

Anna Luise Kiss; Kap-herr Pibert Johann; Katrin von

Editorial

2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13738>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kiss, Anna Luise; Pibert Johann, Kap-herr; Katrin von: Editorial. In: *ffk Journal* (2020), Nr. 5, S. i–vi. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13738>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<http://www.ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=129&path%5B%5D=122>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Editorial

Die fünfte Ausgabe des *ffk Journals* setzt die Tradition weiter fort, Vorträge im Anschluss an das Film- und Fernsehwissenschaftliche Kolloquium (FFK), das vom 7. bis 9. März 2019 nach 25 Jahren wieder in Potsdam stattfand, zu veröffentlichen. Auch diesmal zeigt sich in der Vielfalt der Beiträge das Besondere des FFK, themenoffen das Spektrum der Film-, Fernseh- und Medienwissenschaft abzubilden. 2019 wurde an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF zudem eine dialogische Plattform geschaffen, um der Auseinandersetzung mit Gender, *diversity*, Gleichstellung und Medien Raum zu geben und für diese wichtigen Themen zu sensibilisieren. Nachwuchswissenschaftler_innen und Filmkünstler_innen waren eingeladen, gemeinsam Fragen von Gleichstellung, Gender und *diversity* in der Filmbranche zu diskutieren, um daraus neue Impulse zu erhalten und Netzwerke zu knüpfen. Das FFK lud zum Austausch von neuen und experimentellen Denk- und Arbeitsweisen ein. Drei Programmelemente bildeten hierfür die Grundlage: Zum einen waren dies die Keynotes von Kathrin Peters (Herausgeberin *Gender & Medien-Reader* [2016], zusammen mit Andrea Seier) und Tatjana Turanskyj (Mitbegründerin der Initiative *ProQuote Regie*). Zum anderen entwickelten Master-Studierende des Studiengangs *Europäische Medienwissenschaft* (EMW, Fachhochschule und Universität Potsdam) für ein Panel zum Thema „Gender und Medien“ das eigene Konferenzformat „Ritornell“, das unter anderem Gleichstellung und Vielfalt der Geschlechter in der Film- und Medienindustrie diskursiv erfahrbar machte. Zu guter Letzt wurden über einen Call for Papers Nachwuchswissenschaftler_innen aktiv zu einer Beteiligung im Feld der *gender studies* aufgerufen. Diese Auseinandersetzung mit Gender und Medien sowie die Sensibilisierung zu Fragen von *diversity* und der Verantwortung der Medien spiegelt auch diese Ausgabe wider. Durch das Open-Access-Prinzip werden die Beiträge in diesem Themenfeld und alle weiteren Aufsätze nachhaltig diskutierbar.

Ausgehend von diesen vielfältigen Ansätzen, Theorien und Fragestellungen lassen sich die 24 Beiträge des fünften *ffk Journals* in folgende 13 Themenkomplexe gliedern:

Dem Themenkomplex **Gender/Queer (1)** widmen sich die meisten Beiträge in diesem Journal. **Monika Weiß** untersucht, in welcher Hinsicht mediale Erzählungen Muster für die Persönlichkeitsentwicklung bei Kindern liefern, wenn sie neben Unterhaltung auch symbolisches Material und (sozialer) Lernort sind. Weiß analysiert zwei aktuelle Zeichentrickserien dahingehend, inwiefern trotz Verfremdung durch Anthropomorphismus allgemein akzeptierte Bilder von Geschlechtlichkeit vorge-

führt werden, und fragt danach, wie dadurch eine Festschreibung traditioneller Geschlechterrollen in der Gesamtgesellschaft gefördert wird. **Robin K. Saalfeld** zeichnet die filmgeschichtliche Entwicklung von Transgeschlechtlichkeit nach. Während *Cinema of Gender Role Change* temporäre Rollenwechsel fokussierte, beschäftigt sich das zeitgenössische *Transgender Cinema* mit transgeschlechtlichen Betroffenheiten. Anhand von fünf publikumswirksamen Spielfilmen beschreibt Saalfeld dramaturgische und visuelle Darstellungsmuster des *Transgender Cinema* und untersucht, inwiefern sie zu Deutungen anregen, die die binäre Geschlechterordnung reifizieren bzw. subvertieren, mit besonderem Augenmerk auf das Motiv des Spiegels, das in zeitgenössischen Transgender-Filmen wiederholt eingesetzt wird. **Ping Li** richtet ihre Aufmerksamkeit auf das *cross gender acting* in verschiedenen Filmen. Sie untersucht, ob sich genderspezifische Unterschiede in der Konfliktgestaltung feststellen lassen, wenn eine als männlich markierte Figur mal von einem als männlich und mal von einer als weiblich markierten Schauspieler_in verkörpert wird. **Lioba Schlösser** widmet sich in ihrem Beitrag dem Coming-of-Age-Horrorfilm, der das Erleben erster romantischer Gefühle und das Erwachen der Sexualität mit dem Ausbrechen des Animalischen, Monströsen als Äquivalent zur eigenen Lust verbindet. Sie untersucht, inwieweit der Queerbegriff dazu befähigt, ineinander verwobene Gegensätze wie diese zu definieren, obgleich sie über menschliche Körperlichkeit und sexuelle Orientierung hinausgehen. Dazu analysiert Schlösser einzelne Filmsequenzen mithilfe von gender- und queertheoretischen Ansätzen, um herauszufinden, ob der Queerbegriff für die Untersuchung der liminalen Stadien, wie die zwischen Mensch und Monster sowie Kind und Erwachsenem, gewinnbringend ist.

Intersektionale Interventionen (2) thematisieren **Freya Herrmann** und **Vera Klocke** in ihrem Beitrag zur Inszenierung von sexualisierter Gewalt im Film. Sie vertreten darin die These, dass sich vor allem in der Inszenierung von sexuellem Missbrauch und Vergewaltigung zeigt, welche Blicke auf Protagonist_innen und alle, die sich außerhalb einer weißen Cis-Männlichkeit einordnen, geworfen werden. Diese Beobachtung nehmen sie zum Anlass, um zwei Jahre nach dem Start der #MeToo-Debatte anhand von aktuellen Film- und Fernsehbeispielen und über Laura Mulveys *male gaze* bzw. das neuere Konzept des *other gaze* inhaltliche und formale Strategien für ein Filmemachen nach *MeToo* abzuleiten. **Vera Mader** fokussiert in ihrem Beitrag die Aneignung technischer Medien, wie es die Popkünstlerinnen Janelle Monáe und Erykah Badu mit der Klangästhetik von Radio- und Telefontechnik machen, und fragt, inwiefern insbesondere die Ästhetisierung medialer Störung und Dysfunktion der Artikulation eines sozialen Dissens zuarbeitet. Ihre Hypothese ist es, dass die Störung als Ausdruck verkörperter Differenz an der Intersektion von *race* und Gender in Erscheinung tritt und die Anliegen eines *black-Atlantic*-Futurismus aus afrofeministischer Perspektive verhandelt.

Heroinnen und weibliches Sein (3) reflektiert **Julia Dittmann** in ihrem Beitrag zur TV-Serie *Pippi Langstrumpf* und operiert dabei auf der Basis einer von ihr entwickelten rassismussensiblen Analysematrix. Sie fragt danach, inwieweit der Phallus

der filmischen Identifikationsfigur, der laut Laura Mulvey eine notwendige Voraussetzung für das Erleben von Schaulust phallisch positionierter Rezipierender ist, in der Serie mithilfe einer hegemonialen Inszenierung von *Weißsein* konstruiert wird. Des Weiteren erarbeitet sie, wie in der Serie ein *weißer* Raum gänzlich ohne das Auftreten Schwarzer Filmfiguren aufgebaut wird. Sie geht damit der Frage nach, in welchem Maße die Schaulust von okzidental sozialisierten Kindern durch den Phallusanteil *Weißsein* evoziert wird. **Michael Fleig** stellt exemplarisch an Alice Guy die Rolle von Frauen in der Filmgeschichtsschreibung vor. Auch wenn Guy ebenso wie Méliès, die Brüder Lumière und Griffith zu den Pionier_innen des Kinos gehört, wurde ihr Werk in der Filmgeschichtsschreibung lange übergangen und sie selbst ist auch heute noch vergleichsweise unbekannt. Anhand von Guy skizziert Fleig daher exemplarisch das strukturelle Übersehen bzw. die langwährende Missachtung von Frauen in der Filmgeschichtsschreibung.

Von **Medialität und Historizität (4)** handelt der Beitrag von **Barbara Klaus**, der sich aktuellen *period dramas* und deren Erinnerungsdiskurs zum Ersten Weltkrieg in Großbritannien widmet. Klaus zeigt auf, wie bestehende Mikronarrative eine kollektive Erinnerung konstruieren, umdeuten oder weglassen und wie Mythen, Metaphern und Symbole jenen Erinnerungsdiskurs zum Krieg bis heute maßgeblich beeinflusst haben und es weiterhin tun werden. **Jasmin Kathöfer** untersucht anhand von drei Beispielen von Hiroshi Sugimotos und Tadao Andos Werken unterschiedliche Strategien der Öffnung und tastet deren Bildhaftigkeit daraufhin ab, ob es sich schon um Fotografien handelt oder ob die Bilder in einem ephemeren Dazwischen stecken bleiben.

Unter neuer Betrachtung erhalten **Farb- und Tonfilmverfahren (5)** eine aufschlussreiche Konturierung. **Noemi Dagaard** und **Josephine Diecke** widmen sich einer filmwissenschaftlichen Technikgeschichtsschreibung und stellen hierfür ein Analysemodell vor. Es gelingt ihnen, einen diskursanalytischen Ansatz zu präsentieren, der wegführt von linearen und teleologischen Schlussfolgerungen. Zur Veranschaulichung der Potenziale ihres Ansatzes wenden sie ihre Methodik auf ein Fallbeispiel zur Herstellung von Rohfilm im Japan der 1930er Jahren an. Eine neue Perspektive auf den Wechsel vom Stumm- zum Tonfilm bietet **Jessica Berry** an, mit Fokus auf die Schweiz als multilinguales Land, in dem die Einführung des Tonfilms eine besondere Herausforderung war. Grundlage für ihre Reflexionen ist eine Analyse des Diskurses, wie er in der schweizerischen Filmkritik der 1920er Jahre vorzufinden ist.

Das *Slow Cinema (6)* steht im Mittelpunkt von **Jonathan Klamers** Beitrag. Wurde in den letzten zehn Jahren bei der Analyse des *slow cinema* der Fokus auf die Länge der Filme und einzelner Einstellungen sowie deren subjektive Wahrnehmung gelegt, nähert sich Klammer der Langeweile als ästhetische und philosophische Kategorie an und beleuchtet das Phänomen inner- und außerfilmisch. Er geht dabei der Frage nach, warum gerade Langeweile ein spannendes kulturtheoretisches Problem darstellt, und arbeitet drei Dimensionen der Langeweile heraus.

Relektüre von Filmtheorie (7) zeigt sich bei **Markus Kügle**, der sich Jean-Pierre Oudarts Theorie der *suture* widmet, die nicht nur den Anfang der psychoanalytischen Filmtheorie markiert, sondern auch ein Erklärungsmodell für das zuschauende Subjekt im Kinosaal liefert. Nach nunmehr ca. 50 Jahren hinterfragt Kügle diese Theorie erneut und setzt sich mit dem Missverständnis auseinander, die *suture* sei ein nahtloses Vernähen von Filmbildern.

Melanie Mika beschäftigt sich mit **medialen Pathologien (8)**. Vor allem in den letzten 15 Jahren sind psychisch auffällige oder erkrankte Figuren in Fernsehserien zu beobachten, die hochfunktional sind. Diese Figuren besitzen spezielle Begabungen, die sie Konflikte effizienter lösen lassen als ihr Umfeld. Anhand von drei exemplarischen Serien – *Dexter*, *Mr. Robot* und *Homeland* – analysiert Mika unter anderem ausgehend von Thomas Elsaessers Überlegungen zu *mindgame movies*, mit welcher ästhetischen Produktivität die Repräsentation von produktiven Psychopathen einhergeht.

Johann Pibert erweitert die in der vierten Ausgabe des *ffk Journals* vorgestellte affektiv-integrative **Filmpsychologie (9)** um den Baustein der *Praktiken audiovisueller Erfahrung*. Diese konzeptualisiert er als Gewohnheiten der Rezipient_innen, welche sich aus deren konkreten Verhaltensweisen, den sogenannten filmassoziierten Ereignissen, ableiten lassen. Daraufhin schlägt Pibert ein exploratives Untersuchungsdesign vor, in dessen Rahmen filmassoziierte Ereignisse operationalisiert, erhoben, analysiert und interpretiert werden können, um aktuelle Ereignisse zu identifizieren und eine Inhaltstheorie der Praktiken zu bilden.

iv

Wie Medien neue **Perspektiven auf das Anthropozän (10)** werfen können, untersucht **Maximilian Rünker** anhand ausgewählter Texte von Dipesh Chakrabarty und Eduardo Viveiros de Castro und liest *Species Thinking* und Perspektivismus über die TV-Serie *Fortitude* ein. Insbesondere interessieren ihn die spezifischen Darstellungen von Mensch-Tier-Relationen in der Serie und wie diese historische und ökologische Implikationen des Klimawandels aufgreift. Über die Netzwerkanalyse nimmt **Friederike Ahrens** die Schauplätze und Akteur_innen des Dokumentarfilms *Unser täglich Brot* von Nikolaus Geyrhalter näher unter die Lupe und stellt dabei Verknüpfungen von Ästhetik und Ethik am Beispiel dieses ökologischen Films her, bei dem die mehr-als-menschlichen Zusammenhänge im Fokus stehen.

Sportlich (11) wird es in der Untersuchung von **Simon Rehbach**, der von der These ausgeht, dass das Musikvideo eine eigene Wahrnehmung von Sport erzeugt. Er erforscht in seinem Beitrag, inwiefern sich die Inszenierung der Clips zu offiziellen Songs der UEFA-Fußball-Europameisterschaft der Männer von der Fernsehübertragung der Wettkämpfe unterscheidet. Sein besonderes Interesse liegt dabei auf der Ästhetik des Sports. Ausgehend von der Idee, dass Kletterfilme als Produzenten eines Archivs des Wissens über Kletterkörper zu verstehen sind, untersucht **Susann Winsel** mit Foucaults Archivbegriff mehrere Filme, die in den 2000er Jahren auf Bergfilmfestivals unter dem Titel *First Ascent* vorgeführt wurden. An ihnen

zeigt Winsel auf, wie die prestigeträchtigen Erstbegehungen bzw. das Etablieren neuer Kletterrouten mit Männlichkeit konnotiert werden. Die Performance von Kletterinnen hingegen wird durch die filmische Darbietung invisibilisiert und reproduziert die vergeschlechtlichte Kategorie des „First Female Ascents“.

Michel Diester arbeitet in seinem Beitrag die Aspekte von **Welthaftigkeit (12)** in *Fargo* heraus und untersucht, ob es sich bei den dort gezeigten Bildern bereits um eine Welt handeln kann, wie eigenständig diese ist oder ob sie in Bezug zu anderen audiovisuellen Welten steht. Von Interesse sind hier vor allem die Schwellensituationen, da sie als Szenen des Übergangs verdeutlichen, wie offen oder abgeschlossen sich die filmischen Welten begreifen. **Anne Pirwitz** befasst sich mit der Raumkonstruktion und dem Handlungsverlauf in filmischen Remigrationsnarrativen. Aufbauend auf und in Erweiterung von Hamid Naficys Chronotopoi im *accented cinema* entwickelt Pirwitz ein Modell zur Analyse von raum-zeitlichen Konfigurationen von Remigrationsfilmen und wendet dieses auf Fatih Akins Film *Solino* an.

Welche Arten der **erweiterten Narrationen (13)** existieren, lässt **Gwendolin Kaesdorfs** Beitrag erahnen, wenn sich die Autorin mit der Analyse der Multi-Channel-Filminstallation *The Demon's Brain* von Agnieszka Polska in das Gehirn einer Künstlichen Intelligenz begibt. Ihr Interesse gilt vor allem dem Zusammenspiel aus Texten, projizierten Bewegtbildern und der Synästhesie unterschiedlicher Wahrnehmungsperspektiven, besonders im Hinblick auf die verschiedenen interaktiven Dimensionen. Ob Retro-Formate auch eine reflexive Nostalgie aufweisen, die als kreative und progressive Ressource sowie als Mittel zur Vergangenheits-Kritik dienen kann, untersucht **Jutta Steiner** am Beispiel der Netflix-Serie *Stranger Things*. Dies ist insbesondere vor dem Hintergrund zu sehen, dass uns Nostalgie heutzutage vor allem als mediatisierte Erfahrung in einem intensiven Recyceln von unmittelbarer Vergangenheit begegnet und Nostalgie sich daher dem Vorwurf stellen muss, nur eine oberflächliche und fantasielose Simulation ihrer erfolgreichen Vorgänger zu sein, um eine „gute alte Zeit“ zu präsentieren.

Ganz besonders möchten wir uns bei allen Teilnehmer_innen des 32. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums für die inspirierenden Diskussionen und die Bereitstellung ihrer Beiträge bedanken. Ohne die tatkräftige Unterstützung unserer Kolleg_innen, die einzelne Beiträge gewissenhaft lektoriert haben, wäre diese Ausgabe kaum möglich gewesen. Unser herzlicher Dank für Beratung, Hilfe beim Lektorat und kritisches Feedback gilt Marie-Luise Angerer, Peter Böke, Bernd Bösel, Jan Distelmeyer, Winfried Gerling, Naomie Gramlich, Anna Janssen, Lothar Mikos, Sebastian Möhring, André Nebe, Anna-Sophie Philippi, Hanna Prenzel, Sarah Renger, Thomas Schick, Birgit Schneider und Inga Selck. Vor allem auch für die tatkräftige Unterstützung vor, während und nach dem FFK bedanken wir uns im Besonderen bei unseren Hilfskräften: Jeanette T. L. Deppé, Malte Hennig, Svenja Milautzcki, Sarah Schröter und Ugur Yildirim. Und nicht zuletzt gilt unser herzlicher Dank insbesondere den finanziellen Unterstützer_innen, ohne deren Förderung das FFK nicht durchführbar gewesen wäre: Filmuniversität Babelsberg

KONRAD WOLF, Universität Potsdam, Fachhochschule Potsdam, Studiengang *Europäische Medienwissenschaft*, FONTE Stiftung, ZeM – Brandenburgisches Zentrum für Medienwissenschaften und Stiftung Kulturwerk der VG Bild-Kunst.

Potsdam, im März 2020

Anna Luise Kiss, Johann Pibert und Katrin von Kap-herr