



Orte des Films. Von der Kino-Ontologie zur Medientopologie

Tagungsbericht zur internationalen Konferenz an der Friedrich-Schiller-Universität Jena vom 22. bis 24. November 2012

Katharina Wloszczynska, Weimar

Auch wenn der Film in seiner klassischen 35mm-Zelluloid-Gestalt zunehmend unsere Erfahrungswelt verlässt, sind wir heute mehr denn je umgeben von Formen des Filmischen: Stadträume werden zu Medienfassaden, Menschen veröffentlichen ihren Alltag per Internet-Lifecasting, medizinische Diagnoseverfahren und Computerspiele bringen Bildwelten mit kinematografischer Anmutung hervor, Bewegtbild-Installationen bespielen den Museumsraum. So werden angesichts der medientechnischen Neuerungen unserer Zeit gleichermaßen Fragen zur ontologischen wie zur topologischen Dimension des Filmbildes virulent. Eine Erforschung der filmischen Verortungsproblematik wird natürlich auch unabhängig von den technologischen Entwicklungen seit Ausgang des 20. Jahrhunderts produktiv – zum einen da transmediale Migrationsprozesse das bewegte Bild bekanntermaßen von Beginn an begleiten, zum anderen weil das Filmbild nicht nur in Räumen existiert, sondern solche auch in mannigfaltiger Weise selbst schafft.

Dieser Thematik widmete sich die internationale Konferenz „Orte des Films. Von der Kino-Ontologie zur Medientopologie“, die vom 22. bis zum 24. November 2012 am Kunsthistorischen Seminar der Friedrich-Schiller-Universität Jena stattfand. Die institutionelle Einbindung der Filmwissenschaft in die Kunstgeschichte führe nicht nur im akademischen Alltag zu einer gegenseitigen Bereicherung, wie Steffen Siegel, Juniorprofessor für Ästhetik des Wissens an der Jenaer Universität, in seiner Begrüßungsrede berichten konnte, der durch die strukturelle Verbindung motivierte Dialog über die ganze Bandbreite der bildgebenden Medien setzte sich auch während der drei Konferenztage in einem anregenden und ergiebigen interdisziplinären Austausch der Teilnehmer/-innen fort. Gleichsam verpflichtet durch die Anwesenheit von Rodins bronzener Minerva am Tagungsort, dem Senatsaal der Universität, unter deren mythologische Verantwortlichkeiten unter anderem die Obhut über die Kunst und das Wissen fallen, wartete die Jenaer Tagung mit noch einer weiteren Kooperation auf: eine Artist Lecture mit dem Leipziger Künstler Sebastian Stumpf ergänzte und inspirierte die wissenschaftlichen Erörterungen.

Simon Frisch von der Bauhaus-Universität Weimar, der zusammen mit Steffen Siegel und Karl Sierek von der Friedrich-Schiller-Universität Jena diese Tagung initiiert hatte, spannte mit seinem Eröffnungsvortrag den Raum für Fragen nach dem Wesen und Ort des Films weit auf, indem er neben der Problematik einer Verortung des Mediums selbst, auch jene der es erforschenden Disziplinen hervorhob: Wenn der Film durch die gegenwärtig beobachtbaren Migrationsbewegungen seiner Bilder in andere mediale Kontexte ortsungebunden werde, dann entziehe er sich damit auch den traditionellen Untersuchungskategorien der Filmwissenschaft, die sich bis heute als ihren cinephilen Wurzeln, und damit der Annahme vom Kino als idealtypischem Ort des Films, verpflichtet zeige. In Anbetracht der konzeptuellen Herausforderungen, die sich aus den neuen, multiplen Orten des Films ergeben, fragte Frisch nach den Bestimmungsmöglichkeiten dessen, was wir als ‚das Filmische‘ erkennen und schlug vor, eine Erweiterung des Filmbegriffs zu erwägen.

Die fünfzehn folgenden Beiträge der internationalen Teilnehmer/-innen verwoben sich im Laufe der Tagung zu einem immer dichter werdenden Gedankennetz filmischer Ortsdiskurse, in dem fünf thematische Knotenpunkte erkennbar wurden. Diese waren durch ein jeweils anderes Verständnis des titelgebenden Orts des Films bestimmt, nämlich als: (1) materieller Ort der Filmbilder angesichts der Digitalisierung; (2) Ort seiner Projektion; (3) Präsenz des Filmbildes in einem anderen Medium; (4) imaginärer, im Rezeptionsprozess entstehender Ort; (5) Verwertungsraum des Artefakts ‚Film‘.

(1) Das digitale Filmbild hat keinen materiellen Ort mehr, da es im Augenblick seiner Projektion immer neu errechnet wird – zwei Vorträge widmeten sich Beispielen der (theoretischen und praktischen) künstlerischen Reflexion auf die filmische Medialität nach der ‚digitalen Revolution‘.

Eine Begleiterscheinung technischer Innovationen in der Filmgeschichte sei die Entstehung von Theorie-Manifesten von Filmemachern und Künstlern, so Christa Blümlinger (Paris), die in ihrem Vortrag exemplarisch einige solcher heterotopischen Entwürfe aus den Umbruchszeiten der 1970er und 2000er Jahre vorstellte und die in ihnen verhandelten Konzepte des filmischen Dispositivs sowie filmischer Ästhetik und Materialität beleuchtete. So sei in gegenwärtigen künstlerischen Selbstverortungen, wie zum Beispiel bei Peter Tscherkassky oder Tacita Dean, eine Abwendung vom digitalen Film hin zur Aufwertung des Zelluloids oder zur Poetisierung des traditionellen Projektionsapparats zu beobachten. Blümlingers zahlreiche Beispiele fügten sich zu einem Überblick darüber, wie künstlerische Avantgarden Orte des Films in verschiedenen Dimensionen gedacht haben und denken.

Lilian Haberer (Köln) reflektierte das Filmbild im Installationsraum zwischen Kinesis und Stasis unter Rückbezug auf Raymond Bellours Denkfigur des „entre-images“. Am Beispiel zweier Arbeiten von David Claerbout und Ulla von Brandenburg, in denen Haberer eine besondere Form des Übergangsraums des „entre-images“ verwirklicht sah, ging sie den

Möglichkeiten des künstlerischen Umgangs mit Stillstand und Bewegung in Bezug auf innerfilmische und installative Architektur nach.

(2) Der Installationskontext als neuer Ort des Filmbildes beschäftigte auch zwei weitere Vortragende. Im Fall der von ihnen untersuchten Werke hat der Film das Kino verlassen, dabei aber das Großformat seiner Projektion beibehalten, das jedoch aufgrund veränderter dispositiver Anordnungen in zu durchschreitenden Räumen eine andere Rezeptionserfahrung evoziert.

Malte Hagener (Marburg) machte sich für eine Revision der traditionellerweise in der Filmwissenschaft vertretenen Behauptung einer Stabilität des Kinodispositivs bis zum Zeitalter der digitalen Bilder stark. Spätestens die künstlerischen Entwicklungen Ende der 60er Jahre widersprechen nämlich dieser Annahme, so Hagener. Im Zentrum seiner Ausführungen stand die Weltausstellung 1967 in Montréal, die er als ‚kinematografisches Ereignis mit filmhistorisch nicht ausreichend erkannter Bedeutung‘ vorstellte. Mit ihren monumentalen Multi-Leinwand-Projektionen und zahlreichen anderen Versuchen zur Erweiterung des filmischen Dispositivs bilde die Expo '67 einen Kristallisationspunkt in der Geschichte des projizierten Bildes. Experimente mit Schauvorrichtungen verschiedenen Formats seien aber bereits vor der Ära des klassischen Kinos unternommen worden, wovon Grimoin-Sansons Cinéorama (ein Großpanorama aus bewegten Bildern) auf der Weltausstellung 1900 in Paris zeuge. Vor diesem Hintergrund plädierte Hagener für einen neuen Blick auf die Filmgeschichte, der von der Entwicklung des klassischen Kinos abweichende Verwendungen des projizierten Bewegtbildes – zum Beispiel in Filmkunst und *Expanded Cinema* – miteinschleife und damit dem Eindringen des Kinematografischen in die Alltagswelt, das seit Langem stattgefunden habe, Rechnung trage.

In ihrer Analyse der zeitgenössischen urbanen Kunstform der Medienfassaden wandte sich Claudia Tittel (Jena) einem anderen Format der Großprojektion außerhalb des Kinoraums zu, das sie vornehmlich am Beispiel der Arbeit *Sleepwalkers* von Doug Aitken (MoMA, New York, 2007) vorstellte: Die polyfokale Anordnung von sieben Projektionen (je ca. 30 × 10 Meter) an den Museumsfassaden und Häuserwänden anliegender Straßen erfordere eine von der monofokalen Rezeptionssituation im Kinosaal abweichende Wahrnehmung, da die Vervielfältigung der Schauflächen im öffentlichen, passierbaren Raum einen diskontinuierlichen Bildraum schaffe, in dem der Zuschauer zum Flaneur, zum Teil des Werks werde, so Tittel. Wenn die Stadt in Medienfassaden-Projekten zum Rezeptionsdispositiv werde, dann komme es zu einer Verschmelzung von Medium und Architektur, welche hier – im Gegensatz zum Kino – einen elementaren Bestandteil des Kunstwerks darstelle.

(3) Nicht nur in der Eroberung neuer Projektionsräume – ob Ausstellungsraum oder Fassade – kann das Filmbild einen neuen Ort finden, auch, und das verdeutlichen vier weitere Vorträge, durch seine Einbindung in andere Bewegtbildmedien.

Steffen Siegel (Jena) setzte sich mit dem Phänomen des Internet-Lifecastings als medientopologischem Dispositiv auseinander, das er im Hinblick auf die Frage nach dem ‚Warum‘ der Rezeption untersuchte. Ohne den filmwissenschaftlich prominenten Voyeurismus-Diskurs zu bemühen, beantwortete Siegel diese mit dem Interesse an der flackernden Kontingenz der kontinuierlichen visuellen Erfahrung, die durch das Filmbild ermöglicht werde. Der Reiz liege also in der Ausstellung der Dauer des dargebotenen Bildes, an der der Betrachter als an etwas Geschehendem, da Bewegtem, partizipieren könne – ob es sich dabei um Ereignisse an der Klagemauer oder in einer Privatwohnung auf einem anderen Kontinent handle. Im Format des Internet-Lifecastings, das heute dank hoher Bandbreiten eine kontinuierliche Übertragung von Bilddaten gewährleistet, habe der Film als Ort der Partizipation über die Distanz eine neue mediale Rahmung gefunden, in der er zu einem ‚Diorama der verstreichenden Zeit‘ werde. Mit der Migrationsbewegung des Filmbildes in andere Medien ermöglichen nun auch diese die genuin filmische Erfahrung der Partizipation an reiner Dauer.

Thomas Hensel (Siegen) befasste sich in seinem Vortrag mit Formen medialer Reflexion auf filmische Bilder im Computerspiel, welche er als nachahmende Überbietungsgeste des neueren gegenüber dem älteren Bewegtbildmedium darstellte. In diesem Kontext diskutierte Hensel metaleptische Transgressionsprozesse, die sich zum Beispiel in Bild-im-Bild-Anordnungen im Computerspiel vollziehen, wenn eine Spielfigur (Basiserzählung) in eine Interaktion mit Figuren einer innerdiegetischen Leinwand (metadiegetische Ebene) trete. Hensel regte an, transgressiven Bildern im Rahmen bildtopologischer Fragestellungen auch über das Computerspiel hinaus verstärkt Aufmerksamkeit zu schenken.

Sven Stollfuß (Mannheim) stellte aktuelle medizinische Visualisierungsverfahren vor, in denen der Einsatz von Bewegtbildern erkenntnisleitend ist. Wenn das Filmbild beispielsweise in der Ergebnisdarstellung der digitalen Fluoreszenzmikroskopie oder der virtuellen Endoskopie einen neuen Ort finde, dann habe es dort eine neue evidenzproduzierende und wissenskonstitutive Funktion. Medizinisches Wissen über das Körperinnere sei heute Bildwissen, da es im filmischen Medium verhandelt werde und könne daher, so Stollfuß, nicht ohne diese medientechnische Vorprägung gedacht werden.

Gleichsam in Ergänzung zu den Fallanalysen filmischer Transgressionsphänomene im Kontext von Internet, Computerspiel oder Medizintechnik verhandelte Alexandra Schneiders (Amsterdam) Vortrag grundsätzliche Fragen einer möglichen zukünftigen Medientopologie. Sie erörterte, wie das Filmbild angesichts seiner Migrations- und Vervielfältigungsprozesse in der gegenwärtigen und zukünftigen Medienlandschaft (in der jede Oberfläche ein potenzieller Screen sei) systematisch gefasst werden könne und welche theoretischen Probleme sich hierbei ergeben.

(4) Ein weiterer Strang, dem die Tagungsbeiträge auf der Suche nach den Orten des Films nachgingen, führte zu jenen ephemeren Räumen, die in der Interaktion des Betrachterbewusstseins mit dem Bild entstehen.

Der Gegenstand des Vortrag von Mathias Obert (Kaohsiung City) war zwar nicht das filmische Bewegtbild, aber ein dennoch bewegtes Bild: Seine Ausführungen zur chinesischen Berg-Wasser-Malerei stellten für den europäisch geschulten Blick neue Möglichkeiten innerbildlicher Ortsverhandlungen vor. Im Gegensatz zur abendländischen Blicktradition eines distanzierten Betrachterstandorts werden diese Tuschebilder nämlich von verschiedenen Blickpunkten, die in ihren eigenen Bildräumen liegen, angeschaut. Das chinesische Berg-Wasser-Bild entfalte sich für den Betrachter, so Obert, in einer unabschließbaren Öffnungsbewegung als stets neuer Raum, woraus sich eine ihm eigene, an den Prozess der individuellen Bildwahrnehmung gebundene Raumzeitlichkeit ergebe. Der Ort des Bildes sei bei diesem Bildtypus somit ein variabler, da er in der ästhetischen Anschauung mit dem Betrachterort zusammenfalle.

Auch Philipp Blum (Stuttgart) dachte den Ort des Films vom Rezipienten aus, indem er ihn aus semiopragmatischer Perspektive als Aushandlungsort zwischen dem Raum der Bildproduktion und dem der Lektüre begriff. Am Beispiel des Kompilations- und des Animationsfilms legte Blum dar, wie das Filmbild im Moment seines In-Erscheinung-Tretens in Interaktion mit dem wahrnehmenden Subjekt seiner Wirklichkeit neue Orte hinzuzufügen vermag.

Kayo Adachi-Rabe (Düsseldorf) wandte sich in ihrem theoretisch dichten Vortrag einem besonderen filmischen (Nicht-)Ort zu, der für seine Entstehung ebenfalls des Zuschauerbewusstseins bedarf: dem *bors-champ*. Sein Spezifikum bestehe in seiner ambivalenten Seinsart, da es zugleich in der filmischen Welt und im Zuschauerraum entstehe, wodurch es das Publikum zu einem Teil des Films werden lasse. Adachi-Rabe erhellte die Potenziale des filmischen Offs unter Rückgriff auf Denkmodelle dreier Philosophen – Henri Bergson, Gilles Deleuze und Kitarō Nishida – und führte mit Bezug auf Nishida aus, wie das Ich des Zuschauers als ‚leerer Ort‘ zur Projektionsfläche für das *bors-champ* werden könne. Eine interessante Erweiterung gegenüber ihrer Monografie zum selben Gegenstand stellte der temporale Aspekt dar: da Raum und Zeit im *bors-champ* koexistieren, schlug Adachi-Rabe vor, dieses nicht mehr nur in seiner räumlichen Dimension (wie in der Filmtheorie üblich), sondern auch von seiner Zeitlichkeit her zu denken.

Off-Räume waren auch als zentrales Motiv in den Fotografie- und Videoarbeiten von Sebastian Stumpf (Leipzig) zu erkennen, die der Künstler im Rahmen seiner Artist Lecture präsentierte. Die vorgestellten Videoinstallationen zeichneten sich durch zweierlei aus: die Auseinandersetzung mit einem vorgefundenen Ort (im Museum, im Stadtraum) und die Reflexion der medialen Bedingungen der Bildgrenze und der filmischen Kinesis. In einer Installationsserie war jeweils die vor einer statischen Kamera plötzlich einsetzende Bewe-

gung einer Figur zu sehen, die den sichtbaren Raum ebenso plötzlich verließ, indem sie in das Außerhalb des Bildrahmens oder hinter ein verdeckendes Element innerhalb des Bildes verschwand. Die Werke Stumpfs zeigten sich somit gleichsam als performative Ausbuchstabierung klassischer filmwissenschaftlicher Konzepte des Offs (Noël Burch) und verhandelten in einem weiteren Sinne mit künstlerischen Mitteln und im audiovisuellen Material zahlreiche der theoretischen Sachverhalte, denen sich die Wissenschaftler/-innen auf dieser Tagung zu nähern suchten.

(5) Die fünfte thematische Gruppe fasst jene Vorträge zusammen, die mit der Verortung von Filmen in Rezeptions- und Verwertungsprozessen nachrangiger Ordnung befasst waren.

Matthias Weiß (Berlin) setzte bei der Tatsache an, dass der Ort, an dem filmisches Material einer Sichtung zugänglich gemacht wird, seine Beurteilung und Weiterverwertung beeinflusst. In seinen Ausführungen versuchte er den Stellenwert der audiovisuellen Bestände des Joseph-Beuys-Medien-Archivs in dieser Hinsicht zu bestimmen. Beuys' Aktionskunst, die unter anderem gegen die Institution ‚Museum‘ gerichtet war, sei heute nur noch dort zu rezipieren und erreiche durch die Verortung im Archivraum andere Publikumsgruppen als zur Zeit ihrer Entstehung. Beuys' Performances haben in ihrer ursprünglich intendierten Form als TV-Übertragung bereits Beobachtungsanordnungen zweiten Ranges geschaffen und seien auf dem Datenträger im Archiv nun nur noch einer Beobachtung dritter Ordnung zugänglich, so Weiß. Lege man aber Beuys' eigenen, erweiterten Kunstbegriff (jede Formerzeugung ist Kunstproduktion) an die vorgefundene Situation des Ortes ‚Archiv‘ an, dann könne das Filmmaterial jenseits der Quellenfunktion, in der es üblicherweise rezipiert werde, auch als eigenständige künstlerische Auseinandersetzung mit den Massenmedien ausgewertet werden.

Der Vortrag von Franziska Heller (Zürich) nahm archivarische Prozesse anderer Form in den Blick, nämlich die der Restaurierung und Neukontextualisierung bei Wiederveröffentlichungen von Werken der Frühgeschichte des Kinos als DVD- oder Blu-ray-Edition. In Hellers Beispielen wurde das historische Material dem heutigen Massenpublikum ‚digitally remastered‘ und eingebettet in eine Dokumentation des Restaurationsprozesses zur Erlebbarmachung von Digitalisierung als kultureller Praxis zugänglich gemacht. Diese Neuverortung analysierte Heller als Instrumentalisierung der (kanonisierten) Filmgeschichte für die Vermarktung neuer Technologien und verwies auf den durch diese Neurahmung transformierten medialen und filmhistorischen Status des alten Filmmaterials.

Damit (kommerziell orientierte) Verhandlungen der eigenen, kanonisierten Geschichte im Film möglich werden, müssen die ihnen zugrunde liegenden Bewertungs-, und damit Verortungskategorien in außerfilmischen Diskursen vorgeprägt worden sein. Karl Sierek (Jena) näherte sich in seinem Vortrag den komplexen Mechanismen von Kanonisierungsprozessen im Kino über eine Neubewertung des Begriffs der *Doxa*. Da jeder Medienwandel

von solchen normativen Dynamiken begleitet werde, biete sich, so Sierak, in der gegenwärtigen Situation der filmischen Ortsvermehrung durch Migrations- und Diffusionsbewegungen des kinematografischen Bildes ihre neuerliche Reflexion an.

Auf ihren Wegen zu und zwischen den möglichen Orten des Films (die die fünfgliedrige Struktur dieser Rückschau zu benennen versuchte), legten die Tagungsbeiträge in ihren divergierenden Perspektiven auf audiovisuelle Phänomene in verschiedenen medialen Kontexten einerseits die Vielfalt möglicher Untersuchungsgegenstände einer topologisch orientierten Filmforschung dar, ließen andererseits aber auch die Schwierigkeiten der systematischen Theoriebildung deutlich werden. Im Bewusstsein dieser wiesen einige Vorträge explizit auf die begrifflichen (Frisch), historiografischen (Hagener) und medientopologischen (Scheider) Herausforderungen für die film- und medienwissenschaftliche Forschung hin. Insbesondere angesichts der gegenwärtigen medientechnologischen Entwicklung wird letztere nämlich in der Auseinandersetzung mit Fragen nach den Orten des Films mit den konzeptuellen Leerstellen ihrer etablierten Positionen konfrontiert. Diese selbstreflexive Dimension kann als Anregung zu sich an diese Konferenz anschließenden Erörterungen dienen.

Über die Autorin

Katharina Wloszczynska (Bauhaus-Universität Weimar), studierte als Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes Medienwissenschaft, Filmwissenschaft, Psychologie und Interkulturelle Wirtschaftskommunikation an der Friedrich-Schiller-Universität Jena und an der Jagiellonen-Universität Krakau.