



Kommentiertes Vorlesungsverzeichnis

Herbstsemester 2015

[Stand: August 2015]

Das Kommentierte Vorlesungsverzeichnis des Seminars für Filmwissenschaft enthält die Veranstaltungsankündigungen für das Herbstsemester 2015 und die Beschreibungen, die Inhalt und Zielsetzungen der Veranstaltungen skizzieren. Bitte beachten Sie, dass für alle organisatorischen Angaben (inkl. Veranstaltungsorte und -zeiten) sowie deren Aktualisierungen das **Web-Vorlesungsverzeichnis** (unter www.vorlesungen.uzh.ch) massgeblich und verbindlich ist.

Inhaltsverzeichnis

Vorlesungen	4
1929 Überblicksvorlesung Filmtheorie: Geschichte der klassischen Filmtheorie	4
2244 Vertiefungsvorlesung Filmgeschichte: Geschichte des Experimentalfilms	4
2245 Vertiefungsvorlesung Roma moderna nel film e nella letteratura (Vorlesung an der ETH)	5
Sonstige Veranstaltungen	6
2246 Übung: Feel the Real. Kinoerlebnis und Dokumentarfilmtheorie	6
2247 Werkstattgespräch mit Micha Lewinsky (Drehbuch/Regie)	6
Einführungskurse	8
2249-2252 Einführung in die Methoden der Filmwissenschaft (Filmanalyse und Selbststudium)	8
Lektürekurse Filmtheorie	10
2254 Lektürekurs Filmtheorie: Figurentheorie (inklusive Emotionstheorie)	10
2255 Lektürekurs Filmtheorie: Film und Ideologie(kritik)	10
2256 Lektürekurs Filmtheorie: Klassische Filmtheorien von Münsterberg bis Kracauer	11
5013 Lektürekurs Filmtheorie: Theorieansätze zur Filmmusik	12
Proseminare	13
2257 Proseminar: Filme als Archiv des Lebens? Erinnerung, Chronologie und Alltag im neueren Spiel- und Dokumentarfilm	13
2258 Proseminar: Film als Kunst und Technik: Medienhistorische und theoretische Ansätze	14
2259 Proseminar / BA-Seminar: Geste, Ausdruck, Schauspiel. Die vielen Körper des Weimarer Kinos	15
2260 Proseminar: Alfred Hitchcock und sein Werk. Zugänge aus heutiger Sicht	16
BA-Seminare	17
2261 BA-Seminar: Fassungs-geschichte und Digitalisierung	17
2262 BA-Seminar: Cinema Novo	18
2259 Proseminar / BA-Seminar: Geste, Ausdruck, Schauspiel. Die vielen Körper des Weimarer Kinos	19

Seminare	20
1930 (Forschungs-)Seminar: Ironische Gesten, doppeltes Spiel. Figurendarstellung und Ironie in filmhistorischer Perspektive	20
2263 (Forschungs-)Seminar: Making-of. Künstlerische Produktionsprozesse im Film	21
2264 (Forschungs-)Seminar: Stummfilm-Burleske: Körpersprache und kinetische Präsenz	22
Kolloquien	24
2265 Kolloquium Filmtheorie: Das lebende Bild. Animismus als Topos der Filmtheorie	24
2267 Kolloquium Filmtheorie: Klassische und alternative Konzepte der Filmdramaturgie (nur für Netzwerk-Studierende der ZHdK)	25
4676 Kolloquium Filmtheorie: Erfahrungsraum <i>Kino heute</i> : Dispositive, Affekte, Körper	26
2268 / 2269 Kolloquium für Masterarbeiten, Gruppe A / Gruppe B	27
2270 Forschungskolloquium Filmwissenschaft (auch für Doktorierende)	27

Vorlesungen

1929 Überblicksvorlesung Filmtheorie: Geschichte der klassischen Filmtheorie

Jörg Schweinitz, unter Mitwirkung von Margrit Tröhler, Kristina Köhler und als Gast Tami Williams (Milwaukee)

In welchem Augenblick der Filmgeschichte und vor welchem filmkulturellen Hintergrund beginnt das systematische theoretische Nachdenken über Film? Welche grundlegenden Modelle und «Etappen» des Nachdenkens über den Film prägen die klassischen Filmtheorien? Woran bindet sich der Begriff des «Klassischen» in der Filmtheorie? Und in welchem Verhältnis stehen Grundmotive der Filmtheorien zum ästhetischen Gestus der jeweiligen zeitgenössischen Kinematografie? Sind frühe Filmtheorien nur noch von historischem Wert oder schärfen sie auch den Blick auf das aktuelle Kino und heutige Medienumbrüche?

Die Vorlesung gibt Antworten auf diese und weitere Fragen; sie führt ein in Grundmodelle des klassischen filmtheoretischen Denkens, so unter anderem in den Diskurs der frühen Kinodebatte, in Münsterbergs mentalen Konstruktivismus, in Balázs' physiognomisch-anthropomorphe Theorie, in Arnheims gestalt-psychologisches Konzept, in die Ideen der russischen Montagetheorien, aber auch in französische Konzepte der Photogénie bei Epstein und Delluc und der «visuellen Idee» von Germaine Dulac; sie stellt Kracauers soziologisch-mentalitätsgeschichtlichen Blick auf das Kino und dessen phänomenologische Filmtheorie vor und vergleicht sie mit Bazins «Realismus» ... Ungeachtet des eher metatheoretischen Charakters der Vorlesung ist es ein Anliegen, anhand von gemeinsam visionierten Filmbeispielen die Beziehungen zwischen theoretischem Denken und der historischen Filmpraxis sowie den kulturellen und intermedialen Diskursen der Zeit nachzuzeichnen. Ziel ist es, Kompetenzen für eine integrative historische Analyse filmhistorischer und filmtheoriegeschichtlicher Entwicklungen zu stärken und auf diese Weise auch die kritisch-analytische Reflexionsfähigkeit zu aktuellen Mediendiskursen zu stärken.

Der Besuch der Film-Visionierungen jeweils im zweiten Teil der wöchentlichen Veranstaltungen wird als obligatorisch vorausgesetzt.

Einstiegslektüre:

- Andrew, Dudley. *The Major Film Theories: An Introduction*. London 1976. [F 1204]

2244 Vertiefungsvorlesung Filmgeschichte: Geschichte des Experimentalfilms

Jan Sahli, Fred Truniger

Die Geschichte des Films ist reich an Experimenten. Die Geschichte des Kinos aber ist arm an Aufführungen von experimentellen Filmen. Die Filmgeschichtevorlesung

dieses Semesters widmet sich einer Filmgattung abseits der kommerziellen Produktion. Eine Filmgattung, deren Werke die Möglichkeiten und Grenzen des Mediums ausloten und damit immer wieder neue Herausforderungen an die Filmwahrnehmung des Publikums stellen.

Die Lehrveranstaltung soll – mit Filmen, die man vielleicht nur einmal im Leben sehen wird – Einsichten in die vielfältigen Formen der experimentellen Filmpraxis ermöglichen. Dazu gehört die Darstellung der wichtigsten internationalen Bewegungen – Filmavantgarde der Zwanziger- und Dreissigerjahre; strukturalistischer Film; Found Footage; Expanded Cinema – sowohl im Kontext ihrer Entstehungszeit, als auch in ihren mitunter weitreichenden Entwicklungen und Rezeptionen in späteren Epochen des Films, z.B. im Experimentalfilm in der Schweiz. Nicht zuletzt gilt es in der Vorlesung auch ein grundsätzliches Verständnis für das (selbst-)reflexive Wesen dieser Gattung zu vermitteln, sowie den Blick für die starken intermedialen Bezüge des Experimentalfilms zu anderen Kunstformen (wie Malerei, Fotografie, Videokunst, Computerkunst, Literatur, Musik) zu schärfen. Die Vorlesung wird durch Filmprogramme begleitet, in denen ausgewählte Filme – in digitaler Projektion – im Anschluss an die jeweilige Sitzung integral gezeigt werden. Eine Auswahl von Texten zur Vertiefung der behandelten Themen wird zusammen mit dem Vorlesungsprogramm auf OLAT zur Verfügung gestellt. Die schriftliche Prüfung findet in der Sitzung am Donnerstag, 10. Dezember 2015 um 10:15 Uhr statt.

Einstiegslektüre:

- O'Pray, Michael: *Avant-Garde Film. Forms, Themes and Passions*. London 2003. [F 2007]
- Rees, A. L.: Das Kino und die Avantgarde. In: *Geschichte des internationalen Films* (Hrsg. von Geoffrey Nowell-Smith; aus dem Englischen von Hans-Michael Bock und einem Team von Filmwissenschaftler/innen) Stuttgart etc. 1998. S. 89–98. [H 169]
- Rees, A. L.: Avantgarde-Film: Die zweite Generation. In: *Geschichte des internationalen Films* (Hrsg. von Geoffrey Nowell-Smith; aus dem Englischen von Hans-Michael Bock und einem Team von Filmwissenschaftler/innen) Stuttgart etc. 1998. S. 491–504. [H 169]

2245 Vertiefungsvorlesung Roma moderna nel film e nella letteratura (Vorlesung an der ETH)

Rebecca West

Lehrveranstaltungssprache ist Italienisch. Der Kurs wird in den Räumlichkeiten der ETH stattfinden.

Sonstige Veranstaltungen

2246 Übung: Feel the Real. Kinoerlebnis und Dokumentarfilmtheorie

Andrea Reiter, Henriette Bornkamm

«Godard l'a bien dit, comme il lui arrive: le cinéma, c'est ce qui est plus grand que nous, sur quoi il faut lever les yeux. En passant dans un objet plus petit et sur quoi on baisse les yeux, le cinéma perd son essence. On peut s'émouvoir sur la trace qu'il laisse, [...] on peut voir à la télé l'ombre d'un film, le regret d'un film, la nostalgie, l'écho d'un film, jamais un film.» Chris Marker, *Immémory – Passage aus <Cinéma>* (1988)

Der Kinoraum als Dispositiv hat seinen besonderen Reiz und seine Funktion als Ort der sensuellen, wie sinnlichen Erfahrung bis heute nicht verloren, obwohl ihm spätestens seit den 90er Jahren bescheinigt wird, in die Krise geraten zu sein (Serge Daney 1993).

Hier setzt die Übung *Feel the Real* an: Am Schnittpunkt zwischen Kinosaal und Dokumentarfilm wollen wir uns mit film-, kultur- und sozialwissenschaftlichen Forschungsansätzen beschäftigen, diese mit dem eigenen Kinoerleben abgleichen, die Beobachtungen reflektieren und die besonderen Zusammenhänge des Dokumentarfilms, seiner Funktion und Wirkungskräfte im besonderen Bezug zur Wirklichkeit untersuchen.

Theoretische Texte zum Dokumentarfilm, zum Kinoerleben im historischen Wandel und zur Atmosphärenforschung sollen helfen dazu anzuleiten, die durch Introspektion gewonnenen Erkenntnisse über das eigenen Kinoerleben als Ausgangspunkt für filmwissenschaftliche Forschung zu nehmen.

Für die Übung und den damit verbundenen gemeinsamen Kinobesuch wird besonderes zeitliches und aktives Engagement vorausgesetzt.

Zeitvorgabe:

Montagabend: gemeinsamer Kinobesuch, je nach Film im 17 h- oder im 20 h-Programm;

Dienstag 10.15–12:00 Uhr: Theorieübung

2247 Werkstattgespräch mit Micha Lewinsky (Drehbuch/Regie)

Matthias Brütsch, Micha Lewinsky

Mit Micha Lewinsky ist ein Filmschaffender zu Gast, der über zwei zentrale Bereiche der Filmkreation berichten kann: Drehbuch und Regie. In Kassel geboren und in der Schweiz aufgewachsen, hat sich Micha Lewinsky nach langjähriger Beschäftigung in den Bereichen Journalismus und Kulturmanagement als Autodidakt etabliert, was in

früheren Generationen die Norm war, heute angesichts des breiten Angebots an Filmschulen jedoch eher die Ausnahme darstellt. Angefangen hat Micha Lewinsky als Drehbuchautor für Fernseh- und Kinospiele (WEIHNACHTEN 2002, LITTLE GIRL BLUE 2003, STERNENBERG 2004). Mit dem Kurzfilm HERR GOLDSTEIN (2005) hat er den Schritt vom Schreibtisch hinter die Kamera gewagt und gleich den «Pardino d'oro» am Festival del Film Locarno gewonnen. 2008 folgte mit DER FREUND der erste Langspielfilm, bei dem Micha Lewinsky für Buch und Regie verantwortlich zeichnete. Und auch dieser Film erhielt mit dem Schweizer Filmpreis eine prestigeträchtige Auszeichnung. Seither sind neben verschiedenen Auftragsarbeiten im Werbefilmbereich zwei weitere Langspielfilme dazugekommen: DIE STANDESBEAMTIN (2009) und NICHTS PASSIERT (2015). Letzterer startet demnächst in den Schweizer Kinos. Seit einigen Jahren unterrichtet Micha Lewinsky zudem Drehbuch und Regie an der Zürcher Hochschule der Künste.

Im Werkstattgespräch sollen folgende Themen im Zentrum stehen:

- Der biografische Weg als Autodidakt und vom Drehbuchschreiben zur Regie.
- Die wechselnde Problematik (inhaltlich wie strukturell) der verschiedenen Filmprojekte.
- Die Genese des neuesten Werks NICHTS PASSIERT (Stoffentwicklung, Finanzierung, Casting, Dreh, Umsetzung, Schnitt, Musik, Auswertung, etc.). Ein besonderes Augenmerk soll auf der Analyse des Drehbuchs liegen (Arbeitsmethoden, Strukturmodelle), das den TeilnehmerInnen im Vorfeld per Mail verschickt wird. Im Werkstattgespräch wird der fertige Film gemeinsam visioniert, um das Versprechen (Drehbuch) mit dem Resultat (Film) zu vergleichen.

Zur Vorbereitung auf das Werkstattgespräch sind neben der Lektüre des Drehbuchs zu NICHTS PASSIERT folgende Filme eigenständig zu visionieren:

- DER FREUND (CH 2008)
- DIE STANDESBEAMTIN (CH 2009)

Diese und weitere Filme von Micha Lewinsky stehen im Handapparat im Sekretariat des Seminars für Filmwissenschaft für Visionierungen vor Ort zur Verfügung.

Weitere Informationen zu Micha Lewinsky und seinen Filmen gibt es hier:

- http://www.swissfilms.ch/en/film_search/filmdetails/-/id_person/1019210615
- http://www.imdb.com/name/nm1520897/?ref_=fn_al_nm_1

Einführungskurse

2249-2252 Einführung in die Methoden der Filmwissenschaft (Filmanalyse und Selbststudium)

Das zweisemestrige Pflichtmodul «Einführung in die Methoden der Filmwissenschaft» beginnt jeweils nur im Herbstsemester und bildet den obligatorischen Einstieg in das Studium. Das Ziel ist die Einführung in die methodischen Grundkenntnisse im Fachgebiet der Filmwissenschaft.

Das Modul beinhaltet die beiden nachfolgend beschriebenen Lehrveranstaltungen «Methodenkurs» (einsemestrig, jeweils im Herbstsemester) und «Filmanalyse» (zweisemestrig, beginnend im Herbstsemester) sowie ein Selbststudienprogramm. Das erfolgreiche Absolvieren sämtlicher Leistungen in diesen Lehrveranstaltungen ist die Voraussetzung für den Abschluss des gesamten Moduls. Werden beispielsweise die Anforderungen einzelner schriftlicher Übungen (SU) oder Arbeiten (SA) nicht erfüllt, muss das ganze Modul wiederholt werden. Eine benotete schriftliche Prüfung (PR) beschliesst die «Einführung in die Methoden der Filmwissenschaft». Sie beinhaltet Fragen zum Stoff aus den Kursen «Filmanalyse» und «Methodenkurs» sowie zu einer Auswahl von Filmen und theoretischen Texten aus einer Film- und Literaturliste. Die Prüfungsanforderungen sind auf die jeweiligen Studiengänge (Grosses Nebenfach/Zusatzstudium oder Kleines Nebenfach) abgestimmt.

Weitere Angaben zur Prüfung und zu den Film- und Literaturlisten finden Sie im OLAT-Angebot. Mit Ausnahme der Vorlesungen können sämtliche andere Module erst nach erfolgreichem Absolvieren des Moduls «Einführung in die Methoden der Filmwissenschaft» besucht werden.

2249 Filmanalyse, Gruppe A: Philipp Brunner

2250 Filmanalyse, Gruppe B: Jan Sahli

2251 Filmanalyse, Gruppe C: Till Brockmann

2252 Filmanalyse, Gruppe D: Till Brockmann

Die zweisemestrige «Filmanalyse» ist obligatorischer Bestandteil des Moduls «Einführung in die Methoden der Filmwissenschaft». Im Zentrum dieser Schule des Sehens und Hörens steht die Einführung in die verschiedenen filmischen Gestaltungsmittel (wie Einstellungsgrösse, Bildkomposition, Kamerabewegung, Licht, Farbe, Musik und Geräusche) und die Erarbeitung filmanalytischer Methoden.

Am Ende der zwei Semester werden die Teilnehmerinnen und Teilnehmer

- die verschiedenen filmischen Gestaltungsmittel kennen;
- wissen, wie sich diese Mittel im Lauf der Geschichte verändert haben;
- über einen Fachwortschatz verfügen, der es ermöglicht, Filme und ihre Wirkung präzise zu erfassen;
- ein Gespür für den historischen Hintergrund eines Films haben;
- beschreiben können, dass ein Film auf eine bestimmte Weise wirkt;
- begründen können, warum er so wirkt, wie er wirkt;

- ein Instrumentarium zur Verfügung haben, mit dem auch die sinnlichen und nicht-rationalen Momente von Filmen begreifbar und beschreibbar sind.

Zum erfolgreichen Absolvieren des ersten Semesters gehört das Verfassen einer schriftlichen Übung (SU) in Form eines Übungsprotokolls. Das zweite Semester wird mit einer schriftlichen Arbeit (SA), der Sequenzanalyse, abgeschlossen.

Lektürekurse Filmtheorie

2254 Lektürekurs Filmtheorie: Figurentheorie (inklusive Emotionstheorie)

Margrit Tröhler

Die menschliche Figur nimmt in unserer filmischen Erzählkultur eine wichtige Stellung ein. Als Zuschauerinnen und Zuschauer unterhalten wir zu ihr oft eine emotionale, intellektuelle und wertende Beziehung, die unser Filmerlebnis in komplexer Weise mitbestimmt. Die Rezeption von Filmfiguren ist jedoch auch historisch und kulturell bedingt, oder ist uns heute wirklich immer noch verständlich, warum Greta Garbo oder James Cagney in ihrer Zeit als grosse Stars bejubelt wurden?

Der Lektürekurs setzt sich mit einigen Konzepten zur menschlichen Figur im Film unter den Aspekten von Analyse, Geschichte und Theorie auseinander. Es werden verschiedene Ansätze diskutiert, um die schillernden Facetten von Filmfiguren zu fassen, die diese oft gleichzeitig aktivieren: Charakter, Rolle, Typ, schauspielerische Performance, geschlechterspezifisches Körperbild, sozio-kulturelles Star-Image etc. Diese theoretischen Facetten sollen in der Konfrontation mit den sich verändernden filmischen Gestaltungsformen und Formaten differenziert und im intermedialen Feld verankert werden: So spannen die gewählten Perspektiven den Bogen vom Stummfilm über den klassischen Spielfilm bis zu den gegenwärtigen Serienformaten. Für die Diskussion der Rezeption von Filmfiguren werden auch Ansätze aus der Emotionstheorie beigezogen.

Angestrebtes Erkenntnisziel des Kurses ist es, die alltägliche Wahrnehmung von Filmfiguren zu hinterfragen und die kritische Lektüre von einigen grundlegenden Konzepten der Figuren- und Emotionstheorie zu fördern. Vermittelt wird die Kompetenz, theoretische Modelle und Filmpraxis miteinander zu konfrontieren und Filmfiguren im historischen Feld ihrer Entstehung wie ihrer Rezeption zu reflektieren.

Einstiegslektüre (weitere Literatur im Handapparat):

- *Iris*, Nr. 24, «Le personnage au cinéma / The Filmic Character», 1997. [Z IR 24]

2255 Lektürekurs Filmtheorie: Film und Ideologie(kritik)

Julia Zutavern

Filme transportieren Weltanschauungen, Grundeinstellungen und Wertvorstellungen, die explizit oder implizit herrschende Ideologien (Systeme von Weltanschauungen, Grundeinstellungen und Wertvorstellungen) bekräftigen, herausfordern oder angreifen.

Erreichen sie ein Massenpublikum, können sie zu bedeutenden Agenten oder Kritikern der bestehenden, durch diese Ideologien begründeten und legitimierten, sozialen und politischen Machtverhältnisse werden.

Der Lektürekurs widmet sich den unterschiedlichen (marxistischen, post-strukturalistischen, postfundamentalistischen, soziologischen und kulturtheoretischen) Ansätzen zur Konzeptualisierung der ideologischen und ideologiekritischen Dimensionen des Films. Ziel ist es, sich mit diesen Ansätzen und den damit verbundenen theoriegeschichtlichen Positionen und Debatten vertraut zu machen. Es werden die Vor- und Nachteile der Konzepte diskutiert und so Kompetenzen in der metatheoretischen Auseinandersetzung mit Texten erworben.

Einstiegslektüre:

- Nichols, Bill (1981) *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and other Media*. Bloomington [F 819].

2256 Lektürekurs Filmtheorie: Klassische Filmtheorien von Münsterberg bis Kracauer

Selina Hangartner

Kann Film Kunst sein? Unter welchen Bedingungen wird er zur Kunst? Welche Position nimmt das Kino zwischen den etablierten Künsten ein? Sollen filmische Werke die Realität abbilden oder avantgardistische Experimente ermöglichen? Welche wahrnehmungspsychologischen und materiellen Spezifika besitzt der Film? Unter welchen Bedingungen kann das Kino einer Ideologie oder der Gesellschaft dienen? Und wie wirken sich technische Neuerungen wie der Synchronon auf die filmischen Darstellungsformen aus?

Diesen und ähnlichen Fragen gehen die Denkansätze der klassischen Filmtheorie nach. Ihre Autoren kämpfen nicht selten um die Legitimierung des Films als Kunstform. Mit ihren Darstellungen versuchen sie, das Wesen des Kinos und dessen optimale Form – vielfach aus normativer Sicht – zu erfassen.

Im Lektürekurs wird eine vertiefte Analyse von Texten der klassischen filmtheoretischen Periode (ca. 1916–1960) vorgenommen. Die Veranstaltung strukturiert sich entlang wesentlicher Diskurse, die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts die Auseinandersetzung mit der «siebten Kunst» dominierten: Texte aus der Kinodebatte (Lange, Tannenbaum), Untersuchungen zur Ästhetik des Films (Münsterberg, Balázs), normative Ansichten zur soziologischen und politischen Orientierung des Kinos (Kracauer, Ehrenburg, Vertov) und Positionen zum Durchbruch des Tonfilms (Eisenstein, Arnheim) werden Gegenstand des Lektürekurses sein.

Die Lehrveranstaltung wendet sich an alle, die Interesse an der klassischen Filmtheorie besitzen. Um Grundlagen im Umgang mit historischen Texten und Denkgebäuden zu vermitteln, sollen die Ansätze detailliert gelesen und in der Gruppe diskutiert werden. Der Kurs eignet sich besonders als Ergänzung der

Überblicksvorlesung «Geschichte der klassischen Filmtheorie», kann aber auch unabhängig davon besucht werden. Ziel der Veranstaltung ist das Erlernen einer kritischen Lektüre filmtheoretischer Texte zum Kino. Darüber hinaus sollen auch grundsätzlichere, metatheoretische Kompetenzen erarbeitet werden.

Einstiegslektüre (weitere Literatur im Handapparat):

- Andrew, J. Dudley (1976) *The Major Film Theories. An Introduction*. London: Oxford University Press. [F 1204]
- Diederichs, Helmut H. (2004) «Zur Entwicklung der formästhetischen Theorie des Films.» In: ders. (Hg.) *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [F 3281]

5013 Lektürekurs Filmtheorie: Theorieansätze zur Filmmusik

Susanne Trenka

Filmmusik ist so alt wie das Kino selbst: von Beginn an wurden Filmvorführungen meist von Musik begleitet; zudem sind musikalische Darbietungen oft auch im Film zu sehen. Diegetische und extradiegetische Filmmusik wird zu vielfältigen Zwecken eingesetzt und trägt wesentlich zum Filmerlebnis bei: sie wirkt an der narrativen Strukturierung mit, sie untermalt, kommentiert, kontrastiert das Geschehen im Bild, erzeugt oder illustriert Emotionen, weckt kulturelle Assoziationen und beeinflusst dadurch das Publikum, das sich dieser Effekte mal mehr, mal weniger bewusst ist.

Der Lektürekurs widmet sich älteren und neueren Theorieansätzen zur Filmmusik, die nach deren Funktionen und Wirkungen fragen: wie lässt sich das Verhältnis der Musik zur Diegese konzeptualisieren, und wie verhält sich Musik zu anderen Elementen des Films, z.B. zu Figuren, Montage, Dialog? Welche narrativen Funktionen kann Filmmusik einnehmen, inwiefern kann Musik den Film (mit)erzählen? Wie manipuliert Filmmusik die Zuschauer, welche bewussten und unbewussten Wahrnehmungs- und Interpretationsprozesse werden durch das Zusammenspiel von Musik und Bild angeregt? Wie werden filmische Inhalte mittels Musik ideologisch aufgeladen? Welche Rolle spielt der kulturelle und historische Kontext bei der Rezeption?

Die Lektüretexte nähern sich diesen und weiteren Fragestellungen aus unterschiedlichen Perspektiven – wie beispielsweise Marxismus, Psychoanalyse, Kognitivismus oder Cultural Studies – die auch über die Thematik der Musik hinausweisen. Nebst grundlegenden Konzepten der Filmmusiktheorie werden so auch Kenntnisse über breitere film- und kulturtheoretische Strömungen vermittelt. Die vertiefte, vergleichende und kritische Textlektüre soll vernetztes und meta-theoretisches Denken fördern. Zudem lernen die Studierenden, theoretische Modelle für die filmanalytische Arbeit fruchtbar zu machen.

Proseminare

2257 Proseminar: Filme als Archiv des Lebens? Erinnerung, Chronologie und Alltag im neueren Spiel- und Dokumentarfilm

Marian Petraitis

Das Proseminar widmet sich neueren Spiel- und Dokumentarfilmen, die mit ihrem Fokus auf das Alltägliche einen Zugang zu menschlichen Lebenswelten eröffnen. In lokalen Mikrogeschichten vermitteln diese Filme historisches Wissen über Orte, die ihre Protagonisten prägen. Dabei werfen sie auch Fragen nach der Darstellbarkeit von Ereignissen und der Erfahrbarkeit der Welt durch den Film auf und entwickeln Erzählstrategien, die eine Aneignung von ‹Geschichte› abseits der ‹grossen Erzählungen› anzustreben scheinen. Ein Langzeitprojekt wie DIE KINDER VON GOLZOW (1961-2007), das in insgesamt 20 Dokumentarfilmen 18 Menschen von der Schulzeit bis ins hohe Alter begleitet, oder der Spielfilm BOYHOOD (2014), der über den Produktionszeitraum von 12 Jahren die Lebensabschnitte Kindheit und Adoleszenz an seinem Hauptprotagonisten nachvollzieht (und so den Alterungsprozess von Figur und Schauspieler miteinander verschaltet), stellen den Alltag in den Mittelpunkt. Auf diese Weise können Lebenswelten erfahrbar gemacht und Vergangenes vergegenwärtigt werden. Die Chronologie spielt dabei eine besondere Rolle: LIFE IN A DAY (2011), ein Projekt, das durch YouTube initiiert wurde, entwirft aus über 80.000 eingesendeten Clips die ‹globale› Chronik eines Tages. TV-Grossproduktionen wie 24H BERLIN – EIN TAG IM LEBEN (2009) und 24H JERUSALEM (2013) synchronisieren die erzählte Zeit mit der Erzählzeit, rufen die Erinnerung eines Ortes auf und suggerieren durch ein Live-Ereignis den Übergang von gegenwärtigen, alltäglichen Ereignissen in ‹Geschichte›.

Ziel des Kurses ist eine Auseinandersetzung mit den historiographischen und erinnerungskulturellen Potenzialen einer breit angelegten Filmauswahl, die neuere Spiel- und Dokumentarfilme gleichermaßen berücksichtigt und durch den Erwerb eines theoretischen Instrumentariums zur reflektierten Beschäftigung mit filmischen Strategien der Wissensaneignung befähigt. Welche Strategien verfolgen die ausgewählten Filme, um Ereignisse und Lebenswelten erfahrbar zu machen, und welche Rolle spielt der Alltag in einer solchen Annäherung? Inwiefern folgen solche Filme einer Chronologie als privilegiertes Ordnungsmodell der Geschichtsschreibung oder hinterfragen diese als Möglichkeit der Wissensaneignung, indem sie neue Erzählstrategien offerieren? Die Filmauswahl stellt darüber hinaus die Frage nach der Konvergenz von Film, Fernsehen und Hypertexten im Web 2.0; sie konfrontiert die Studierenden mit aktuellen medialen Entwicklungen und ihrer eigenen, alltäglichen Medienrezeption.

2258 Proseminar: Film als Kunst und Technik: Medienhistorische und theoretische Ansätze

Jelena Rakin

Bereits zu Beginn der Filmgeschichte waren die schriftlichen Debatten durch das Bestreben geprägt, den ästhetischen Status des Films zu definieren. Vor allem in den Texten der ersten drei Jahrzehnte der Kinogeschichte, die sich mit der Ästhetik des Films und der Frage nach seinem Kunststatus befassen, stellt sich als ein zentraler Parameter des Nachdenkens über das neue Medium die *technische* Natur des Films heraus. Es wird in diesen Diskussionen unter anderem danach gefragt, ob im Falle des technischen Bildes eine kreative Schaffensinstanz zu denken ist. Zahlreiche Überlegungen dieser Zeit konzentrieren sich auf die Aspekte wie die mechanische Reproduktion der Wirklichkeit oder den Automatismus der bilderzeugenden Apparatur. Somit wird in den Überlegungen über den ästhetischen Status des Films seinem technischen Wesen eine zentrale Rolle zuteil.

In einem grösseren thematischen Block des Seminars werden insbesondere die Filme der Stummfilmzeit besprochen, welche die Dynamik zwischen der Theorie und der Praxis jener Zeit veranschaulichen. Hierzu gehören vor allem die Filme der Autoren, die ihrem ästhetischen Nachdenken über den Film einen schriftlichen Ausdruck gaben und zugleich versuchten, diese Überlegungen in ihrem Filmschaffen umzusetzen. Als Beispiele dienen die Werke von Dziga Vertov, Sergei Eisenstein, Germaine Dulac, Jean Epstein, Fernand Léger oder Hans Richter.

Ein weiteres Augenmerk des Seminars liegt darauf, den Automatismus und die technische Natur des photographischen Bildes in Bezug auf die Filmfarbe zu untersuchen. Hier wird ein Bereich erfasst, der von den ersten handkolorierten Filmen der Stummfilmzeit, über die «absoluten Filme» Walter Ruttmanns hin zu den abstrakten Animationen Len Lyes reicht.

Die filmischen Auseinandersetzungen mit den Gestaltungsmöglichkeiten, die sich den technischen Besonderheiten des Films verdanken, werden weiter verfolgt und an den Beispielen der amerikanischen Avantgarde um die Mitte des 20. Jahrhunderts (wie etwa in den Filmen von Maya Deren oder Stan Brakhage) besprochen. Abschliessend werden einige Instanzen der zeitgenössischen Kunstpraktiken untersucht, welche sich im Kontext der musealen Vorführung mit der technisch-medialen Besonderheiten des Films auseinandersetzen.

Das Seminar hat zum Lernziel, die Teilnehmer zu einem kritischen Verständnis von den historischen, ideologischen und ästhetischen Aspekten zu befähigen, welche die theoretischen und praktischen Dimensionen der Idee von Film als Kunst prägen.

2259 Proseminar / BA-Seminar: Geste, Ausdruck, Schauspiel. Die vielen Körper des Weimarer Kinos

Kristina Köhler

Vielleicht ist es auch als Nachhall und Bewältigungsversuch der Kriegserfahrungen zu verstehen, dass der Körper im Deutschland der 1920er Jahre zu einem wichtigen Thema wird. Diese Faszination artikuliert sich besonders deutlich im Kino der Zeit, das den Körper in all seinen Facetten in den Blick nimmt. Über Konzepte wie Ausdruck, Geste und Biomechanik rückt das Film-Schauspiel ins Zentrum der Debatten und wird auch von den Filmen selbst ausgestellt. Gerade in den expressionistischen Filmen treten die überdeutlich und langsam ausgespielten Gesten als eigener Schauwert hervor; Filme wie *DER LETZTE MANN* (1924) erzählen ihre Geschichten fast nur noch über eine Dramaturgie von Körperzuständen. Überlegungen zur Körperlichkeit des Filmerlebens prägen auch das filmtheoretische Nachdenken über das Medium – so zum Beispiel, wenn der Film als Agent einer neuen Körperkultur und Physiognomie (Balázs, Friedell), als Kunst der Geste (Harms) oder Körperintensität (Ihering) modelliert wird.

Darüber hinaus begegnen uns die «vielen» Körper des Weimarer Kinos in einer Reihe wiederkehrender Figurentypen, die jeweils eigene Konzepte von Körperlichkeit vermitteln: vom versehrten Kriegsheimkehrer zur verführerischen Femme fatale, vom anonymen «Jedermann» in der Masse zum befreiten Individuum der Körperkultur (*WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT*, 1925), vom Tanz-Girl zum «Neger» usw. Schliesslich bilden sich in dieser Zeit auch Formen von Kino heraus, die den Körper des Zuschauers in besonderem Maße in Anspruch nehmen. Mit der «entfesselten Kamera» schwingen wir mit den Trapez-Artisten hoch oben in der Kuppel des Zirkuszeltts (*VARIÉTÉ*, 1924) oder fahren mit der Straßenbahn durch das hektische Treiben der Grossstadt (*BERLIN ALEXANDERPLATZ*, 1931). Als «Pupillenrausch» und «optischen Lärm» beschreiben Zeitgenossen die absoluten Filme von Richter, Ruttman und Fischinger, die ein Körper- und Bewegungserleben adressieren.

Das Proseminar führt am Beispiel des Weimarer Kinos in Körper- und Gestentheorien ein. Fragen nach dem Verhältnis von Film und Körper werden sowohl historisierend wie systematisch diskutiert – ausgehend von dieser doppelten Perspektive soll ein kritisches Bewusstsein dafür erarbeitet werden, dass Bilder und Vorstellungen vom Körper stets kulturell vermittelt sind. Über den Fokus auf eine ausgewählte Epoche der Filmgeschichte können im Rahmen des Moduls vertiefende filmhistorische Kenntnisse dieser Zeit sowie methodische Grundlagen im Umgang mit historischen Filmen und Filmtheorien erworben werden. Ziel ist es zudem, durch die Analyse ausgewählter Filme den eigenen Blick für das Zusammenspiel von Film und Körper zu schärfen und die enge Durchdringung von Körperbildern, Schauspiel, Fragen der Narration, Repräsentation und Bildgestaltung herauszuarbeiten.

2260 Proseminar: Alfred Hitchcock und sein Werk. Zugänge aus heutiger Sicht

Franziska Heller

«Alfred Hitchcock dominiert die Filmgeschichte wie Napoleon: Unbeirrbar, enigmatisch und schonungslos sich selbst vermarktend» (Bryony Dixon/ BFI 2012). Der Name «Alfred Hitchcock» steht für ein außergewöhnliches Gesamtkunstwerk: Filme wie *THE LODGER*, *THE 39 STEPS*, *REAR WINDOW*, *VERTIGO*, *PSYCHO*, *THE BIRDS* oder *FRENZY* haben sich als Klassiker in das kollektive kulturelle Gedächtnis eingeschrieben. Zugleich hat Hitchcock sich selbst als unverwechselbare Ikone inszeniert; ein Star, der mit viel Ironie und schwarzem Humor seine filmischen Welten (an)moderiert und orchestriert. Es gibt wohl keinen anderen Filmregisseur, über den in der Filmwissenschaft so viel veröffentlicht worden ist.

Auf der Basis von exemplarischen Filmanalysen werden in der Veranstaltung theoriegeschichtlich verschiedene, von ihrem historischen Kontext geprägte Perspektiven auf die Filme und die Star-Persona Hitchcock in einer Auswahl besprochen. Diese historischen Sichtweisen werden in einem weiteren Schritt mit heutigen Zugängen zum Filmwerk in Beziehung gesetzt: Wie schreibt sich die über Jahrzehnte gewachsene Hitchcock-Rezeption in heutige mediale Adaptions- (Remake, Biopic, Videokunst) und Zugangsformen (Festivals, DVD- und Blu-ray-Disc-Editionen) ein? Welche Rolle spielt hierbei die von Hitchcock selbst initiierte multimediale Inszenierung seiner Persona? Und wie verbindet sich dies wiederum mit Inhalt, Struktur und Ästhetik seiner Filme?

Das Seminar soll auf diese Weise befähigen, die historische und mediale Bedingtheit von Rezeptionsweisen bewusst zu reflektieren, bei gleichzeitigem, ständigem Rückbezug auf die genaue formalästhetische Analyse der Filme. Diese Herangehensweise dient dazu, den Studierenden ein kritisches Instrumentarium an die Hand zu geben, heutige Zugangs- bzw. Adaptionsformen mit in die Interpretation einzubeziehen und analysieren zu können. Damit soll nicht zuletzt die Kompetenz gestärkt werden, sich auch quellenkritisch den Filmen zu nähern.

Einstiegslektüre (weitere Literatur im Handapparat):

- Truffaut, François: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* (1966). A. d. Franz. v. Frieda Grafe/Enno Patalas. Hg. v. Robert Fischer. München: Heyne 2010.
- Patalas, Enno: *Alfred Hitchcock*. München: dtv 1999.
- Leitch, Thomas/Poague, Leland (Hg.): *A Companion to Alfred Hitchcock*. Oxford et al.: Wiley-Blackwell 2011.

BA-Seminare

2261 BA-Seminar: Fassungsgeschichte und Digitalisierung

Franziska Heller

Ist man sich eigentlich darüber bewusst, wenn man sich einen Film anschaut, welche Fassung man sieht? Sehe ich BLADE RUNNER in der Schnittversion, die im Kino lief, oder im Director's Cut? Auch bei den unterschiedlichen STAR WARS-Editionen, die George Lucas kontinuierlich veränderte, hat man die Qual der Wahl. Filme wie diese stellen wohl die populärsten und bekanntesten Beispiele in der jüngeren Geschichte um Fragen der Varianz dar. Begriffe wie «Original», «Sprachversion», «Verleihfassung» oder «Airlinefassung» verweisen darüber hinaus auf die Vielfältigkeit und die historische Dimension des Phänomens. Die Problematik findet sich bereits seit den Anfängen des Films und liegt u. a. in spezifischen Fertigungsprozessen wie Vertriebsstrukturen des Mediums begründet

Die Veranstaltung möchte vor diesem Hintergrund die unterschiedlichen historischen Ausformungen von Fassungsvarianten untersuchen. Sie berücksichtigt die institutionellen, industriellen, kulturellen und ideologischen Bedingungen der Entstehung sowie die funktionalen Zusammenhänge der «signifikanten Variationsprozesse» von Filmen (Gancarz 1992). Gleichzeitig werden die ästhetischen wie dramaturgischen Konsequenzen für den Filminhalt und dessen Rezeption und Wahrnehmung analysiert. Das Thema ist derzeit umso aktueller, da gegenwärtige Prozesse der Digitalisierung neue Probleme und Debatten aufwerfen. So bieten etwa in der Filmrestaurierung digitale Technologien erweiterte Kombinationsmöglichkeiten von unterschiedlichen historischen Quellmaterialien, die zu sogenannten synthetischen oder hybriden Fassungen führen können (vgl. Wilkening 2014, Bohn 2013).

In der Filmdistribution haben neue Träger, v. a. DVDs und Blu-ray-Discs, Editionspraxen hervorgebracht, die das filmische Werk als «versatil», als wandlungsfähig (Distelmeyer 2012) erscheinen lassen, was erhebliche Konsequenzen für die Filmanalyse zeitigt.

In der Veranstaltung sollen vor diesem Hintergrund Kompetenzen erworben werden, den eigenen Gegenstand der Filmanalyse unter quellenkritischen und editorischen Gesichtspunkten einordnen und zudem den Einfluss der Präsentationsformen, der paratextuellen Rahmungen und der Nutzungsangebote von digitalen Dispositiven mit in die Untersuchung einbeziehen zu können. Zudem werden Fertigkeiten zur kritischen Auseinandersetzung mit technologischen wie distributiven Bedingungen und den Folgen für film- wie medienhistoriographische Konzeptualisierungen vermittelt.

Einstiegslektüre (weitere Literatur im Handapparat):

- Kessler, Frank (2002): Filmgeschichte und Filmkopien. In: Kinoschriften 5: Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie. Wien: Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs. S.199-209.
- Bohn, Anna (2013): Denkmal Film. Band 1. Der Film als Kulturerbe. /

Denkmal Film. Band 2. Kulturlexikon. Wien, Köln, Weimar: Böhlau. Bes.: Bd. 2, Kap. 18 und 19.

- Distelmeyer, Jan (2012): *Das flexible Kino. Ästhetik und Dispositiv der DVD&Blu-ray*. Berlin: Bertz+Fischer.

2262 BA-Seminar: Cinema Novo

Wolfgang Fuhrmann

Unter den neuen Wellen der sechziger Jahre ist das brasilianische Cinema Novo das politischste von allen. Beeinflusst durch die Ästhetik des italienischen Neorealismus wurde das «Neue Kino» Brasiliens in den frühen sechziger Jahre durch Filme wie VIDAS SECAS (Nelson Pereira dos Santos, 1963) und DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (Glauber Rocha, 1964) international bekannt. Rochas politisch-ästhetische Schrift *Uma Estética da Fome (Eine Ästhetik des Hungers)* gilt als eines der wichtigsten Filmmanifeste zum Verständnis des Lateinamerikanischen Kinos. Das Cinema Novo ist weniger durch einen einheitlichen Stil gekennzeichnet als vielmehr von verschiedenen Visionen seiner Regisseure geprägt, die mit ihren Filmen ihren Beitrag zu einer gesellschaftlichen Veränderung in Brasilien beitragen wollten. Die Geschichte des Cinema Novo ist somit auch eine politische Geschichte Brasiliens, das von einer anfänglichen gesellschaftlichen Aufbruchsstimmung Ende der fünfziger Jahre zusehends in eine Militärdiktatur abgeleitete.

Trotz seiner internationalen Reputation und seinem Einfluss auf das zeitgenössische Kino Brasiliens ist das Cinema Novo nicht zuletzt auf Grund der Sprachbarriere und der geringen Verfügbarkeit von Kopien eher unbekannt. Es wird auf wenige Filmen und Regisseure reduziert, seine Dokumentarfilmseite weitestgehend ausgeblendet.

Das BA Seminar vermittelt einen fundierten Einblick in die Geschichte eines der wichtigsten nationalen Kinematographien Lateinamerikas. Neben der historisch-ästhetischen Analyse des Cinema Novo, seinem Beginn, der Hochphase, dem Ende und seinem Einfluss auf das neue brasilianische Kino, steht die enge Verknüpfung von Politik und Ästhetik im Mittelpunkt des Seminars und vermittelt damit Schlüsselkompetenzen zum kritischen Filmverständnis im Bereich des World Cinema, Arthouse und deren Verhältnis zum Mainstream Kino.

Aufgrund eines Auslandsforschungsaufenthalts von W. Fuhrmann fällt die erste Sitzung am 18.09 aus. In den Sitzungen am 25.09. und 2.10. finden Doppelvisionierungen statt, die im weiteren Verlauf durch Doppelsitzungen ausgeglichen werden. Die für das BA-Seminar angemeldeten Studierenden werden über die zu lesende Pflichtlektüre für die ersten Termine per OLAT informiert. Herr Furmann ist ab 9.10. wieder anwesend.

Einstiegslektüre:

- Regina Aggio. 2005. *Cinema Novo - ein kulturpolitisches Projekt in Brasilien*. Remscheid: Gardez! Verlag.

- Robert Stam and Randal Johnson (eds). 1995. *Brazilian Cinema*. Columbia University Press.

2259 Proseminar / BA-Seminar: Geste, Ausdruck, Schauspiel. Die vielen Körper des Weimarer Kinos

Kristina Köhler

Vielleicht ist es auch als Nachhall und Bewältigungsversuch der Kriegserfahrungen zu verstehen, dass der Körper im Deutschland der 1920er Jahre zu einem wichtigen Thema wird. Diese Faszination artikuliert sich besonders deutlich im Kino der Zeit, das den Körper in all seinen Facetten in den Blick nimmt. Über Konzepte wie Ausdruck, Geste und Biomechanik rückt das Film-Schauspiel ins Zentrum der Debatten und wird auch von den Filmen selbst ausgestellt. Gerade in den expressionistischen Filmen treten die überdeutlich und langsam ausgespielten Gesten als eigener Schauwert hervor; Filme wie *DER LETZTE MANN* (1924) erzählen ihre Geschichten fast nur noch über eine Dramaturgie von Körperzuständen. Überlegungen zur Körperlichkeit des Filmerlebens prägen auch das filmtheoretische Nachdenken über das Medium – so zum Beispiel, wenn der Film als Agent einer neuen Körperkultur und Physiognomie (Balázs, Friedell), als Kunst der Geste (Harms) oder Körperintensität (Ihering) modelliert wird.

Darüber hinaus begegnen uns die «vielen» Körper des Weimarer Kinos in einer Reihe wiederkehrender Figurentypen, die jeweils eigene Konzepte von Körperlichkeit vermitteln: vom versehrten Kriegsheimkehrer zur verführerischen Femme fatale, vom anonymen «Jedermann» in der Masse zum befreiten Individuum der Körperkultur (*WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT*, 1925), vom Tanz-Girl zum «Neger» usw. Schliesslich bilden sich in dieser Zeit auch Formen von Kino heraus, die den Körper des Zuschauers in besonderem Maße in Anspruch nehmen. Mit der «entfesselten Kamera» schwingen wir mit den Trapez-Artisten hoch oben in der Kuppel des Zirkuszeltts (*VARIÉTÉ*, 1924) oder fahren mit der Straßenbahn durch das hektische Treiben der Grossstadt (*BERLIN ALEXANDERPLATZ*, 1931). Als «Pupillenrausch» und «optischen Lärm» beschreiben Zeitgenossen die absoluten Filme von Richter, Ruttman und Fischinger, die ein Körper- und Bewegungserleben adressieren.

Das Proseminar führt am Beispiel des Weimarer Kinos in Körper- und Gestentheorien ein. Fragen nach dem Verhältnis von Film und Körper werden sowohl historisierend wie systematisch diskutiert – ausgehend von dieser doppelten Perspektive soll ein kritisches Bewusstsein dafür erarbeitet werden, dass Bilder und Vorstellungen vom Körper stets kulturell vermittelt sind. Über den Fokus auf eine ausgewählte Epoche der Filmgeschichte können im Rahmen des Moduls vertiefende filmhistorische Kenntnisse dieser Zeit sowie methodische Grundlagen im Umgang mit historischen Filmen und Filmtheorien erworben werden. Ziel ist es zudem, durch die Analyse ausgewählter Filme den eigenen Blick für das Zusammenspiel von Film und Körper zu schärfen und die enge Durchdringung von Körperbildern, Schauspiel, Fragen der Narration, Repräsentation und Bildgestaltung herauszuarbeiten.

Seminare

1930 (Forschungs-)Seminar: Ironische Gesten, doppeltes Spiel. Figurendarstellung und Ironie in filmhistorischer Perspektive

Jörg Schweinitz

Wenn James Cagney in Billy Wilders ONE TWO THREE (USA 1961) einen karriereversessenen amerikanischen Chefmanager der deutschen Zweiggeseellschaft von Coca Cola in Berlin spielt, der mit sowjetischen Handelsvertretern, die zugleich Geheimdienstleute sind, Geschäfte macht und dazu die Schweizerin Liselotte Pulver als Sekretärin des Managers im Outfit von Marilyn Monroe auf dem Tisch eines Ostberliner Restaurants nach der Musik des Säbeltanzes von Aram Chatschaturjan tanzt, bis die Bilder sowjetscher Parteichefs von der Wand fallen, dann wird auf einen Schlag vieles von dem erkennbar, worum es im Seminar gehen soll, nämlich um ironische dramaturgische Entwürfe von Figuren und das damit verbundene ironische Schauspiel. Beides trägt dazu bei, dass wir die Figuren und ihre Darstellung nicht mehr «wörtlich nehmen» und sogar Typen, die im Alltagsbewusstsein klar negativ besetzt sind, zwar verlachen, aber paradoxerweise gleichzeitig auf einer zweiten Ebene – im Raum der filmischen Fiktion – lieben. Dieser Effekt, der in guten Filmkomödien besonders hervortritt und spätestens seit Ernst Lubitschs Filmen aus den 1910er Jahren regelmässig hergestellt wird aber z.B. auch das komödiantische Spiel und viele Figuren von Erich von Stroheim unnachahmlich prägt, – dieser Effekt ist nun nicht allein auf das Komödiengenre beschränkt, sondern zieht sich als Technik der Derealisierung und emotionalen Umkodierung durch die gesamte Filmgeschichte bis hin zu den filmischen Pastiche der Coen Brothers oder Wes Andersons.

Im Seminar wollen wir an jeweils spezifischen Fallbeispielen (ausgewählt aus der gesamten Filmgeschichte) dramaturgischen Konzepten und Inszenierungsstrategien solch doppeldeutiger Figurenanlage nachgehen, vor allem aber Techniken des ironischen Schauspiels. Dies wird auf Grundlage von Erkenntnissen aus der Theorie des Schauspiels, der narratologischen/dramaturgischen Figurentheorie sowie von theoretischen Konzepten zur Ironie und Kultursemiotik geschehen.

Ziel ist es insgesamt, dicht am konkreten filmischen Gegenstand analytische Kompetenzen im historischen Kontext differenziert auszubilden und dabei die Fähigkeit zur Verbindung von theoretischen, historischen und analytischen Kenntnissen zu stärken. Die Teilnahme an der Visionierung der Reihe zentraler Filmbeispiele (jeweils im Anschluss an die Seminarsitzung) wird als obligatorisch vorausgesetzt.

Einstiegslektüre:

- Linda Hutcheon: *Irony's edge: The theory and politics of irony*, London, New York: Routledge 1995, 1–43.
- James Naremore: *Acting in the cinema*, Berkley, Los Angeles: University of California Press 1990 (part one, 9-96)

- Jörg Schweinitz: Film und Stereotyp, Berlin: Akademie Verlag 2006, 224–248 und 274–288.

2263 (Forschungs-)Seminar: Making-of. Künstlerische Produktionsprozesse im Film

Fabienne Liptay

Ausgangspunkt des Seminars ist ein weites Verständnis des Making-of als Form der Beobachtung und Inszenierung künstlerischer Produktionsprozesse im Film. Der versprochene Blick ‹hinter die Kulissen› gibt dabei mitunter weniger Aufschluss über die konkreten Entstehungsbedingungen von Kunst als er die Theorien, Mythen und Legenden künstlerischer Produktivität ansichtig werden lässt, nach denen das Gefilmte organisiert ist. Im Seminar wird es uns entsprechend nicht eigentlich um die Rekonstruktion von tatsächlichen Bedingungen der Filmproduktion gehen, sondern um die Frage nach den historischen Diskursen und Narrativen, die der Beobachtung und Inszenierung dieser Bedingungen zugrunde liegen.

In diesem Verständnis erschöpft sich das Making-of nicht in seiner Funktion als Begleit- oder Bonusmaterial, das der Bewerbung von Filmen auf den medialen Plattformen des Fernsehens, der DVD oder des Internets dient. Wo es sich als eigenständige ästhetische Form Geltung verschafft, trägt es zur Verständigung über Prozesse der künstlerischen Produktion bei. Im Kontext des digitalen Mediengebrauchs spricht Roger Odin sogar von einem ‹making of›-Modus der Rezeption, der auf einem gesteigerten Interesse am Gemachtsein von Filmen, mithin auf dem Wunsch nach Aneignung und Verbreitung von zusätzlichem Filmwissen beruht. Making-of und Referenzfilm müssen mithin in einem besonders raffinierten intertextuellen Verhältnis gedacht werden, das es im Blick auf die im Seminar diskutierten Beispiele jeweils genauer zu bestimmen gilt.

Im Fokus des Seminars stehen ausgewählte filmhistorische Dokumentationen, die als Making-of im engeren Sinne bezeichnet werden können, insofern sie die Produktion anderer Filme (z.B. JEAN-MARIE STRAUB UND DANIELÉ HUILLET BEI DER ARBEIT AN EINEM FILM NACH FRANZ KAFKAS ROMANFRAGMENT ‹AMERIKA›, 1983; HEARTS OF DARKNESS: A FILMMAKER'S APOCALYPSE, 1991; MAKING OF HEIMAT, 2013) oder das Scheitern dieser Produktion (z.B. LOST IN LA MANCHA, 2002; L'ENFER D'HENRI-GEORGES CLOUZOT, 2009) begleiten oder nachträglich rekonstruieren. Darüber hinaus werden wir uns aber auch mit Inszenierungen aus den Bereichen des Autorenfilms (z.B. WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE, 1971; SHIRIN, 2008; DIES IST KEIN FILM, 2011) und der Videokunst (z.B. RIEN DU TOUT, 2006, Clemens von Wedemeyer und Maya Schweizer; AMERICAN NIGHT, 2009, Julian Rosefeldt; THE MAKING OF, 2013, Artur Żmijewski) befassen, die entweder ihre eigene Entstehung problematisieren oder das Format des Making-of nutzen, um auf die institutionellen, sozialen und ökonomischen Zwänge künstlerischer Produktion im Film zu reflektieren. Das Seminar widmet sich einem vielgestaltigen und komplexen Gegenstand, der in der Forschung nur ausnahmsweise Beachtung gefunden hat. Angestrebtes Lernziel ist

die eigenständige Erschliessung von Forschungsperspektiven auf das Making-of im Kontext produktionsästhetischer und -geschichtlicher Fragestellungen.

Einstiegslektüre (weitere Literatur im Handapparat):

- Joachim Paech: Film, programmatisch. In: Klaus Kreimeier, Georg Stanitzek (Hrsg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Berlin 2004, S. 213-223.
- Vinzenz Hediger: Spaß an harter Arbeit. Der Making-of-Film. In: ders., Patrick Vonderau (Hrsg.): *Demnächst in Ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Marburg 2005, S. 332-341.
- Volker Wortmann: special extended. Das Filmteam als kreativer Kollektiv-Körper im ‚making of...‘. In: Hajo Kurzenberger, Hanns-Josef Ortheil, Matthias Rebstock (Hrsg.): *Kollektive in den Künsten*. Hildesheim/Zürich/New York 2008, S. 39-60.

2264 (Forschungs-)Seminar: Stummfilm-Burleske: Körpersprache und kinetische Präsenz

Margrit Tröhler

Mack Sennet, Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd oder Max Linder entwickelten sehr unterschiedliche Konzepte des stummen Komischen. Sie machten aus ihren Körpern derbe Gestalten, Witzbolde, Loser, Outlaws oder Wurfgeschosse. Durch ihre burleske Performance – Mimik, Gestik, Gangarten und manch akrobatische Einlage – kreierten sie unvergessliche physische und soziale Typen, die den amerikanischen wie den europäischen Stummfilm bis in die 1930er Jahre und den Tonfilm bis zu Jacques Tati und Elia Suleiman prägten. Sie alle setzten das Rollenstereotyp der modernen Männlichkeit aufs Spiel und waren gleichzeitig erfolgreiche Geschäftsmänner. Sie haben Eingang in den Kanon der Filmgeschichte gefunden, und ihre Filme besitzen noch heute eine grosse populäre Wirkung.

Doch es gab auch Komikerinnen wie Mabel Normand, Marie Dressler, Martha Mansfield, Phyllis Haver, Sybil Seely, Natalie Talmadge oder Paulette Goddard. Sie haben nicht in jedem Fall denselben Ruhm erlangt wie ihre männlichen Kollegen, dennoch waren sie zahlreich und nicht weniger kreativ, was ihre freche Körper-Performance und die Durchbrechung von Geschlechternormen anbelangt.

Mit einem Fokus auf die amerikanische Stummfilm-Burleske der 1910er bis 30er Jahre werden im Seminar Konzepte der geschlechterspezifischen Performance, Formen der kinetischen und kinematographischen Präsenz und filmhistorische Erzählmuster besprochen. Anhand der unterschiedlichen Körpersprachen von Komikern und Komikerinnen lassen sich in phänomenologischer, semiologischer und kulturanalytischer Perspektive auch verschiedene philosophische Konzeptionen des Lachens (und des Tragischen) differenziert herausarbeiten, die weit über den eigentlichen Slapstick oder Gag hinausführen und auch heute Aktualität besitzen.

Das Seminar befähigt zur Auseinandersetzung mit historischen und gegenwärtigen Konzepten des Komischen, zur kritischen Lektüre von theoretischen Modellen und

deren Konfrontation mit der filmischen und schauspielerischen Praxis sowie zur reflektierten Zusammenführung von Ästhetik, Filmindustrie und Rezeption.

Einstiegslektüre:

- Allen, Robert C., *Horrible Prettiness. Burlesque and American Culture*. Chapel Hill & London: University of North Carolina Press, 1991.
- Bean, Jennifer M., „Technologies of Early Stardom and the Extraordinary Body“. In: *Camera obscura*, Nr. 48, 2001, S. 9-57.
- Ritter, Joachim, „Über das Lachen“. In: ders. *Subjektivität*. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1974, S. 62-92 (1940).

Kolloquien

2265 Kolloquium Filmtheorie: Das lebende Bild. Animismus als Topos der Filmtheorie

Fabienne Liptay

Die Lebendigkeit ist eine der ältesten Topoi in der Beschreibung von Wirkungsaspekten des Bildes seit der Antike. In der Geschichte der Künste, die auch eine Geschichte ihres Wettstreits ist, ist die Lebendigkeit vor allem mit dem Anspruch auf Herstellung von Lebensähnlichkeit verknüpft. Der Film, der die Fotografie noch um das Moment der Bewegung erweiterte, erscheint als vorläufige Vollendung dieses Anspruchs, wenn er in seinen frühen Jahren den Namen der «Lebenden Bilder» erhält. Wenn von der Lebendigkeit der Bilder die Rede ist, steht allerdings mehr zur Diskussion als nur der Grad der medial erzeugten Ähnlichkeit. Nicht die perfekte Abbildung oder die Verdopplung von Wirklichkeit, sondern die Beschwörung der Lebenskraft des Unbelebten stellt die eigentliche Provokation in animistischen Bildvorstellungen dar. Sie statten das Bild mit einer Seele oder mit Energien aus, sprechen ihm Lebensrechte oder Handlungsmacht zu und erproben damit immer schon die Grenzen des rationalen Denkens der Moderne.

Wo sich die Rede von den «lebenden Bildern» des Films (etwa im Anschluss an Aby Warburg oder Alfred Gell) an den Konzepten der Ethnologie und Anthropologie orientiert, rückt vor allem die Bildmagie, das von der kinematographischen Apparatur entfesselte Wechselspiel aus Animation und Animismus in den Blick. Wo sie sich (etwa im Anschluss an Michel Foucault oder Giorgio Agamben) an den Konzepten der Biowissenschaften und der politischen Philosophie ausrichtet, liegt der Fokus hingegen auf der Bildpolitik, auf die Frage nach den Möglichkeiten der Intervention von Bildern in die Machtstrukturen der Regulierung des humanen und posthumanen Lebens.

In der Geschichte der Filmtheorie sind unterschiedliche Ansätze zur Diskursivierung bildlicher Lebendigkeit entwickelt worden, mit denen wir uns im Kolloquium intensiv befassen werden. Sie reichen von den Formulierungen animistischer Bildvorstellungen bei Sergej Eisenstein («Disney»), Jean Epstein («Photogénie»), Béla Balázs («Der sichtbare Mensch») oder Edgar Morin («Le Cinéma ou l'homme imaginaire») bis zu den biopolitischen Bilddiskursen bei W. J. T. Mitchell («Das Kunstwerk im Zeitalter der biokybernetischen Reproduzierbarkeit»), Akira Mizuta Lippit («Electric Animal»), Gertrud Koch («Film als Experiment in Animation. Sind Filme Experimente am Menschen?») oder Thomas Elsaesser (««Konstruktive Instabilität» oder: Das Leben der Dinge als Nachleben des Kinos?»). Das Kolloquium vermittelt Kompetenzen in der Lektüre und Diskussion filmtheoretischer Texte. Dabei wird es vor allem darum gehen, diese Texte im historischen Diskursfeld animistischer Bildtheorien differenzierend zu betrachten und die theoretischen Erkenntnisse am Gegenstand ausgewählter Filmbeispiele zu überprüfen.

Einstiegslektüre (weitere Literatur im Handapparat):

- Sabeth Buchmann, Helmut Draxler, Stephan Geene (Hrsg.): *Film, Avantgarde, Biopolitik*. Wien 2009.
- Karl Sierek: Image-Animism. On the History of the Theory of a Moving Term. In: *Images Re-vues* 4, 2013, <http://imagesrevues.revues.org/2874>.
- Karen Beckman (Hrsg.): *Animating Film Theory*. Durham 2014.

2267 Kolloquium Filmtheorie: Klassische und alternative Konzepte der Filmdramaturgie (nur für Netzwerk-Studierende der ZHdK)

Matthias Brütsch

Im ersten Teil des Kolloquiums soll das klassische Dreiakt-Modell und seine dramaturgischen Regeln, die den meisten Studierenden geläufig sein dürften, kurz rekapituliert und anschliessend kritisch hinterfragt werden: Lassen sich Setup, Konfrontation und Lösung wirklich so einfach aufteilen und eingrenzen? Wieso drei und nicht vier oder fünf Akte? Welche Bedeutung kommt den Wendepunkten (plot points) zu, die meist zahlreicher sind als die vom Modell hervorgehobenen Aktgrenzen? Anhand solcher und weiterer Fragen soll das Bewusstsein dafür geschärft werden, dass nicht nur innovative Arthouse-Filme, sondern auch Mainstream-Produktionen der klassischen wie der heutigen Epoche dramaturgisch oft facettenreicher sind als das Dreiakt-Modell vorgibt.

Im zweiten Teil stehen alternative Konzepte im Vordergrund, die seit dem Erfolg von Filmen wie *LOLA RENNT*, *AMORES PERROS*, *MEMENTO* oder *ADAPTATION* in der Drehbuchratgeber-Literatur wie auch in stärker deskriptiv ausgerichteten Filmdramaturgien an Terrain gewinnen. Dabei sollen die spezifischen dramaturgischen Herausforderungen diskutiert werden, die sich ergeben, wenn

- mehrsträngig, multiperspektivisch, rückwärts oder unzuverlässig erzählt wird;
- Parallelwelten oder alternative Handlungsentwürfe einander gegenüberstehen;
- die Grenze zwischen Erzählebenen, Realität und Traum oder Realität und Fiktion verwischt respektive durchbrochen wird.

Falls von den Studierenden gewünscht, lässt sich das Kolloquium um die Frage erweitern, ob und wie sich der dramaturgische Aufbau kurzer von demjenigen langer Filme unterscheidet.

Einstiegslektüre (weitere Literatur im Handapparat):

- Eder, Jens. *Dramaturgie des populären Films: Drehbuchpraxis und Filmtheorie*. Hamburg 2007 [1998].

4676 Kolloquium Filmtheorie: Erfahrungsraum *Kino heute*: Dispositive, Affekte, Körper

Franziska Heller

Was ist *Kino heute*? Eine Frage, die ein filmtheoretisches Kernproblem mit höchster Aktualität angesichts von Heimkinos, mobilen Endgeräten und generell allgegenwärtigen Bewegtbildern im Alltag darstellt: Eigentlich habe, so Hediger 2010, bis in die 1970er Jahre Einigkeit darüber geherrscht, dass es sich bei dem Gegenstand der Filmtheorie um das Bewegungsbild auf der Leinwand handele, das sich in einem abgedunkelten Raum, vor einem Publikum, in einer bedeutsamen Subsphäre der modernen Öffentlichkeit manifestiere: «Kino ist Film im Kino, und Filmtheorie ist die Theorie, die erklären soll, weshalb wir ins Kino gehen und was Film im Kino macht, mit uns, dem Publikum, mit der Welt, mit dem Raum des Kinos» (Hediger 2010). Doch diese vermeintlich sichere Grundannahme filmtheoretischen Denkens geriet und gerät vor dem Hintergrund technologischer, fachdisziplinärer und sozialer Entwicklungen und Konjunkturen ins Wanken. Schon mit Aufkommen der *New Film History* verschiebt sich die Untersuchung zu «Wann ist Kino?»; bis hin zu Hagener (2008), der unter dem Eindruck der heutigen Medienlandschaft zu dem Status des Erkenntnisgegenstandes *Kino* schliesslich fragt: «Wo ist Kino?»

So untersucht das Kolloquium jüngere filmtheoretische Positionen hin auf ihre Konzeptionen von *Kino* und der ihm (zugeschriebenen) spezifischen Erfahrungsmodi. Ansätze aus den letzten drei Jahrzehnten werden analysiert: In welchem Verhältnis stehen Film, Leinwand bzw. Bildschirm und der (Kino-)Raum zum (Zuschauer-)Körper? (vgl. Elsaesser/Hagener 2007)

Die Studierenden sollen in dieser Veranstaltung die Fähigkeiten erwerben, die unterschiedliche Berücksichtigung grundlegender Entfaltungshorizonte von Erfahrungsbildung – Affektstimulation und (Zuschauer-)Körperkonstitution – wie auch die implizite und explizite Definition von *Kino* als räumliches Verhältnis in theoretischen Positionen erkennen und kritisch reflektieren zu können. Ergänzende Film- und Nutzungsbeispiele sollen die Theoriedebatten veranschaulichen. Die Lektüre und Diskussion umfassen Modellierungen von Film- und Kinoästhetik mit Anschluss an phänomenologische Theorien (vgl. etwa Sobchack 1992/2004, Marks 2000/2002, Williams 1991/1998, Shaviro 1993, Barker 2009, Heller 2010, Morsch 2011); diese werden in Bezug gesetzt zu Tendenzen der jüngeren Kinoforschung (z. B. Kuhn 2002, Maltby/Stokes/Allen 2007), die den sozialen Akt des «Ins-Kino-Gehen» in den Vordergrund stellen. Auch werden hier jüngere Positionen berücksichtigt, die eine vermittelnde Funktion der erstgenannten Ansätze einnehmen (etwa Schenk/Tröhler/Zimmermann 2010, Fuhrmann 2013, Hanich 2013). Ergänzt werden diese durch Studien, die über die Migration und Ubiquität des Filmbildes in andere(n) Dispositive(n) nachdenken und auf diese Weise die Spezifik der *Kino*-Erfahrung reflektieren oder gar rekonfigurieren (Klinger 2006, Casetti 2010, Pantenburg 2010, Distelmeyer 2012, Mundhenke 2013).

Einstiegslektüre (weitere Literatur im Handapparat):

- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte (2007): *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius. Bes. Einleitung, Kap. 5, Kap. 6 und Kap.7
- Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit/Zimmermann, Yvonne (2010) (Hg.): *Kino – Film – Zuschauer: Filmrezeption*. Marburg: Schüren.
- Keitz, Ursula von, Kulle, Daniel/Stiglegger, Marcus (2013) (Hg.): *Erfahrungsraum „Kino“*. Augenblick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 56/57/2013.
- *Erfahrung*. Themenheft. montage AV. Heft 19/1/2010.

2268 / 2269 Kolloquium für Masterarbeiten, Gruppe A / Gruppe B

Jörg Schweinitz, Margrit Tröhler / Barbara Flückiger, Fabienne Liptay

Das Kolloquium stellt ein Forum für Master-Studierende in der Bearbeitungsphase der Abschlussarbeit dar, um vor allem methodische Probleme ihrer Arbeiten zu diskutieren; demgemäss hat es kein übergeordnetes Thema, sondern reagiert auf Fragestellungen der TeilnehmerInnen. Vorgesehen ist, dass über Konzept und Gliederung einzelner Vorhaben beraten, fertig gestellte Kapitel besprochen, Hypothesen oder Interpretationen überprüft und gemeinsam relevante Sekundärliteratur gelesen wird. Das Kolloquium richtet sich an TeilnehmerInnen, die bereits alle Erfordernisse des Studiums bewältigt haben, und bevorzugt solche, die mit Konzept und Verwirklichung ihrer Abschlussarbeit beschäftigt sind. Daneben sind jedoch – nach Massgabe des Andrangs – auch diskussionsbereite ExamenskandidatInnen willkommen, die sich lediglich auf die mündliche Prüfung vorbereiten und den Arbeitskreis dazu nutzen wollen, Probleme intensiv durchzudenken.

Alle InteressentInnen sind gebeten, sich frühzeitig anzumelden und möglichst in den Feriensprechstunden einmal vorbeizukommen.

2270 Forschungskolloquium Filmwissenschaft (auch für Doktorierende)

Jörg Schweinitz, Margrit Tröhler, Barbara Flückiger, Fabienne Liptay (auf Einladung)