

Lektürekurs Handout

I. Systematische Vorüberlegungen

„Die Theorie ist ein System von Sätzen“

- Der Theoriebegriff ist nicht einheitlich definiert: Wissenschaftstheorie, Kulturtheorie etc.
- Bestandteile einer Theorie: Formalismus / Axiome, Definitionen, Zuordnungsregeln

1) Arten von Theorien

- Paradigmen: erkenntnisleitende Weltbilder
- Supertheorien: universelle Theorien
- Basistheorien: Erfassung / Strukturierung von Grundkategorien
- Theorien mittlerer Reichweite: Enger Fokus
- Ad-Hoc-Theorien / Beobachtungsregelmäßigkeiten

„Medientheorie ist der Versuch, Funktion etc. der Medien in der Gesellschaft zu reflektieren“

2) Arten von Medientheorien

- Ästhetische / vergleichende Reflexion
- Einzelmedienontologien: z.B. Merkmale des Films (Merkmale eines Mediums)
- Generelle Medientheorien: Mediensysteme (z.B. Presse)
- Medienontologien: universelle Erklärungsversuche (Das Wesen der Dinge)
- Metatheoretische Reflexions- und Ergänzungsansätze
- Unterscheidung zwischen nomothetischen (erklärenden) und idiographischen (verstehenden) Disziplinen

a. Typen von Theorien in der Kulturwissenschaft

- Normativ: Wie soll etwas sein?
- Deskriptiv: Wie stellt sich etwas dar?
- Empirisch: Warum ist etwas wie es ist?

b. Einzelmedienontologien

„Medientheorien entstehen zumeist in Umbruchzeiten“

- Reaktion auf Aufkommen und Entwicklung von Medien
- Medientechnologie: Mediengeschichte, Auswirkungen, Mediendiskurs: Wahrnehmungsänderung, Medienkultur: Darstellungskonventionen etc., Rekonstruktion von Strukturen, Differenzierung und Sinnzuschreibung
- Auch Ergebnis von Rationalisierung und Professionalisierung
- Diese Theorien verstehen Medium als Kommunikationsmittel
- Verlagerung des Fokus von Mensch-Medien auf sekundäre Medien und schließlich Massenmedien
- Technisch-apparativer Medienbegriff, aber auch Fokus auf Prozesse der Individual- und Massenkommunikation
- Beispiele: Lasswell-Formel, Container-Metapher
- Diese Art von Theorie geht auf die Informationstheorien zurück
- Wesentliche Elemente solcher Theorien: Sender, Empfänger, Kanäle, Code
- Kritik aus kognitionswissenschaftlicher und konstruktivistischer Sicht

II. Gerhard Maletzke – Psychologie der Massenkommunikation

1) Allgemein

- Maletzke ist der Begründer der Massenkommunikationsforschung in D
- Nachkriegskontext und Anknüpfen an US-amerikanischer Forschung
- Maletzke arbeitet mit vorhandenen Theorien
- Der Text erklärt das Feldschema der Massenkommunikation ⇒ Erweiterung und Reformulierung von Kommunikationsmodellen
- Der Text beschränkt sich auf Massenkommunikation als Thema
- Benennung von Grundfaktoren ⇒ Differenzierung der Kommunikationsarten
- Novum des Textes: Zwang des Mediums (durch Formulierung / Darstellung, Erwartungshaltung des Rezipienten / Kommunikators, Selektion / Programmplanung), Interdependenz des Feedbacks

3) Begriffe

a. Begriff Massenkommunikation

„Unter Massenkommunikation versteht man die Prozesse im Bereich der „Massenmedien“ Presse, Film, Rundfunk und Fernsehen“

(in Deutschland bei Massenmedien Begriff „Publizistik“, Hauptmerkmal: Aktualität, Text beschäftigt sich nur mit MK)

b. Begriff Kommunikation

Bedeutungsvermittlung zwischen Lebewesen.

- Verhältnis Sprache Kommunikation

Sprache ein Teil der Kommunikation, Kommunikation der umfassendere, übergeordnete Begriff (mehrere Kommunikationsformen)

- Grundfunktionen Sprache: Ausdruck, Appell und Darstellung
- Maletzke beschreibt die Kommunikationsausprägungen als diaphoretisches Verfahren: privat vs. öffentlich

c. Arten der Kommunikation

- Direkt und indirekt (zeitlich, räumlich, raumzeitlich) => MK immer indirekt.
- Gegenseitig und einseitig (gegenseitig direkt, gegenseitig indirekt, einseitig direkt, einseitig indirekt) => MK immer einseitig.
- Privat und öffentlich => MK immer öffentlich.

d. Begriff Masse => disperses Publikum (nicht! Situationsmasse, Menge, Gruppe)

- konstitutive, essentielle Merkmale: zufällige soziale Gebilde, indirekte, öffentliche Kommunikation, räumlich Trennung
- akzidentielle Merkmale: in der Regel relativ große Zahl an Menschen, keine zwischenmenschliche Beziehung, verschiedene soziale Schichten und Bedingungen, weder strukturiert, noch organisiert.

e. Begriff Massenkommunikation

Unter MK verstehen wir jene Form der Kommunikation, bei der Aussagen öffentlich, durch technische Verbreitungsmittel, indirekt und einseitig an ein disperses Publikum vermittelt werden.

- Passende Erscheinungsformen: Presse, Film, Schallplatte, Rundfunk und Fernsehen.

f. Grundfaktoren MK (Lasswell)

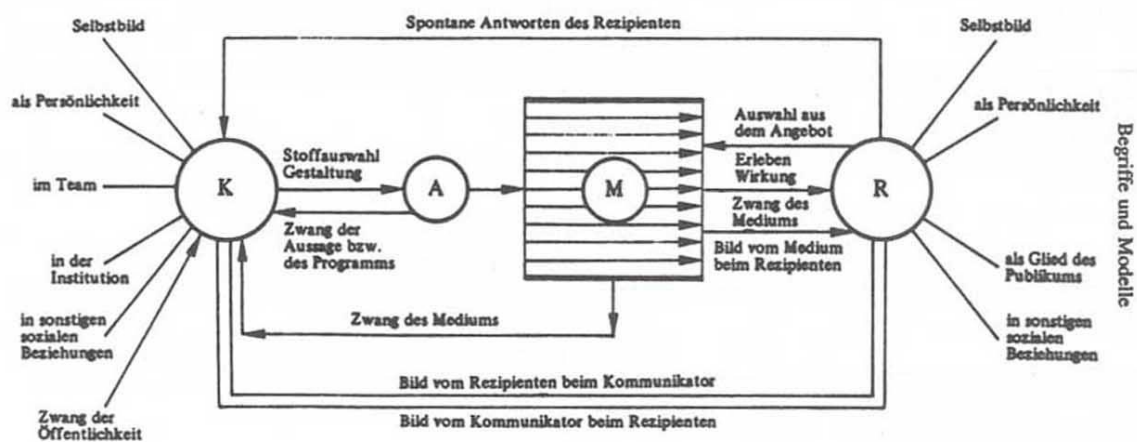
Kommunikator, Aussage, Medium, Rezipient, (Wirkung)

- Who says what in which channel, to whom, with what effect?

g. Feldschema der Prozesse in der MK

- Feldschema: ist die visuelle Darstellung seiner Theorie und deren einzelnen Elemente (=Grundfaktoren)

⇒ reduziert Komplexität, um damit besser arbeiten zu können



h. Faktoren des Feldes der MK

- Medium: technische Instrumente oder Apparaturen, mit denen Aussagen öffentlich, indirekt und einseitig einem dispersen Publikum vermittelt werden.
- Medium nimmt Sonderstellung im Kommunikationsfeld ein, da es im Gegensatz zu den anderen drei Faktoren eine Konstante darstellt. Zwischen Medium und anderen Faktoren keine Interdependenzen

i. Relationen im Felde der MK

- Kommunikator und Medium: Zwang des Mediums □ Technische Logik, Präforierung der Aussage, Spezifisches Publikum für jedes Medium
- Rezipient und Medium: Zwang auf den Rezipienten
- Faktoren, die Verhalten und Erleben des Rezipienten bestimmen:
 - Wahrnehmung
 - Verhaltensfreiheit oder –bindung
 - Freiheit oder Bindung in der Zeit
 - Räumliche Situation
 - Soziale Situation
 - Zeitliche Distanz zwischen Ereignis und Erleben, Gleichzeitigkeit

III. Anfänge des Films

- Bsp.: Arbeiter verlassen die Fabrik, Die Ankunft eines Zuges, Eine Reise zum Mond
- Erste Filmvorführungen durch Lumière und Edison in 1890ern
- Aufzeichnung des Lebens
- Starke Vorbehalte der Gesellschaft an der Fiktion und Massenmedien

1) Montage- und formalistische Theorie

- Interdependenz von Filmproduktion und theoretischer Reflexion
- Zentrale Vertreter: Eisenstein, Kuleshov
- Fokus auf Form und Inhalt bzw. deren Interaktion bei der Bedeutungsgenerierung
- Montage als mächtiges Instrument der Bedeutungsgenerierung
- Beginn wissenschaftlicher Analyse von Film als Zeichensystem
- Heute Teil struktural-semiotischer Methode
- Kritik: Form wichtiger als Inhalt und Subjekt

a. *Continuity Editing*

- Industrielle Montageform
- Kaschieren des Montage- und Produktionsprozesses
- Herstellen von Kohärenz
- Formenrepertoire
- (Re-)Establishing Shot
- Eye Level Shot
- Reframing
- Eye-line matching
- Shot / reverse shot
- 180-degree rule (axis of action)

IV. Arnheim - Film als Kunst

Hauptgegenstand: Kritik an der Aussage „Film sei keine Kunst, da mechanischer Prozess“

=> Film IST Kunst

1) Pro

- perfekte Einstellung ist persönlich Entscheidung / Empfindung
- ist Gefühlssache, künstlerisches Einfühlen
- es folgt keinen Regeln, sondern der eigenen Entscheidung
- Film ist kein rein mechanisches Abbild der Wirklichkeit
- Fragen: Wie fotografiere ich? Wie erzähle ich? Wie ist die Wirklichkeit, die ich aufzeige?
- Kunst kann man nicht erlernen
- Kunst ist immer Auffassungssache
- Hilfsmittel

- Film ist nicht per se Kunst, sondern was man daraus macht

=> Abhängig vom Endprodukt

Kunst = pragmatischer Kunstbegriff

Arnheim als einer der Vorläufer der neoformalistischen Filmtheorie

2) Kunstverständnis

Darstellende Kunst soll nicht abbilden was es in der Natur schon gibt

gutes Kunstwerk:

- durch sie sollen Charaktereigenschaften der verwendeten Mittel sauber und deutlich zur Anschauung kommen
- Gegeneinanderspiel von Gegenstand und Darstellungsmaterial (Welt- und Filmbild)
- NICHT detailtreue Nachbildung der Realität
- Kunstgenuss ist das Vergnügen über das Gelingen einer bestimmt gearteten Aufgabe
- Aufgabe: verwendete Mittel und ihren künstlerischen Wert nachzuspüren

=> Ähnlichkeit zwischen dem Kunstverständnis Arnheims und der Grundidee der strukturalen Medienbildung

(lenkt Aufmerksamkeit auf die Formelemente der Medien fragt, wie durch sie Reflexion ermöglicht werden kann)

a. Grundlagen

differenztheoretische Methodik: findet klare Unterscheidung zwischen „Weltbild“ und „Filmbild“

- will Film als Kunst nobilitieren
- will Abwertung des Films als einfaches Belustigungsinstrument überwinden
- will Abbildrealismus widerlegen

Gegen Film als mechanisches Abbilverfahren:

„schon im allereinfachsten Fall, schon bei der photographischen Abbildung eines ganz einfachen Gegenstandes, ein Gefühl für dessen Wirklichkeit verlangt wird, das ganz außerhalb einer mechanischen Beschäftigung liegt!“

- Aufgabe des Filmkünstlers „charakteristische“ Eigenschaften des gefilmten Objektes einzufangen und künstlerisch zu gestalten“
- zentrales Element nicht Inhalt eines Films

=> will die Gesetze einer Kunst aus den Charaktereigenschaften ihres Materials abzuleiten

Sechs zentrale Unterschiede zwischen „Weltbild“ und Filmbild:

- (1) die Projektion von Körpern in die Fläche,
- (2) die Verringerung der räumlichen Tiefe,
- (3) den Wegfall der Farben und die Beleuchtung,
- (4) die Bildbegrenzung und der Abstand zum Objekt,
- (5) den Wegfall der raum-zeitlichen Kontinuität sowie
- (6) den Wegfall der nichtoptischen Sinneswelt

- Das Filmbild ist komponiert
 - Perspektive
 - Entfernung & Nähe von Gegenständen
 - => Distanz & Raum
 - Zeitsprünge
 - => Gestaltung von Zeit
 - begrenzter Bildausschnitt
 - Farben & Beleuchtung
 - Schauspielkunst
 - => Illusion
 - Beschränkte Sinneseindrücke
 - Montage

b. Filmbild der Zeit:

Abbildung von Realität und mechanischer Prozess

↔ Arnheim aber unterscheidet das Bild, das das menschliche Auge von der Wirklichkeit erhält (Wirklichkeitsbild), von dem Bild, das durch die Kamera (und durch den Projektor) für das menschliche Auge erzeugt wird und dadurch den Blick auf eine neue (projizierte) Wirklichkeit eröffnet (Filmbild) = neues Bild von Wirklichkeit

Arnheim selbst sprach von einer Oszillation der Eindrücke von Wirklichkeit und künstlicher Wirklichkeit – "Er (Film, d. Verf.) ist immer zugleich Schauplatz einer ‚realen‘ Handlung und flache Ansichtskarte"

=> Film ist beides, wird erst zum Film durch

einerseits sucht er sein Rohmaterial (das, was er zeigt) ähnlich wie das Theater in der Wirklichkeit andererseits nimmt er eine Distanz zur Wirklichkeitswahrnehmung ein wie die Malerei

- Möglichkeit zur Rahmung und Konservierung von Realitätsausschnitten UND
- deren Verfremdung und Neugestaltung

c. Darstellung seelischer Prozesse

dem Film stehen für die Darstellung seelischer Prozesse nur Körper und körperliche Prozesse zur Verfügung

=> (abstrakten) seelischen Vorgang in (konkreten) körperlichen Vorgang transformieren

Drei unterschiedlichen Modi:

1. Die Darstellung seelischer Prozesse durch Mimik und Gestik
2. Die Darstellung seelischer Prozesse durch die Präsenz eines (Laien-) Schauspielers und
3. Die Darstellung eines seelischen Prozessen durch eine Handlung, die die charakteristischen Eigenschaften des seelischen Prozesses widerspiegelt

Mimik und Gestik

direkteste und gewohnteste Art menschliches Denken und Fühlen auszudrücken

„reine Mimik“ des Schauspielers ↔ alltägliche Mimik (zu zweideutig)

Der Schauspieler muss

→ seine Figur zu letzter Eindeutigkeit abschleifen

→ Teil des Kunstwerkes sein

→ die ‚Rolle‘ so feilen, dass nichts Verschwommenes, Zierrätiges übrig bleibt

= Mienenspiel und Körperhaltung, die von jedem Rezipienten erkannt werden kann

→ Mimik stark stilisiert und übertrieben

→ Stärke des Films, da der kunstinteressierte Zuschauer eh keine Naturanimation sondern Kunst erwartet

Konzept der Basisemotionen

- (1) Es gibt eine bestimmte Anzahl deutlicher unterscheidbarer Emotionen

(2) Diese sind das Resultat evolutionärer Entwicklungsprozesse

Uneinigkeit, welche Emotionen zu den Basisemotionen zu zählen sind und welche nicht

→ kulturübergreifend erkennbare Summe an Emotionen unbestritten

Sechs Basisemotionen nach Ekman:

Fröhlichkeit, Wut, Ekel, Furcht, Traurigkeit und Überraschung

Präsenz

→ Wirkung durch Dasein:

Schauspieler durch sein bloßes Dasein wirken lassen, indem man ihn an der richtigen Stelle einsetzt

→ macht den Fortschritt der Filmkunst davon abhängig, wie sehr der Schauspieler von seinen Aufgaben entlastet werden könne

Spiegelung in einen äußeren Vorgang

→ intelligenteste Art seelische Prozesse auszudrücken

ein Stückchen Handlung wird erfunden, das den seelischen Zustand (charakteristischen Eigenschaften) des Handelnden spiegelt

3) Kritik

Modell kann aufgrund seines Alters und der theoretischen Herangehensweise gerade neuere Filme nicht adäquat beschreiben

Filmrezeption findet ausschließlich über die „Schnittstelle Auge“ statt, primär visuelles Medium (Zeitgeschichte)

→ Zeit vor dem Tonfilm

→ Modell muss erweitert werden, z.B. Musik

Genieästhetik vs. pragmatischer Kunstbegriff

V. Eisenstein – Dramaturgie als Film-Form

Hauptgegenstand: Intellektuelle Montage als dialektische Konfliktmontage

a. Dramaturgie

heute: Inszenierung, Spannungsbogen etc.

früher: Wie Film wahrgenommen wird und wahrgenommen werden sollte

- Dialektischer Zugang

=> Lehre von den Gegensätzen

Montagevorstellungen wurden stark von den gängigen Theorien seiner Zeit aus Kunst, Philosophie und Psychologie beeinflusst

- Konstruktivismus in Kunsttheorie und –praxis
- Reflexologie als psychologische Erklärung
- Dialektik als Schule des Denkens

anderer Kunstbegriff: Was Kunst normativ sein MUSS

→ Wie Film sein MUSS um Kunst zu sein

= Film MUSS dialektisch sein

- Gegensatz zu Pudowkin: „Montage steht im Dienst der Handlung“
- Regel, dass ausgewählte Details der szenischen Handlung miteinander verbunden werden müssen

→ primitivste aller Montageregeln (Eisenstein)

„Anstatt die Aufnahmen flüssig zu einer Sequenz zusammenzufügen, muss eine wirkungsvolle Filmerzählung durch eine Reihe von Schocks vorangetrieben werden, so dass jeder Schnitt den Widerspruch zwischen zwei Einstellungen erhöht“

Handlung liefert lediglich das Gerüst, damit wird eigentliche Idee weiter entwickelt

- Nebeneinanderstellen zweier Einstellungen nicht nur die Summe zweier Einstellungen

→ völlig neue Sinneinheit

- Montage aktiviert sinnliches Erleben & regt auch höhere Bewusstseinsschichten an
- zentraler Vorgang: Bedeutungsbildung beim Zuschauer
 - setzt Assoziationsvermögen voraus
 - sowie Kultur-, Kunst- und Alltagserfahrung
 - und visuelles Gedächtnis
- Symbolhaftigkeit der Filme verlangt große Aufmerksamkeit von Zuschauern
 - Hinweise und Symbole erkennen, verstehen & bewerten
 - Zuschauer ist notwendiger und gleichwertiger Partner

b. Kunst ist KONFLIKT

- Soziales Wesen der Kunst => soll Widersprüche offenlegen
- Wesen des Films
 - Film schafft / produziert
 - stellt Natur der Industrie gegenüber

Natur: passives Daseinsprinzip (Grenze d. Organischen Form)

Industrie: aktives Produktionsprinzip (Grenze der rationalen Form)

=> an ihrer Kreuzung steht die Kunst

- Film versucht Natur aufzunehmen und mechanisch zu produzieren

=> mechanisch und rationell zugleich

- Lehnt Hypertrophie zu beiden Seiten ab:
- Hypertrophie der absichtlichen Initiative - die Prinzipien der rationalen Logik verknöchert Kunst im mathematischen Technizismus

[Eine gemalte Landschaft wird zur topographischen Karte, ein gemalter hl. Sebastian zur anatomischen Tabelle.]

- Die Hypertrophie der organischen Natürlichkeit, die organische Logik verwässert die Kunst zu Formlosigkeit

[Ein Malewitsch wird zum Kaulbach, ein Archipenko zur Seitenansicht einer Wachsfigur.]

- Montageform: starkes Interesse an konträren Einstellungen (ATTRAKTIONEN)

→ Kollision, nicht Einheit (KONFLIKT)

oftmals in Tiefenschärfe, Einstellungsgröße oder Beleuchtungsstil

wenn das erste Bild in seiner Richtung (lineare oder inhaltliche Richtung) in Kontrast zu der Richtung des darauffolgenden Bildes steht

→ Jedes Bild setzt somit die Kollision anderer Bilder voraus

= DIALEKTIK (Philosophen Hegel, Marx)

- Dialektik ist Aufeinanderwirken einer Logik organischer Formen mit einer Logik rationaler Formen

→ führt zu etwas Neuem

Beispiel: japanische Hieroglyphik

→ neue Begriffe entstehen aus zwei vorhergehenden ideographischen Zeichen, die voneinander unabhängig waren

c. Grundlage des Verschmelzungsprozesses

Bewegung im Film durch neurophysiologischen Grundlagen in der Wahrnehmung erkennbar: PHI-Phänomen (Nach – bildeffekt)

→ Unbewegliche Bilder eines bewegten Objektes verschmelzen im Kopf des Betrachters zu einer kontinuierlichen Bewegung bei einer ausreichend schnellen Projektion

d. Überlagerung der Bilder führt zu dritter Dimension

→ diese bildet die Beziehung der Bilder zueinander in den visuellen Feldern unseres Gehirns

fotografische Abbildung der Realität nicht eigentlicher Zweck von Film

→ Realismus zerstören, um sich der Realität zu nähern

Montage nicht die Bindung an ein Sujet

→ Empfindung, die sich im Assoziationsstoff materialisiert

→ soll Film aus seiner Gefangenschaft in der Narration befreien

Konfliktmontage ermöglicht:

- sowohl eine emotionale Dynamisierung
- als auch eine Führung des Denkprozesses der Zuschauer

→ der zugrundeliegende Konflikt selber findet innerhalb einer These statt

a) formuliert sich in der Dialektik der Information

b) formuliert sich im Innenkonflikt des Bildausschnitts oder

c) 'explodiert' in der zwischenbildlichen Konfliktmontage

Methode: Montage als normatives Konzept, da sie konfliktuelle Bilder aneinanderfügt

→ versucht Film-Dramatik zusammenzustellen

→ Rhythmus der Montage entwickelt sich bei ihm aus Konflikten

Typage (Besetzung nach Aussehen nicht nach Fähigkeit), Laienschauspieler

Montage als Grundlage der Filmkunst (Konstituierung von Bedeutung)

Typen der Montage auf Basis von einzelnen Einstellungen (shots)

e. Typen der Montage bei Eisenstein

Metrisch: Spannung durch Dauer/Länge bei gleichförmigem Rhythmus

Rhythmisch: Wirkung von unterschiedlichen Rhythmen

Tonal: Emotionaler Inhalt mit Hilfe von Licht und Ton

Oberton(al): inhaltlich kontrastierenden Bilder, die Assoziationen auslösen

Intellektuell: Konzeptbeziehungen und Metaphern

f. Grundlage für Filmgrammatik und Syntax:

→ einerseits Kontrapunkt und andererseits Montage-Zelle, die das Element der Montage ist und nicht der Bildausschnitt

→ Montagestücke selbst tragen keine Inhalte

→ rufen jene Assoziationen hervor, die erst den Sinn aufbauen

→ Montagebruchstücke bewirken Emotionen

Vorbild nicht Theater oder Literatur, sondern Sprachsystem der verbalen Sprache

→ möchte eine Geschichte nicht anhand von Bildern und Bildabfolgen erzählen, sondern Bilder aneinanderfügen, die Emotionen und Vorstellungen im Zuschauer aufrufen

→ sein Film ist befreit von den Engen der Narration und bedient sich einer eigenen Sprache

ATTRAKTION: jedes aggressive Moment des Theaters

d.h. jedes seiner Elemente, das den Zuschauer einer Einwirkung auf die Sinne oder Psyche aussetzt, die experimentell überprüft und mathematisch berechnet ist auf bestimmte emotionale Erschütterungen des Aufnehmenden.

→ überträgt den Begriff aus dem Theater auf den Film

"An die Stelle der statischen 'Widerspiegelung' eines aufgrund des Themas notwendig vorgegebenen Ereignisses und der Möglichkeit seiner Lösung einzig und allein durch Wirkungen, die logisch mit einem solchen Ereignis verknüpft sind, tritt ein neues künstlerisches Verfahren - die freie Montage bewußt ausgewählter, selbständiger (auch außerhalb der vorliegenden Komposition und Sujet-Szenen wirksamen) Einwirkungen (Attraktionen), jedoch mit einer exakten Intention auf einen bestimmten thematischen Endeffekt - die Montage der Attraktionen."

Kriterium eines Films:

Wirksamkeit aus einem System von Attraktionen

→ misst den Film an den Kategorien von Pragmatik und Rhetorik

KRITIK: (André Bazin, Siegfried Kracauer oder Andrej Tarkowski)

→ Montage sei autokratisch und gefährlich

→ Instrument der Manipulation (physische Realität zerstörendes Wesen)

→ oktroyiere Sinn, den die Bilder selbst in ihrem Wesen gar nicht inne haben

→ offene Form ist dazu geeignet ideologisch betonte Thesen auszudrücken

VI. Siegfried Kracauer – Physische Realität als Domäne des Films

- Kracauer argumentiert gleich zu Anfang normativ, was Film für ihn ist: Film hilft uns materielle Dinge wahrzunehmen und zu würdigen □ Film ermöglicht es uns diese Dinge mit einem größeren Grad an Konkretheit wahrzunehmen
- Kracauer konstatiert, dass Menschen die Welt nicht „richtig“ wahrnehmen („Straßen, Gesichter, Bahnhöfe, die doch vor unseren Augen liegen, sind bisher weitgehend unsichtbar geblieben“)
- Film gibt uns die Möglichkeit, bereits vorhandene Dinge aus anderen Blickwinkeln zu sehen □ nicht innerhalb unserer täglichen Umgebung
- der Mensch lässt sich bei der Wahrnehmung von Dingen von Vorannahmen, die durch Wissenschaft und Technik entstanden sind, beeinflussen □ Film trennt nach Kracauer von diesem „Vorwissen“ und bietet die Möglichkeit, diese „Dinge“ ohne Hintergedanken/Vorannahmen wahrzunehmen

a. Die Errettung der physischen Realität

Eine Kunst, die anders ist

- Kritik an Künsten wie der Malerei: für Kracauer ideologisch (subjektive Wahrnehmung), da sie Unmittelbarkeit vermissen lassen und immer aus einem bestimmten „Blickwinkel“ kompositioniert worden sind
- hier: Chance des Films die physische Realität zu zeigen □ Filme müssen das zeigen, was „wirklich“ ist, damit Menschen „ein neues Bewusstsein von diesen Dingen“ bekommen
- Filme verwenden „materielle Realität“ nicht in ihrem eigenen Sinne, sondern um ein sinnvolles Ganzes zu etablieren

- Film, zusammen mit Fotografie, die einzige Kunst, die Rohmaterial zur Schau stellt => Kunst anderer Art

Momente des täglichen Lebens

- Filme lassen uns verschiedene Dimensionen des Alltagslebens wahrnehmen => Auch kulturelle unabhängig („Welt virtuell unser Zuhause“)

Materielle Evidenz

- Kino bringt uns „Auge in Auge“ mit Dingen, die man im realen Leben fürchtet

Das Haupt der Medusa

- Filme zeigen uns Gräueltaten, man setzt sich über den Film damit auseinander, man „erlebt“ sie, anstatt in Wirklichkeit eventuelle wegzusehen, da sie zu grausam sind => Das Grauenhafte wird aus seiner Unsichtbarkeit erlöst
- Bspw.: Haupt der Medusa: Medusa konnte erst besiegt werden als Perseus in das Spiegelbild des Kopfes im Schild blickte und er somit seine Angst überwand

Konfrontationen

- bestätigende Bilder werden ohne Nachfrage angenommen
- Entlarvungen stellen dagegen die Vorstellungen der physischen Realität in Frage: die Beweislast liegt dann bei den Bildern, diese können dann beispielweise Missverständnisse aufklären, Wahrheiten aufklären (Kritik) oder Konventionen durchdringen

Von unten nach oben

das, was im Kino als physische Realität zu sehen ist, soll in die Zusammenhänge unserer Existenz eingefügt werden

„The Family of Men“

- Filme können Unterschiede zwischen den Lebens- und Denkformen der Menschen verringern => sie können materielle Aspekte des gemeinsamen täglichen Lebens herausarbeiten

VII. Metz – Denotation im Spielfilm

1) Vorwissen

- Grundannahme: Zeichensystem strukturieren die Wirklichkeit und konditionieren unsere Wahrnehmung
- Semiotik entwickelt Ansätze zu einer allgemeinen Zeichentheorie weiter
- Saussure:
 - Langue: allgemeiner Zeichenvorrat
 - Parole: konkrete Äußerung
 - Paradigma: Klasse von Zeichen im Zeichenvorrat, Selektion
 - Syntagma: Aus Paradigmen selegierte und kombinierte Elemente, Kombination
- Zeichen besteht aus:
 - Signifikat / signifie / Bezeichnetes: mentales Konzept, Bild ⇒ Bedeutung wird unterteilt in:
 - Denotation: lexikalische Bedeutung
 - Konnotation: Kontextabhängige Bedeutung
 - Signifikant / signifiant / Bezeichnedes: physische Zeichen, Lautbild, Wort
- Pierce:

	Index	Ikon	Symbol
Zeichen	Regentropfen	Puppe	Herz
Funktion	verweist auf	repräsentiert	steht für
Referent	Regen	menschliche Figur	Liebe
Beziehung	<i>Hinweis</i>	<i>Ähnlichkeit</i>	<i>Konvention</i>

- **Denotation:** Lexikalische Bedeutung (z. B. Mauer = Bauwerk aus Steinen und Zement)
- **Konnotation:** Kontextabhängige Bedeutung (Berliner Mauer, Chinesische Mauer)

- **Mythos:** die unbewusste, kollektive Bedeutung, die eine Gesellschaft von einem semiotischen Prozess ableitet

Konnotation erweitert Denotation ohne sie zu ignorieren bzw. ihr zu widersprechen (Grund: Fehlen vollkommener Arbitrarität (Willkürlichkeit))

Die filmische Denotation ist Bild + Ton

a. Kulturelle und Spezialisierte Codes nach Metz (z.B. Gesten vs. Taubstummensprache)

- **Kulturelle Codes:** Kultur einer sozialen Gruppe, diese sind allgegenwärtig sodass die Benutzer sie im Allgemeinen als natürlich ansehen
- **Spezialisierte Codes:** Geben sich ganz explizit als Codes aus und erfordern eine besondere Lehrzeit.
- **Kodierungsebene gestische Codes:** Dieselbe Geste kann von Kultur zu Kultur eine andere Bedeutung haben
- **Kodierungsebene der künstlichen Codes:** Sind besonders in sozialen Situationen angebracht. (Taubstummensprache)
- **Kinematographischen Codes:** Montage, Bewegung der Kamera, optische Effekte, Wechselwirkung von Auditiv und Visuell etc.
- **Ikonologisch, perzeptive Codes:** Sind kulturelle Codes (Ikonologie: Auch die symbolischen Formen eines Kunstwerkes werden gedeutet.)

b. Ist Film Sprache?

- Die Zerlegung im Film ist schwierig
- Film ist keine Sprache, aber ähnlich

Einstellung im Film resultiert auch aus einer Anordnung verschiedener Elemente
DOCH: diese Elemente sind in ihrer Zahl und ihrem Wesen unbestimmt, so wie auch die Einstellung selbst. Man kann die Einstellung zwar zerlegen, aber nicht reduzieren.

→ Einstellung hat mehr Informationsgehalt als ein Wort

c. Im Film gibt es nur Sätze und keine Wörter, weil

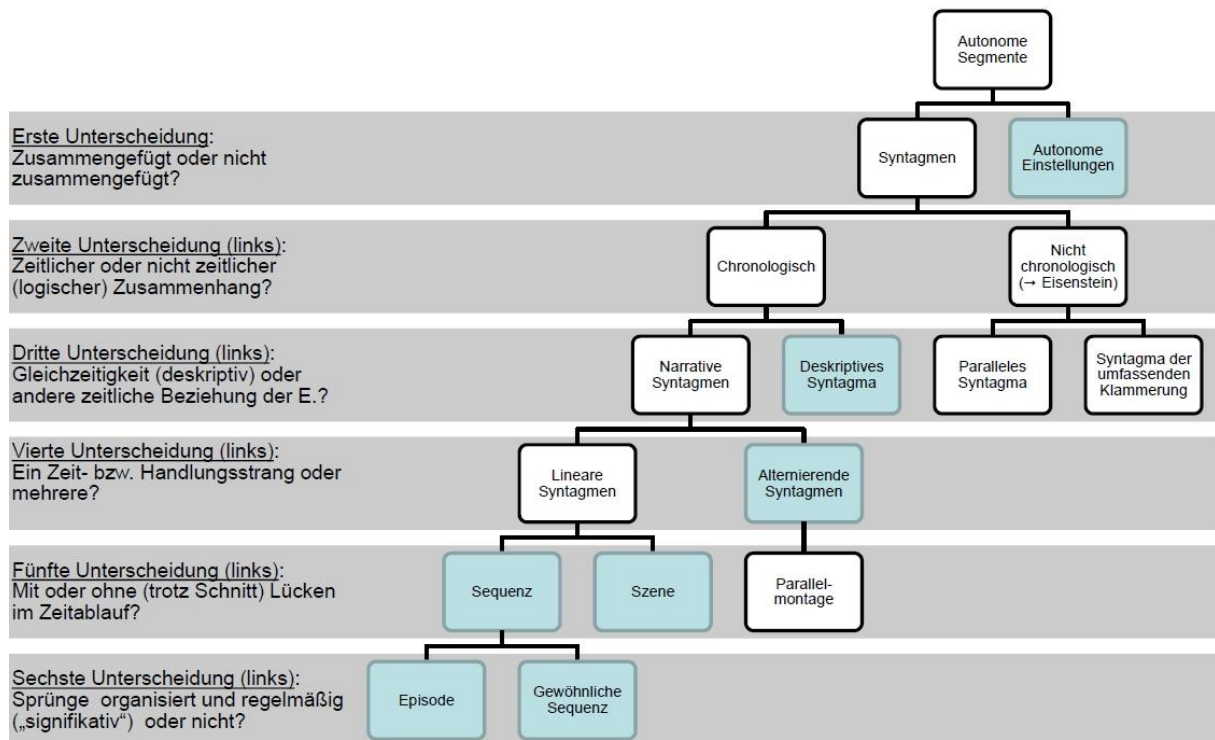
- Die kleinste Einheit in einem Film ist die Einstellung
- Erst durch die Aneinanderreihung von Einstellungen entsteht ein Film = Sätze
- Die Einstellung ist die kleinste Einheit im Film, aber es gibt nicht soetas wie ein Wörterbuch

d. Unterschied zwischen Einstellung im Film und Wort in der Sprache?

5 Unterschiede zwischen der filmischen Einstellung und dem Wort (S. 193 ff.)

- Zahl ist unendlich (Einstellungen) **vs.** Zahl ist beschränkt (Wörter)
- erfunden (Einstellungen) **vs.** in einem Lexikon existent (Wörter)
- Informationsmenge unbestimmt groß (Einstellungen) **vs.** begrenzte Informationsmenge, irgendwann nicht mehr weiter interpretierbar (Wörter)
- Einheit einer Rede, eine Behauptung (Einstellungen) **vs.** rein potentielle lexikalische Einheit (Wörter)
- Eine Einstellung erhält ihren Sinn nur in schwachem Maße durch die paradigmatische Opposition mit anderen Einstellungen, die an dem gleichen Punkt der Kette hätten erscheinen können.

e. Montage nach Metz:



VIII. Thompson – Neoformalistische Filmanalyse

Inhalt: Zentrale Themen = Natur des Kunstwerks + Rolle des Zuschauers

1) Ziele der Filmanalyse

Neue Filmanalyse ⇒ Abgrenzung zur Kommunikationswissenschaft:

- Bisher wurde Film für Methode ausgesucht und dann in ein Muster gepresst
- Ansatz: Werkzeug für Analyse □ Neoformalismus als Ansatz
- Klar definierte Methode

Ziele des Neoformalismus:

- Keine Vorauswahl/Festlegung der Methode, sonst wird Film in Muster gepresst (kein Passendmachen von Film)
- Analyse des Werks immer im historischen Kontext

Normativer Anspruch des Neoformalismus:

- Verfremdung der Wirklichkeit
- Aktivität des Zuschauers
- bewusstes Rezipieren der Verfremdung

2) Die Natur des Kunstwerks

Neoformalismus lehnt ein Kommunikationsmodell für die Kunst ab:

- KM: S – M – E, wobei das M eine praktische Funktion hat, Effektivität wird beurteilt wie klar Botschaft übermittelt wird
- Neoformalismus: Abgrenzung von praktischer Funktion und Kunst, eigene Realität des Films und kein Alltag, Kunst für Kunst, keine Abstufung von Kunst
- Beispiel: Kinofilm mit Vergewaltigung im Film, auch bei guter Übermittlung, wird keiner die Politzei rufen (nicht in die Realität)

a. Verfremdung

- Im Alltag: Reduzieren auf Relevantes => Kunst erneuert Wahrnehmungsfähigkeiten
- Kunst verfremdet die gewohnte Wahrnehmung der Alltagswelt/anderer Kunstwerke indem Material transformiert wird

Transformation (Verfremdung):

- Kunst macht Bedeutung durch Selektion und Kombination (Paradigma und Syntagma)
- Material in neuen Kontext, ungewohnte Muster => Genres
- Bewusster Rezeptionsprozess

=> Fehler / Konflikt in der Handlung, spannend, verständniserschwert

=> normativer Anspruch: bewusstes Rezipieren der Verfremdung

- Wahrnehmung bedeutungslos, Automatisierung

b. Untersuchung der vier Ebenen der Bedeutungen

Ebene der Denotation: (wird zuerst beachtet)

- (1) Referenzielle: Identität (zb. Traumsequenz)
- (2) Explizit: abstrakte Vorstellungen (konkrete Äußerungen)

Ebene der Konnotation: (Ebene der Interpretation, bewusst)

- (3) Implizit
- (4) Symptomatisch

Verfahren: jedes Merkmal/Element im Film spielt eine Rolle ⇒ Bedeutung, Verfremdungspotential

- Bsp: Verfahren für kompositionelle Motivation zur Funktion der narrativen Kausalität: Zeitangabe □ Zeitungsdatum rangezoomt

c. Funktion

- Zweck des Verfahrens: Verfahren dienen Funktion
- Verhältnis entscheidend für das Verständnis der einzigartigen Eigenschaften eines Kunstwerks
- abhängig vom Kontext

Motivation: Handlung der Geschichte muss motiviert sein, sonst Verfremdung, verständnisfördernd (ähnlich wie Konflikt bei Eisenstein), Begründung des Verfahrens

- Vier Grundtypen von Motivation

(1) Kompositionelle Motivation

- o Establishing Shots (erste Einstellung einer Sequenz, häufig eine Totale) ⇒ Syntagma
- o narrative Kausalität (Zusammenhänge)
- o Internes Regelwerk

(2) Realistische M.: eigene Wirklichkeit mit geschlossenem Sinn, kulturell abhängig

(3) Transtextuelle M.: Abwandlung gewohnter Filmmormen, Bezug auf andere Kunstwerke, Intertextualität, Genre, Bezug herstellen und abwandeln (zb. Simpsons)

(4) Künstlerische M.: künstlerischer Einsatz von verschiedenen Farben etc., genuin künstlerische Wahrnehmung, Künstler hat sich was dabei gedacht, aber genaue Funktion ist nicht ganz klar

3) Rolle des Zuschauers

⇒ Schemata (-> Konventionalisierung), Kontext, Cues, Prozesse (bewusst, unbewusst, vorbewusst)

Rolle des Zuschauers:

- Kulturaneigner
- Reagiert auf Film und macht etwas draus
- Dynamische Bedeutung: Bedeutung des Films entsteht erst beim Rezipieren, ist variabel
- Rolle des Zuschauers ist wichtig
- Codes von De- und Konnotation
- Kritik: Beliebigkeit?
- Vgl. Metz: Codebuch mit festgelegter Bedeutung

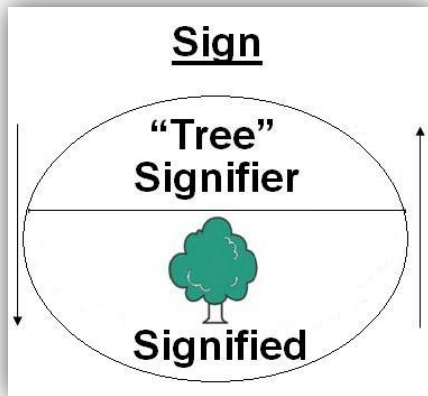
a. Rezeptionsprozesse

- Physiologische Prozesse: Sinnesreiz (Licht-Netzhaut-Bild)
- Vorbewusste Aktivitäten: Kino-Skript (Wie funktioniert Kino) □ Automatische Informationsverarbeitungsprozesse (zb. Ausblenden von Zoom-Technik)
- Bewusste Prozesse: Film verstehen, am wichtigsten für Neoformalismus, kognitiv, interpretierend
- Unbewusste Prozesse: zu schwammig, potentiell alles hinein interpretierbar, weg von psychoanalytischen, vulgären Bedeutungen
- Zuschauer ist aktiv ⇒ keine psychologische Deutung (keine unbewussten Prozesse)

IX. Metz – THE IMAGINARY SIGNIFIER – Psychoanalytische Theorien

Zur Erinnerung:

Semiotik: Zeichenfolge → Signifikant (Signifier) und Bedeutung → Signifikat (Signified)!



1) Einführung in die Psychoanalytischen Theorien → Folien von Halft

- Spezifika des Kinos als Kunstform: Beim Kino wirken auditive und visuelle Kanäle, bei Literatur nur visuelle, bei Musik nur auditive
- Spezifika des kinematografischen Signifikanten:
 - Im Kino findet eine „**doppelte Fiktion**“ statt, da nicht nur die Rollen und die Geschichte erfunden ist, sondern die Menschen (Schauspieler), Orte und Gegenstände, die gezeigt werden, nicht wirklich „da“ sind
 - Eine Theater-Vorstellung wäre dann eine „einfache Fiktion“
- Freuds Psychoanalyse mit dem Ich, dem Über-ich (2 verschiedene Ichs), Penisneid, Kastrationsangst usw. grundlegend
- Psychoanalytische Medientheorien:
 - Text als **manifeste Oberfläche**, hinter dem **latente Bedeutungen** ermittelbar sind → vergleichbar mit Signifikant und Signifikat → Signifikant ist der Text/ der Film, Signifikat ist die individuelle Interpretation des Rezipienten (durch seine individuellen psycho(sexuellen) Entwicklungen beeinflusst)
 - Kino als Kunstform „veredelt“ (**sublimiert**) die Rezeptionssituation und löst somit innere Spannungen, die der Zuschauer durch seine Wünsche und Begehren hat
 - ➔ *Meine Interpretation*: Kino ist gesellschaftlich anerkannt; alle Begehren, die dort ausgelöst werden, oder die Begehren, die der Zuschauer durch das Kino ausleben will, sind somit auch gesellschaftlich anerkannt → löst innere Angst und Spannung/ Unbehagen, wenn man solche Begehren hat
 - Können Medien/Filme helfen, Traumata zu überwinden? → Medien können zur Verdrängung aber auch zur Befreiung beitragen, indem dort etwas wieder durchlebt wird, indem man sich dort mit etwas auseinandersetzt;
 - ➔ Siehe nächstes Zitat

„ **Medien können sich als Apparaturen der Verdrängung, als Orte der Wiederkehr des Verdrängten und der Ersatzbildung oder gar als Hilfsmittel zur Befreiung von „krankhaften“ Wünschen und Phantasmen erweisen.**“

- ➔ Die Medien/ der Film/ das Kino kann sowohl manifeste als auch latente und subjektiv wahrgenommene Dinge zeigen
- ➔ Durch Filme kann man Dinge erleben oder ausleben, die man im realen Leben nicht auslebt, z.B. Wünsche und Begehren

a. Ist das Kino (k)ein Spiegel?

- Grundsätzliches gibt es den technischen, physikalischen Prozess der Projektion, also das „Zurück-Werfen“ des Bildes → Spricht für Spiegel
- Auf symbolischer Ebene stellt sich hier aber eher die Frage, ob das Gesehene/ der Film auf der Leinwand ein Spiegel für jeden einzelnen Zuschauer ist; ob man sich selbst in dem Gesehenen wieder findet/ sich identifiziert/ sich abgrenzt? → individuelle Sichtweise spricht für oder gegen Spiegel

b. Lacan und das Spiegelstadium

- Nicht nur 2 Ebenen betrachten (Signifikant und Signifikat), sondern Konzentration auf die 3 Ebenen/ die **3 psychischen Register**, die Lacan festsetzt:
 1. **Das Symbolische**: Sprachzeichen → Text (≈ Signifikant/**Signifier**)
 2. **Das Imaginäre**: Projektion von Idealbildern
 3. **Das Reale**: „Rest oder Abfall“ jenseits des Imaginären
- Laut Lacan stellt sich jeder Mensch Idealbilder vor, die meist von der (bitteren) Realität abweichen
- Man hat also das Sprachzeichen/ ein Wort, dann die ideelle Vorstellung davon und dann die Wirklichkeit als Rest

Beispiel von mir: „Familie“ → Idealvorstellung → (oft weniger schöne) Realität

- Das **Spiegelstadium** ist auch für Lacan ausschlaggebend für die Identitätsbildung und die psychische Prägung eines jeden Menschen → ausschlaggebend für das **Imaginäre**
 - Bevor man sich das erste Mal wirklich ganzheitlich im Spiegel wahrnimmt, hat man eine **imaginäre** Vorstellung vom Körper/ vom **ICH „moi“**
 - Es findet eine Spaltung in ein „je“ und imaginäres „moi“ statt
 - das wirkliche „je“, das man im Spiegel sieht weicht vom imaginär vorgestellten „moi“ ab

- Lacan nennt das Spiegelstadium auch das „**Aha-Erlebnis**“; dieses kann bei einem Baby bereits ab dem 6. Monat eintreten/stattfinden
 - ➔ Das Spiegelstadium ist eine Identifikation; **eine Verwandlung**, die in einem Menschen durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöst wird (wenn man sich zum ersten Mal im Spiegel betrachtet, verändert sich etwas im Inneren/ wenn man sich zum ersten Mal **in Gänze** sieht verändert sich etwas im Inneren eines jeden Menschen)

- Spiegelstadium als Auslöser der Entstehung des Imaginären: Beim Spiegelstadium wird einem zum ersten Mal bewusst, dass das Imaginäre existiert, da das erste Mal ein bewusstes Auseinander-Gehen von

Erwartung/Vorstellung und Realität
stattfindet

- ➔ Spiegelstadium stellt eine Beziehung her, zwischen dem Organismus und der Realität – zwischen **Innenwelt** und **Umwelt** – zwischen dem was du bist und dem was du siehst/ wie du dich siehst

- Identität ist nicht naturwüchsig, sondern eine Interaktion mit **Umwelt**; diese formt also die Identität
 - ➔ Vor dem Spiegelstadium/ dem ersten **Aha-Erlebnis** hat man ein **zerstückeltes Bild seines Körpers**
 - ➔ Beim Spiegelstadium/ beim ersten Aha-Erlebnis entsteht also ein Drama/ **ein Bruch im Kreislauf** von der **Innenwelt** zur **Umwelt**, da das vorgestellte (zerstückelte Bild) nicht dem realen entspricht
 - ➔ Dieser Bruch/ dieses Drama ist der Grund für die lebenslangen „Ich-Prüfungen“, die ein Mensch durchläuft (→ vielleicht auch besser gesagt: Auslöser von Unsicherheit und Selbstzweifel)

- **Unbewusstes als Teil des Imaginären**, das nicht zum Ausdruck gebracht wird/ gebracht werden kann → für das Imaginäre Bild sind immer unbewusste Dinge wie **Werte und Normen** ausschlaggebend, welche nicht eindeutig zum Ausdruck gebracht werden können
Mein Bsp.: Die Werte, mit denen man aufgewachsen ist, sind entscheidend dafür, wie man sich eine „Familie“ in der Imagination vorstellt
 - Vergleichbar: manifester Film und darunter liegende latente Bedeutungen, die durch Unbewusstes wie Werte beeinflusst sind
- **Spiegel auch als Metapher** für Identifizierung mit Ganzheitsmodellen
 - Im Spiegelstadium sieht man sich zum ersten Mal als Ganzes; im Spiegel kann man Dinge in ihrer **Gänze** betrachten → Spiegel als Metapher für Ganzheit

2) Text „The imaginary Signifier“ von Metz - Hauptthesen:

Schwerpunkt auf der Semiotischen Dimension

- Unterscheidung von ästhetischen Studien und der “kinematographischen Spezialität“
- Interaktion von apparativer Form und unbewusster Wirkung
 - Was wird durch Technik und Darstellung ausgelöst, was wird durch Interpretationen ausgelöst, was kann dadurch bewirkt und vertieft werden?
- Formen der kinematographischen Identifikation und ihre Wirkung
- Bedeutung des Spiegelstadiums für den Rezeptionsprozess
 - Stellt die Leinwand für den Rezipienten einen Spiegel dar? Welche Identifikationsprozesse finden im Kino statt?

Wir haben uns bei der Zusammenfassung auf die Stellen und Aspekte beschränkt, die auch besprochen wurden/ die relevant waren

a. Part 2: Perception, imaginary

- Der Signifikant ist im Kino **sehr intensiv „wahrnehmend“** (visuell und auditiv) (kein Text, den man lesen muss, keine Buchstaben-Symbole);

„wahrnehmender“ als Musik, die nur übers Gehör stattfindet, und Text der nur über die Augen stattfindet

- „Every film is a fiction film“: alles was im Film zu sehen ist, ist nicht im Hier und Jetzt/ nicht real → **doppelte Fiktion**
- Die Kino-Erfahrung, das Wahrnehmen ist real, aber das Objekt, das wir in dem Moment betrachten ist nur der Schatten/ das Phantom des wirklichen Objektes (nur das aufgezeichnete Bild des Schauspielers von einer Filmrolle, nicht der Schauspieler selbst)
- Das besondere am Kino ist der **duale Charakter eines Signifikanten**: die sehr realistisch intensive Wahrnehmungs-Situation auf der einen Seite und gleichzeitig aber die unausweichlich bestehende Unwirklichkeit des Wahrgenommenen (alles nur **imaginär**)→ das Kino hat also eine **starke imaginäre Kraft**
- **Das Kino als Spiegel**: trotzdem, dass der Zuschauer selbst nicht auf der Leinwand zu sehen ist, kann man den Film als Spiegel bezeichnen, da der Zuschauer **andere Objekte** darin betrachtet

→ Erklärung: das Baby im Spiegelstadium betrachtet sich selbst im Spiegel und neben sich noch **andere Menschen/Dinge im Spiegel**. Das Baby sieht also diese ganzen Objekte im Spiegel und **ordnet sich selbst auch als Objekt** ein.

→ jeder Zuschauer im Kino hatte als junger Mensch sein Spiegel-Erlebnis; wenn er nun auf der Leinwand lauter Objekte sieht erinnert ihn das an den Spiegel und die Objekte darin;

er kann deshalb im Film eine (Spiegel-)Welt (gefüllt mit Objekten) erkennen, ohne sich selbst wirklich noch einmal darin sehen zu müssen

- Der Zuschauer kann sich mit der Position der Kamera identifizieren und so dem Geschehen im Film folgen → alles Sichtbare besteht aus einer doppelten Bewegung: projektiv und introjektiv → sowohl überblicksartiger Kamerabewegung als auch in eine Bewegung in eine tiefere/emotionalere/symbolische Ebene (z.B. durch Nahaufnahmen etc.)
- durch die individuellen psychosexuellen Erfahrungen, durch die individuellen unbewussten Werte und Normen nimmt jeder Zuschauer das Gesehene unterschiedlich auf → jeder interpretiert individuell → das Imaginäre und der imaginäre Signifikant, der im Kopf eines jeden Zuschauers stattfindet ist immer unterschiedlich
 - genauso sieht jeder im Spiegel etwas anderes, je nachdem wie man sich fühlt, wie man sich einschätzt etc.
 - in dieser Hinsicht könnte man Kino durchaus als Spiegel beschreiben

b. Part 3: The Passion for Perceiving

- Das Kino ist nur möglich, da es eine Leidenschaft fürs **Sehen**, fürs **Zeigen/Schauspielern** und fürs **Hören** gibt → Exhibitionisten und Voyeure

c. Part 4: Disavowal, Fetishism

- Das Kino ist ein institutionalisierter Signifikant/Bedeutungs-Zuweiser
- Metz arbeitet 3 Charakteristika/Grundlagen dieses Signifikanten heraus
 1. **Die Spiegel-Identifikation** → Identifikationsprozesse beim Zuschauer
 2. **Voyeurismus und Exhibitionismus** → Beziehung zw. Zuschauer und Schauspieler
 3. **Fetischismus**
- Fetischismus nach Freud: jeder Mensch/jedes Kind glaubt, dass es normal ist einen Penis zu haben → wenn es die Mutter oder sich selbst ohne Penis sieht, glaubt es, dass es sich dabei um eine Bestrafung oder Mutation handelt (**dass etwas fehlt**) → daraus entsteht eine Angst, dass ihm selber das gleiche Schicksal wiederfahren könnte/ wiederfahren ist → **Angst**
- Der Penis oder das Fehlen des Penis wird mit Kleidung verdeckt → dies lenkt jedoch gleichzeitig das Bewusstsein auf die Stelle und macht es für das Kind/ den Menschen gleichzeitig interessant/ begehrenswert → **Verdrängung und Bewusstmachen der Angst**

„The fetish always represents the penis (...) To sum up, the fetish signifies the penis as absent, it is its negative signifier.”

- Der Fetisch beschreibt den Penis als fehlend → der Fetisch beschreibt etwas, das gar nicht da ist → durch den Fetisch wird einem fehlenden Objekt dennoch eine starke Bedeutung zugewiesen
- Der **Fetisch macht das Fehlen und das Tabu interessant und erotisch**
- Der Fetisch ermöglicht es, dass das Objekt/ der Körper/ der Mensch wieder erotisch und begehrenswert wird, indem man keine Angst mehr vom “Fehlen (des Penis)” hat, weil eben dieses Fehlen/diese Wunde/dieses Tabu erotisch ist
- Ein **Fetisch ist außerdem immer materiell**/ immer an Objekte gebunden → im Kino kann dies auch die Technik sein
- Obwohl sich der Fetisch in seinem grundlegenden Sinn auf die Verortung des Penis konzentriert, macht der Fetisch den gesamten Körper/ das gesamte Objekt begehrenswert
- Der Fetisch und die Konzentration auf das Fehlen des Penis hat nicht nur einen verdrängenden Charakter, sondern auch einen **Erfahrungs-und Wissenscharakter**

- Der Fetisch kommt ja nur vor, weil der erwachsene Mensch mittlerweile weiß, dass die Frau keinen Penis hat, was ein „trockener“ Fakt ist
- mit dem Fetisch wird dieses sichere Wissen dennoch mit spannender Ungewissheit und Anziehungskraft ersetzt
- es ist fast so, als würde der Fetisch existieren, damit diese Penis-Thematik, die einen als Kind so aufgewühlt hat und gefesselt hat, trotz der erwachsenen Vernunft zur bloßen Spannung und Erotisierung weiter besteht
- Verbindung zwischen der ganzen Fetisch-Thematik und dem Kino wird in unter anderem in der Vertiefungsfrage 3 hergestellt

X. Baudry: Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus

1) Grundlegendes

- Ökonomische Theorien entstanden zur politischen Ökonomie des 19. / 20. Jahrhunderts
- Heute: Übergänge zu einer betriebs- und volkswirtschaftlich inspirierten Medienökonomie (Ökonomisierung, Regulierung, Medienkonvergenz)
- Kritische Theorien gehen aus politisch orientierten ökonomischen Theorien hervor → Marx aber keine Marxisten (Entfremdung, falsches Bewusstsein, negative Bewertung der Massenmedien)
- Kulturindustrie (Frankfurter Schule, Horkheimer und Adorno) ⇒ Kritik an der Wirkung des Films und der Verkümmern der Vorstellungskraft und Spontanität des Kulturkonsumenten

a. Ideological state apparatuses:

- Marxistische Theorien: Überbau (Rechtssystem, Politik, Religion, Bildungssystem, Medien) vs. Basis (Produktionsverhältnisse)
- Techniktheorien: McLuhan „Medium is the message“, Technozentrismus
- Hier: stellt der Text erstmals die Frage nach Ideologie im Sinne der Struktur einer Kommunikationsform

⇒ Fokus auf Reproduktionsmechanismus

- Praktiken und Institutionen der ideologischen „Subjektivierung“ durch den Staatsapparat
 1. Repressiver Staatsapparat (staatl. Gewalt im engeren Sinne)
 2. Ideologischer Staatsapparat (Religion, Bildungssysteme, Kultur, Familie ect.)

b. Ideological Effects:

- Fokus auf die technische Dimension
- Annahme einer sozialen Dimension in Form ideologischer Effekte
- Stellt erstmals die Frage nach Ideologie im Sinne der Struktur einer Kommunikationsform
- Anknüpfung an psychoanalytische und marxistische Theorien
- Kritik: Abstraktheit, Empirie-Ferne

2) Text

a. Abschnitt 1:

- Als erstes Abschnitt über die Geschichte der Perspektive und ihre Entwicklung

b. Abschnitt 2:

- Semiotik und Bedeutung
Leitfrage: Was wollten die Realisten nicht sehen?
 - Richtlinien entstehen für das Kino bzw. den Film
 - Unterschied zwischen Rohmaterial und fertigem Film
 - ⇒ Transformationsprozesse (montage/ découpage) → Realisten haben diesen Prozess ausgeblendet (Kunst ist ideologiebehaftet)
 - Die Kamera versteht sich als Vermittler
 - Galileo schuf durch seine Entdeckung den Dezentralismus ⇒ Kamera ist das Gegenteil davon
 - Durch die Technik werden diese Transformationsprozesse verschleiert
 - Wahrnehmung der Wirklichkeit durch technische Hilfsmittel
- ⇒ Beeinflussung durch Technik (Kamera hat eine Metaposition inne)

c. Abschnitt 3: (the eye oft he subject)

- Ideologie: Weltsicht ist immer eingeschränkt, man kann nicht alles sehen / erfahren
Leitfrage: Was für eine Wirkung hat Perspektive? (Beobachtungen, Eindrücke realistischer Reflexion)
 - Zentralperspektive: Eindruck eines realistischen Abbildes
 - in anderen Perspektiven (Vogelperspektive z.B.) verändern sich die Winkel und die Wahrnehmung vor allem im semantischen Sinn

d. Abschnitt 4:

- Bewegtbild: Fotografien, die hintereinander geschaltet sind
- „System of writing“: System der Weise, wie etwas aufgeschrieben wird (Wie unterscheidet sich das System „Film“ vom System „Schallplatte“ oder „Buch“?)

Leitfrage: Wie beeinflusst der Medienwandel bestimmte Systeme?

⇒ Durch Produktionsmechanismen und technische Möglichkeiten: Gibt vor, was man damit machen kann, aber gleichzeitig Verschleierung dieser Möglichkeiten durch das Endprodukt

Leitfrage: Was für eine Wirkung hat dieser Verschleierungsprozess auf das Subjekt?

⇒ Filmsequenzen werden erst zusammengesetzt;

Kamera und Auge haben verschiedene Wahrnehmungen, d.h. man nimmt im Film Dinge wahr, die man eigentlich nicht sehen/ wahrnehmen könnte d.h.

⇒ Prozess der Produktion ist nicht mehr ersichtlich

⇒ Subjekt ist das allsehende Auge (ideologisiertes Sehen)

- Dinge werden als Einheit präsentiert, obwohl sie selektiert und segmentiert sind
 - ⇒ Vollständiges Modell das eigtl. unvollständig ist was aber von uns ausgeblendet wird
- Transformationsprozesse: wir brauchen technische Hilfsmittel, um Film wahrzunehmen
- Unsere Perspektive ist vorgegeben, aber wir empfinden das nicht so
 - ⇒ Prozess wird kaschiert und „sehen“ findet nur scheinbar durch uns statt
 - ⇒ Eine Einheit und aktive Sinnkonstituierung wird vorgetäuscht
 - ⇒ Das was an Bedeutung ankommt wird für uns konstruiert → Bestandteil des ideologischen Sehens

⇒ Im Grunde Gottperspektive/ idealisierte Perspektive (Lacande) → als tatsächliches Abbild der Wirklichkeit

XI. Luhmann – Systemtheorie

1) Konstruktivismus

Positivistische Positionen (Das, was wir sehen, ist Realität) **vs.**

konstruktivistische Positionen (Es gibt eine Realität, aber wir haben keinen Zugang dazu ⇒ Bedeutung ist konstruiert)

a. Konstruktivismus:

- Unterscheidung von Realität und Wirklichkeit
- Nicht mehr ‚Transport‘, sondern ‚Konstruktion‘ von Bedeutung
- Konstruktion als Erzeugung einer Wirklichkeit (Sinnproduktion)
- Wissen und Erkenntnis als Konstrukte

b. Verschiedene Konstruktivismen

- Kommunikationstheorie: „Man kann nicht nicht kommunizieren.“
- Philosophisch-neurobiologisch: Radikaler Konstruktivismus
- Sozialkonstruktivismus: Gesellschaftliche Wirklichkeit
- Medienkonstruktivismus: zirkuläre Wirklichkeitskonstruktion/Sprache

2) Systemtheorie

- Systemtheorie als Metatheorie: interdisziplinäres Erkenntnismodell
- System: Menge von Elementen gelten, zwischen denen wechselseitige Beziehungen bestehen (Interaktion), das gegenüber seiner Umwelt abgegrenzt ist und durch diese Grenzziehung erst von seiner Umwelt unterscheidbar wird

a. Zentrale Axiome der Systemtheorie

- Unterscheidung und Differenz von System und Umwelt
- Code bzw. Leitdifferenz als Mittel der Unterscheidung
- Differenzierung von Systemen durch re-entry
- Selbstreferentialität □ operative Geschlossenheit □ Autopoiesis

b. Funktionen von Systemen

- Adaptation (A) = Anpassung an die Systemumwelt (Ökonomie)
- Goal Attainment (G) = Ausrichtung auf eine gemeinsame Zielsetzung (Politik)
- Integration (I) = Sicherstellung von Kooperation (Sozialsystem)
- Latency (L) = Aufrechterhaltung von Handlungs- und Wertstrukturen (Kultur)

3) Medienbegriffe

1. Medien als funktional differenziertes Subsystem (Massenmedien)

- Ausdifferenzierung durch technischen Wandel
- Subsystem der Beobachtung und Verarbeitung von Realität
- Realität als Konstrukt des Systems
- Systemimmanente Codierung

2. Medien als intersystemische Mittel der Kommunikation

- „symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien“
- Mittel, die Absichten deutlich zu machen/durchzusetzen erlauben
- Medien als Steuerungsmechanismen der Interaktion

„Ausdifferenzierung als Verdopplung der Realität“

- Niklas Luhmann (1927-1998)
- Zentraler Vertreter der deutschen sowie der Systemtheorie im Allgemeinen
- Extrem breites Werk: Religion, Massenmedien, Gesellschaft, Recht, Wissenschaft, Kunst „als System“
- „Realität der Massenmedien“

– Aufsatzsammlung

– Versuch einer Reformulierung

– Fokus auf Wirklichkeitskonstruktion der/in den Medien

4) Text

„Was wir über die Welt wissen, wissen wir über Massenmedien.“

- Bsp.: Krisenberichterstattung aus Kriegsgebieten: Selber nicht wahrnehmbar, zu weit entfernt
- Eigene Erfahrungen? Stimmt begrenzt

Komplexitätsreduktion durch Medien (zentraler Begriff der Systemtheorie)

- Grund: Funktionale Differenzierung
- Aufteilung nach Funktionen, die zusammen ein System am Laufen halten
- Spezialisierung in einem Bereich
- 19.Jahrhundert: Industrialisierung, Spezialisierung (kein gesellschaftliches Prinzip davor, höchstens in der Familie)

a. Begriff Massenmedien

- alle Einrichtungen der Gesellschaft
- zur Verbreitung von Kommunikation
- technische Mittel zur Vervielfältigung
- Produkte in großer Zahl
- Noch unbestimmten Adressaten
- Allgemeine Zugänglichkeit
- Maletzke: Produktion und Rezeption der Nachrichten, Feedback/Interaktion
- Luhmann: keine Interaktion zwischen Sender und Empfänger

System Massenmedien durch Ausdifferenzierung der Trägertechnik:

- Medientechniken geben neue und andere Möglichkeiten/Praktiken
- Presse => Buchdruck
- Cloud => Hochladen von Musik/Filmen
- Technische Entwicklung ermöglicht System
- Verbreitungstechnologie konstruiert Formbildungen Stabilisieren verschiedene Systeme (Kino, Film, Fernsehen...)

- Medium ermöglicht weitere Ausdifferenzierung (verschiedene Inhalte)
- Metapher: Stammzellen, die sich spezialisieren und weiterbilden
- Geschlossene Logik/Funktionsweise, kein Aufbrechen durch andere Systeme
- Kommunikationsüberschuss => Programm nötig
- Ökonomischer Zweck => Standardisierung, Vereinheitlichung => Rahmenbedingungen

Differenzierung von Realität der Massenmedien

- 1) Was gefunkt/gedruckt werden kann, eigene Operationen
- 2) Was Empfänger bekommt

Verhältnis:

1. Realität: reale Realität □ Unterscheidungen (wird von Massenmedien beobachtet und gesendet)
2. Realität: das, was Konsument beobachtet (Beobachtung 2. Ordnung)

Beobachtung 3. Ordnung: Medienwissenschaftler (Medien vermitteln Beobachtungen: Was wird wie warum zusammengestellt etc.)

- Selbstreferenz: Medien können über Medien berichten (Medienfinanzierung)
- Fremdreferenz: Berichten über andere Systeme (Politik...)
- Unterscheidung System – Umwelt
 - Innerhalb von System könnte man neue Systeme clustern
 - Wer nimmt in Umwelt wahr? Keiner, nur System

b. Kritik und Bewertung des Textes

- Keine Interaktion zwischen Sender und Empfänger (heute nicht mehr gültig)
- Theater keine Massenkommunikation
- Adorno / Horkheimer: Medien als Manipulatoren, ideologisch
 - Medien hätten Potential dazu => Selbstkontrolle
 - WO findet Manipulation statt?
 - Wiedergabe der Beobachtung
 - Wie nimmt System Umwelt wahr?
 - Interne Realität: Selektion ... => Manipulation
 - Nicht Medien sind böse, sie müssen ja auswählen
 - Aufgabe der 3. Ordnung: Dahinter liegende Prozesse werden gezeigt

XII. Mulvey – Visual Pleasure and narrative cinema

1) Feminismus

- Beginn fem. Bewegung gg. Ende des 19. Jhd.
- Women's Liberation Movement (1960-1980er)
- Dritte Welle von FeministInnen (1990-200er)
- seit 9/11 „New Feminism“

a. Ebenen feministischer Analyse

- Theorien der Öffentlichkeit - Publikationsforschung - Medieninhalte
- Kommunikationsstile - Rezeptionsweisen - Medienästhetik
- Mediennutzung

b. Feministische Filmtheorie

feministische Theorien fokussieren sich nicht auf das Bild der Frau, sondern auf den Blick, der auf die Frau gerichtet wird und damit auf die Rolle, die Voyeurismus, Fetischismus und Narzissmus bei der Entwicklung einer männlichen Sicht von Frauen spielen

2) Begriffsdefinitionen

- Skopophilie: Schaulust als Trieb, bezogen auf das Kino
- Voyeurismus: sexueller Lustgewinn durch Beobachtung eines Objekts aus der Distanz, das sich der Beobachtung nicht bewusst ist
- Fetischismus n. Freud: Objekt wird Fetisch, wenn es im Fokus sexueller Begierde steht; Fetisch kaschiert etwas Abwesendes, für das es aber damit zugleich zeichenhaft steht => Kastrationsangst schwingt immer latent mit
- die Frau hat keinen Penis, ist also „kastriert“, wodurch der Mann sich unbewusst bedroht fühlt
- dies wird über Fetische kompensiert, z.B. in einer abwertenden, fast sadistischen Haltung gegenüber der Frau oder aber in übertriebener Ehrung/Bewunderung ihrer Schönheit, damit ihr physisches Erscheinungsbild die unbewusste Bedrohung durch den fehlenden Phallus überstrahlt
- ein Objekt wird (siehe oben) dann zum Fetisch, wenn es etwas Lustvolles symbolisiert, bzw. etwas kaschiert, das abwesend ist (z.B. Slip-Fetisch: verhüllt das „Fehlende“ bei der Frau, den Penis, Slip symbolisiert also den (nicht vorhandenen) Penis)

- Narzissmus: Lustgewinn durch Betrachten des eigenen Körpers, Ausbildung nach Lacan während Spiegelstadium

3) Text

Text beschränkt sich auf Medienästhetik, d.h. wer/was/wie wird dargestellt

→ Mulvey nimmt hier eine spezielle Sichtweise ein

→ Abkehr v. Analyse filmischer Inhalte, es geht um das, was im Film repräsentiert wird und wie sich das wiederum auf den Zuschauer auswirkt

- zunächst Darstellung des Kinos als Plattform des Vergnügens und des Fetischs
- einerseits Basis für Voyeurismus, Zuschauer sitzt gewissermaßen „privat“ im abgedunkelten Teil des Kinos und empfindet Vergnügen dabei, andere Menschen zu beobachten
z.B. „The Rear Window“ von Hitchcock, Kamera blickt in verschiedene Fenster und der Zuschauer gewinnt den Eindruck, diesen Blick zu steuern
- andererseits Basis für narzisstische Empfindungen, wie in Lacans Spiegeltheorie fungiert die Kinoleinwand als eine Art Spiegel für den Zuschauer: er sieht darin ein perfektes Bild seiner selbst bzw. ein Abbild der Person, die er gerne wäre und projiziert Dinge auf sich, die so nicht existierten
- Mulvey bedient sich der Psychoanalyse und geht auf das phalluszentrierte Denken unserer Gesellschaft ein → diese geartete Gesellschaftsform wird ihrer Ansicht nach im Film abgebildet und dadurch hat sich eine gewisse Erwartungshaltung entwickelt
- zudem geht es um die Bedeutung der Frau (im Film) und ihre Produktion durch die Männer, auch hier spiegelt sich wieder die patriarchalische Ordnung wider

→ Medien sind nicht nur Container, die etwas vermitteln, sondern tragen zur Reproduktion einer Kultur bei und verleihen Bedeutung

→ Mulvey fokussiert sich auf die Darstellung der Frau im Kino, ihr normatives Ziel ist es, zu zeigen, wie es (nicht) sein soll, ihr geht es nicht um die Ästhetik eines Films oder seine Analyse als Kunstprodukt, sie will ein reformiertes Kino und kritisiert die etablierte Kinoästhetik

- von Mulvey analysierte Dichotomie: Gegenüberstellung von Mann (aktiv) und Frau (passiv)
- to-be-looked-at-ness: sie betont die exhibitionistische Rolle der Frau im Film, die ihr vom Mann zugeschrieben wird; Frau wird als erotisches Objekt gesehen, objektifiziert, sowohl vom männlichen Protagonisten des Films als auch vom Zuschauer, der sich wiederum mit dem Protagonisten identifiziert und die Frau aus dessen Sicht sieht

- dieser Voyeurismus des Mannes in Hinblick auf die Frau ist eine Methode, um der von ihr symbolisierten Kastrationsangst zu entgehen
- Frau ist in der Regel zwar Auslöser für die Handlung des Mannes, ist aber selbst nie Handlungsträger
 - die Kamera folgt vor allem dem Mann, er füllt die Leinwand aus
 - er nimmt die Leinwand sozusagen als Bühne für sich ein, nutzt im Gegensatz zur Frau den „Raum“, sie dagegen wird in die Objektrolle gedrängt
 - die Frau kann selbst keinen großen Raum einnehmen und wird abgemessen, sexualisiert dargestellt, übermäßig ästhetisiert und erotisiert

→ in diesem Sinne spielt der Film durchaus eine Rolle in der Reproduktion der patriarchalischen Ordnung

→ Mulveys Betrachtung aber eher einseitig, sehr abstrakt, es bleiben offene Fragen

(Überlegung zum Thema:

- Frauen haben andere Ansprüche an Männer, fühlen sich auch von optisch weniger attraktiven Charakteren angezogen, die über andere „Attribute“ verfügen (Macht/Klugheit/Familientauglichkeit/...) → z.B. Peter Parker, fungiert trotz geringer Attraktivität als Beschützer und gewinnt so die Frau für sich
- Männer eher sexuell orientiert, „schnelle Nummer“, erst für ernsthafte Beziehung werden innere über äußere Werte gestellt

→ daher Frauen im Film öfter erotisiert dargestellt, Männer eher machtvoll!!)

XIII. Stuart Hall: Cultural Identity and Cinematic Representation

1) Allgemein

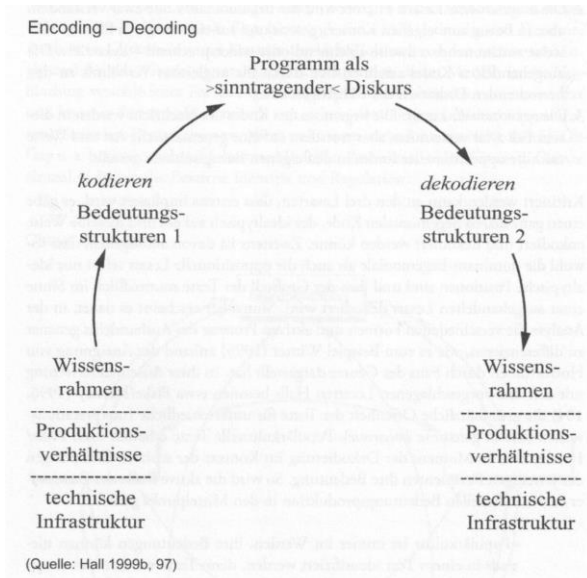
- „Cultural Studies“: Klammer für heterogene (interdisziplinäre) Ansätze und Zugängen
- aus einer kritischen Tradition kommend, verfahren sie selber ‚kritisch‘ mit ihren Gegenständen, Theorien und Methoden
- Gegenstandsbereich erstreckt sich auf
 - Texte in einem sehr weiten Sinn (‚Kultur als Text‘), müssen auf 2 Arten betrachtet werden: Einmal unter dem Gesichtspunkt: „Was sagen sie aus?“, betrachten, einmal unter: „Was wird nicht gesagt?“
 - Kulturelle Praxen und Objekte (CS sind nicht auf etw. Bestimmtes

fokussiert, sondern beziehen ALLES wie z.B. Kleider, Essen, Texte ein → alles kulturelle Produkte)

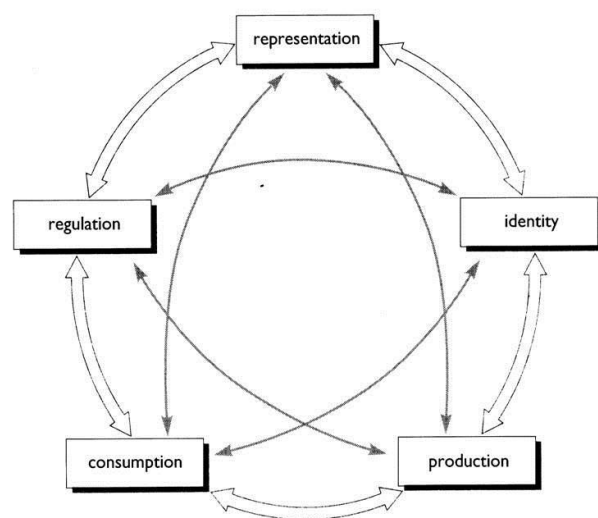
→ Populäre Gegenwartskultur (vs. Adorno/Horkheimer) → Gegensatz zu Adorno/Horkheimer, nicht mehr die reine Hochkultur, sondern die gesamte Kultur ist relevant → damit sind CS gewissermaßen anti-elitär und gegen Hochkultur, alles was in Kultur vorhanden ist, gehört dazu

2) Geschichtliches

- Ursprung in Bildungsreformen in GB nach dem 2. Weltkrieg
- CCCS: Centre for Contemporary Cultural Studies (1964)
- Raymond Williams' Diktum der Kultur als „whole way of life“
 - Gesamte Lebensweise
 - Produktion und Zirkulation von Bedeutungen
 - Ideologiekritik, Machtrelationen (Hegemonie), Diskurse
 - Zentrale Kategorien: race, class, gender, identity
- Massenkommunikation als diskursiver (=logisch folgender) Prozess
- „Cultural studies is concerned with an exploration of culture, as constituted by the meanings and representations generated by human signifying practices, and the context in which they occur.“ (Barker 2004: xix)
 - es geht um den **konstruktiven Aspekt**, Bedeutung ist nichts, was natürlich wäre, sondern geht aus Prozessen hervor



Grafik 1



Grafik 2

a. zu Grafik 2:

- Medien in gesamtgesellschaftlichen Prozess eingebunden
- Repräsentation nicht neutral, sondern politisch: *Politics of Representation* (Hall)

- Frage danach, welche Funktion eine bestimmte Darstellung bestimmter Themen für eine Kultur hat: Identitätspolitik?
- Circuit of Culture = Kreislauf der Kultur
 - Identität hängt von Repräsentationen, Produktionen, Konsumverhalten, rechtl. Regulationen etc. ab
 - man kann kulturelle Elemente, nicht separat sehen, sondern muss sie in Kontext einbinden (z.B. wie werden NS-Offiziere dargestellt? Was soll die Darstellung bewirken?)
 - weitere Beispiele sind die Abbildungen in der PPT, schwarze Frau als übertrieben weiblich/Venus dargestellt, die sich von hellhäutigen Frauen unterscheidet; schwarzer Mann als animalisch/aggressiv/nackt dargestellt → westliche Bilder von Schwarzen
 - die Bilder hätten auch Juden aus NS-Sicht abbilden können (lange Nase, dunkle Haare etc.)
 - Bilder der Farbigen wurden aus britischer Kolonialsicht erstellt, homogenisieren das Fremde, stehen in Kontrast zu damaligem Schönheitsideal und reduzieren auf Körperliches

3) Text¹

Inwieweit ist kulturelle Identität von Heimat/Geschichte abhängig? Woher nehme ich meine Identität, wie setze ich sie zusammen?

→ 2 Arten um über kulturelle Identität zu sprechen (was sagt es aus – und was nicht)

1. Rückblick/Reflexion d. eigenen Vergangenheit (Wunsch, die gemeinsame Vergangenheit zu erkunden/Wie wird Vergangenheit in eigene Reflexions-/Identitätsprozesse eingebunden?)

→ Bildung eines Kollektivs aus Gemeinsamkeiten, die Individuen sind vllt. unterschiedlich, haben aber trotzdem gewisse Gemeinsamkeiten

→ gemeinsamer Wunsch, die Vergangenheit zu erkunden

→ Versuch, in der Vergangenheit etwas Positives zu finden, das eint

z.B. heben NS-Filme mittlerweile den Widerstand heraus, das Positive gewissermaßen

→ daraus wird auch wieder Cultural Identity konstruiert, Sichtweise ändert sich, das Vergangene ist nie festgeschrieben!

→ es gibt also keinen essentiellen Kulturbegriff, weil die Identität der Menschen immer im Fluss ist und sich stets im Wandel befindet = weder Vergangenheit noch Kultur sind also festgeschrieben!

2. kulturelle Identität unterliegt ständigen Wandel → Veränderung der Ansicht (Gegenwart und Zukunft)

¹ Diaspora: relig./ethn. Gruppe, die Heimat verlassen hat und unter Andersdenkenden lebt/
Minderheitssituation

Unterschiede: 1. Innerhalb der Kultur
 2. zu anderen Kulturen

→ Differenzdenken durch Abgrenzung zu anderen nicht fixiert, passiert dauernd aktiv und passiv (Repräsentation)

→ Medien können damit spielen, Dinge wie die Vergangenheit z.B. werden immer aus einer bestimmten Position beleuchtet; Repräsentationen sind nie neutral (siehe Circuit of Culture)

→ man stellt sich die Gesellschaft vor, wie sie sein soll

- Es gibt keine neutrale Position, Positionen sind immer vermittelt ⇒ müssen neu vermittelt werden (andere Sichtweise)
- Cultural Studies sollen erklären wie welche Bedeutung zu welchem Zweck generiert wird
- Deutungshoheit über derzeitige Kultur (und damit Identitätsgebung) haben immer einzelne, die die Macht / Ressourcen haben
- Imaginäres bei Hall: Bei der Suche in der Vergangenheit ist die Wahrheit nicht ganz erfahrbar (etwas bleibt immer verborgen)

XIV. Highbee – Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies

a. Transdifferenz

Perspektive ändert sich, „gegen den Strich lesen“, konstruierte Sichtweise anders lesen

b. Transnationalität

geht aus postkolonialem Diskurs hervor (seit 1990ern)

reagiert auf Problem, dass Filme nicht mehr rein national produziert und klassifiziert werden können

Begriff selbst problematisch, weil sehr unpräzise

–Vielzahl von Phänomenen

–Abgrenzung aber auch Beinhaltung von Globalisierung

c. Transkulturalität

„Die begriffliche Revision, die das Konzept der Transkulturalität vorschlägt, bezieht sich nun vor allem auf die zweite, auf die extensionale [d.h. die Bezugsgröße, SH]

Bedeutungsdimension von 'Kultur'. Es rät, diese Extension anders zu verstehen als traditionell. Nämlich nicht mehr nach dem alten Modell klar gegeneinander abgegrenzter Kulturen, sondern nach dem Modell von Durchdringungen und Verflechtungen. Und zwar deshalb, weil Kultur heute [...] de facto derart permeativ und nicht separatistisch verfasst ist.“ (Wolfgang Welsch)

→ Kultur als Prozess, normative Ansicht, nicht deskriptiv

→ Kultur nicht als „Block“ → man muss über den Begriff „Kultur“ hinausgehen

→ evtl. neue Begriffe

d. Zum Text

Kritik an bisherigen Begriffen/Konzepten zu „Transnationalismus“

Ziele des Artikel: „transnational“ Klärung der Begriffsintension/-extension →

Präzisierung des Begriffs/Problems, da momentane Ausgangslage problematisch

Problem der bisherigen Verwendung des Begriffs durch Higson:

deskriptiv (beschreibend – so ist es) ↔ normativ (verordnend – so soll es ein)

= Frage des Kontexts (siehe dazu auch Zitat Welsch)

Diskurs = es gibt keine neutralen Begriffe (z.B. Erwartungshaltungen, Assoziationen, best. Aspekte werden herausgehoben)

Negativ positiv

	1. Konzept	2. Konzept	3. Konzept
Konzepte/Inhalte	-national vs. transnational -Fokus: ökonomisch, technisch, Rezeption (Produktion, Verteilung, Vorführung)	-regionale/kulturelle Bezüge -Großregionen -Fokus: „kulturelles Erbe“ (gemeinsam)	-ästhetische/narrative Ebene -kulturelle Identität -Migration als Faktor -Aufbrechen v. gefestigten Kategorien - Diskurse/Sichtweisen (das war wir sehen, ist immer eine Konstruktion vgl. Hall)
	-rein äußerlich-ökonomisch -kaschiert „kulturelle“ Phänomene -Dezentrierung „Hollywood“	Ist der Begriff überhaupt sinnvoll anwendbar? - Konstruktion von Gemeinsamkeiten - Problematische Gleichsetzung	-Eventuelle Marginalisierung -potentielle Ideologisierung -deckt Konstruktionscharakter auf - trägt Dynamik Rechnung

e. Fazit:

Transnationale Filmwissenschaft muss seinen Platz erst noch finden, darf aber nicht isoliert betrachtet werden

→ aber Transnationalismus im Film darf nicht als selbstverständlich betrachtet werden

Plädoyer der Autoren: transnationales Kino (beinhaltet auch Filmerzählung, Produktionsprozess, Filmindustrie, Wissenschaft) nicht nur beschreibend und präskriptiv zu betrachten, sondern auch kritisch und diskursiv
weitere Untersuchungsmöglichkeiten: Kulturpolitik, Finanzquellen, Multikulturalität, Bild, dass die Nation von sich konfiguriert