



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
Main Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2011

---

**Rezension zu: Ringler, Mathias J., Die Digitalisierung Hollywoods. Zu  
Kohärenz von Ökonomie-, Technik- und Ästhetikgeschichte und der Rolle  
von Industrial LightMagic**

Heller, Franziska

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-57129>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Heller, Franziska (2011). Rezension zu: Ringler, Mathias J., Die Digitalisierung Hollywoods. Zu Kohärenz von Ökonomie-, Technik- und Ästhetikgeschichte und der Rolle von Industrial LightMagic. Medienwissenschaft: Rezensionen, Reviews, 2011(4):491-493.

Hier wäre es spannend gewesen, der Transdifferenz stärker nachzugehen; stattdessen führt Nowak die Opposition von Authentizität und Inszenierung ein. Obwohl er bemerkt, dass Theatralisierung und Authentifizierung sich durchkreuzen (vgl. S.268), hält er an diesen Polen fest: „Dass es in Brownings Filmen Räume gibt, in denen die Charaktere zwischen ihren simulierten und ihren authentischen Identitäten wechseln, verweist darauf, dass die Inszenierungen hier nicht anders als die Dissimulationen bisweilen negiert werden.“ (S.269) So wird das in der Beschreibung herausgearbeitete Potenzial, die Differenzkategorien zu überschreiten, auf der interpretativen Ebene nicht ausgereizt, indem eine „authentische“ und eine „simulierte“ Identität angenommen wird („[...] und zweitens ist Irena tatsächlich nicht sie selbst, wenn sie eine Rolle spielt“ [S.271]). Dabei benennt Nowak den performativen Charakter der Authentifizierung selbst: Er schreibt, dass die inszenierte Identität der Anerkennung durch das Publikum und der Gesellschaft bedarf, um gültig zu sein (vgl. z.B. S.279), und dass der *Glaube* an Authentizität auf einem Vertrauensverhältnis basiere. (Vgl. S.281f)

Nowak betont im Rekurs auf Bachtins Theorie zum Karneval die Ambivalenz von Hinterfragung und Bestätigung der Ordnung. (Vgl. S.653) Zu beidem lassen sich in seinem Buch Passagen finden: Die Gegenüberstellung von „normativen und monströsen Körper[n]“ (S.450) wird zunächst transgrediert (vgl. S.451f) und nach dieser Feststellung bestätigt:

„[A]n die Stelle einer beschränkten Zahl essentieller Differenzen [tritt] ein Kontinuum gradueller Abstufungen. Weil aber die beiden Enden dieses Kontinuums weiterhin durch den perfekten und den deformierten Körper besetzt sind, wird die Hierarchisierung unterschiedlich geformter Körper hier lediglich verfeinert.“ (S.452) Wenige Seiten später heißt es: „Wenn also die physische [...] Differenz [...] durch eine Unterwerfung des sekundären Terms [des deformierten Körpers, Anm. SD] unter dem Blick des primären Terms [des wohlgeformten Körpers, Anm. SD] gekennzeichnet ist, wird in Brownings Filmen die erstere nicht weniger als die letztere Unterscheidung auch durch eine Inversion dieses Blickwinkels verwischt.“ (S.475)

Dieses Changieren zieht sich auch durch das Fazit; so endet die Lektüre eher mit Ambivalenzen als mit Transdifferenzen. Nowaks konstatierte Ambivalenzen provozieren nahezu deren transdifferentes Potenzial in weiteren Studien herauszuarbeiten – und bezeugen die Schwierigkeit und Notwendigkeit, Begriffe und Verfahren zu entwickeln, mit denen dies möglich ist.

Sarah Dellmann (Utrecht)

### Mathias J. Ringler: Die Digitalisierung Hollywoods. Zur Kohärenz von Ökonomie-, Technik- und Ästhetikgeschichte und der Rolle von Industrial Light & Magic

Konstanz: UVK 2009, ISBN 978-3-86764-223-1, € 24,-  
(Zugl. Dissertation an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg)

Eine unstrittige Leistung der Dissertation von Mathias J. Ringler ist die Tatsache, dass hier der Finger auf eine offene begriffliche ‚Wunde‘ in der aktuellen Medien- wie Filmwissenschaft gelegt wird. Denn wenn Ringler schreibt, der Begriff ‚Digitalisierung‘ habe sich in den letzten Jahren im Kontext der Filmindustrie Hollywoods zu einem mächtigen Schlagwort entwickelt, welches sich nur schwer fassen lasse, dann kann diese Problematik des ‚Modebegriffs‘ auch für die Medienwissenschaft gelten. Umso verdienstvoller von Ringler ist es, den eigenen Gegenstand verorten und deutlich perspektivieren zu wollen. Der Hinweis, dass die Debatte um Prozesse der Digitalisierung von den technischen Aspekten dominiert wird, ist hier sehr wichtig. (Vgl. S.13) Des Weiteren ist sein methodisches Plädoyer interessant, Produktion, Vorführung und Distribution nicht isoliert zu betrachten. (Vgl. S.14) Ringler will den lobenswerten und zugleich sehr anspruchsvollen Ansatz verfolgen, Prozesse aus Ökonomie, Technik und Ästhetik zu vermitteln: „Aufgabe dieser Arbeit ist es zu klären, unter welchen historisch-ökonomischen Bedingungen die Digitalisierung entstehen konnte, und ihre Auswirkungen auf die Filmin-

dustrie zu analysieren.“ (S.13) Hergeleitet und konkret untersucht wird diese Entwicklung am Beispiel von *Industrial Light & Magic (ILM)*.

Vor allem das historische Interesse lässt die Argumentation äußerst ambitioniert werden: „Von entscheidender Bedeutung ist daher jedoch ein *umfassender* Zugang zu dem Begriff Digitalisierung. Veränderungen der Filmindustrie, wie sie durch den Prozess der Digitalisierung festzustellen sind, können, was die gegenseitige Abhängigkeit von ökonomie-, technik- und ästhetikgeschichtlichen Aspekten nur so erkennbar gemacht werden.“ (S. 14, Hervorhbg. FH)

Auch wenn Ringler den historischen Anspruch mit dem Hinweis auf die notwendige Fokussierung der Argumentation einschränkt (ebd.), werden leider insbesondere in diesem Kontext die Schwierigkeiten dieser Studie deutlich. Auffälligstes Beispiel ist der Umfang der Arbeit: Der Fliesstext endet auf Seite 163 und wird durch unkommentierte Anhänge ergänzt, die aus Filmlisten und einer Timeline der technischen Innovationen von *ILM* bestehen (dazu später noch mehr). Der historische Überblick zur industriellen Entwicklung Hollywoods wird in einem undifferenzierten 80jährigen Zeitraum zusammengefasst: von 1896-1978. Dies nimmt innerhalb

der Arbeit gerade mal 14 Seiten ein, die sich dann noch in gegenständlich und begrifflich diffizile Unterkapitel teilen wie „Strukturelle Entwicklung (Ökonomie)“, „Innovationen (Technik)“ und „Stellenwert und Arbeitsbedingungen des Regisseurs (Ästhetik)“. Zusätzlich zu dieser feststellbaren Enge, auf der sich äußerst komplexe historische und sozio-ökonomische Entwicklungen zusammendrängen, gesellt sich Überraschung über die herangezogene Literatur. Bei den angeschnittenen Themen wird sehr affirmativ, oft mit nur einer primären Referenzquelle gearbeitet, die keine kritische Reflexion erfährt. Für die Einordnung historischer Phänomene in filmhistoriografische Narrative werden fast ausschließlich die (kanonisierten) Begriffe von Robert C. Allen und Douglas Gomery verwendet. Neuere Literatur seit ihrer *Film History* von 1985 wird kaum herangezogen. Dies hätte für Ringlers Argumentation – angesichts der seitdem immer breiter werdenden methodischen Debatte im Bereich des filmhistorischen Arbeitens – vor allem bedeutet, die Perspektivenvielfalt in der Filmhistoriographie zur Kenntnis zu nehmen. Dadurch wäre eine stärkere Selbstreflexion und Verortung der eigenen Perspektive von Ringler gefordert gewesen. Der affirmative Gestus gegenüber bestehender Literatur wie auch geschichtlicher wie ökonomischer Phänomene wäre so vielleicht etwas gemildert worden.

Die Einengung der historischen Zusammenhänge über sehr selektive Berücksichtigung filmhistorischer Literatur setzt sich in der Gegenwart fort: Insbesondere mit Blick auf die

Medientransition von Film in die digitale Domäne werden viele (meta-)theoretische Werke der letzten Jahre noch nicht einmal ausschließend erwähnt (z. B. Barbara Flückigers *Visual Effects* [Marburg 2008]). So finden sich im Literaturverzeichnis weniger Studien wissenschaftlicher Natur als vielmehr Verweise auf eher publikumsorientierte Zeitschriften wie *epd-Film* und gar die deutsche Filmzeitschrift *Cinema*. Ein größerer Teil der filmwissenschaftlichen Referenzliteratur besteht vor allem aus Lexika und Einführungswerken wie etwa *Reclam Filmklassiker*, *Reclams Sachwörterbuch des Films* sowie auch James Monacos Einführung *Film Verstehen*. Hier ist der Umgang mit Autoren nachlässig: So werden bei Quellenangaben aus den von Thomas Koebner herausgegebenen Lexika keine Autoren der zitierten Einzelaufsätze genannt.

Die Timeline im Anhang erscheint in englischer Sprache als Copy-Paste einer Website von *Industrial Light&Magic*. (Vgl. S.172ff) Die Erklärung und Legitimation der (unkritischen) Verwendung dieser Quelle findet sich ca. 90 Seiten vorher auf Seite 82 im Fliesstext.

Zu diesen formalen Vorbehalten gesellen sich noch eine Reihe von inhaltlichen: Wie schon oben angedeutet, wird zu affirmativ und unkritisch mit den wenigen zur Anwendung gebrachten Referenzen umgegangen. Ein Beispiel für die Kurzschlüssigkeit der Darstellungen ist etwa die Beschreibung des Hollywood-Stils nach Bordwell/Thompson/Staiger aus *The Classical Hollywood Cinema*. Um die technischen Innovationen und ihre Zusammen-

hänge mit neuen Arbeitsweisen von jüngeren Filmemachen („New Hollywood“) deutlich zu machen, beschreibt Ringler den „Hollywood-Stil“, der u.a. gekennzeichnet sei durch eine „lineare, simple Erzähltechnik“. (Vgl. Fußnote 111 auf S.66) Dieser Stil wird undifferenziert von Ringler als kennzeichnend für die Periode von 43 Jahren dargestellt: von 1917-1960. (Vgl. ebd.)

Insgesamt lässt sich abschließen, dass dies eine Studie ist, die einen hohen Anspruch formuliert. Diesen Anspruch kann die Argumentation leider nicht erfüllen. Entgegen dem analytischen Vorsatz bleiben die Dar-

stellungen holzschnittartig. Dies ist zum einen durch den Umgang mit der Sekundärliteratur bedingt. Zum anderen leidet die Studie zusätzlich durch die zahlreichen formalen Ungenauigkeiten – auch im darstellerischen Bereich. Dies ist umso ärgerlicher, wenn man bedenkt, dass es sich hier um die Publikation einer Dissertation handelt, die vom Verlag deutlich mit dem Label „Filmwissenschaft“ gekennzeichnet ist. Doch leider ist es genau dieser filmwissenschaftliche Anteil der Studie, der sehr unreflektiert daher kommt.

Franziska Heller (Zürich)

### Rainer Rother, Judith Prokasky (Hg.): Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges

München: edition text + kritik 2010, 326 S., ISBN 978-3-86916-067-2, € 29,80

Es war nach Ansicht der Herausgeber des vorliegenden Sammelbandes nicht nur die Qualität und Quantität der von den Nationalsozialisten produzierten Bilder, die die visuelle Erinnerung an das so genannte Dritte Reich und den zweiten Weltkrieg bis in die jüngste Gegenwart prägte. Vor allem die speziell ausgebildeten Berichterstat-ter der Propaganda-Kompanien (PK) und der hohe technische Aufwand seien die Gründe für eine erfolgreiche Kriegspropaganda gewesen, die bis zur Schlacht um Stalingrad die von Marschmusik begleiteten Filmstreifen und die in allen Zeitungen und

Zeitschriften platzierten Medienbilder die Köpfe des deutschen Kriegsvolkes mit Siegesgewissheit erfüllte. Bei der Implantierung der Ziele der NS-Ideologie und deren Rezeption in den 40er bis 60er Jahren sei die Berichterstattung auch deshalb so wirkungsvoll gewesen, weil die Medienforschung sich noch auf die oft fragwürdigen Aussagen der Augenzeugen berufen konnte. Erst in den 70er Jahren habe sich eine neue Forschergeneration auf vielfach noch unerschlossene schriftliche und mediale Quellen gestützt.

Dieser Generationswechsel zeichnet sich bereits in dem einführenden Bei-