche Eigenschaften des Fernsehens werden durch die Veränderung der Perspektive durch ein anderes Medium herausgearbeitet? Wie lässt sich das Verhältnis von Kritik und Hommage an Fernsehadaptation des Kinos in Filmen wie *Starsky and Hutch* deuten? Welches Wissen von dem Medium wird in den filmischen Repräsentationen des Fernsehens generiert? Worin genau liegen die Gründe dafür, warum das Bild, das das Kino vom Fernsehen zeichnet, häufig so falsch erscheint? Wo liegen die (medialen) Gründe für die Begrenztheit dieses Wissens?

Es soll deutlich werden, dass die Auseinandersetzung des Kinos mit dem Fernsehen nicht nur eine wertende Beschreibung des Mediums und seiner Inhalte ist, sondern immer auch als Fortschreibung der Formen des Mediums zu verstehen ist. Daher soll auch deutlich werden, welchen Mehrwert diese Perspektive des Kinos bietet, welche Eigenschaften – des 'flows', der Serialität, der Wiederholungen und Reihung oder des Alltagsbezuges – vom dem anderen Medium auf besondere Weise erfasst und in ihrer Wirkung auf die Zuschauenden gedeutet werden.

### Das kritische und naive Publikum im Zeitalter des Internets

**Michaela Wunsch**

Institute for Cultural Inquiry Berlin

Nach Umberto Eco wandelt sich der naive Zuschauer serieller Formen, der sich vom infantilen, aber nicht „krankhaften“ Bedürfnis leiten lässt, die Wiederkehr des Immergleichen zu genießen, in einen kritischen Zuschauer, wenn es sich bei dem Gleichen um ein beabsichtigtes Zitat handelt, das der Zuschauer als solches erkennt, weil es zum Repertoire seiner „Enzyklopädie“ gehört. Der kritische Effekt besteht darin, dass „dem Zuschauer das Zitat bewusst geworden ist“ und er „ironisch über die Topos-Natur des zitierten Ereignisses nachdenkt“ und das „Spiel zu dem er eingeladen ist“ als eine Infragestellung seiner Enzyklopädie erkennt. Um ein Zitat als solches zu erkennen, bedarf es angesichts von Suchmaschinen und Wikipedia jedoch keiner persönlich angesammelten Enzyklopädie mehr, das Spiel der intertextuellen Referenzen benötigt kein Kennerpublikum mehr. Welche kritischen Implikationen könnten dennoch in intermedialen und intertextuellen Referenzen liegen? Verrät ein Medium noch etwas von sich, wenn ein anderes Medium von ihm spricht? Der Beitrag fragt nach der Kritikhaltigkeit des selbstreflexiven Intertextuellen und Intermedialen anhand einer Serie, die zum Film (*Miami Vice*) und eines Film, der zur Serie (*Fargo*) wurde.

### ›Be kritisch‹? Affirmation, Antizipation und Augenzwinkern im Neo Magazin Royal.

**Tobias Conradi**

ZeM Brandenburg

›Alles andere ist Fernsehen‹ lautet der Claim der ZDF-Sendung Neo Magazin Royal. Die Debatte um das ›Schmähdikt‹ genannte Gedicht hat den Moderator Jan Böhmermann im März 2016 tatsächlich vom Fernsehen auf die Titelseiten der Tageszeitungen getragen. Und auch in der Verteidigung des Gedichts (in seinem Kontext) wurde die Sendung dann wirklich zu allem anderen außer Fernsehen: Theater, Literatur, Kunst – dies waren die Register unter denen die Bewertung der Sendung und ihres Lyrik-Segments als Verteidigerin der Meinungsfreiheit vorgenommen wurde. Kritik, so viel scheint sicher, kann allein im Fernsehen nicht stattfinden.

Dabei hat in der Debatte um die Frage, was Satire darf oder nicht darf, ein anderer Beitrag derselben Sendung weit weniger Aufmerksamkeit erhalten: das Musikvideo ›be deutsch‹, das sich u.a. als Kommentar auf ›Wutbürger‹, die deutsche Flüchtlingspolitik sowie auf das deutsche Selbstbild als Verteidiger demokratischer Werte verstehen lässt. Ausgehend von der ›Causa Böhmermann‹ soll in dem Vortrag der Frage nachgegangen werden, ob und wenn ja zu welcher Kritik das Fernsehen fähig ist und welche Rolle in diesem Kontext (Über-)Affirmation, die Antizipation möglicher Folgepraxen, Ambiguität, Assoziationsspielräume und Augenzwinkern spielen. Handelt es sich beim Neo Magazin Royal um eine kritische Sendung? Oder kultiviert es als Nischenformat lediglich ein preaching to the converted? Leistet Fernsehsatire mehr als eine selbstgenügsame Feier des eigenen ›kritischen Bewusstseins‹?

### Zur Nichtkritik des Fernsehens

**Stephan Trinkaus**

Universität zu Köln

Fernsehen ist nicht einfach ein bestimmter technischer Apparat, es ist auch nicht allein von einer bestimmten räumlichen oder sozialen Anordnung – etwa des Wohnzimmers, des Privaten, des Suburbanen oder der ‚Unterschicht‘ – bestimmbar, auch wenn es ein grundlegender Bestandteil dieser Anordnungen, oder eher ein wichtiges Moment ihrer jeweiligen Prozessualität ist. Fernsehen ist vielmehr das Medium des Banalen, Bedeutungslosen, Alltäglichen: ein Geschehen, an dem ‚nichts‘ geschieht. Wenn wir fernsehen, können wir die Erfahrung einer Auflösung in kontinuierliche Diskontinuität machen, der wir uns überlassen müssen, die wir nicht kontrollieren können – darin besteht wohl das Gefühl der Lebendigkeit, das wir mit dem Einschalten des Fernsehens suchen. Im Fernsehen ist also etwas im Spiel, das der Beurteilung, dem Gericht, der Kritik entkommt. Dieser Beitrag möchte das Problematische einer Kritik des Fernsehens nicht kritisieren und auch nicht problematisieren, sondern versuchen, sich der Erfahrung eines ‚Nichts‘ des Fernsehens anzuvertrauen.

12:30 - 14:30

G (KL 29 / 111)

### 9.5: Spiel und Kritik im Spannungsfeld von Regeln, Visualität, Narration und Audition

#### Spiel und Kritik im Spannungsfeld von Regeln, Visualität, Narration und Audition

*Chair(s): Ann-Marie Letourneur* (Philipps-Universität Marburg)

Ziel des Panels ist es, die Untersuchung von Spielphänomenen vorzustellen, die sich zunächst gewöhnlicher Kritik zu verschließen scheinen: automatisierte Prozesse, spezielle Algorithmen, Zufallsergebnisse als Content bis hin zu künstlerischen Ausdrucksformen. Was sie verbindet ist der gemeinsame Bezug zum „Spiel“ und seinen Regelsystemen.

Regeln unterscheiden ein Game vom freien Spiel, da im Game die Interaktion mit dem Spielmaterial limitiert wird. Nach Huizinga sind Regeln absolut bindend und eindeutig. Spielregeln sind Anweisungen, die den Spielablauf festlegen, und damit strukturell eng verwandt mit Algorithmen, bei denen sich mehrere, geschickt verknüpfte Handlungsanweisungen zu einer Kette aus Tests, Sprüngen innerhalb der Kette und Variablen und zu einer Problemlösung bei der Verarbeitung von Daten konstituieren. Dies kann dann die Grundlage einer Automatisierung bilden. Sogar die Genese eines Werkes kann so automatisiert werden. Doch wie passt Kritik zu einem Werk, das das Ergebnis eines streng geregelten, evtl. sogar automatisierten Prozesses ist? Mit dieser Frage werden sich die Vortragenden des Panels beschäftigen. Die betrachteten Beispiele spiegeln dabei nicht nur unterschiedliche Konstellationen innerhalb dieses Spannungsgeflechts wider, es wird ganz bewusst in jedem Vortrag ein anderes Medienformat behandelt.



Cyrus Mobasheri wird zuerst darüber sprechen, wie man Spielregeln objektiv gemessen am Designziel kritisieren kann. Dann wird Daniela Kortebusch sich mit der Reglementierung von Kritik in Spielen mit Bezügen zur bildenden Kunst beschäftigen. Anschließend legt Jana Deppe dar, wie Regeln dazu genutzt werden können, Kritik an prozedural generierten Geschichten zu automatisieren. Abschliessend diskutiert Miriam Akkerman wiederum Musikstücke, denen Spielregeln als Grundlage der Struktur dienen.

*Beiträge des Symposiums*

### **Grenzen objektiver Kritik bei Spielregeln**

**Cyrus Mobasheri**

Universität Bayreuth

Gibt es objektive Kriterien bei der Beurteilung von Spielregeln? Dieser Frage wird der Vortrag auf den Grund gehen, denn Begriffe wie "Ludonarrative Dissonanz", "Balancing-Fehler" und "Regellücken" scheinen Letzteres nahezulegen. Auch die empirischen Methoden, die man beim Balancing einsetzt, tragen, oberflächlich betrachtet, zu diesem Eindruck bei.

Andererseits findet man viele unterschiedliche Beispiele, die vermeintliche Design-Grundsätze bewusst brechen und oft genau deswegen erfolgreich sind. Man denke nur an Sandbox-Spiele wie "SimCity" oder "Minecraft", die bewusst auf ein konkretes Spielziel verzichten. Manchmal werden diese Grundsätze wie beim Konzept der perfekten Imbalance sogar bewusst verletzt, um ein konkretes Designziel zu erreichen.

Um das Designziel kritisieren zu können, muss man es aus den Regeln ableiten. Nur so kann man beurteilen und ermitteln, ob ihm gegebenenfalls einzelne Regeln widersprechen. In der Rechtswissenschaft gibt es verschiedene Methoden, um Gesetze auszulegen. Diese sollen, Gregorio Robles in „Rechtsregeln und Spielregeln“ dargelegtem Ansatz folgend, auf Spielregeln übertragen werden, um dann damit das Designziel zu identifizieren.

An einzelnen von dem Designziel abweichenden Spielregeln kann unter anderem, Ian Bogosts Konzept der prozeduralen Rhetorik folgend, Kritik rhetorischer Natur geübt werden.

Häufig wird jedoch das Spielerlebnis als Ganzes kritisiert. Indem man den einzelnen, erlebten Spielverlauf als einen Pfad in dem von den Regeln aufgespannten Möglichkeitsraum betrachtet, wird klar, dass auch die dramaturgische Kritik am Spielerlebnis nur eine indirekte Kritik an den Regeln ist.

All dies soll an einfachen Beispielen von Brettspielregeln demonstriert werden.

### **Kunst. Spiel. Kritik. Zum Verhältnis von Kunst und Kritik in digitalen Spielen**

**Daniela Kortebusch**

Köln

Als kulturelle Phänomene stehen auch digitale Spiele in einem Wechselverhältnis zwischen gesellschaftlichen Diskursen und der Möglichkeit, diese innerhalb der jeweiligen Weltentwürfe abbilden zu können. Individuelle Gestaltungsoptionen in der Entwicklung ermöglichen es, sowohl simulierte gesellschaftliche Traditionen als auch fiktive Weltentwürfe für SpielerInnen erfahrbar zu machen.

Unabhängig davon, dass Kritik in öffentlichen Debatten oftmals an digitalen Spielen geübt wird, soll in dem Beitrag der Frage nachgegangen werden, ob und inwieweit digitale Spielwelten selbst als Medium von Kritik fungieren oder aber kritische Positionen implizieren können. Essentieller Bestandteil der Analyse sind dabei Spielregeln, die die jeweiligen Inhalte, Funktionsweisen und entsprechende Handlungsoptionen maßgeblich determinieren.

Am Beispiel der Adaption künstlerischer Inhalte und impliziten Künstlerbildern werden die genannten Fragestellungen anhand ausgewählter digitaler Spiele diskutiert. Dazu zählt etwa die Abbildung von Kunstzitate oder aber von vermeintlich künstlerischen Tätigkeiten.

Die Verzahnung von Kunst und Spiel ist bereits künstlerischen Strömungen des 20. Jahrhunderts inhärent. Mit Bezügen zur bildenden Kunst – zu nennen sind z.B. der Dadaismus sowie der Surrealismus – sollen Parallelen zwischen künstlerischen Konzepten und Spielprinzipien erläutert werden. Dabei steht insbesondere das Spiel mit Regelsystemen als Ausdruck des Infragestellens etablierter Strukturen im Vordergrund.

### **Algorithmische Kritik am Narrativ**

**Jana Deppe**

Universität Bayreuth

Über die Kritik an Regeln hinaus, werden ebendiese auch eingesetzt um Kritik zu üben und zwar in ihrer spezielleren Form als Algorithmen. Ein Einsatz von Algorithmen ist der Forschungsbereich des automatisierten Drama Managements. Ein Drama Manager (DM) ist eine Software, die den Verlauf von interaktiven Erzählungen so beeinflusst, dass beim Leser ein möglichst gefälliges Erzählerlebnis entsteht. Eingesetzte Mittel hierfür sind zum Beispiel das Platzieren von Questgebern in einer Spielwelt. Wie stellt der DM fest, welcher Verlauf das beste Erzählerlebnis darstellt und wie stehen diese Bewertungskriterien im Verhältnis zur kontemporären Erzählforschung?

Selten sind die Bewertungskriterien, die der DM einsetzt, angelehnt an narratologische, deskriptive Konzepte wie zum Beispiel Tellability. Die Mehrzahl stützt sich auf klassische, präskriptive Konzepte, wie zum Beispiel den aristotelischen Aufbau eines Dramas. Diese Form der algorithmischen Kritik an Erzählungen ist ein Revival einer klassischen Form der Literaturkritik, die, anstatt aus bestehenden Texten Regelmäßigkeiten zu extrapolieren, eine ideale Form vorgibt. Der Vortrag wird diesen

Forschungszweig mit Schwerpunkt auf die Bewertungskonzepte der DMs vorstellen.

Darüber hinaus diskutiere ich, ob ein Bedarf an einem begründeten Schritt von moderner, deskriptiver Narratologie zu präskriptivem "Story Engineering" besteht. Marie-Laure Ryan schrieb, es sei nur natürlich, dass die Geschichten, die diese Algorithmen produzieren, angelehnt sind an jene von denen das Wissen über Erzählungen extrapoliert wurde (256, Ryan 1991). Leider zeigt die aktuelle Forschung, dass diese Selbstverständlichkeit nicht existiert, weil eher auf klassische Konzepte zurückgegriffen wird und dies den Einfluss von jüngeren Erzählstrukturen auf das Management und die Generierung von Geschichten hemmt.

### **Let's Play a Game. Regeln für die musikalische Improvisation**

**Miriam Akkermann**

Universität Bayreuth

Improvisation, das wird im ersten Moment von vielen Zuhörern mit musikalischer Freiheit, spontanem Zusammenspiel und Musik ohne starre Vorgaben verbunden. Der Begriff wird in der Musik je nach Kontext sehr unterschiedlich verwendet. Eine Gemeinsamkeit der Konzepte ist die Einbettung einer Entscheidungsfreiheit für die Musiker. Auch wenn diese sehr groß sein kann, so Improvisationen liegen meist nicht wenig komplexe Regelwerke zu Grunde.

Die Strukturen in Improvisationen setzen sich aus implizitem und explizitem Wissen zusammen. Wichtig sind Stilmerkmale und damit verbundene harmonische wie strukturelle Regelwerke, aber auch konkrete Absprachen, graphische Partituren oder von einer oder mehreren Personen zurechtgelegte Regelwerke.

Ein Beispiel für die Anlage von Improvisationskonzepten ist die Game-Piece-Reihe von John Zorn. Zorn übertrug in den ersten Stücken, die für Kleingruppen von Musikern angelegt sind, die Regelwerke von Sportarten auf Improvisationsregeln. Diese Regelwerke wurden nicht schriftlich veröffentlicht, eine Annäherung an die Regeln somit rein auf eine Analyse der Aufführungen beschränkt. In der Improvisationsanalyse wird u.a. der Ansatz der „Game Theory“ verwendet. Ist es möglich dadurch nachzuvollziehen, wie diese entlehnten Spielregeln in musikalischen umgesetzt werden?

<b>12:30 - 14:30</b>	<b>9.6: AG Daten und Netzwerke</b>
<b>F (KL 29 / 139)</b>	
<b>12:30 - 14:30</b>	<b>9.7: AG Medienwissenschaft und Wissenschaftsforschung</b>
<b>C (L 113)</b>	
<b>12:30 - 14:30</b>	<b>ZfM &amp; Beirat</b>
<b>H (KL 29 / 110)</b>	
<b>14:45 – 15:45</b>	<b>Abschlussplenum und Preisverleihungen</b>
<b>Hörsaal 1a</b>	