



Editorial: Anschaulichkeit

Wissen. Macht. Alternativen.

Julia Eckel, Paderborn

Elisa Linseisen, Hamburg

Filme geben uns etwas zum *Anschauen* – das ist eine ihrer grundsätzlichsten Eigenschaften. Zu sagen, dass etwas *anschaulich* sei, ist eine wertende Umformung dieses Begriffs, die es erlaubt, zwischen ‚bloßen Visualitäten‘ und solchen, die etwas vermeintlich besonders eindrücklich, verständlich, plakativ, explizit, nachvollziehbar oder überhaupt erst sichtbar machen, zu unterscheiden.¹ Doch eine verkürzende Interpretation von Anschaulichkeit – entweder als simplifizierend und naiv oder aber effektheisend und übertrieben – täuscht darüber hinweg, dass der Begriff im Hinblick auf die Untersuchung der Epistemologie (audio-)visueller Medien einen erfrischend weiten Resonanzraum bietet. Genau diesen möchten wir mit der vorliegenden Ausgabe Nr. 012 von *Rabbit Eye* ausloten, indem Fragen *filmischer Anschaulichkeit* in den Mittelpunkt gerückt werden.

Der Begriff der „Anschaulichkeit“ macht dabei Themen adressierbar, die mit der (gezielten) Wissensvermittlung in (audio-)visuellen Medien einhergehen und die sich im Spannungsfeld zwischen Konkretion und Abstraktion, Sinnlichkeit und Sinn, Wahrnehmung und Denken, Ästhetik und Theorie abspielen.² Fragen, die sich hier anschließen lauten: Wie genau werden

¹ Auch Hans Adler und Sabine Gross (2016) verweisen in der Einleitung zu Ihrem Band *Anschauung und Anschaulichkeit* auf diese besondere Zusatzbedeutung der Adjektivkonstruktion mit „-lich“, der sie eine erweiterte Konnotation im Gegensatz etwa zur Silbe „-bar“ zuschreiben: „Anschaulichkeit‘ stellt linguistisch eine Ableitung zweiter Stufe dar: Aus dem Verb ‚anschauen‘ entstehen morphologisch zunächst die ‚Anschauung‘ sowie die Adjektive ‚anschaulich‘ und ‚anschaulich‘, aus letzterem als weiteres Nomen die ‚Anschaulichkeit‘. Die Differenzierung der beiden Adjektive ist wichtig: ‚anschaulich‘ ist, zumindest im heutigen Sprachstand des Deutschen, nicht ‚anschaulich‘. Das *-lich*, das die adjektivische Ableitung beim Verb ‚anschauen‘ darstellt, steht wie bei einer Reihe anderer Adjektive in Kontrast zur Ableitung *-bar*. [...] Während ‚anschaulich‘ ein tatsächliches Angebot an den Gesichtssinn bezeichnet, also etwas als grundsätzlich sichtbar oder für den Augensinn tatsächlich vorhanden markiert, benennt ‚anschaulich‘ eine Visualität im übertragenen Sinne, die zugleich eine positiv bewertete Qualität darstellt“ (ebd.: 17; Hervorhebung im Original). Ähnlich wie bei „sichtbar“ und „sichtlich“ oder auch „lesbar“ und „leserlich“ (ebd.) ist mit Anschaulichkeit somit eine zusätzliche Wertung, Subjektivierung oder Betonung (im Gegensatz zu simpler beziehungsweise neutralerer Anschaulichkeit) verbunden.

² Für einen Überblick zur Entwicklung des Begriffs siehe Bernhard Asmuth (2014), der insgesamt sieben Bedeutungshorizonte von Anschaulichkeit unterscheidet: „Anschaulichkeit als Mittel der Belehrung“

Dinge im Bewegtbild nicht nur sichtbar, sondern „anschaulich“? Was zeichnet dabei gerade Formen *bewegtbildlicher Anschaulichkeit* aus – etwa im Vergleich zu sprachlichen Formen oder unbewegten Bildern?³ Inwiefern ist die Veranschaulichung von Phänomenen als diesen vorgängig oder nachgängig markiert beziehungsweise inwiefern verspricht die Anschaulichkeit filmischer Medien das Potenzial zur (nachgeordneten) *Illustration* ebenso wie zur (vorgelagerten) *Modellbildung*? Ist Anschaulichkeit hierbei als strategisches Moment zu identifizieren – im Sinne einer gezielten oder auch manipulativen, evidenzschaffenden *Zurschaustellung* – und welche hierarchischen Verhältnisse im Zugang zu (komplexem versus einfachem) Wissen gehen damit potenziell einher?⁴ Welche Politiken der Anschaulichkeit sind zu identifizieren beziehungsweise inwiefern produziert Anschaulichkeit Einschlüsse und Ausschlüsse (zum Beispiel ganz praktisch über den Bildkader oder inhaltlich über die Reduktion von Details)? Inwiefern ist filmische Anschaulichkeit also die Möglichkeit, Wissen und/oder Erfahrungen audiovisuell zugänglich zu machen, sie zu verunmöglichen oder gerade das Unmögliche in der Anschaulichkeit zu thematisieren?

Um diese und weitere konzeptionell-theoretische Fragen filmischer Anschaulichkeit einführend zu umreißen, möchten wir die Thematik entlang eines konkreten Filmbeispiels veranschaulichen. Denn, wie Bernhard Asmuth zu Beginn seines Textes *Anschaulichkeit* festhält, „Beispiele gelten als anschaulich. Beginnen wir also mit einem Beispiel.“⁵

Die Grenzen der Anschaulichkeit

Es gibt einen Punkt, fast am Ende von Carmen Losmanns Dokumentarfilm *OECONOMIA* (D 2020), da gibt es nichts mehr, was noch anschaulicher gemacht werden könnte. Evidenzsättigung erreicht. „Jeder, der genauer hinschaut, weiß, dass das alles nicht funktioniert. Das

(ebd.: 151), „Anschaulichkeit als Gegenpol von Abstraktheit“ (ebd.: 156), „Anschaulichkeit durch Metaphern und Vergleiche“ (ebd.: 159), „Anschaulichkeit als Hypotyposis/*evidentia*“ (ebd.: 163), „Anschaulichkeit als Lebhaftigkeit (*enérgeia*) bzw. Lebendigkeit“ (ebd.: 168), „Anschaulichkeit als – auch nichtoptische – Sinnlichkeit“ (ebd.: 170) und „Anschaulichkeit grammatisch“ (ebd.: 172).

³ Die Frage der Anschaulichkeit wird historisch vielfach im Feld der Sprache (hier vorrangig mit Blick auf Rhetorik, Poetik und Metapher) verhandelt (siehe erneut Asmuth 2014 oder auch Frank 1978). Asmuth hält das Visuelle für die Anschaulichkeit daher auch eher in einem übertragenen Sinne für relevant, insofern Anschaulichkeit nach seinem (literaturtheoretisch verorteten) Verständnis „die optische Intensität von Dingen, die allesamt dem jeweiligen Autor wie auch seinem Publikum nicht wirklich, sondern nur geistig, also imaginär oder virtuell vor Augen stehen“ meint (Asmuth 2014: 170). Dieser sehr auf das Sprachliche konzentrierten Sichtweise stehen andere gegenüber, die vorrangig die Rolle der Anschaulichkeit im Kontext der bildenden beziehungsweise bildnerischen Künste betonen, wie zum Beispiel Rudolf Arnheims Überlegungen zum „Anschaulichen Denken“ (1972 [1969]), dem es vor allem darum geht, die gegenseitige Bedingtheit von (visueller) Wahrnehmung und Denken zu betonen, entgegen ihrer theoretisch-geschichtlichen Trennung. Anschaulichkeit steht in diesem Zusammenhang gerade für das Nicht-Sprachliche und Materiell-Sinnliche, das aber dennoch die Grundlage für begriffliches Denken bildet. Für diese visuelle Dimension des Anschaulichen siehe zum Beispiel auch Adler/Gross 2016 sowie Hamsch 2016.

⁴ Zu den didaktischen Dimensionen der Anschaulichkeit siehe zum Beispiel Rumpf/Winter 2019.

⁵ Asmuth 2014: 147.

ist ein Glaubensgebäude. Man steckt in dem System drin und will, dass es funktioniert. Logisch muss es nicht sein, nur irgendwie weiter funktionieren.“⁶ Während eine weiblich gelesene Stimme diese Einschätzung gibt, zoomt eine Maus immer weiter in die schwarzen Zwischenräume eines nüchtern anmutenden Rasters, ein Raster, das in OECONOMIA das Grundgerüst des Kapitalismus abbildet. Diagrammatisch werden Funktionsweisen des weltweit herrschenden Wirtschafts- und Bankensystems, das „sich unsichtbar gemacht [hat]“ und sich daher „dem Verstehen“ entzieht,⁷ systematisch und klar im ruhigen Bewegtbild, in schlichten Visualisierungen, wenig Schrift und einfacher Sprache dargestellt. Komplexe Zusammenhänge aus Wirtschaftswachstum, Verschuldung und Vermögenskonzentration geraten dabei schließlich durch ihre filmische Anschaulichkeit an ein Ende: „Can not zoom in more“⁸.

Diese mediale wie epistemologische Grenze wird nicht etwa erreicht, weil das, was es anschaulich zu machen gilt, sich entzieht, sondern weil sich die Komplexität in völliger Klarheit auflöst. So kann der Manager Andrew Bosomworth, der im Film interviewt wird, nach seinem Statement, dass die Verschuldung irgendwann so hoch ist, „dass es nicht mehr weiter geht“⁹, auf die Frage, ob „die Profite von heute nicht die Schulden von morgen“ sind, mit nicht mehr als einem etwas zögerlichen „Ja“ und einem müden Lächeln antworten.¹⁰ *Dann ist doch eigentlich alles völlig offensichtlich*, – das macht OECONOMIA immer wieder im Zirkelschluss deutlich: Wirtschaftswachstum findet nicht ohne Neuverschuldung statt wie umgekehrt, und diese Spirale exploitiert die Welt, in der wir leben. Das Grundgerüst des Kapitalismus charakterisiert sich durch verschlissene Träger, immer mehr Hohlräume, klaffende Leeren zwischen Soll und Haben, die im Nichts enden.

OECONOMIA kann damit als anschauliches Beispiel für die oben skizzierten Prämissen dienen: Die Dokumentation nutzt den Film und die Epistemologie (audio-)visueller Medien, um etwas, das vermeintlich unsichtbar ist, nicht nur sichtbar, sondern *anschaulich* zu machen. Zu sagen, dass das kapitalistische Wirtschaftssystem in OECONOMIA anschaulich sei, ist dabei die oben schon aufgerufene wertende Umformung der Grundeigenschaft des Films, etwas zum Anschauen zu geben, die es erlaubt, zwischen ‚bloßen Visualitäten‘ und solchen, die etwas vermeintlich besonders eindrücklich, verständlich, plakativ, explizit, nachvollziehbar oder überhaupt erst sichtbar machen, zu unterscheiden. Diese Wertung, die für OECONOMIA in Anschlag gebracht werden kann, verweist dabei nicht nur auf ästhetische und epistemische Dimensionen der filmischen Anschaulichkeit, sondern auch auf deren politischen Einsatz: Es geht gerade darum, ein undurchsichtiges System *in seiner Anschaulichkeit zu entlarven*, weil seine Macht und Funktion auf Unanschaulichkeit gründet, kritische, weil klare Stimmen nicht zu Wort kommen lässt und ihnen aufgrund ihrer Anschaulichkeit Naivität und Unverständnis zuschreibt. „Also man sieht halt doch, dass Leute wie Sie ..., also Sie verstehen ja nicht

⁶ OECONOMIA (2020), TC 01:21:05–01:21:19.

⁷ Die Zitate stammen von der Website zum Film (<http://oeconomia-film.de>).

⁸ OECONOMIA (2020), TC 01:21:24.

⁹ Ebd., TC 01:19:19.

¹⁰ Ebd., TC 01:20:34.

einmal die mindesten Zusammenhänge der Betriebswirtschaft und der Wirtschaft“ antwortet eine männlich gelesene Stimme im Off auf Losmanns Frage, warum Unternehmen denn überhaupt Gewinne machen müssen, wenn diese nur paradoxe Schleifen und Hohlräume produzieren.¹¹ Die Frage prallt ab, wie der filmische Blick an den spiegelnden Rasterarchitekturen der Finanzgebäude, hinter denen sich der Kapitalismus schillernd und einschüchternd verbirgt.¹²

Anschaulichkeit produziert epistemische (Un-)Gerechtigkeit, Ein- und Ausschlüsse. Mit dem Verbergen ist ein solches Machtdispositiv angesprochen und zieht in der Differenz weitere Fragen nach sich, dahingehend, wer oder was das Privileg besitzt, nicht anschaulich sein zu müssen, beziehungsweise wer oder was der Exposition preisgegeben ist sowie wer oder was entscheidet, wann Anschaulichkeit als ‚gut‘, weil präzise und klar, und wann als ‚schlecht‘, weil unterkomplex oder wüst, eingestuft wird.¹³ Marginalisiertes als ‚anderes Wissen‘ bleibt innerhalb dieser Diskurshierarchie entweder völlig außen vor oder muss sich um Anschaulichkeit, Verständlichkeit und Anschlussfähigkeit bemühen sowie Inhalte zum Beispiel auch mit ‚kultureller Authentizität‘ versehen, um einer eurozentrischen, *weißen* Wissensnorm zu entsprechen. Wie Esra Canpalat konstatiert, stellen dominante Wissenssysteme wie die (Medien- und Film-)Wissenschaft „an Menschen, die eine ethnische Gruppe repräsentieren sollen, den Anspruch, das von diesen hegemonialen Wissensregimen abweichende und als anders markierte Wissen vermittelt zu bekommen.“¹⁴ Das ‚Andere‘ muss evident sein, und ‚die Anderen‘ sind nur als ‚Expert:innen ihrer Andersheit‘ im vorherrschenden Diskurs zugelassen. Wenn die epistemologische Hegemonie aber zum Beispiel durch migrantisches oder unterstellt vergeschlechtlichtes Wissen infragegestellt wird, dann geschieht das, was über die despektierliche Aussage des Interviewpartners in OECONOMIA zutage tritt: Die Diskurshoheit wird durch korrumpiertes Wissen¹⁵ stabilisiert und die Anschaulichkeit (das heißt hier: die Forderung nach Erklärbarkeit) verächtlich als Einfältigkeit beziehungsweise häufig auch als subjektive, affektgeladene und daher nichtige Erfahrung abgesprochen und abgewertet.

Was hieran angeschlossen werden kann, ist die Verbindung von Affekt, Subjektivität, sinnlicher Wahrnehmung und Erkenntnis, die im Begriff der Anschaulichkeit zusammenfallen. Die protokollarische Einhegung eines solchen Verhältnisses macht sich eine Ästhetik ab

¹¹ Ebd., TC 00:50:35.

¹² In Bezug auf eine solche Medialität des Geldes vgl. Ellenbürger 2022.

¹³ Interessanterweise ist sich die Theorie in dieser wertenden Frage relativ uneins; mal wird Anschaulichkeit als eher positive Eigenschaft eingestuft – siehe etwa erneut bei Adler/Gross (2016) oder auch bei Asmuth (2014), der sie als Synonym für „stilistische Attraktivität“ (ebd.: 148) beziehungsweise als tendenziell eher „positive[n] Wertbegriff“ (ebd.: 149) verortet. Auf der anderen Seite meint Anschaulichkeit aber auch die niedere Simplifizierung und (unnötige) Versinnlichung von eigentlich höherem abstraktem Wissen (dies ist etwa bei Arnheim 1972 [1969] der argumentative Ausgangspunkt, gegen den er sich jedoch dezidiert wendet, zu finden ist er zentral aber auch in Adornos (1970) Abwertung der Anschaulichkeit).

¹⁴ Canpalat 2022: 42.

¹⁵ Vgl. Massimo Perinelli (2017), der im Falle der Diskurshoheit während der NSU-Prozesse den Begriff des „korrumpierten Wissens“ einem erfahrungsbasierten, migrantischen Wissen als situiertes Wissen entgegensetzt. Diesen Literaturhinweis verdanken wir Esra Canpalat.

Mitte des 18. Jahrhunderts zu eigen, um im Programm des ‚Wahren, Schönen und Guten‘ sehr genau zu katalogisieren, welche Darstellungsweisen hier als Kunst angemessen sind und welche nicht.¹⁶ Die Abwertung der Anschaulichkeit ist in diesem Kontext nichts Neues und wurde beispielsweise von Theodor W. Adorno für die Kunst aufgrund von ideologischen Vorbehalten ausformuliert.¹⁷ Denn wenn die Kunst alles offensichtlich und anschaulich mache, ginge eine intellektuelle, kontemplative Auseinandersetzung mit ihr und der Welt verloren. Anschaulichkeit entspricht dann einer passiven Konsumhaltung, mit der sich Rezipient:innen im Verblendungszusammenhang der Kulturindustrie satt eingerichtet hätten.¹⁸ Mit feministischen Filmtheorien kann einer solchen reduktionistischen Vorstellung passiver Anschauung widersprochen und derselben ein widerständiges Potenzial attestiert werden.¹⁹ Anschauung ist dann kein inaktives Wahrnehmen und analog dazu nicht die fatalistische Hingabe an einen unkritischen Existenzzustand. Anschauung ist vielmehr eine aktive Haltung – oppositionell – und legt, wie im Falle von OECONOMIA, gerade den Verblendungszusammenhang offen: „Jeder, der genauer hinschaut, weiß, dass das alles nicht funktioniert“. Adornos Vorbehalt gegenüber der Anschaulichkeit entspricht dann paradoxerweise und in umgekehrter Hinsicht eben jenen Strategien des Kapitalismus, die in OECONOMIA wiederum anschaulich werden: Hier ist es die Unanschaulichkeit, die zur Passivität und reinen konsumistischen Existenz der Verbraucher:innen führen soll.

Um hinter die Fassade der Komplexität zu blicken, nutzt Losmann nicht nur filmische Mittel wie die Montage oder die Überblendung sowie dokumentarische Verfahren des Interviews²⁰ oder des Reenactments. Gleichmaßen kommen diagrammatische²¹ und desktopdokumentarische²² Formate wie die Screencasts des Präsentationsprogramms Prezi zum Einsatz. Gerade der Desktop, der als Ausgangspunkt für die investigative Arbeit Losmanns dient und auf dem der Film beginnt und endet, lässt für die Rezipient:innen von OECONOMIA das subjektive Verstehen der Filmemacherin an der Schnittstelle zu einem objektiven Wissen und

¹⁶ Vgl. erneut Asmuth 2014: 149ff.

¹⁷ Adorno 1970: 146ff.

¹⁸ Vgl. Horkheimer/Adorno 2006a und 2006b [1969].

¹⁹ Vgl. hooks 2020 [1992].

²⁰ In den Interviewsequenzen wird dabei interessanterweise die vermeintliche Unanschaulichkeit des Finanzsystems durch das technisch-personelle Kamera-Setting konterkariert, bei dem die interviewten Protagonisten (in den 1:1-Interviews sind es durchgängig männlich zu lesende Personen) sehr direkt beziehungsweise frontal in die Kamera schauen (anders als es vielfach der Standard von Interview-Inszenierungen ist, bei denen der Blick der Interviewten meist leicht an der Kamera vorbeigeht). Der Film inszeniert den Willen zur *Verunanschaulichung*, den die meisten dieser sichtbaren Akteure ausstellen beziehungsweise verkörpern, also entgegengesetzt durch ein filmästhetisch erzeugtes, paradoxales, direktes *Ange-schautwerden*.

²¹ Der Bereich der Diagrammatik wäre in Bezug auf die Anschaulichkeit des Filmischen ein eigener produktiver Ansatzpunkt, weil sich im Diagramm die Idee von Simplifizierung und Abstraktion, Sinnlichkeit und Denken besonders intensiv verschränkt (vgl. Krämer 2016). Die meisten Untersuchungen zur Diagrammatik gehen allerdings von einer statischen Bildhaftigkeit des Diagramms aus (vgl. ebd.), wohingegen die Auseinandersetzung mit filmischen beziehungsweise bewegtbildlichen Diagrammen noch recht überschaubar ist (siehe etwa die Arbeiten von Daniela Wentz [2015 und 2017] sowie Christoph Ernst [2015 und 2021]).

²² Zur Desktop Documentary siehe exemplarisch Kevin B. Lee (2014) und Jan Distelmeyer (2019), zum Aspekt der Subjektivierung in Desktop Documentaries auch Miklós Kiss (2021).

den nachzuvollziehenden Fakten als offene Wissensgenese und weniger hierarchische Wissensvermittlung erscheinen. Die Art und Weise, wie über den Desktop im Film Anschaulichkeit als Dispositiv der Anschauung²³ etabliert wird, erlaubt die enge Verbindung von Produktion, Rezeption, Form und Inhalt. So macht OECONOMIA permanent deutlich, dass Anschaulichkeit ein medialisierter Prozess ist und in der Anschauung auch die Medien des Anschaulichmachens zum Vorschein kommen. Evidenz ist immer ein medialer Effekt.²⁴

Die bewegtbildliche Anschaulichkeit von OECONOMIA zeichnet sich neben der durch diese Verschaltung eintretenden Dekonstruktion eines ‚totalen Überblicks‘, der in einem Zoom-Out und der unübersichtlichen Prezi-Präsentation ansichtig wird²⁵, gerade durch die Ruhe der Bewegung aus. Der Film nimmt sich die Zeit, um konzentriert Fakten zu überprüfen und der Komplexität standzuhalten. Ein gegensätzliches Verfahren mit ähnlicher Aussage etablieren Adam McKays effektgeladene, rasante Bildmontagen in *THE BIG SHORT* (2015). „It is pretty confusing, right? Does it make you feel bored or stupid? Well, it’s supposed to. Wallstreet loves to use confusing terms to make you think only they can do what they do“²⁶, adressiert die Stimme im Voice-Over ihre Zuschauer:innen und bietet eine aufmerksamkeitsstarke Alternative: Eine nackte, mit Champagnerglas ausgestattete Margot Robbie in der Badewanne macht anschaulich, worum es sich bei „Subprimes“ handelt: „Whenever you hear ‚subprime‘ think shit.“²⁷

So unterschiedlich, ja gegensätzlich, die beiden Beispiele zur Anschaulichkeit des vermeintlich Unanschaulichen sind, so können sie doch im Versuch gefasst werden, Anschaulichkeit als ‚Alternative zu‘ einer vorherrschenden machtvollen Wissensvermittlung zu verstehen. Nachdem die Evidenzgrenze in OECONOMIA erreicht ist – „can not zoom in more“ – ist zwar der Film zu Ende, aber nicht etwa Schluss. Die Anschaulichkeit im Film hallt über die Kaderngrenzen hinaus und erwirkt Potenziale jenseits vorherrschender Wissenshierarchien: Auf der Homepage zum Film listet Losmann Alternativen im und zum kapitalistischen System auf, die im Anschluss an die filmische Anschaulichmachung der Systemfehler als Auftrag gelten können.

Die Frage nach den Potenzialen der Anschaulichkeit auf ästhetischer, theoretischer und politischer Ebene loten weiterhin auch die acht Beiträge dieser Ausgabe über ein breites Repertoire audiovisueller Epistemologien aus.

Zu den Beiträgen

Die mit dem Thema (filmischer) Anschaulichkeit verknüpften Fragen, die bis hierher skizziert wurden, werden in den ersten beiden Texten von Henrik Wehmeier und Felix Peter

²³ Man könnte mit Engell/Voss (2018) auch von einer „Schauanordnung“ sprechen.

²⁴ Siehe zu Fragen medialer Evidenzproduktion zum Beispiel Nohr 2004.

²⁵ OECONOMIA (2020), TC 01:22:53.

²⁶ *THE BIG SHORT* (2015), TC 00:13:30–00:13:40.

²⁷ Ebd., TC 00:14:30.

Lieb zunächst im Hinblick auf die filmästhetische (Un-)Darstellbarkeit von Subjektivität adressiert. Im Mittelpunkt beider Beiträge steht die Anschaulichkeit mentaler ‚Ausnahmezustände‘, die von gesellschaftlichen Vorstellungen ‚klaren Denkens‘ abweichen: zum einen der Rausch beziehungsweise die Sucht, zum anderen Einschränkungen des Erinnerungsvermögens im Krankheitsbild der Demenz. Die Thematisierung gestörter *Wahrnehmung* und des Verlusts rationalen *Denkens* verweist dabei schon in sich auf die mit dem Begriff der Anschaulichkeit verknüpften Spannungsverhältnisse.

Henrik Wehmeier widmet sich in seinem Text der Frage der Anschaulichkeit von Alkoholrausch und -sucht im Film anhand von *LEAVING LAS VEGAS* (USA 1995). Den besonderen Einsatz des Films in Bezug auf diese Anschaulichkeit sieht er dabei in einer anti-repräsentationalen Ästhetik, die sich – in Anlehnung an Thomas Morsch²⁸ – über drei Ebenen von Körperlichkeit einstellt: den Körper im Film, den Körper des Films und den Körper der Rezipierenden. Rausch und Sucht als individuelle, exzessive Zustände können dabei genau über diese Trias – als affektive beziehungsweise affizierende Oberfläche – im Film anschaulich werden, wobei das Nicht-Repräsentationale keinen Widerspruch zum Anschaulichen bildet, sondern es gerade die filmischen Möglichkeiten der reinen Anschauung, des Nicht-Sprachlichen und Nicht-Ontologisierten sind, die überhaupt ein In-Erscheinung-Treten alkoholinduzierten Exzesses (als sinnliche beziehungsweise verkörperte/körperliche Erfahrung) ermöglichen.

Felix Peter Lieb nimmt mit dem Krankheitsbild der Demenz ebenfalls eine individuelle, pathologisierte Wahrnehmungssituation in den Blick, die mit Hilfe filmischer Mittel verhandelbar, inszenierbar und damit anschaulich zu werden verspricht. Das Vergessen zu sehen zu geben ist dabei ein komplexes Unterfangen, das nicht nur das Begreiflichmachen von Gefühlen der Desorientierung und Handlungsunfähigkeit, der Angst und des Verlusts der Protagonist:innen einschließt, sondern immer auch auf Formen der Marginalisierung von (Nicht-)Wissen verweist, die mit der Unanschaulichkeit des pathologisierten Geistes verknüpft sind – etwa in Bezug auf klinische sowie diagnostische Diskurse und die Frage, wie Demenz erklärbar wird, aber auch, wenn es ausschließlich oder gar nicht um die Care-Arbeit der Angehörigen geht oder darum, wie an Demenz Erkrankte als Expert:innen ihres Zustands in den Filmen Repräsentation erfahren (nicht ‚nur‘ als Thema, sondern auch als Darsteller:innen oder anderweitig produktionsseitig).

Von Fragen der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit beziehungsweise der Anschaulichkeit von (Re-)Präsentation und Nicht-(Re-)Präsentation *im* Filmbild wechseln die nächsten beiden Beiträge in den erweiterten Bereich *vor und hinter* der Kamera. In den Texten von Felix Hasebrink und Andrea Polywka geht es um das filmische Anschaulichwerden des Filmemachens

²⁸ Vgl. Morsch 2011.

selbst, wie es sich im Making-of und durch die Sichtbarwerdung von Film als Produktionskontext manifestiert.

Felix Hasebrink nimmt dazu die Filmklappe als ein besonders einzigartiges filmtechnisches sowie filmmotivisches Utensil in den Blick, das einerseits als organisierendes und ordnendes Hilfsmittel innerhalb der Filmproduktion zum Einsatz kommt, gleichzeitig aber das Potenzial besitzt – sobald die Klappe im Filmbild erscheint – zu einem audiovisuellen Symbol des Filmemachens selbst zu werden, das gerade auf die Unordnung und Unfertigkeit dieses Prozesses beziehungsweise des Filmischen an sich verweist. Als anschauliche Grenzmarkierung für den Übergang vom einen zum anderen (von Unordnung zu Ordnung beziehungsweise umgekehrt) ist die Klappe dabei in der Lage, filmisches Material in seiner Genese als *footage* auszustellen und verschiedene, sonst zentrale Kategorien filmtheoretischen Denkens (wie ‚diegetisch‘ und ‚extradiegetisch‘ oder ‚filmografisch‘ und ‚profilmisch‘) produktiv herauszufordern. Im Bild der Klappe werden diese Dimensionen des Filmischen ununterscheidbar, wenn in ihrer Anschaulichkeit und Anschauung plötzlich Filmproduktion, Filmtext und Filmrezeption in eins zu fallen scheinen (vgl. S. 48). Die Klappe wird damit zum Sinnbild einer *Anschaulichkeit des Films als Film im Filmbild selbst*, die dadurch filmtheoretisches Denken freizusetzen vermag, wie Hasebrink unter Beweis stellt.

Auch der Beitrag von **Andrea Polywka** ist der Frage nach der Konstitution des Filmischen in Film(begleit)bildern – vor allem unter Bedingungen des Digitalen und Virtuellen – gewidmet. Ausgangspunkt bildet das Making-of-Material zum Remake des 1994er Disney-Klassikers THE LION KING (USA 2019), an dem Polywka die verschiedenen (Un-)Sichtbarkeits Ebenen interessieren, die darin erzeugt werden und die an der Konstruktion einer *parallelen Realität* mitwirken, in der das virtualisierte Filmset mit seinen innovativen Technologien als Novum anschaulich wird. Bezeichnenderweise spielt bei der Konstruktion dessen, was inzwischen gängig als *virtual production* bezeichnet wird, die Referenz auf das ‚Reale‘ eine zentrale Rolle – sei es in der Schilderung der technisch-durchwirkten Produktionsabläufe und der Arbeit der beteiligten menschlichen Akteur:innen, sei es in der Ambivalenz einer gewollten Dokumentarfilmästhetik des Films (illustriert unter anderem an realfilmischem Referenzmaterial aus Kenia) bei gleichzeitig stetiger Betonung seiner vollständig künstlichen Herstellung als (virtuelle beziehungsweise filmisch konstruierte) Realität. Polywka zeigt auf, wie diese Ambivalenzen im Making-of anschaulich werden und dabei zugleich um Fragen filmischer Anschaulichkeit beziehungsweise einer Anschaulichkeit des Filmischen kreisen.

Der Fokus auf das Verhältnis von Animationen und Fragen des Dokumentarischen leitet in einem erweiterten Sinne über zu den Beiträgen von Franziska Schloots und Anna Polze, die sich ebenfalls mit digital generierten Bewegtbildern sowie ihren animierten wie real(filmisch)en Referenzen beschäftigen, dabei aber vor allem den Zusammenhang von digitalen Praktiken und Evidenzproduktion in den Vordergrund rücken.

Franziska Schloots untersucht dafür aktuelle Self-Tracking-Apps im Hinblick auf vorhandene Parallelen zu den in den 1990er Jahren mit dem Tamagotchi etablierten Logiken digitaler Sorgepraktiken. Anhand der animierten Oberflächen zweier Fitnesstracker-Apps wirft sie hierbei Fragen nach der Visualisierung von Körperdaten und damit nach der bewegtbildlichen Konstruktion von Körperwissen und Körperlichkeit auf. Die Apps werden daraufhin befragt, inwiefern sie eine „Tamagotchisierung des Selbst“ erzeugen oder, wie Schloots argumentiert, als zumindest „tamagotchisierende Anwendungen“ (S. 68) anzusehen sind, die bisher nur in Ansätzen das affizierende Potenzial des digitalen ‚Küken-Carings‘ der 1990er Jahre reproduzieren. Interessant ist dabei vor allem die Rolle der Anschaulichkeit beziehungsweise Anschaulichmachung von Körperdaten in den simplen Wearable-Animationen, die sich an Diskurse der Gamification anschließen lassen und in denen sich ein Spannungsverhältnis zwischen der objektiven Abstraktion des Körpers in Form von Verdattung beziehungsweise Quantifizierung (als Übersetzung in Zahlen) und einer Rücküberführung in die Domäne des Sinnlich-Bildlichen (als Übersetzung in filmisch-animierte Kurzsequenzen) manifestiert. Es scheint, als sei diese Rückübersetzung ins Sinnliche (über die Anschaulichkeit des Bewegtbildes) ein notwendiger Schritt, um die Motivation zur (neoliberalen) Selbstoptimierung aufrechtzuerhalten. In der *Anschaulichkeit von Bewegung im Bewegtbild* (sprich: in den animierten Grafiken und Figurationen) scheint so die Hoffnung zu liegen, dass durch diese sinnliche Minimalaffizierung eine *Bewegung des Körpers* angeregt wird.

Anna Polze nimmt in ihrem Beitrag das Phänomen des Screenshots als digital-dokumentarische Praktik in den Blick und fragt nach den Formen der Evidenzproduktion, die damit verbunden sind. Dazu schaut sie sich die Einbettung solcher ‚Screen-Fotos‘ in die „bewegtbildlichen Arrangements“ der videografischen Arbeiten von Forensic Architecture an, einer Forschungsagentur, die sich auf die gegendokumentarische²⁹ Rekonstruktion von Staats- und Menschenrechtsverbrechen spezialisiert hat. Der Screenshot – als digital verfasstes, selbst-identisches (Ab-)Bild eines Bildes – wirft dabei in sich bereits interessante Fragen nach dokumentarischer Referenz- und Evidenzproduktion im Zeitalter des Digitalen auf; durch die Eingliederung in die bewegtbildlichen Investigationen von Forensic Architecture, die eine statische wie mobilisierte Weiterverarbeitung der Screen-Fotografien einschließen, werden diese aber darüber hinaus in einen selbst performativen Prozess des „Dokumentwerdens“ (S. 87) integriert. Die Anschaulichkeit als Bewegtbild sorgt dabei dafür, dass nicht nur der Inhalt des Shots (als Informationsdepot, das wiederum Bildinhalte sowie die Plattformumgebung seines Erscheinens dokumentiert), sondern zugleich daran angeschlossene „performative Dokumentations-, Rezeptions- und Interaktionspraktiken“ (ebd.) mitvergegenwärtigt werden. Die Arbeiten von Forensic Architecture erweisen sich somit als anschauliche Beweisführung, in der sich, wie Polze argumentiert, eine „*evidence of screen activity*“ mit einer „*screen activity of evidence*“ verschaltet (ebd.).

²⁹ Vgl. Canpalat et al. 2020.

Die Frage nach dem Filmbild als bewegtem, bewegendem und beweglichem Arrangement leitet dabei über zu den letzten beiden Beiträgen von Felix Gregor und Michel Diester, mit denen wir zugleich zurückkehren an den Anfang des Heftes, nämlich zum Aspekt des Körpers bzw. der körperlichen (Nicht-)Affizierung durch die Anschaulichkeit des Films.

Felix T. Gregor legt seinen Fokus auf eine Form postkinematografischer Flanerie, wenn er das Verhältnis von Gehen und Sehen als visuell-virtuelle Verhältnisbestimmung in Videowalks auf YouTube in den Blick nimmt. Filmische Anschaulichkeit stellt sich hier nicht mehr nur ‚als bloßer visueller Akt‘ (vgl. S. 94) dar, sondern ist gekoppelt an ein spezifisches Bewegungsempfinden in der Korrelation von Kamerakörper und Fortbewegung. Gregor untersucht dies anhand der Figur des:der digitalen Flaneur:in, deren filmisch verfasste Bewegung durch den Stadtraum (hier: Tokyos) als Kopplung zugleich visuell wie virtuell bewegter, repräsentationaler Mobilität angesehen werden kann. In der Verschaltung dieser beiden Ebenen wird der Videowalk zur anschaulichen Reflexion auf aktuelle digital-technisch durchwirkte Medienumwelten.

Michel Diester schließlich nimmt mit dem Genre des *oddly-satisfying* ein weiteres Web-Video-Phänomen in den Blick, bei dem gerade in der motivischen Reduktion von Bildern eine Anschaulichkeit in den Vordergrund zu treten scheint, die vorrangig der Entspannung der Rezipierenden dient. Bilder von sich um Bäume kringelnden Schlangen, kollidierenden Rauchringen oder kreisförmigen Gehbewegungen werden so in ihrer minimalnarrativen Sinnfreiheit und damit einhergehenden rein ästhetischen Sinnlichkeit zu einem ‚post-cinema of satisfaction‘ (S. 107) kompiliert, dessen Genugtuung gerade in seiner essenziellen Anschaulichkeit liegt. Wie Diester ausführt, ist diese ‚Satisfaktion‘ dabei eng mit der Visualisierung von Affordanzen verbunden: Die Videos zeigen meist, wie etwas aufgeht, funktioniert, läuft. Die ‚oddly satisfaction‘ dieser visualisierten Affordanzerfüllung ermöglicht demnach ein reines, entspanntes Schauen, weil (in dieser Anschaulichkeit) alles klar ist und außer Schauen nichts zu tun bleibt – außer vielleicht einzuschlafen.

Wir wünschen allen Leser:innen der aktuellen Ausgabe anschauliche Lektüren und enden mit Rudolf Arnheims filmwissenschaftlich äußerst anschlussfähigem Credo: ‚Es scheint keine Denkprozesse zu geben, die nicht wenigstens im Prinzip in der Wahrnehmung anzutreffen sind. Anschauen ist anschauliches Denken.‘³⁰ Dies hoffen wir mit den Beiträgen dieser Ausgabe unter Beweis stellen zu können.

Julia Eckel (Paderborn) & Elisa Linseisen (Hamburg)

³⁰ Arnheim 1972 [1969]: 24.

Mit dieser zwölften Ausgabe von *Rabbit Eye* dürfen wir ganz herzlich ein neues Mitglied im Herausgeber:innen-Team der Zeitschrift begrüßen – PD Dr. Stephan Brössel von der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Wir freuen uns sehr über diesen Zugewinn und auf die gemeinsame Arbeit!

Über die Schwerpunkt-Herausgeberinnen

Julia Eckel, Jun. Prof. Dr. phil., ist Juniorprofessorin für Filmwissenschaft am Institut für Medienwissenschaften der Universität Paderborn. Zuvor war sie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin an den Universitäten Bochum und Marburg tätig sowie Wissenschaftliche Koordinatorin des DFG-Graduiertenkollegs *Das Dokumentarische. Exzess und Entzug*. Sie ist Co-Sprecherin der AG Animation innerhalb der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) und zudem Mit-Herausgeberin von *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*. Arbeitsschwerpunkte u.a.: Animationsforschung (vor allem das Verhältnis von Animation, Dokumentation und Demonstration sowie Animation und KI), Anthropozentrismus von Medientheorie und anthropomorphe Audiovisualität, zeitliche Komplexität und Film, Tech-Demos, Screencasting, Selfies. Aktuelle Publikationen u.a.: *Das Audioviduum. Eine Theoriegeschichte des Menschenmotivs in audiovisuellen Medien* (Bielefeld: transcript 2021), *Handbuch Animation Studies* (hg. gemeinsam mit Franziska Bruckner, Erwin Feyersinger und Maïke Sarah Reinerth; Wiesbaden: Springer VS 2022), *Exploring the Selfie – Historical, Theoretical, and Analytical Approaches to Digital Self-Photography* (hg. mit Jens Ruchatz und Sabine Wirth, London: Palgrave Macmillan 2018). Weitere Infos: www.juliaeckel.de | Kontakt: julia.eckel@upb.de.

Elisa Linseisen, Prof. Dr. phil., ist Juniorprofessorin für Digitale Audiovisuelle Medien am Institut für Medien und Kommunikation der Universität Hamburg. Zuvor hat sie an verschiedenen medienwissenschaftlichen Instituten (in Wien, Weimar, Paderborn und Bochum) geforscht und gelehrt. Zudem war sie als assoziiertes Mitglied im DFG-Graduiertenkolleg *Das Dokumentarische. Exzess und Entzug* und als Wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Forschungsgruppe *Medien und Mimesis* tätig. Sie ist Mitglied der Redaktion der *Zeitschrift für Medienwissenschaft* und Teil des Koordinationsteams des *Forum Antirassismus Medienwissenschaft*. Arbeitsschwerpunkte u.a.: Techniken, Ästhetiken und Politiken des Applizierens, App-Studies, Digitale Bewegtbilder, Formattheorie, Queer Computing. Aktuelle Publikationen u.a.: *High Definition. Medienphilosophisches Image Processing* (Lüneburg: meson.press 2020), *Mimesis Expanded. Die Ausweitung der mimetischen Zone* (hg. gemeinsam mit Friedrich Balke, Paderborn: Brill/Fink 2022), „Wissen transferieren, Wissen applizieren. Für eine Mikropolitik des Anwendens und Zueignens“ (in: *Wissenstransfer in und mit kulturwissenschaftlicher Forschung*, hg. von Anda-Lisa Harmening, Stefanie Leinfellner und Rebecca Meier. Darmstadt: wbg academic, 2022, 297–322).

Weitere Infos: www.elisalinseisen.com | Kontakt: elisa.linseisen@uhh.de

Filme

LEAVING LAS VEGAS (LEAVING LAS VEGAS: LIEBE BIS IN DEN TOD, USA 1995, Mike Figgis)

OECOMENIA (D 2020, Carmen Losmann)

THE BIG SHORT (USA 2015, Adam McKay)

THE LION KING (DER KÖNIG DER LÖWEN, USA 2019, Jon Favreau)

Literatur

Adler, Hans/Gross, Sabine (2016): „Einleitung“. In: dies. (Hg.): *Anschauung und Anschaulichkeit. Visualisierung im Wahrnehmen, Lesen und Denken*. Paderborn: Fink, S. 7–26.

Adorno, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie (Gesammelte Schriften Band 7)*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Arnheim, Rudolf (1972 [1969]): *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*. Köln: Dumont.

Asmuth, Bernhard (2014): „Anschaulichkeit: Varianten eines Stilprinzips im Spannungsfeld zwischen Rhetorik und Erzähltheorie“. In: Gert Ueding/Gregor Kalivoda (Hg.): *Wege moderner Rhetorikforschung: Klassische Fundamente und interdisziplinäre Entwicklung*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 147–184.

Canpalat, Esra (2022): „In den Arkaden der Übersetzung. Gedanken zu Autoethnografie, kultureller Identität und Authentizität“. In: *ZfM – Zeitschrift für Medienwissenschaft* 26:1 (X | Kein Lagebericht), S. 41–53.

Canpalat, Esra/Haffke, Maren/Horn, Sarah/Hüttemann, Felix/Preuss, Matthias (2020, Hg.): *Gegen\Documentation: Operationen – Foren – Interventionen*. Bielefeld: transcript.

Distelmeyer, Jan (2019): „Durch und über Computer: Desktop-Filme“. In: Martin Doll (Hg.): *Cutting Edge! Aktuelle Positionen der Filmmontage*. Berlin: Bertz + Fischer, S. 193–210.

Ellenbürger, Judith (2022): *Schau | Werte: Bild- und Mediendiskurse des Geldes*. Paderborn: Brill Fink.

Engell, Lorenz/Voss, Christiane (2018): „Workshop: Schauanordnungen“. <https://www.fg-mimesis.de/workshop-schauanordnungen>, letzter Zugriff: 10.12.2022.

Ernst, Christoph (2015): „Moving Images of Thought. Notes on the Diagrammatic Dimension of Film Metaphor“. In: Frank Adloff/Katharina Gerund/David Kaldewey (Hg.): *Revealing Tacit Knowledge. Embodiment and Explication*. Bielefeld: transcript, S. 245–298.

Ernst, Christoph (2021): *Diagramme zwischen Metapher und Explication: Studien zur Medien- und Filmästhetik der Diagrammatik*. Bielefeld: transcript.

Frank, Manfred (1978): „Die Aufhebung der Anschauung im Spiel der Metapher“. In: *MLN* 93:5, Comparative Literature (Dec., 1978), S. 819–838.

Hamsch, Björn (2016): „Anschauung oder Anschaulichkeit? Sinntransparenz, Rhetorik und Epistemologie als Bezugsgrößen eines alltagssprachlichen Sinnkonzeptes“. In: Hans Adler/Sabine Gross (Hg.): *Anschauung und Anschaulichkeit. Visualisierung im Wahrnehmen, Lesen und Denken*. Paderborn: Fink, S. 131–155.

hooks, bell (2020 [1992]): „Der oppositionelle Blick. Schwarze Frauen als Zuschauerinnen“. In: Tanja Thomas/Ulla Wischermann (Hg.): *Feministische Theorie und Kritische Medienkulturanalyse: Ausgangspunkte und Perspektiven*. Bielefeld: transcript, S. 107–116.

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (2006a [1969]): „Der Begriff der Aufklärung“. In: dies. (Hg.): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 9–49.

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (2006b [1969]): „Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug“. In: dies. (Hg.): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 128–176.

- Kiss, Miklós (2021): „Desktop documentary: From artefact to artist(ic) emotions“. In: *NECSUS – European Journal of Media Studies* 10:1 (Spring 2021), S. 99–119.
- Lee, Kevin B. (2014): „Transformers the Premake“. <https://www.alsolikelife.com/transformers-the-premake>, letzter Zugriff: 10.12.2022.
- Krämer, Sybille (2016): *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Morsch, Thomas (2011): *Medienästhetik des Films: Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. Paderborn: Fink.
- Nohr, Rolf F. (2004, Hg.): *Evidenz – „...das sieht man doch!“*. Münster: Lit.
- Perinelli, Massimo (2017): „Situierendes Wissen vs. korrumpiertes Wissen“. In: Juliane Karakayali/Çagri Kahveci/Doris Liebscher/Carl Melchers (Hg.): *Den NSU-Komplex analysieren. Aktuelle Perspektiven aus der Wissenschaft*. Bielefeld: transcript, S. 145–162.
- Rumpf, Dietlinde/Winter, Stephanie (2019): „Zur Ambivalenz der Anschaulichkeit“. In: dies. (Hg.) *Kinderperspektiven im Unterricht. Zur Ambivalenz der Anschaulichkeit*. Wiesbaden: Springer VS.
- Wentz, Daniela (2015): „A moving picture of thought: Diagrammatisches Schließen im Kino“. In: Irina Gradinari/Dorit Müller/Johannes Pause (Hg.): *Wissensraum Film* (=Trierer Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften). Wiesbaden: Reichert, S. 39–60.
- Wentz, Daniela (2017): *Bilderfolgen. Diagrammatologie der Fernsehserie*. Leiden/Boston/Singapore/Paderborn: Brill/Fink.