

Internationale Tagung im Fach Filmwissenschaft
am Institut für Film-, Theater-, Medien- und Kulturwissenschaft
der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Nähe suchen, Distanz wahren: Konfigurationen des filmischen Raums



Do, 17. Januar
Medienhaus, Wallstraße 11

Fr, 18./Sa, 19. Januar
**Senatssaal, Naturwissenschaftliche Fakultät,
Johann-Joachim-Becher-Weg 21**

Weitere Informationen unter:
<https://film-medien.iftek.uni-mainz.de/aktuelles/>

ZIS | Zentrum für
Interkulturelle
Studien MAINZ

JG|U
JOHANNES GUTENBERG
UNIVERSITÄT MAINZ

Prof. Dr. Julian Hanich (Groningen): „Alles hinter den Spiegeln. Reflexionen und filmischer Raum“

Dieser Vortrag untersucht den Einfluss von Spiegeln auf die Konstitution komplexer filmischer Räume und ihren Einfluss auf die Nähe und Distanz zu Figuren und Handlungen in der Diegese. Aufbauend auf meinem Aufsatz „Reflecting on Reflections: Cinema’s Complex Mirror Shots“ (2017) und diesen um neue Argumente erweiternd, werde ich drei Punkte hervorheben.

Erstens scheint es mir sinnvoll, zwischen flachen und tiefen Spiegel-Inszenierungen zu unterscheiden, da damit verschiedene Nähe- und Distanzerfahrungen einhergehen. Zweitens ermöglichen Spiegel durch ihre ‚Verdoppelung‘ des filmischen Raums eine intensiviertere Form der Tiefeninszenierung, die sich in die Tiefe des Spiegelbildes als auch in die Tiefe des gespiegelten Raumes erstreckt. Drittens können Spiegel den Zuschauerblick zugleich zentripetal ins Bild lenken und zentrifugal aus dem Bild herausziehen und dadurch zu einer Verkomplizierung des filmischen Raumes führen.

Der Vortrag ist illustriert mit Beispielen unter anderem aus Andrei Tarkowskis DER SPIEGEL, Dario Ar-

gentos SUSPIRIA und Andrei Zvyagintsevs LOVELESS sowie aus Filmen Friedrich Wilhelm Murnaus, Max Ophüls’ und Vittorio De Sicas.

Julian Hanich ist Associate Professor of Film Studies an der Universität Groningen. Zwischen 2009 und 2012 war er als filmwissenschaftlicher Mitarbeiter am Exzellenzcluster *Languages of Emotion* der Freien Universität Berlin beschäftigt; im akademischen Jahr 2010/11 vertrat er eine medienwissenschaftliche Juniorprofessur an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Zuletzt veröffentlichte er *The Audience Effect: On the Collective Cinema Experience* (Edinburgh University Press, 2018). Im Jahr 2010 erschien zudem seine Monografie *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear* (Routledge). Derzeit erarbeitet er gemeinsam mit Michael Wedel eine Monographie über Friedrich Wilhelm Murnau und bereitet eine NECSUS-Ausgabe zum Thema „Emotions“ vor. Aufsatzveröffentlichungen unter anderem in *Screen*, *Cinema Journal*, *New Literary History*, *Projections*, *New Review of Film and Television Studies* und *Film-Philosophy*. Forschungsschwerpunkte: Filmische Emotionen und Affekte; Phänomenologie der Kinoerfahrung; Filmstil; Film und Imagination; Geschichte der Filmtheorie.

Dr. Roman Mauer (Mainz): „Das Dilemma des omnipräsenten Blicks: Simultane Narrationen in filmischen Schnittdarstellungen“

Schnittdarstellungen entkleiden Gebäude von ihren Fassaden, lassen den Betrachter gleichzeitig in die verschiedenen Zimmer blicken und den simultanen Handlungen beiwohnen. Panoptisch (im Sinne Foucaults) und nullfokalisiert (im Sinne Genettes) wird der Zuschauer in eine distanzierte Perspektive von Allmacht und Ohnmacht zugleich versetzt, da die gleichzeitigen Verwicklungen durchschaut, aber nicht beeinflusst werden können. Nicht zuletzt zur Analyse gesellschaftlicher Prozesse hat die Avantgarde das Puppenhausprinzip verwendet. Ausgehend von Theater und Literatur spürt der Vortrag dieser besonderen Form der Filmarchitektur und des panoptischen Erzählens in Filmen verschiedener Zeiten nach, um Nähe und Distanz der simultanistischen Erzählperspektive auszuloten.

Roman Mauer ist Akademischer Rat im Bereich Filmwissenschaft/Mediendramaturgie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Er studierte Filmwissenschaft, Literaturwissenschaft und

Ethnologie in Mainz und promovierte 2004 mit einer Studie zu Jim Jarmusch. Er lehrte an der HFF München (2005-2009), dffb Berlin, HFF „Konrad Wolf“ Potsdam/Babelsberg und HS Mainz. Seit 2008 arbeitet er als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Johannes Gutenberg-Universität. Dort gestaltete internationale Vortragsreihen und medienpraktische Kooperationsprojekte mit u.a. ZDF/arte, der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Deutschen Kinemathek Berlin, HFF Potsdam/Babelsberg oder dem Institut für Mediengestaltung Mainz. Er ist Ko-Herausgeber der Lehrbuchreihe „Film, Fernsehen, Neue Medien“ bei Springer-Fachmedien.

Dr. Matthias Wittmann (Basel): „Bildöffnungen. Der Blick in die Kamera als Trope des iranischen Kinos“

„[...] le regard à la camera n'est pas une petite question“, bemerkt Marc Vernet in *Le regard à la caméra: figures de l'absence* (1985), um die Frage nach dem Blick in die Kamera zur Scharnierstelle zahlreicher narratologischer wie metapsychologischer Betrachtungen zu erklären. Ob der Blick in die Kamera als trans-diegetische Zu-

schauderadressierung oder inner-diegetische Figurenkommunikation wahrgenommen wird, entscheide letztendlich – so Vernet – sein Platz in der Fiktion bzw. im Relationengefüge der Bilder.

Zu wenig berücksichtigt werden aus dieser Perspektive diskursive Relationen, die von kulturspezifischen Kontexten gebahnt sind: Was, wenn das, was wir „Durchbrechung der vierten Wand“ oder „trans-diegetische Adressierung“ nennen, plötzlich nicht mehr greift, weil man es mit Konzepten von ‚Bild-Raum-Zuschauer‘-Verhältnissen zu tun bekommt, in denen *vierte Wände* oder *Diegesen* nicht vorkommen?

Fragen wie diese und Thesen hierzu möchte ich entlang prä- wie postrevolutionärer Blicke in die Kameraobjektive und *Handycam-Lenses* des iranischen Kinos aufwerfen. Während in der westlichen Literatur zum iranischen Kino der ‚implizite‘ oder ‚diegetische Rezipient‘ vor allem in Hinblick auf Zensurdruck und subversiv-konspirative Codes der Zuschaueradressierung entschlüsselt wurde, möchte ich eine zusätzliche kultur- und sozialgeschichtliche Dimension einbringen: Es geht um eine historische Tiefenperspektive, welche die spezifische Offenheit und Relationalität der iranischen Filmbild-Räume in Dialog bringt mit Tropen der persischen Miniaturmalerei

und des schiitischen Passionspiel, genannt *Ta'ziye*. An der Schnittstelle von Theater, Film und Malerei der iranischen Kultur soll es darum gehen, westliche Konzepte von ‚Diegese‘ oder ‚vierter Wand‘ herauszufordern und ganz besondere Drehtüren zwischen Zuschauerraum und Bildraum, Nähe und Distanz, Anteilnahme und Verfremdung ins Spiel zu bringen.

Matthias Wittmann ist wissenschaftlicher Assistent (Postdoc) am Seminar für Medienwissenschaft in Basel, Filmwissenschaftler und -kurator, Kritiker, Essayist sowie Organisator und Moderator von Master Classes (Paul Verhoeven; Mani Haghighi). Herausgeber der deutschen Übersetzung von Jean Louis Schefers *L'homme ordinaire du cinéma* (bei Fink, München 2013). Seine Dissertation *MnemoCine. Zur Konstruktion des Gedächtnisses in der Erfahrung des Films* publizierte er im Jahr 2016 bei Diaphanes (Zürich). Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören: Mediale Mnemographien, Transcultural Studies (insbesondere: Iranisches Kino), „3D-Kino und 360°. Im Erscheinen: „The Blind Owls of Modernity. Of protocols, mirrors and grimaces in Sohrab Shahid Saless' films“, in: Azadeh Fatehrad (Ed.): *Sohrab Shahid Saless: Exile, Displacement And The Stateless Moving*

Image, Edinburgh University Press 2019.

**Christian Alexius, B.A. (Mainz):
„,You talkin' to me?!' – Über das
Sprechen in die Kamera als filmi-
sches Stilmittel zwischen Ver-
fremdung und Annäherung“**

Wenn die Protagonistinnen und Protagonisten fiktionaler Filme direkt in die Kamera und somit zu den Zuschauerinnen und Zuschauern sprechen, stellen sie nicht nur eine unmittelbare Verbindung zu diesen her, sondern immer auch die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit in Frage. Bis heute hafet dieser Art, die vierte Wand zu durchbrechen deshalb der Ruf eines Regelbruches an, der nicht vereinbar mit den Konventionen des klassischen Hollywoodkinos ist. Unzureichend wird in der Auseinandersetzung mit diesem Stilmittel meist lediglich betont, dass es auf die Konstruiertheit des filmischen Geschehens hinweise und die Illusion einer in sich geschlossenen diegetischen Welt zerstöre. Von der unmittelbar entstehenden Nähe zum Publikum, die auf konträre Weise auch zu einer höheren Anteilnahme am Schicksal der Hauptfiguren führen kann, ist dahingehen nur selten die Rede.

So kann das Sprechen in die Kamera das Publikum durchaus

auf Distanz zum filmischen Geschehen bringen, unabhängig davon, ob es sich dabei um eine kritische handelt, wie etwa im politischen Filmemachen eines Jean-Luc Godard, oder ironische, wie sie sich verstärkt im postmodernen Film anfinden lässt. Insofern die Figuren allerdings über sich selbst und die eigene Lebensgeschichte sprechen, können sie in verstärktem Maße auch Empathie bei den Zuschauerinnen und Zuschauern erzeugen. Exemplarisch hierfür kann die einmalige Adressierung des Publikums in JCVD (2008) stehen, in dem Actionikone Jean-Claude van Damme eine fiktive Version seiner selbst spielt und ausführlich aus seinem Leben als Filmstar und dessen Schattenseiten berichtet, um sich so für eine Neubewertung seiner Person von Seiten der Zuschauenden starkzumachen.

Der in der Ausschreibung aufgeworfenen Taxonomie folgend lässt es sich daher von einer metaphorischen Nähe- und Distanzbeziehung sprechen, in die die vierte Wand durchbrechenden Figuren mit den Zuschauerinnen und Zuschauern treten. Im Rückgriff auf Beispiele unterschiedlicher Genres und Stilepochen soll das Stilmittel als ein zwischen den beiden beschriebenen Polen changierendes begriffen werden, um seinen viel-

fältigen Verwendungsmöglichkeiten gerecht zu werden. Damit soll die zumeist einseitige – wenn überhaupt – erfolgende Betrachtung eines Phänomens in der Filmwissenschaft hinterfragt werden, das im Zuge eines postmodernen oder postklassischen Filmmachens schon seit Jahren zunehmend Bedeutung erfährt.

Christian Alexius, Studium der Filmwissenschaft und Soziologie an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz, wo er aktuell auch als Tutor arbeitet, sowie langjähriges Engagement bei FILMZ – Festival des deutschen Kinos. Auf *Sammler des Kinos* setzt er sich mit dem Themenkomplex Cinephilie und Filmgeschichte auseinander. Seine Texte zu Fragestellungen filmischer Identitätsinszenierungen und Subjektivierungsstrategien sind in *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* und auf *Dauermenkino* erschienen. Zurzeit forscht er für seine Master-Arbeit über Subjektivierungsstrategien als möglichem Bindeglied zwischen Aktions- und Zeitbild im Kino der 2000er Jahre. Aktuelle Veröffentlichung: *Fantastisches in dunklen Sälen. Science-Fiction, Horror und Fantasy im jungen deutschen Film* (Hrsg., zus. mit Sarah Beicht).

Prof. Dr. Fabienne Liptay (Zürich): „Expanding Cinema. Der menschliche Maßstab und die Kartografie des Kinos“

In ihrem Aufsatz „The Conquest of Space and the Stature of Man“ (1968), der zeitlich zwischen dem Start der Sputnik 1 als dem ersten Erdsatelliten und der Mondlandung der Apollo 11 entstand, stellt Hannah Arendt die Frage, ob die Eroberung des Weltraums die Statur des Menschen vergrößert oder verkleinert habe. Ihre Frage zielt auf die Erschütterung, die das humanistische Menschenbild im Zuge der Raumfahrt und der Durchsetzung eines naturwissenschaftlichen Erkenntnisinteresses an der Welt erfährt. Es geht ihr dabei um die ethischen, nicht um die physikalischen Dimensionen, an denen die Statur des Menschen zu bemessen sei.

Ausgehend von diesen Bemerkungen geht der Vortrag der Referenzgröße des „human scale“ im amerikanischen Expanded Cinema der 1960er Jahre nach. In den Blick genommen werden: die geodätischen Kuppelbauten und faltbaren Weltkarten von R. Buckminster Fuller, der das Vorwort zu Gene Youngbloods *Expanded Cinema* (1970) schrieb; der von diesen Entwürfen inspirierte sphärische Movie-Drome, den Stan VanDerBeek im Rahmen des New York Film

Festival 1966 öffentlich präsentierte; sowie das im Anschluss an das Festival angefertigte und in einer Sonderausgabe der Zeitschrift *Film Culture* veröffentlichte *Expanded Arts Diagram* (1966), mit dem George Maciunas das erweiterte Feld der Künste kartografierte. Der Vortrag unternimmt den Versuch aufzuzeigen, wie der Begriff des Kinos vor dem Hintergrund der Eroberung des Weltraums erweitert und medial repräsentiert wird. Aspekte der Messbarkeit von Nähe und Distanz werden dabei als Aspekte der Angemessenheit adressiert.

Fabienne Liptay ist Professorin für Filmwissenschaft an der Universität Zürich. Sie lehrt, forscht und publiziert zur Bildlichkeit des Films, zu Wechselbeziehungen zwischen den visuellen Künsten und Medien, zu Prozessen ästhetischer Produktion, zu den Herausforderungen des Formats und den Bedingungen der Ausstellung von Filmen. Sie ist Leiterin des Forschungsprojekts *Exhibiting Film: Challenges of Format*, gefördert vom Schweizerischen Nationalfonds (2017-2021). Jüngere Publikationen sind u.a. die Monografie *Telling Images. Studien zur Bildlichkeit des Films* (Zürich/Berlin 2016) sowie die von ihr mitherausgegebenen Schriften- und Sammelbände *Artur Żmijewski. Kunst als Alibi* (Zürich/Berlin 2017) und *Immersion in*

the Visual Arts and Media (Amsterdam/New York 2015).

Dr. Daniel Fairfax (Frankfurt/Yale): „Zu einer Theorie der filmischen Décalage“

Als filmtheoretischer und -praktischer Ausdruck hat die Montage (ursprünglich ein französischer Begriff) seit den 1920er Jahren eine globale Verbreitung erfahren. Mit *Theory of Film Practice* von Noël Burch (1969) wurde der begleitende Begriff der *Découpage* auch in die englische Sprache (und darüber in die internationale Filmwissenschaft) eingeführt. Im Französischen bezeichnen beide Begriffe, die ihre Ursprünge in der Filmindustrie haben, die Praxis der Kombination von Bildern (und Tönen), aber sie haben mehrdeutige Bedeutungen angenommen. In gewissen kritischen Debatten in der französischsprachigen Filmkritik ergab sich aber eine auffallende theoretische Entgegensetzung der zwei Konzepte. Während die *Découpage* für diese Kritiker hauptsächlich den „unsichtbaren“ Schnitt bei den Hollywood Studios der klassischen Ära bezeichnet, wo eine Szene analytisch in verschiedenen Einstellungen gedreht wurde, nur um sie beim Schnitt wieder zusammzusetzen, war

die Montage, wie sie beispielsweise im sowjetischen Stummfilm verwendet wurde, eine aktive Praxis der Nebeneinanderstellung von antithetischen filmischen Elementen, um ästhetische und konzeptuelle Widersprüche zu betonen.

Diese binäre Dichotomie zwischen der *Découpage* und der Montage ist in der Geschichte der Filmtheorie wichtig geworden. Die Debatten darüber haben vor allem in der französischen Filmzeitschrift *Cahiers du cinéma* stattgefunden. Wenn es schon Polemiken darüber in den 1950er Jahren gab (zum Beispiel zwischen André Bazin und dem jungen Jean-Luc Godard), wurden diese Diskussionen nach 1968 im theoretischen Rahmen des Marxismus weiterentwickelt (vgl. die *table ronde* mit Jacques Rivette, Jean Narboni und Sylvie Pierre im Jahre 1969). Zu der Zeit war auch das Althussersche Konzept der *Décalage* äußerst wichtig für die *Cahiers*-Kritiker, um soziale bzw. intellektuelle Phänomene von Disjunktionen oder Verspätungen zu beschreiben und zu erklären. So hat Jean-Louis Comolli die Geschichte des Kinos als einen wiederholten Prozess verschiedener Momente der *Décalage* beschrieben, das heißt die Diskrepanz zwischen dem sozialen Bedürfnis der Erfindung des Kinos (und seiner späteren technischen Entwicklungen) einerseits, und andererseits

ihrer eigentlichen praktischen Umsetzung.

Es ist aber merkwürdig, dass die Idee der *Décalage* weder von den *Cahiers*-Kritikern noch von ihren filmtheoretischen Mitläufern, Epigonen oder Rivalen benutzt worden ist, um filmästhetische Prozesse selber zu erörtern. Eben dieser Schritt wird in diesem Vortrag vorgeschlagen. Hier wird die filmische *Décalage* als ein kinematografischer Mittelweg zwischen der (klassischen) *Découpage* und der (modernistischen/avant-gardistischen) Montage dargestellt, in dem der Eindruck der Kontinuität gestört wird, aber in subtilerer Weise als bei der Montage, mit kleinen Sprüngen oder Diskrepanzen im filmischen Raum und in der filmischen Zeit. Die Möglichkeit einer filmischen *Décalage* wird anhand von Filmbeispielen von Orson Welles, Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Stanley Kubrick, Woody Allen, Jia Zhang-ke und anderen illustriert.

Daniel Fairfax ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Institut für Theater-, Film-, und Medienwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt, und Redakteur der australischen Filmzeitschrift *Senses of Cinema* (www.sensesofcinema.com). Der Schwerpunkt seiner Forschung liegt auf der französischen Filmtheorie nach 1968,

und er hat englische Übersetzungen von Jean-Louis Comolli, Christian Metz, Jean-Pierre Meunier u.a. veröffentlicht. Sein zweibändiges Buch *The Red Years of Cahiers du cinéma (1968-1973)* wird 2019 bei Amsterdam University Press erscheinen.

**Nepomuk Zettl, M.A. (Zürich):
„Vertiefung ins Absurde. Unbe-
hagliche Nähe in den Filmen von
Yorgos Lanthimos“**

Die Filme von Yorgos Lanthimos zeichnen sich durch ein paradoxes Wechselspiel aus Momenten extremer Nähe und Distanz aus. Mit meinem Vortrag möchte ich einen Beitrag zur näheren Bestimmung dieser (primär) räumlichen Kategorien leisten und durch Überlegungen zur Konfiguration des filmischen Raums, zum emotional distanziierten Schauspiel und zur inhärenten Sozialkritik ergänzen. Dabei werde ich mich insbesondere mit den beiden jüngsten Produktionen auseinandersetzen, die aus der Zusammenarbeit mit dem Drehbuchautor Efthymis Filippou hervorgegangen sind: *THE LOBSTER* (2015) und *THE KILLING OF A SACRED DEER* (2017).

In der Topologie von Lanthimos Filmen werden soziale Strukturen über die Paradigmen der Nähe und

der Distanz ausdifferenziert. *THE LOBSTER* entwirft beispielsweise eine polare Gesellschaftsordnung, in der die Protagonisten entweder verzweifelt nach partnerschaftlicher Nähe oder keuscher Enthaltsamkeit suchen. Die konsequente und rigide Trennung wird zum absurden Normalfall. Beide Filme zeigen vorwiegend weit offene oder labyrinthisch-enge Räume, in denen sich die apathischen Figuren oft verlieren und nur selten vororten können. Sie treten sich entweder in unmittelbarer körperlicher Nähe gegenüber oder sind in großer Entfernung voneinander inszeniert. So birgt die Intimität des Familienportraits in *THE KILLING OF A SACRED DEER* stets das unheimliche Potential eines gewalttätigen Übergriffes und führt damit die Ästhetik von *KYNODONTAS I DOG-TOOTH* (2009) fort. Je enger die Nähe zwischen den Figuren, desto größer erscheint die Distanz zu den RezipientInnen.

Lanthimos Filme führen zudem einen gesellschaftlichen Zerrspiegel vor, der Verfremdungseffekte im Sinne des Epischen Theaters produziert. In der performativen Re-Codierung von Sinnzusammenhängen entwerfen seine Filme ein relationales Spiel, das einen alternativen Blick auf vermeintlich vertraute Kategorien wie das Begriffspaar Distanz und Nähe zulässt.

Nepomuk Zettl ist Doktorand am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Studium der Germanistik, Amerikanistik und Soziologie in München und Berkeley. Magisterarbeit zum Thema „Die Dissonanz im narrativen Film: Spuren im audiovisuellen Spannungsfeld“ (2014), Forschungsaufenthalte am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris, dem Deutschen Historischen Institut London und dem Deutschen Institut für Japanstudien in Tokio (gefördert durch die Max Weber Stiftung). Seit 2015 Promotionsstipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes. Die von Prof. Dr. Fabienne Liptay betreute Dissertation trägt den Titel „Eingeschlossene Räume. Das Motiv der Box im Film“.

Dr. Peter Podrez (Erlangen):
„Zwischen Annäherung und Distanzierung – Sinn und Sinnlichkeit des (extrem) Nahen“

Filmische Repräsentationen von Körpern oder Gegenständen in Nahaufnahmen dienen üblicherweise der Herstellung von Nähe: Im klassischen Erzählkino sollen dadurch Informationen an die Zuschauer*innen vermittelt, Emotionen – etwa bei Nahaufnahmen von

Gesichtern – transportiert werden, wodurch Empathie mit den Figuren ermöglicht werden soll, usw. Kurzum: Durch die filmische Repräsentation des Nahen soll eine Nähebeziehung zwischen dem diegetischen Raum und dem realen Zuschauerraum etabliert werden, die Nähe der filmischen Darstellung soll die ontologische Distanz zwischen Film und Zuschauer_innen überbrücken und letztere affizieren. Besonders eindrückliche Beispiele finden sich etwa in den *body genres* (vgl. Williams) Porno und Horrorfilm. In ersterem sollen Nahaufnahmen von erregten Gesichtern, Geschlechtsteilen oder des Sexualakts die Zuschauer_innen stimulieren. In zweiterem wird die filmische Repräsentation des Nahen aggressiv umgedeutet, etwa wenn nahe Einstellungen monströse oder verstümmelte Körper zeigen und deren abjekte Dimensionen (vgl. Kristeva) den Zuschauer_innen im wahrsten Sinne des Wortes auf den Leib rücken sollen.

Doch filmische Repräsentationen des Nahen können gerade durch ihre Nähe dialektisch in Distanzierungseffekte umschlagen, in denen sich die angestrebten Effekte ins Gegenteil verkehren. Nochmals exemplarisch am Beispiel der genannten *body genres*: Detailaufnahmen von Penetrationen

nen oder bildraumfüllende Geschlechtsteile können Erregung gerade durch ihre Omnipräsenz im filmischen Raum verhindern und zu ‚Lusttötern‘ werden. Und – insbesondere durch low-budget-Spezialeffekte bewirkte – nahe Darstellungen des geöffneten Körpers, die ihre Produktionsbedingungen offenlegen, können Ekel oder Angst unfreiwillig in Komik verwandeln. In beiden Fällen findet nicht nur eine Distanzierung von der Sinnlichkeit, die durch das Nahe evoziert werden soll, statt, auch der Sinn erfährt einen tiefgreifenden Wandel: Das Gesehene bietet, einmal auf Distanz gegangen, ebenso Anlass zu Reflexionen über die menschliche Anatomie wie über die Verfahren des Filmemachens.

Schließlich verstärkt sich die Dialektik der Distanzierung, je näher die filmischen Repräsentationen werden. Makroaufnahmen etwa können Gegenstände so zeigen, dass durch die Dominanz ihrer – üblicherweise unbeachteten oder unsichtbaren – Oberflächen und Strukturen die Kenntnis um das Objekt in den Hintergrund tritt. Das Alltägliche kann so durch Nähe verfremdet werden und die Zuschauer*innen in einen distanziierten Beobachtungsmodus versetzen, in dem die Ästhetik des Ungewohnten ausschlaggebend ist. Dieses Phänomen nimmt seine ext-

remste Form bei unter dem Mikroskop entstandenen (Experimental-)Filmen an. Diese zeigen gerne physikalische und chemische Reaktionen verschiedener Flüssigkeiten in einem Spiel aus Farben und Formen. Die extreme Nähe von Tintentropfen, die sich mit Öl vermischen, stellt nicht nur spatiale Kategorisierungen des filmischen Raums (Was ist nahe bzw. eine Nahaufnahme?) in Frage, sondern etabliert eine abstrakte, distanziiert-ästhetisierende Betrachtungsweise und nimmt zugleich eine Umdeutung der Sinndimension vor. Denn gerne werden die sich ausbreitenden Farben so ins Bild gesetzt, dass sie Aufnahmen gleichen, die aus dem Feld der Luftfahrt oder der Astronomie stammen: Bilder der Erde von oben, von Galaxien usw. Die Nähe des Mikroskopischen soll so eine Analogie zur Distanz des Kosmischen bilden.

Der Beitrag fokussiert diese (und andere) sinnhafte sowie sinnliche Dimensionen von filmischen Repräsentationen des (extrem) Nahen. Dabei wird stets davon ausgegangen, dass jene sich auf verschiedenen Ebenen in einem permanenten Spannungsverhältnis von Annäherung/Affizierung einerseits und Distanzierung/Abstoßung andererseits verorten lassen, das anhand konkreter Beispiele näher ausgeführt werden soll.

Peter Podrez schloss 2018 seine Promotion in Medienwissenschaft an der Friedrich-Alexander-Universität (FAU) Erlangen-Nürnberg ab. Davor studierte er von 2003-2009 ebenda Theater- und Medienwissenschaft sowie Pädagogik. Von 2009 bis 2010 war er Lehrkraft für besondere Aufgaben, seit 2010 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der FAU Erlangen-Nürnberg. Forschungsschwerpunkte (Auswahl): Film und Raum(-theorie); urbaner Raum und audiovisuelle Medien; Game Studies; mediale Utopien, Dystopien, Science Fiction; Gender Studies; Human-Animal-Studies; mediale Repräsentationen des Horrors.

**Lucas Curstädt, M.A. (Mainz):
„Der variable Körper – Nähe- und Distanz-Relationen im digitalen Kino von David Fincher“**

Das digitale Informationszeitalter hat das Kino längst verändert und in seiner Folge aus dem chemisch-optischen Bewegtbild eine Dateneinheit werden lassen, deren ontologische Zusammensetzung aus einzelnen, diskreten, also präzise zu unterscheidenden Segmente

besteht (Flückiger 2008). Jeder ästhetischen Form liegt nun eine mathematisch berechenbare Formel zugrunde. Die epistemologischen Folgen für das nun neu bzw. erweiternd zu theoretisierende Bewegtbild sind zahlreich. Einer dieser Folgen betrifft die Auswirkungen, die sich für den Schauspielkörper und sein Interaktionspotenzial ergeben. Die Rede ist von der proxemischen Relation des Körpers zum Bild, innerhalb des Bildes, zur Kamera und zum anderen im Bild positionierenden Körper. Neben dem Abstand von Figuren zueinander im filmischen Raum, der zumeist profilmisch gelöst wird, gesellt sich nun eine dem Bewegtbild immanent vollzogene Découpage des Raums hinzu. Dabei zieht die neue Unabhängigkeit des digitalen Bildes von der physischen Realität ein verändertes „Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit“ (Flückiger 2008) nach sich, denn diese digitale Bildkomposition vollzieht sich für den Zuschauer unsichtbar post- bzw. extrafilmisch, d.h. in der Postproduktion.

Ein Vertreter dieses Kinos ist David Fincher. In der Postproduktion seiner Filme baut Fincher auf Programme wie After Effects, eine Videoschnittsoftware von Adobe Premiere, die es seinem Cutter Kirk Baxtor erlaubt, wie mit einer Metallsäge jedes beliebige Bewegtbild in zwei oder mehrere Teile

zu zerteilen. Der Vorteil dieser digitalen Bildkompositionstechnik ist vor allem ein ökonomischer, denn Baxter kann aus unterschiedlichen Segmenten der jeweiligen Takes das optimale Resultat aus einer beliebigen Kombination generieren, also die Leistung bzw. Performance zweier Schauspieler so steuern, dass sie dem Auftrag des Narrativs am dienlichsten sind – mögen die Schauspieler vor der Kamera und im finalen Nähe-Distanz-Verhältnis so nie interagiert haben. Die Pointe besteht darin, dass diese Form der Collage nahtlos vonstattengeht. Dies gilt auch für das physische Nähe-und-Distanz-Verhältnis zwischen Kamera und Körper, denn hier ist das digitale Reframing und Stabilisieren eines Bildausschnitts ausschlaggebend, möglich gemacht durch die Aufnahme in hoher Auflösung.

Zwei pragmatische Auswirkungen hat dieses Split-Screen-Compositing, nämlich einerseits die Masse an Aufnahmen, die David Fincher seinen Schauspielern am Set abverlangt, sowie die Notwendigkeit, innerhalb der Découpage eine Trennlinie zwischen Bildbereichen und Körpern anzulegen. Fragen um Découpage und Mise en Scène müssen also den physischen Abstand – Nähe und Distanz – zwischen den Figuren neu verhandeln. Die Technik hat somit Auswirkungen auf Komposition

und Ästhetik des Bewegtbildes, auf die Relation der Körper untereinander und zum Bild. Dazu möchte dieser Vortrag neben einer Erläuterung der digitalen Techniken eine Beispielanalyse am Film *GONE GIRL* (2014) vornehmen, um die Auswirkungen des digitalen Informationszeitalters im Bewegtbild und am (Schauspiel)Körper zu skizzieren. Jean Baudrillard hat die These aufgestellt, dass die programmgesteuerte 0/1 Konstruktion digitaler Bildproduktionen „die Weise, wie wir die Welt sehen“ (Baudrillard 2012) verändern werden. Dieser Vortrag versucht den Körper als Entität in den Fokus zu rücken, zu zeigen, dass sich anhand Finchers Werk ablesen lässt, wie sich eine Veränderung der Wahrnehmung von Körpern im digitalen Kino bewegtbildimmanent vollzieht und damit – dies ist der Ausblick des Vortrags – Teil eines digital produzierten posthumanen Kinos ist.

Der 1991 in Offenbach a.M. geborene **Lucas Curstädt** hat Filmwissenschaft und Philosophie an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz studiert. Sein Dissertationsprojekt trägt den Arbeitstitel „Posthumanismus im Film/Posthumanismus des Films“. Aktuell befindet er sich in Bewerbungsverfahren zur Stipendiumsförderung und ist

am FTMK als hilfswissenschaftlicher Mitarbeiter für den Bereich E-Klausuren zuständig. Im Sommer 2019 wird er gemeinsam mit Dr. Gregory Mohr ein Seminar zum Filmischen Realismus halten.

Laura Katharina Mücke, M.A. (Mainz): „Die (post-)kinematografische Erfahrung als performatives Ausagieren von Nähe und Distanz“

Entgegen der aktuellen Auslegung und Diskussion des Begriffes der „Medienimmanenz“ (Hagener 2011) steht am Anfang des Vortrags die These, dass die im Begriff angelegte wechselseitige Durchdringung von Film und Kulturgeschichte sowie von Medienobjekt und Rezeptionssubjekt eine Entwicklung ist, die vor allem historio-graphisch diskutiert werden muss. In dieser Perspektive wird der Begriff der ‚Post-Kinematografie‘ zugunsten einer Anschauung aufgebrochen, in der die bekannten Charakteristika der Medienimmanenz als Leitphänomene der bereits seit 1895 fortschreitenden (und schon früher ansetzenden) Mediatisierung unserer Lebenswelt begriffen werden. Anders gesagt: Die Beobachtung, dass Filme a) in hybrid-mediale Strukturen integriert sind

und b) so eine reziproke Wechselbeziehung zwischen medialer und soziokultureller Sphäre entsteht, kann in historischer Dimension nicht zu viel thematisiert und analysiert werden.

Argumentiert im Sinne einer Performativität filmischer Aufführung wird damit an Francesco Casetti's Unterscheidung von „filmic experience“ und cinematic experience“ angeschlossen (Casetti 2011). Entgegen Casetti jedoch wird am Beispiel des Filmsehens im Zug eine Phänomenologie filmisch-performativer Erfahrung angestoßen, die sich von der cinephilen Aufrechterhaltung eines hybriden Kino-Dispositivs klar abgrenzt (Elsaesser 2010) und damit für eine wissenschaftliche Aufwertung filmischer Dispositive jenseits des Kinos plädiert. Als virulent für jenen Diskurs wird beispielsweise der filmische Raumbegriff von Laura Frahm (2010) begriffen, der ‚Raum‘ in einen Topologie-Topografie-Dualismus transzendiert und damit ein dynamischeres und relationales Verhältnis von ‚Innen‘ und ‚Außen‘ der Filmerfahrung zeichnet.

Im Rekurs auf mögliche Charakteristika heutiger Medienimmanenz (z.B. Simultaneität, Mobilisierung, Zerstreung, Lokalisierung, Selektion) wird damit versucht, ‚filmisches Aufführen‘ analytisch zu demaskieren und darzulegen, dass der Film sich schon immer im

Spannungsfeld von kultureller Hybridisierung bewegte. Argumentiert wird davon ausgehend, dass sich mittels der Frage nach Nähe und Distanz die erfahrungsbasierten Abstände nicht nur zwischen Schauanordnung und Betrachter*in, sondern ebenfalls die Relation von Filmtext und kulturell codiertem Zuschauerkörper hinsichtlich der filmischen Erfahrung genauer bestimmen lassen. Zu fragen wird sein, welche Funktionen Nähe und Distanz in einer solchen Diagnostik zukommen und wie eine Ausdifferenzierung beider Begriffe dahingehend aussehen könnte. Damit soll diskutiert sein, inwiefern in einem Zeitalter „verteilter Aufmerksamkeit“ (Löffler 2014) die kinematografischen Diskurse zur Rezeptionsästhetik mittels der Berücksichtigung einer „Filmgeschichte der Zerstreuung“ neu geschrieben und analytisch wiederbelebt werden könnten.

Laura Katharina Mücke ist seit 2016 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Filmwissenschaft und Mediendramaturgie der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und seit 2018 lehrbeauftragt an der Fachhochschule Mainz im Studiengang „Zeitbasierte Medien“; Studium der Filmwissenschaft, Mediendramaturgie und Publizistik in Mainz mit Abschlussarbeiten zum Mythosbegriff in der

Unzuverlässigen Erzählung und zur Textsemantik zwischen Raum und Körperchoreografie im Film. Dissertationprojekt: Anti | Immersion. Zur Performativität filmischer Erfahrung zwischen Annäherung und Distanzierung; Forschungsschwerpunkte: Historiografie des medialen Distanzbegriffs, (Anti-) immersive Wirkungsästhetik im (post-)kinematografischen Film, Filmphänomenologie.

Franziska Wagner, M.A. (Braunschweig): „Distanz durch Nähe? Interdependenzen von Nähe und Distanz in Virtual Reality-Filmen“

Virtual Reality- (VR-) Filme sind auf mehreren Ebenen durch das Zusammenspiel von Nähe und Distanz geprägt. Mit Hilfe der VR-Brille und des 360° Eindrucks, wirkt es, als ob die Zuschauenden sich unmittelbar im Raum befinden. Eine für die Rezipierenden wahrnehmbare Distanz zwischen Bildschirm und Zuschauendenkörper verschwindet dementsprechend nahezu. Die vermeintliche (räumliche) Nähe zum filmischen Geschehen wird dabei nicht nur aufgrund der vorhandenen Wölbung um die Zuschauenden erzeugt, sondern darüber hinaus oft durch involvier-

rende Strategien innerhalb der Diegese verstärkt, die im Vortrag exemplarisch analysiert werden sollen. Diese Illusion der unmittelbaren Nähe wird jedoch nur solange aufrechterhalten, als die Zuschauenden davon absehen, die Nähe zu den zu sehenden Objekten durch die Bewegung ihres physischen Körpers, beispielsweise nach etwas zu greifen, aktiv auszuweisen. Ebendiese Situation kann insbesondere mit phänomenologischen Ansätzen, u.a. von Sara Ahmed, kontextualisiert werden: „Distance is here the expression of a certain loss, of the loss of grip over an object that is already within reach, which is ‚losable‘ only insofar as it is within my horizon” (Ahmed 2006). Demnach ist Distanz, verbunden mit einem Verlust der Greifbarkeit, auch im VR-Film erst seitens der Nähe zu den Objekten vermittelt in Form der Blicksteuerung möglich. Das Einhalten von Distanz gelingt folglich nur, wenn die Objekte nahe genug an den Rezipierenden sind, d.h. sie durch die Bewegung des physischen Körpers in das Blickfeld ebendieser geraten. Somit wird beim VR-Film zwar einerseits eine möglichst große Nähe mit verschiedenen Strategien forciert, andererseits geht eine Art desorientierender Bruch der Illusion einher, wenn nicht genügend Distanz zu den vir-

tuellen Objekten besteht. Im Vortrag soll das komplexe, vermeintlich widersprüchliche Verhältnis fokussiert und um die Frage, in welchem Zusammenhang dies mit Körperlichkeit und (Des-)Orientierung steht, erweitert werden.

Franziska Wagner ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Hochschule für bildende Künste Braunschweig. Dissertationsprojekt zu Konzeptionen und Beziehungen von Körperlichkeit(en), Ort(en) und Zeit(en) in Virtual Reality Filmen. Zuvor Studium der Medienwissenschaft, englischen und amerikanischen Literaturwissenschaft, Wirtschaftswissenschaft und Germanistik an der Universität Bayreuth. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Virtual Reality-Filme, Phänomenologische Filmtheorie, Queer und Gender Studies, mediale Wirklichkeitskonstitutionen und -konstruktionen.

Dr. Olga Moskatova (Weimar):
„Taktilität und Visualität: Nähe und Distanz in post-kinematografischen Kontrollgesellschaften“

Zahlreiche medien- und filmwissenschaftliche Theoriefiguren the-

matisieren Nähe- und Distanzverhältnisse als Spannungs- und Kippverhältnisse von Tast- und Sehsinn. Sie finden sich etwa prominent in Benjamins Kontrast zwischen Magier und Chirurg (1936), McLuhans Unterscheidung zwischen kalten und heißen Medien (1964) oder Laura Marks Dynamik zwischen optischer und haptischer Visualität (2002). Auch die post-kinematografischen Dispositive, die durch die Ko-Existenz von sehr kleinen, körpernahen und sehr großen Bildschirmen (Smartphone, Touch Screens, Computer etc. vs. IMAX, Medienfassaden etc.) gekennzeichnet sind, lassen sich in Rückgriff auf die Neukonfiguration von Taktilität und Visualität beschreiben.

Im Vortrag werden Thesen zu dieser Neukonfiguration entlang der Filme *MINORITY REPORT* und *Blade Runner 2049* sowie der Serie *ELECTRIC DREAMS* entwickelt, in denen postkinematographische Bildschirmtechnologien sowohl reals auch premediatisiert werden (Bolter/Grusin 1999; Grusin 2010). In diesen Bewegtbildern wird das Post-Kinematographische nicht nur permanent in einen Konflikt zwischen Sehen und Tasten, Distanz und Nähe involviert, sondern zugleich auch in Sicherheits- und Kontrollgesellschaften (Foucault 1978; Deleuze 1990) situiert. Dabei zeichnen die Filme ein Paradigma,

in dem – so die These – zunehmend der Tastsinn an die Stelle des überblickenden Sehannes zum bevorzugten Mittel der Kontrolle und Überwachung wird. Vor diesem Hintergrund gilt es, die ästhetischen Nähe- und Distanzverhältnisse auch auf die Überlagerung und Divergenz mit räumlich-temporalen, sozialer und emotionaler Nähe und Distanz zu befragen.

Olga Moskatova studierte Gesellschafts- und Wirtschaftskommunikation an der Universität der Künste Berlin und an der Université Stendhal Grenoble 3. 2017 Promotion zum relationalen Materialismus in kamerалosen Filmpraktiken an der Universität der Künste Berlin. Von 2012 bis 2018 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) und am Lehrstuhl für Medienphilosophie der Bauhaus-Universität Weimar. Seit Oktober 2018 Juniorprofessorin für Medienwissenschaften (Visualität und Bildkulturen) an der Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg.

**Dr. Bettina Henzler (Bremen):
„Im Klassenzimmer: Zur Mise en
Scène der Vermittlung“**

Der Abstand zwischen Figuren ist nicht nur ein Ausdruck narrativer oder psychischer

Konstellationen, sondern oftmals auch sozialer Verhältnisse. Architekturen, Praktiken und Verhaltensnormen regeln die Distanzen, die Menschen einer Gesellschaft zwischen verschiedenen sozialen Schichten, zwischen den Geschlechtern, zwischen Bekannten und Fremden, zwischen Erwachsenen und Kindern einnehmen (siehe bspw. Marschall 2006). Sie konstituieren Hierarchien, definieren Formen der Annäherung und regulieren das Empfinden, wann eine Distanz angemessen ist, wann eine Nähe aufdringlich erscheint.

Diese soziale Dimension des Abstands tritt unter anderem in Klassenzimmerszenen in den Vordergrund, in denen die räumlichen Beziehungen zwischen den Figuren in doppelter Weise determiniert sind: durch die Architektur, die spezifische Anordnungen der Körper vorgibt, und durch die Lehrfigur, die die Bewegungen der Schüler*innen innerhalb dieser Architekturen regelt. Die Mise en scène dieser Distanzen reflektiert vielfach sowohl die gesellschaftliche Ordnung, das Bildungs-Dispositiv mit

seinen Diskursen, Institutionen, Praktiken, das sich im Klassenzimmer gewissermaßen materialisiert, als auch die spezifische Vermittlungsbeziehung, die dazu in ein Spannungsverhältnis treten kann.

Die Mise en Scène von Klassenzimmern stellt aber nicht nur die Beziehung von Lehrenden und Schüler*innen innerhalb einer gesellschaftlichen Konstellation dar, sondern organisiert im gleichen Zug auch die Haltung der Zuschauer, die Distanzen, die wir zum Geschehen und seinen Protagonisten einnehmen. Auch hierbei kann sich ein Spannungsverhältnis zwischen dem, was die Kamera nahe bringt, und der durch Architektur und Lehrer vorgegebenen Vermittlungssituation einstellen. Winfried Pauleit hat dies mit dem Gegensatzpaar „Kinematograph und Zeigestock“ als eine Konkurrenz zwischen dem, was der Lehrer im Film zeigt, und dem was der Film zeigt, oder anders gesagt: zwischen den Vermittlungsinstanzen des schulischen und des filmischen Dispositivs, des Textes und des Bildes, bestimmt (Pauleit 2004).

Über diese Analogie zwischen Schülerfiguren und Zuschauern hinausgehend drängt sich gerade in Hinblick auf die filmische Organisation von Abständen noch eine weitere Analogie auf: zwischen der Figur des Lehrers/der Lehrerin,

der/die die Bewegungen und Blicke der Kinder im diegetischen Raum organisiert, und der Regie oder der filmischen Mise en Scène. Das Medium Film wird dann nicht nur als subversives Gegenstück zu den im Klassenzimmer manifesten gesellschaftlichen Machtverhältnissen, als alternative Vermittlungsinstanz lesbar, sondern als eines, dessen Produktionsprozesse selbst auf Machtbeziehungen zwischen Erwachsenen und Kindern beruhen. Darüber hinaus tritt in dieser Betrachtungsweise noch ein weiterer Aspekt des filmischen Abstands hervor, auf den Alain Bergala (1998, 2000) hingewiesen hat: Im Abstand zwischen Figuren, aber auch zu den Figuren, überlagern sich der filmische und der profilmische Raum, spiegeln sich die Beziehungen zwischen Schauspielern, Regisseur*in und Kameraleuten in der Drehsituation.

In einer vergleichenden Analyse der Mise en scène von Klassenzimmerszenen aus dem französischen Kino der 1950er-1970er Jahre, u.a. *École bussonnière* (Jean-Paul Le Chanois, 1949), *Les quatre cent coups* (François Truffaut, 1959), *France tour détour deux enfants* (Jean-Luc Godard, TV-Serie 1976), *La maison des bois* (Maurice Pialat, TV-Serie 1971), werde ich diese verschiedenen Aspekte der filmischen Distan-

zen als Ausdruck der Vermittlungsbeziehung und der gesellschaftlichen Ordnung, als Reflexion der Rezeptions- und Produktionsprozesse diskutieren.

Bettina Henzler ist seit 2006 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstwissenschaft–Filmwissenschaft–Kunstpädagogik der Universität Bremen mit den Schwerpunkten Filmwissenschaft und Filmvermittlung. Derzeit arbeitet sie an dem DFG-geförderten Projekt „Filmästhetik und Kindheit“ mit dem Schwerpunkt französischer und europäischer Autorenfilm. Parallel zu Wissenschaft und Lehre an der Universität ist sie seit 2000 freiberuflich im Bereich Film und Vermittlung tätig und kooperiert mit internationalen Institutionen der Filmkultur, u.a. ist sie Mitglied des Advisory Board des 2017 gegründeten *Film Education Journal*. Dissertation: *Filmästhetik und Vermittlung* (2013), Mit-Herausgeberschaften (Auswahl): *Kino und Kindheit* (2017), *Vom Kino lernen* (2010), *Filme sehen, Kino verstehen* (2009).

**Michael Brodski, M.A. (Mainz):
„Emotionale Nähe und Distanz
zu Filmfiguren im Spannungsfeld
der Kindheitsforschung“**

Dieser Vortrag will verschiedene Möglichkeiten der Modellbildung eines als „erwachsen“ zu verstehenden Zuschauers erkunden. Eine solche Prämisse soll daraufhin für die Analyse unterschiedlicher Formen von emotionaler Nähe und Distanz gegenüber filmischen Kinderfiguren verwendet werden. Methodologisch soll dabei zunächst auf interdisziplinäre Ansätze aus der Kindheitsforschung (vgl. etwa Gubar 2009, Prout 2011) zurückgegriffen werden, um grundsätzliche Definitionskategorien von Kindheit und dem daraus entspringenden Differenzkriterium des Erwachsenseins auszuloten. Verschiedene realweltliche Formen von Nähe und Distanz zwischen Kindern und Erwachsenen sollen in einem Folgeschritt wiederum mit Ansätzen aus der kognitiven Filmtheorie transdisziplinär in Verbindung gebracht werden. In diesem Rahmen erscheint es insbesondere interessant, inwieweit etwa Sympathie sowie Empathie erzeugende Strukturangebote (vgl. Neill 1996, Smith 2017) auf eine entsprechende Inszenierung von Kinderfiguren übertragen werden können. Um dabei reduktionistische Schlussfolgerungen zu vermeiden,

soll zusätzlich auf gegenwärtige Ansätze aus der Filmphänomenologie zurückgegriffen werden. Diese erweitern kognitive Methoden durch hermeneutisch ausgerichtete Fragestellungen, um gerade anhand des Wechselspiels unterschiedlicher Formen emotionaler Anteilnahme – einem ständigen Oszillieren zwischen Annäherung und Entfernung – dem Kino ein spezifisch ethisch-ästhetisches Erfahrungspotenzial zu attestieren (vgl. Stadler 2014, Sinnerbrink 2016). Gerade durch eine solche Verknüpfung sollen unter Berücksichtigung eines erwachsenen Rezipienten verschiedene zuschauertheoretische Problemfelder (beispielsweise potenzielle Schnittpunkte zwischen einem hypothetischen und einem empirischen Zuschauersubjekt, vgl. Plantinga 2009) produktiv behandelt werden.

Michael Brodski ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz am Institut für Filmwissenschaft, Theaterwissenschaft und empirische Kulturwissenschaft. Er promoviert über das Thema „Rezeptionsprozesse von Kinderfiguren und Kindheit im Film“. Seine Forschungsschwerpunkte sind Kindheitsforschung mit Schwerpunkt auf audiovisuelle Medien, ost- und mitteleuropäischer Film sowie kognitive Filmtheorie.

**Dr. Sigrun Lehnert (Hamburg):
„Räume der Berichterstattung:
Nähe und Distanz durch die
Kino-Wochenschau (1950-
1965)“**

Bis zur weitreichenden Etablierung des Fernsehens bot die Kino-Wochenschau die einzigen bewegten Bilder von aktuellen Ereignissen aus aller Welt. Die etwa zehnminütige Wochenschau wurde im Beiprogramm vor dem Hauptfilm jeder Vorstellung gezeigt. Das Format war durch die Zusammenstellung der einzelnen Beiträge mit informierenden und unterhaltenden Themen gekennzeichnet und jedes Sujet durch die Montage von Bild, Musik, Geräusch und Kommentar sorgsam komponiert. Die spezielle Ästhetik, die sich seit den 1910er-Jahren entwickelt hatte, entfaltete nur im Kino-Dispositiv ihr Beeindruckungspotential. Die Wochenschau ging mit der Zeit: Auch neue Projektionstechniken wie CinemaScope wurden genutzt, um bei den Zuschauern das ‚Gefühl des Dabeiseins‘ zu verstärken. Während die Kinoleinwände wuchsen, wurde die Rezeption im privaten Raum wichtiger. Mit der Etablierung des Fernsehens wurde es für die Wochenschau wichtig, sich abzugrenzen und Produzenten proibierten eine Annäherung die Ausführlichkeit des Dokumentarfilms aus. Das Publikum war jedoch an

die traditionelle Ausrichtung des Formats gewöhnt: eine vielfältige Mischung aus dem In- und Ausland. Da die Wochenschauen in einem internationalen Austausch von Filmmaterial standen, war es möglich, mit Reportagen Distanzen zu überwinden und sogar hinter den Eisernen Vorhang zu blicken. Die deutsche Spaltung zwang aber auch dazu, Abstand zu halten. Berichte der westdeutschen wie der ostdeutschen Wochenschau zeigen Politiker an der Berliner Mauer und in Reportagen wird die desolate Situation von Grenzstädten entsprechend des Kalten Krieges anklagend demonstriert. Zuschauer in anderen Regionen sollten von dem ‚Hüben und Drüben‘ erfahren.

Staatsbesuche, die stets protokollarisch genau abliefen, wurden durch die Filmberichte ebenso schematisch abgebildet. Das zeigt sich in der Verwendung von Einstellungsgrößen: Einem Überblick in ‚totaler‘ Einstellung (z.B. das Konferenz-Gebäude) folgen Aufnahmen aus dem Konferenzraum mit Teilnehmern in halbtotale Einstellung und einzelner Protagonisten in halbnah oder nah. Die Zuschauer bleiben unbeteiligte Beobachter, ganz anders die Kameramänner: An den Aufnahmeorten mussten sich die Kameramänner ganz unterschiedlichen Herausforderungen stellen. Beispielsweise

war es bei Schiffstufen schwierig, die Superlative des Objektes abzubilden. Um nicht nur den majestätischen Bug in Untersicht zu zeigen, waren Kamerateams oft an abenteuerlichen Orten platziert. Da sich Kameramänner auch gegenseitig filmten, wurden die Zuschauer an solchen ‚Abenteuern‘ beteiligt (Abb. aus *Neue Deutsche Wochenschau* Nr. 450 vom 12.09.1958). Dabei waren die Kameras in den 1950er-Jahren noch schwer, die Nutzung tragbarer Geräte ermöglichte aber bald spontane Aufnahmen mitten aus dem Leben und nahe an den Menschen (z.B. Interviews mit Straßenpassanten). Die Zuschauer sollten sich ebenfalls mit den Protagonisten gespielter Szenen identifizieren, die ihnen humorvoll vorführen sollten, wie man Unfälle im Haushalt, am Arbeitsplatz oder im Straßenverkehr vermeidet. Die Figurenpaare zeigen moralisch belehrend die Gegensätze, das Vorher und Nachher einer gefährlichen Situation für sich selbst und andere. Im Beitrag soll aufgezeigt werden, welche Räume der ‚realen‘ Welt durch die Filmberichterstattung der Kino-Wochenschau konstruiert wurden, um dem Publikum eine Nähe zum Weltgeschehen oder ‚alltäglichen‘ Ereignissen zu vermitteln, und welche Rolle dabei Politik, nationale Identität und Technik spielten.

Sigrun Lehnert, wissenschaftliche Mitarbeiterin in Hamburg, studierte Medien- und Kommunikationswissenschaften am IJK Hannover. Die Promotion im Fach Medienwissenschaft erfolgte an der Universität Hamburg zu „Wochenschau und Tagesschau in den 1950er Jahren“ (erschienen 2013 im UVK-Verlag). Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Audiovisuelle Vermittlungsstrategien, Wochenschauen, dokumentarischer Film und Fernsehdokumentarismus, digitale Archivierung und Filmerbe, weitere Informationen auf: www.wochenschau-forschung.de. Letzte Publikation: „Advertising and Self-reference in the German Newsreel in 1950s / 1960s.“ In: Chambers, C., Jönsson, M. & Vande Winkel, R. (eds.) (2018): *Researching Newsreels: Local, National and Transnational Case Studies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 203-230.

Dr. Nicole Kandioler (Wien) & Marion Biet, M.A. (Weimar): „Exzess und Verknappung. Temporale Regime des Langzeitdokumentarfilms“

Exzess (Nähe) und Verknappung (Distanz) verstehen wir als Schlagwörter einer Ästhetik/Poetik des Langzeitdokumentarfilms, die Fragen nach der Produktion (Drehmaterial und Zeitaufwand) sowie nach

der Montage (Schnitt und Rhythmik) aufwerfen, die die kommunikative Konstellation zwischen Regisseur*in, Protagonist*in und Zuschauer*in im Sinne einer Nähe- und Distanzrelation in den Blick nehmen. Das spezifische temporale Regime des Langzeitdokumentarfilms mit seinen Auslassungen und Verdichtungen strukturiert das Verhältnis von Regisseur*in, Protagonist*in und Zuschauer*in. Im Falle des über 37 Lebensjahre einer Familie dokumentierenden Films PRIVATE UNIVERSE (CR 2013) von Helena Trestikova beispielsweise können mit Punkt 3 des Calls Aspekte des "temporalen Regimes des Dispositiv" Langzeitdokumentarfilm diskutiert werden: die Kommunikationsstrukturen zwischen Regisseurin und Protagonisten, die Frequenz und die Organisation von Drehtagen über einen Zeitraum von fast 40 Jahren, die Zeiträume und Orte der Rezeption sowie "intendierte und nicht intendierte Rezeptionspausen" und die filmischen Formate des Langzeitdokumentarfilms (vom Kinolangspielfilm zur TV-Serie).

Der Langzeitdokumentarfilm interessiert uns aber nicht nur als rein formales Dispositiv, sondern auch als filmisches Medium an der Grenze von Wissenschaft und Kunst. Historisch kommt die Langzeitbetrachtung aus der Psychologie (Langzeitstudien), woher sie

auch ihre iterative Methode bezieht. Dadurch oszilliert sie zwischen dem Mikro- und dem Makroskop, sowie dem Sozialen und dem Privaten. Anhand verschiedener Beispiele aus dem europäischen Raum (Frankreich, Schweiz, Tschechien, England) werden wir die doppelte Bewegung des Langzeitdokumentarischen aufzeigen: einerseits die Konstruktion eines Nahverhältnisses zu einzelnen Protagonist*innen über einen mehrjährigen Raum, andererseits der distanzierende Blick auf soziale Machteffekte.

Nicole Kandioler, Studium der Romanistik, Slawistik und Theaterwissenschaft in Wien und Krakau. Seit 2004 Anstellungen Universität Wien, Université de Rouen, Universität van Amsterdam, Bauhaus-Universität Weimar und Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Dissertation (Abschluss 2017): (Mis-)Framing Nostalgia. Double Features aus dem (post-)sozialistischen Film und Fernsehen. Derzeit: Univ.-Assistentin post-doc am tfm | Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Univ. Wien. Forschungsschwerpunkte: osteuropäische Film und Fernsehtheorie und -geschichte; Medienkulturen und Postkolonialismus, -sozialismus; Dokumentarfilm, Gender Media Studies.

Marion Biet, binationales BA und trinationales MA-Studium der Medien- und Filmwissenschaft an der Université Lumière Lyon 2, der Bauhaus-Universität Weimar und der Universität Utrecht. Hochschulpreis 2016 der Fakultät Medien (Bauhaus-Universität Weimar) mit der Bachelorarbeit: „Die Aura im Zeitalter des Festivals“. Masterarbeit auf Französisch (Abschluss 2018): „Mit Hilfe des longitudinalen/Langzeitdokumentarfilm das Leben aufzeichnen und überdenken“. Seit 2017: wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Junior-Professur für Europäische Medienkultur an der Bauhaus-Universität Weimar. Forschungsschwerpunkte: Filmpraxis, Lebensphilosophie, Langzeitdokumentarfilme, European Studies, Festivalforschung.