

DIE THEORIEN DES KINOS

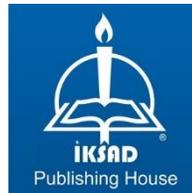
Prof. Dr. Sedat Cereci



IKSAD
Publishing House

DIE THEORIEN DES KINOS

Prof. Dr. Sedat Cereci



Copyright © 2022 by iksad publishing house
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced,
distributed or transmitted in any form or by
any means, including photocopying, recording or other electronic or
mechanical methods, without the prior written permission of the publisher,
except in the case of
brief quotations embodied in critical reviews and certain other
noncommercial uses permitted by copyright law. Institution of Economic
Development and Social
Researches Publications®
(The Licence Number of Publicator: 2014/31220)
TURKEY TR: +90 342 606 06 75
USA: +1 631 685 0 853
E mail: iksadyayinevi@gmail.com
www.iksadyayinevi.com

It is responsibility of the author to abide by the publishing ethics rules.
Iksad Publications – 2022©

ISBN: 978-625-8423-87-7
Cover Design: İbrahim KAYA
January / 2022
Ankara / Turkey
Size = 16 x 24 cm

Inhalt

Inhalt	1
Präambel	1
Kinophilosophie	2
Filmtheorie	6
Visueller Ausdruck und Kino.....	10
Filmische Zeit.....	15
Kinophilosoph: Charlie Chaplin.....	20
Sergej Esiensteins Theorie des Kinos	24
Die Kinotheorie von Vsevolod Pudovkin.....	29
Lew Kuleshovs Theorie des Kinos	33
Dziga Vertovs Theorie des Kinos	38
Psychologie und Kino.....	42
Psychoanalytische Theorie des Kinos	47
Avantgarde (Pionier) Kino	59
Phänomenologische Filmtheorie	63
Feministische Filmtheorie.....	69
Konstruktivistische Filmtheorie.....	75
Formalistische Filmtheorie	79
Politische Kinotheorie	84
Moderne Kinotheorie	88
Fantasy-Kino.....	93
Gilles Deleuzes Zugang zum Kino	97
Rudolf Arnheims Zugang zum Kino	101
Béla Balázs Theorie des Kinos	105
Kino Sergei Parajanov	109
Ang Lee Kino	114

Ingmar Bergmans Kino	119
Ömer Lütfi Akads Kino	124
Kino von Andrei Tarkovsky.....	129
Akira Kurosawa Kino	133
Dogma 95 Bewegung im Kino	138
Steven Spielberg Kino	141
Safi Fayes Kino	146
Kino von Ousmane Sembene.....	150
Lars von Triers Kino.....	155
Ein revolutionärer argentinischer Filmemacher: Fernando Solanas.....	160
Mouly Suryas Zugang zum Kino	165
Kino von Maroun Bagdadi	169
Yılmaz Güneys Zugang zum Kino	174
Apokalyptisches Kino	178
Kinozauber.....	182

Präambel

Kino begleitet die Menschen seit mehr als 100 Jahren und lädt sie in Fantasiewelten ein. Während die Struktur des Kinos manchmal mit Träumen oder Träumen zusammenfällt; manchmal entstehen imaginäre Geschichten. Da das Kino als moderne Technik und Kunst von der menschlichen Psychologie bis zur materiellen Existenz beeinflusst, entwickeln sich Theorien und Ansätze zum Kino ständig weiter.

Die Philosophie des Kinos, filmische Zeit, Kinotechniken, Filmproduktion, Kinotheorien, Kultfilme der Filmgeschichte bilden den Inhalt dieses Buches. Da sich technische und künstlerische Ansätze den modernen Bedingungen anpassen, ändern sich auch Kinotechniken und Theorien.

Insbesondere die Relevanz des Kinos für die Psychologie und Psychiatrie, die metaphysische Dimension des Kinos, der sexistische Zugang zum Kino, Kino und Phänomenologie, die Struktur des modernen Kinos werden auf technischen und theoretischen Grundlagen erläutert.

Kinotheorien sind Ansätze, die Kino sowohl technisch als auch inhaltlich weiterentwickeln. Die Prinzipien des Kinos und die Wirkung des Films sind gewissermaßen mit Kinotheorien entstanden und Realität geworden. Allen, die mich bei der Erstellung dieser Studie moralisch unterstützt haben, insbesondere meinen Studenten, bin ich zu Dank verpflichtet.

Kinotheorien begannen mit den ersten Filmerfahrungen, und die formalen und inhaltlichen Kritiken der Filme bildeten die ersten Theorien. Theorien waren eine solide Grundlage für die Entwicklung und Gestaltung des Kinos, und es wurden kompetente Filme mit den Prinzipien der Theorien produziert. Genau wie die Kinobewegungen hat jede Theorie eine Infrastruktur für die Entstehung einer neuen Theorie geschaffen. Einige Theorien entstanden gegensätzlich.

Prof. Dr. Sedat Cereci

Antakya, 2022

Kinophilosophie

Kino ist eine Reflexion; Reflexion des Lebens, Psychologie, Emotionen, Unterbewusstsein...

Bilder an Höhlenwänden, Reliefs an Wänden altägyptischer Tempel, Mosaike auf den Böden antiker römischer Villen und Bilder auf chemischen und elektronischen Substraten, die mit Fotografien beginnen, sind konkrete Spiegelungen menschlicher Eindrücke und unbegrenzter Träume (Toegel, 1985: 25). Von Anfang an haben die Menschen Wege gefunden, ihre Träume und Gedanken konkret auszudrücken, und sie haben Kunst entwickelt. Alle Kunstzweige sowie das Schreiben und andere Ausdrucksmittel wurden entwickelt, um Gedanken und Träume zu offenbaren (Wittmann et al., 2017: 124). Der Mensch ist von Natur aus Lebewesen, die kein gesundes Leben führen können, ohne ihre Erfahrungen, Eindrücke, Gedanken, Gefühle auszudrücken und auf andere zu übertragen.

Selbstverwirklichung, die eines der Grundbedürfnisse ist, entsteht durch Kommunikation, Kommunikationswerkzeuge und -techniken sorgen für Selbstverwirklichung und Ausdruck (Reith, 2016: 11). Die Rundungen, Kanten und Glätte der Schneide-, Stich- und Tötungswerkzeuge, die zum Fressen geschnitzt wurden, die Stickereien in den Werkzeugen der späteren Zeit, die auf hohen Podesten gesungenen Gedichte, die Tänze und Lobpreisungen für die Götter bilden die Grundlage von Kunst einerseits und disziplinierten und ästhetischen Darstellungen der Selbstdarstellung des Menschen (Thurnher 2020: 45). Im Laufe der Zeit hat der menschliche Geist fortschrittlichere Techniken und Werkzeuge erreicht, indem er nach den beeindruckendsten und schönsten Wegen suchte.

Der Mensch hat von Natur aus immer geträumt und seine Träume verfolgt. Während Träume verkörpert wurden, wurden sie manchmal zu vitalen Elementen und manchmal zu Kunstwerken (Venz 2000: 58). Die Feinheit der Zeichnungen an den Höhlenwänden spiegelte sich auf den Steinen und dem Leder wider, wodurch tiefe und systematische Kunstansätze zusammen mit schönen Worten geschaffen wurden (Bosch, 2019: 83). Die Fantasiewelt des Menschen hat zwar Wege entdeckt, um bequemer und

schöner zu leben, hat aber auch den Charakter der fortgeschrittenen Künste gezeichnet.

Nach William Shakespeare ist die Welt eine Bühne (Müller-Schwefe 2019: 249). Kino ist die Kunst, die in der Welt erlebten Geschichten oder Träume als Spiel auf chemischer oder elektronischer Basis festzuhalten (Häfker 2014: 63). Die ersten Filme wurden auf Streifen chemischer Substanzen, den sogenannten Häutchen, gemacht.

Filme können als fiktiv oder dokumentarisch klassifiziert werden, oder sie können nach ihren Genres in Gruppen wie Drama, Komödie und Horror eingeteilt werden. Unabhängig vom Genre hat jeder Film eine ungewöhnliche, spannende Geschichte. Das Abenteuer eines Kinofilms beginnt mit einer ungewöhnlichen Geschichte (Hediger 2017: 19). Die Geschichte, die ein Film sein kann, wird nach und nach geschrieben und wird zu einem Drehbuch.

Das Kino, das ein Leben auf Zeit bietet, indem es seit dem Ende des 19. der Film ist zu Ende (Frischknecht, 2007: 2). . Der faszinierende Einfluss des Kinos kann manchmal sogar zu massiven sozialen Bewegungen oder politischen Veränderungen führen.

Filmemachen ist Teamwork. Produzent, Drehbuchautor und Regisseur sind die Hauptmitglieder des Teams. Technisches und künstlerisches Personal arbeiten während der gesamten Produktion des Films zusammen. Der Drehbuchautor ist für den schriftlichen Text des Films verantwortlich, der Produzent für die materielle Infrastruktur und Koordination und der Regisseur für die künstlerische Seite (Tschoeppe, 2014: 133). Es wird ein Szenario entworfen, das auf der Realität basiert oder vollständig imaginär ist. Nachdem das Drehbuch geschrieben wurde, wird ein geeigneter Ort für die Dreharbeiten gefunden, der der Ort der Geschichte sein kann oder ein Plateau errichtet wird.

Das technische Team, das den Film dreht, wird sorgfältig ausgewählt. Zum Filmteam gehören neben dem Chefpersonal auch Elemente wie Kameraleute, Ton- und Lichttechniker, Dekorateur, Bühnenarbeiter, Art Director, Kostümbildner, Schneider, Friseur, Accessoires-Manager, Visagist, Musiker, Schnitt, Computer-Operator . Die Akteure, die die Rollen im

Szenario am besten spielen können, werden ausgewählt (Zhang und Yuan, 2018: 994). Einer der mühsamsten Prozesse beim Filmemachen ist das Einholen von Drehgenehmigungen.

Schüsse werden bei Bedarf mehrmals wiederholt. Der Regisseur führt Regie, stimuliert, führt das Team, bis es die befriedigendste Aufnahme bekommt. Nach Abschluss der Aufnahme werden alle Bilder gesammelt und ausgewertet. Je nach Szenario erfolgt die Bearbeitung mit künstlerischen Fähigkeiten. Bei Bedarf wird synchronisiert und der Film mit passender Musik und Effekten versehen (Pavlović und Marković, 2011: 82). Bei Animationsfilmen, die auch Animation genannt werden, werden fast alle Operationen am Computer ausgeführt.

In jedem Film gibt es einen Produzenten, einen Regisseur, ein technisches Team, aber die meisten Regisseure möchten die verkörperte Geschichte ihrer Träume finden und dafür arbeiten. Der Regisseur, der den Schlusspunkt des Films setzt und die Botschaft des Films kreiert, versucht, dem Film seine ganze Vorstellungskraft, sein Denken und seine Herangehensweise aufzuzwingen (Rehman 2015: 246). Aus diesem Grund werden Filme, die oft die Träume des Regisseurs verkörpern, nach dem Regisseur benannt.

Ressourcen

Bosch, A. Objekte zwischen Kunst und Ritual. Räume zwischen Kunst und Religion, Ed. Antje Mickan, Thomas Klie, Peter A. Berger, Bielefeld: Transcript Verlag, p. 69-94.

Frischknecht, R. (2007). Das Kinowunder von Uster. Dienstag, 10:2.

Häfker, H. (2014). Kino und Kunst. London: Perlego.

Hediger, V. (2017). Entropie des Films. Eine Geschichte des Kinos als Geschichte des Nicht-Sehens. Bilder ohne Betrachter, Ed. Claudia Blümle, Horst Bredekamp, Matthias Bruhn, Katja Müller-Helle, Berlin: De Gruyter.

Müller-Schwefe, G. (2019). William Shakespeare Die ganze Welt ist eine Bühne. Berlin: De Gruyter.

Pavlovic, I. und Marković, S. (2011). Der Einfluss von Musikuntermalung auf die emotionale Bewertung von Filmsequenzen. *Psihologija*, 44 (1): 71-91.

Reith, T. (2016). *Motivation und Kommunikation in Unternehmen*. Wien: Fachhochschule Technikum Wien.

Rehman, S. N. (2015). Cinematic Selfies: Films Through the Eyes of their Directors. *Synergy*, 11 (2): 234-250.

Thurnher, H. (2020). Astrologie und Management Erfolg durch Selbstverwirklichung. *InSight*, 3 (8): 42-45.

Toegel, C., (1985). *Der Traum in Geschichte und Gegenwart. Traumbearbeitung in der Psychotherapie*, Hrsg. Harro Wendt, Leipzig: Georg Thieme Verlag, p. 11-28.

Tschöppe, C. (2014). *Projektmanagement bei Filmproduktionen*. Masterarbeit, Hochschule Mittweida, Fakultät Elektro- und Informationstechnik, <https://core.ac.uk/download/pdf/196245818.pdf> 07.06.2021.

Venz, V. (2000). *Zwischen Traum und Wirklichkeit Die Erscheinung des menschlichen Körpers und der Seele in der surrealistischen Photographie*. München: GRIN Verlag.

Wittmann, L. und Anstadt, T. und Fischmann, T. und Hau, S. und Kemple, S. und Herot, K. und Binswanger, R. (2017). Ein Traum, zwei Methoden: Das Traumseminar nach Morgenthaler und das Zurich Dream Process Coding System im Vergleich. *Zeitschrift für Psychoanalyse*, 58: 99-129.

Zhang, J. und Yuan, S. (2018). Die Erforschung der kostengünstigen Mikrofilmerstellung vor dem Hintergrund des Mikrofilms an Hochschulen und Universitäten. *Fortschritte in der Informatikforschung*, 83: 991-995.

Filmtheorie

Der Film als Hauptprodukt des Kinos hat sich einerseits technisch, einerseits theoretisch, andererseits inhaltlich entwickelt. In der Filmtheorie stechen zwei Hauptkategorien hervor: solche, die sich auf die Form konzentrieren, und solche, die sich auf den Inhalt konzentrieren. Rudolf Julius Arnheim, ein Mitglied der Gestaltschule, die mit dem Wort Gestalt definiert ist, was auf Deutsch Form und Struktur bedeutet, ist einer der ersten Formalisten, der einem in den Sinn kommt (Cereci, 2021: 42). Nach der formalistischen Theorie ist die Bedeutung der Teile, die sich zu einem Ganzen zusammenfügen, größer als die der Summe der Teile. Die vom Menschen wahrgenommene Realität ist nicht die Realität in der Außenwelt, sondern eine Realität, die durch die Interpretation des Ganzen durch den menschlichen Geist gebildet wird (Higgins 2011: 18). In diesem Zusammenhang nähert sich die formalistische (realistische) Sichtweise dem Filmemachen auf philosophische Weise.

Die Montage ist laut Andre Bazin die wichtigste Phase des Filmemachens, und mit der Montage kann dem Publikum alles, was gewünscht wird, als real wiedergespiegelt werden. Griffiths Reflexion zweier unterschiedlicher Ereignisse an unterschiedlichen Orten als Teile eines Ganzen mit der parallelen Montagetechnik ist einer der markanten Effekte der Montage im Film (Fanu 1998: 17). Bela Balázs und Sergei Eisenstein legen Wert darauf, sehr kleine Dinge mit Nahaufnahmen auf der Leinwand zu zeigen (Leyda, 1957: 234). Nahaufnahmen werden in den kommenden Jahren sowohl im Kino als auch im Fernsehen zu den beliebtesten Bildern gehören.

Darüber hinaus sind im Kino auch Kategorien zu sehen, die in Mainstream und Art Cinema unterteilt sind. Filme im Mainstream-Stil, die mit hohen Budgets gedreht wurden, beschäftigen sich in der Regel mit beliebten Themen, während Kunstfilme, die mit schmalen Budgets gedreht wurden, mit einem Ansatz gedreht werden, der sich der Populärkultur widersetzt (Gemser et al., 2007: 57). Auf Filmfestivals werden in der Regel Kunstfilme gezeigt, für die sich kleine Gruppen interessieren.

Kritische Theoretiker waren der Meinung, dass die Medien und andere populäre Instrumente, einschließlich des Kinos, unterdrückend seien und argumentierten, dass der Zweck dieser Instrumente darin bestehe, das Individuum vollständig mit der bestehenden politischen und sozialen Ordnung zu artikulieren; sie zählten den Film zu den Hauptelementen der Konsumkultur als Unterhaltungsmittel (During und Trahair 2008: 182). Auch die Tatsache, dass Filme und Medien zunehmend die Werkzeuge der Wirtschaft sind, hat sie sehr gestört.

Im 19. und 20. Jahrhundert, als sich die Technik entwickelte, veränderte auch die Kulturproduktion mit industriellen Techniken Formen und Ansätze. So entstand eine Massenkultur, die sich auf große Menschenmassen ausbreitete. Adorno betonte, dass diese Kultur, einschließlich des Films, nicht von unten nach oben entsteht, und bewertete die Massenkultur als den Effekt, der von denen verwendet wird, die dominieren und Menschen zusammentreiben wollen (Dainov, 2013: 7). Kritischen Theoretikern zufolge ist Kultur das sich selbst offenbarende Verhalten des Volkes, das nicht zum Nutzen von irgendjemandem produziert wird.

Die Sowjetische Filmschule, die begann, als Lenin, der mit bürgerlichem Namen Wladimir Iljitsch Uljanow hieß, die Macht des Kinos erkannte und 1917 die Staatliche Filmschule gründete, bildete sehr wichtige Theoretiker wie Pudovkin, Vertov, Kuleshov und Eisenstein aus. Während sich der Regisseur des Schlachtschiffs Potemkin, Sergei Eisenstein, dem Kino als Kunst näherte, behandelte er den Film in Form einer künstlerischen Erzählung (Hess, 2017). Während Kuleshov, Eisenstein, Pudovkin und Vertov argumentierten, dass die Grundlage des Films Fiktion sei, theoretisierten sie die Filmkunst in der Stummfilmzeit großartig (Bordwell 1972: 14). Ursprünglich wurde das sowjetische Kino hauptsächlich für politische Effekte genutzt.

Dziga Vertov, die die Kino-Glaz (Cinema-Eye)-Theorie entwickelt hat, argumentierte, dass das menschliche Auge, das nicht alles sehen kann, Werkzeuge verwenden sollte, um die Details des Lebens zu sehen, und entwickelte dafür neue Kameratechniken (Sarkisova, 2007, 28). . Nach dem Cinema-Eye-Ansatz sieht und beobachtet die Kamera alles im Leben besser

als das menschliche Auge. Aus diesem Grund ist der Film als das Werkzeug, das das Leben am realistischsten vermittelt, von großer Bedeutung (Vertov, 1923: 92). Der Cinema-Eye-Ansatz wurde später von vielen Theoretikern übernommen.

Christopher Caudwell kritisiert, dass Kino, das als Kunst wahrgenommen wird, ein industrielles Werkzeug ist, und sagt, dass wertlose Produkte auf dem Markt bewertet werden und wertvolle Produkte an Wert verlieren (MacDonald, 2013: 305). Während das Kunstwerk nach Horkheimer die Welt und das Leben bewertet und beurteilt, ist dieses Merkmal mit der Massenkultur verschwunden (Horkheimer 2002: 111). In diesem Fall wurde der Film zu einem Unterhaltungs- und Marktinstrument und verlor seinen Wert.

Siegfried Kracauer, der unter den Filmtheoretikern in die Kategorie der "Realisten" eingeordnet wird, sieht Film als Medium und definiert ihn als Werkzeug, das Realität mit einer originellen Erzählung vermittelt. Das Grundmaterial eines Films sind nach ihm natürlich alle darzustellenden Bildelemente (Kracauer 1960: 249). Ein anderer realistischer Theoretiker, Andre Bazin, hielt es für gefährlich, dass der Filmschnitt von der Realität ins Unwirkliche abdriftet, und befürwortete natürliche Filmtechniken. Während Realität ein Phänomen ist, das in der Theorie des russischen Theoretikers und Regisseurs Sergej Eisenstein objektiv gefunden und konstruiert wird, wendet sich Bazin gegen die Konstruktion von Realität und argumentiert, dass sie bereits existiert und dass die Kamera sie vermitteln sollte, ohne sie zu verzerren, wenn sie gefüllt ist (Vacche, 2016: 133). Bazin scheint dem Dokumentarfilm sehr nahe zu sein, wo Fakten dominieren.

Ressourcen

Bordwell, D. (1972). Die Idee der Montage in der sowjetischen Kunst und im Film. *Kinojournal*, 11 (2): 9-17.

Cereci, S. (2021). *Filmtheorie. Schreiben, schießen, komplette Filmzeit einrichten*, Ed. Özden Toprak, Istanbul: Doruk Publishing, p. 41-44.

Dainov, B. (2013). *Die Kulturindustrie von Adorno & Horkheimer: Linkselitärer Unsinn. The Culture Industry – Seminar*, National University of Ireland, Maynooth, Oktober 2013.

Fanu, M.L. (1998). Auf Bearbeiten. Eine dänische Zeitschrift für Filmwissenschaft, Ed. Richard Raskin, Aarhus: Department of Information and Media Studies University of Aarhus, S. 5-19.

Gemser, G. und Oostrum, M. V. und Leenders, M. A. A. M. (2007). Der Einfluss von Filmkritiken auf die Kassenleistung von Art House im Vergleich zu Mainstream Motion Pictures. Ournal für Kulturökonomie, 31 (1): 43.

Heß, J.P. (2017). Sergej Eisenstein und die Montagetheorie. <https://filmmakeriq.com/lessons/sergei-eisenstein-theory-montage/>. 18.07.2018.

Higgins, S. (2011). Arnheim für Film- und Medienwissenschaft. Leonardo Reviews Quarterly, 1 (4):11-19.

Horkheimer, M. (2002). Kritische Theorie: New York: The Continuum Publishing Company.

Kracauer, S. (1960). Theorie des Films. New York: Oxford University Press.

Leyda, J. (1957). Der Filmsinn von Sergej Eisenstein. New York: Meridian-Bücher.

MacDonald, K. (2013). Christopher Caudwell Eine kritische Bewertung. Ann Arbor: ProQuest.

Sarkisova, O. (2007). In einem Sechstel der Welt: Dziga Vertov, Reisekino und sowjetischer Patriotismus. 121. Oktober: 19-40.

Vacche, AD (2016). Wunderbare Mathematik: André Bazins Filmtheorie. Wayne State University Press, 38 (2): 117-141.

Vertov, D. (1923). Die Cine-Eyes. Revolution. „Kinoki. Perevorot', 3:89-94.

Während, L. und Trahair, L. (2008). Filmtheorie. The Year's Work in Critical and Cultural Theory,16 (1): 166-195.

Visueller Ausdruck und Kino

Es ist selbstverständlich, dass der visuelle Ausdruck die gesamte moderne Kultur dominiert. Es wird jedoch diskutiert, ob die bildende Kunst, die visuelle Materialien als Material verwendet, verstanden werden kann oder ihr Beitrag zur sozialen Struktur ist. Nach dem antiken Denker Aristoteles ist es unmöglich, ohne Bilder zu denken. Ein chinesisches Sprichwort sagt: „Ein Bild sagt mehr als tausend Worte“. Der visuelle Ausdruck ist seit den ersten Menschen eine der wichtigsten Möglichkeiten, Gefühle, Gedanken und Informationen auszudrücken (Diamantopoulou, 2016: 325). In gewisser Weise wurde visuelles Material als das effektivste Kommunikationsmittel verwendet. Das Bild, das Bild bedeutet, ist nicht das, was die Augen sehen, sondern der Ort, an dem die Syntax (alle Beziehungen) definiert ist und die Situation, die auftritt (Bellebaum et al., 2012: 43). In der Moderne werden Bildmaterialien in fast jeder Situation verwendet, von offiziellen Ankündigungen bis hin zu privaten Nachrichten, vom täglichen Leben bis hin zu Kunstwerken.

Gerade die digitale Revolution hat das Leben in hohem Maße mit Bildern ausgestattet. Nach der digitalen Technologie hat sich auch die digitale Kunst entwickelt. Die Steigerung der Bildqualität hat dazu geführt, dass die Menschen ein Leben voller Simulakren haben (Hildebrand-Schat, 2011: 6). Unterhaltung, das Grundelement der Populärkultur, erreichte mit der visuellen Herangehensweise ihren Höhepunkt. Die Entwicklung und Verbilligung der Technologie hat es für jeden einfacher gemacht, Bilder aufzunehmen und zu teilen. Die Entwicklung der visuellen Technologie hat auch Künstlern zugute gekommen, die in der bildenden Kunst arbeiten.

Die moderne Konjunktur führt die Menschen zur visuellen Kompetenz, das heißt Denken, Lernen und Erzählen mit Bildern. Die Möglichkeiten der Technik erhöhen die visuelle Kompetenz. Dies erleichtert es Künstlern, die mit Bildmaterialien arbeiten, zu verstehen (Rustamov, 2006: 6; Wessel, 2018: 7). Neue Generationen beginnen von Geburt an mit visuellen Botschaften zu verstehen. Die Konjunktion führt die Menschen der Neuzeit dazu, zu verstehen und zu erzählen, indem sie sehen, anstatt zu denken. Visuelle Ansätze und Praktiken haben zur Bildung einer visuellen Kultur geführt. Wer sich mit bildenden Künsten wie Malerei, Skulptur, Kachel,

Miniatur, Marmorierung und Keramik beschäftigt, bezieht seine Inspiration und Rohstoffe nun direkt aus Elementen der visuellen Kultur (Schober und Hipfl, 2020: 24). Visuelle Kultur durchdringt alle Lebensbereiche und betrifft jeden.

Die Entwicklung von Bildtechniken und Künsten zusammen mit der digitalen Technologie hat zur Entstehung neuer Strömungen im Bereich der Kunst geführt. Künstler, die in der bildenden Kunst produzieren, verwenden heute moderne digitale Techniken und Muster ebenso wie traditionelle Motive und Techniken (Zimmermann, 2010: 146). Der visuelle Ausdruck war seit den frühen Zeiten das Hauptmaterial der Kunst, aber mit der sich entwickelnden Technologie haben sich auch Definition, Technik und Inhalt der bildenden Kunst geändert. In diesem Zusammenhang hat sich auch das Kino technisch und inhaltlich verändert und mit neuen Techniken und neuen Ansätzen seinen Platz in der modernen Welt eingenommen.

Während die Menschen in den letzten Jahrhunderten darauf konditioniert wurden, in bequemerer Lebensbedingungen mit mehr Geld zu leben, ändert sich auch die Kunst, die Probleme ausdrückt und weite intellektuelle Erweiterungen in den Menschen macht, mit den Bedingungen. Literarische Werke der vergangenen Jahrhunderte haben ihren Platz prächtigen visuellen Inszenierungen und Videoerzählungen überlassen (Herzog und Duh, 2013: 66). Aufgrund des einfachen Verständnisses des Bildes verbreitete sich der visuelle Ausdruck in der Moderne schnell und beeinflusste auch eine andere Ausdrucksform, die Kunst. Die Verständlichkeit moderner bildender Kunst und ihr Beitrag zur Gesellschaft werden jedoch ständig diskutiert (Punzalan 2018: 125). Das Zeitalter hat sich geändert, die Kunst hat sich geändert, auch der Umgang der Menschen mit Kunst hat sich geändert.

Neben den klassischen Künsten wandeln sich auch traditionelle Künste und moderne Künste im historischen Wandel und werden mit neuen Techniken und Ansätzen erschlossen. Neben klassischen Künsten wie Malerei und Bildhauerei verändern sich auch lokale traditionelle Künste wie Miniatur, Keramik, Kachel, Marmorierung und Kalligraphie und entwickeln sich in einer von Technik dominierten Welt parallel zur Konjunktur (Siegmond 2016: 61). Neben den sich wandelnden Ansätzen der bildenden

Kunst wird das Problem der Wahrnehmung und des Verständnisses moderner bildender Kunst durch den Menschen diskutiert. Kino spricht die Menschen als ganz neuen Einflussbereich im Kontext moderner Entwicklungen an (Antl,2018: 51).

Mit der sich entwickelnden Technologie und den sich ändernden Bedingungen haben sich auch die Ansätze von Philosophie und Kunst verändert und die Moderne hat unzählige Innovationen gebracht. Die Moderne, die komplexer ist als die traditionellen Epochen, bringt unzählige Unverständlichkeiten mit sich (Schmitz, 2018). Vor allem der Wandel, der mit der industriellen Revolution begann, hat Sprachen, Siedlungen, Kulturen und Herangehensweisen verändert. Neben den Bedeutungen von Wörtern haben sich auch Formen, Symbole und Bedeutungen verändert. Künstler mussten in dieser Bewegung neue Techniken und Stile entwickeln (Mitgutsch 2016: 82). Auch die Wege und Mittel des visuellen Ausdrucks wurden innerhalb der sich wandelnden Struktur erneuert.

Die Hochtechnologie der Moderne hat den Menschen unzählige Kommunikations- und Unterhaltungsmöglichkeiten geboten und unbegrenzte imaginäre Designs und virtuelle Welten für Menschen geschaffen, die in einer hochrhythmischen und komplexen Welt leben (Wölfel und Sieß; 2018: 64). Die Welt, die sich bis vor kurzem mit dem Ausdruck des Schreibens auseinandergesetzt hat, hat begonnen, sich mit visuellen Werkzeugen zusammen mit modernen Möglichkeiten zu arrangieren. Allerdings werden in diesem Zusammenhang die Disziplinen, Werke, Ausdrucksformen der Künstler, die sich mit bildender Kunst beschäftigen und ob sie verstanden werden oder nicht, diskutiert (Wessel 2018: 9). Während das Leben der Menschen im Zeitalter der vielen Elemente und Möglichkeiten einfacher wird, werden ihre Gehirne müde und verwirrt. Mit der sich wandelnden Technologie und dem Kino haben sich auch moderne Theorien entwickelt.

Ressourcen

Antl, S. (2018). Der Wandel der Filmlandschaft -Wie der technische Fortschritt das Bewegtbild verändert. Yayınlanmamış Bitirme Tezi, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences.

Bellebaum, C., ve Thoma P., ve Daum I. (2012) Visuelle Wahrnehmung: Was, Wo und Wie. Neuropsychologie. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, s. 31-46.

Diamantopoulou, L. (2016). Griechische visuelle Poesie. Von der Antike bis zur Gegenwart. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.

Herzog, J. and Duh, M. (2013). Examples of Applying Contemporary Art Practices in the Visual Arts Curriculum in Grammar Schools. Croatian Journal of Education, 15 (1): 55-69.

Hildebrand-Schat,V. (2011). Kunst und Mode als Simulacrum des schönen Scheins Die digitalen Bildwelten Olga Tobreluts. KunstDesign, 1: 1-8.

Mitgutsch, D. (2016). Chancen und Risiken beim Einsatz von Technologie im Unterricht. Linz: Johannes Kepler Universität Linz.

Rustamov, A. (2006). "Die Rolle der bildenden Kunst und der ästhetischen Erziehung für die Formung der Persönlichkeit der Schüler. Trends in Bildung international - Im Blickpunkt, 2: 1-8.

Schmitz, P. (2018). DSGVO sorgt mit „Stand der Technik“ für Verwirrung. Datenschutz-Grundverordnung, 32, <https://www.security-insider.de/dsgvo-sorgt-mit-stand-der-technik-fuer-verwirrung-a-683024/>.

Schober, A. ve Hipfl, B. (2020). Einführung: Wir und die Anderen – Visuelle Kultur zwischen Aneignung und Ausgrenzung. Ed. Anna Schober und Brigitte Hipfl Wir und die Anderen. Visuelle Kultur zwischen Aneignung und Ausgrenzung, Köln: Herbert von Halem, s. 9-27.

Siegmund, J. (2016). Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht? Image, 82: 1-26.

Wessel, A. (2018). Gegenkultur und die Bildende Kunst. https://www.researchgate.net/publication/329987502_Gegenkultur_und_die_Bildende_Kunst.

Wölfel, M. ve Sieß; A. (2018). Atmosphäre in virtuellen Umgebungen. Vier Studien zur Ästhetik des Digitalen. Stuttgart: MFG Stiftung Baden-Württemberg.

Zimmermann, O. (2010). Noch sind nicht alle Positionen festgelegt. Erste Bewertung in Sachen Korb II Urheberrecht in der Informationsgesellschaft. Digitalisierung: Kunst und Kultur 2.0, Ed. Zimmermann und Theo Geißler, Berlin: Deutscher Kulturrat e.V.

Filmische Zeit

Für das Kino wird manchmal eine Illusion gemacht. Der Betrachter nimmt die Bilder anders wahr oder möchte sie anders wahrnehmen. Wenn das Unterbewusstsein und die Träume des Publikums in den Prozess einbezogen werden, entsteht eine fantastische Inszenierung (Cereci, 2013: 134). Der Regisseur kann das Publikum mit seiner filmischen Technik in die gewünschte Umgebung versetzen.

In den Anfangsjahren des Kinos wurde das Bild, das vor der Filmmaschine stand, so wie es war aufgenommen und von den Menschen ohne Zutun betrachtet. Obwohl das visuelle Produkt einer neuen Technik rein real ist, langweilte es die Menschen nicht und begeisterte sie sogar (Pitts 2016: 1190). Bewegte Bilder wahrzunehmen und zu interpretieren ist eine Handlung, die im Gehirn stattfindet und mit der Psychologie zu tun hat. Nachdem die Künstler darüber nachgedacht hatten, bewegten Bildern einen Sinn zu geben, änderte sich die Qualität des Kinos (Bhargava und Montgomery, 2013: 506). Nachdem die Regisseure die Zeit des Kinos entdeckt hatten, entstanden spannendere und attraktivere Filme.

Cinematic Time ist die imaginäre Zeit, die im Film, getrennt von der Echtzeit, fiktiv erzeugt wird und innerhalb des Films beginnt und endet (Doane 2002: 172). Filmische Zeit ist eigentlich die Wahrnehmung von Zeit, die der Regisseur anhand der Geschichte dem Publikum widerspiegelt, in der Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart vermischt werden (Yaffee, 2003: 137). In der Geschichte im Kino entwickeln sich Ereignisse außerhalb einer rationalen Zeitlinie und das Publikum wird aufgefordert, sich mit der Zeit zu befassen. Die Zeit im Film beinhaltet die Darstellung verschiedener Vergangenheiten und Möglichkeiten und bietet eine subjektive Erfahrung (Kreuzer, 2015: 8). Die Trennung der Filmzeit von der Echtzeit ist eines der fantastischen Elemente, die das Kino erschaffen.

Neben der Regie der Geschichte dient die filmische Zeit auch dazu, eine Illusion im Film zu erzeugen. Die Entwicklung des Films zerstört die Echtzeit, von der der Zuschauer träumt, und spiegelt stattdessen eine Zeit wider, die der Zuschauer nie vorhersagen konnte (Khatchadourian, 1987: 174). Die filmische Zeit, die vom Publikum als eine Art Illusion

wahrgenommen wird, ist auch das primäre Werkzeug, um in der Vorstellung des Publikums ein neues Universum zu schaffen und eine Lebensgeschichte in diesem Universum zu schaffen. Obwohl die Filmzeit für manche Zuschauer fantastisch erscheinen mag, ist es das Element, das den mysteriösen Reiz des Kinos ausmacht (Zubarik, 2016: 14). Nach der psychoanalytischen Theorie entsteht Bedeutung gemeinsam mit der Psychologie des Publikums. Dabei spielt die filmische Zeit eine entscheidende Rolle.

Filme sind Werke, die geschaffen wurden, um die Erfahrungen eines anderen Universums in den Menschen zu schaffen und sie emotional und intellektuell zu beeinflussen. Die filmische Zeit ist eine der Möglichkeiten, um im Film eine fantastische emotionale Wirkung zu erzielen (Levin, 2018: 12). In der Moderne, in der traditionelle Techniken und Stile überholt sind, ist eine der Möglichkeiten, die Zeit im Film flüssiger zu bewegen, die Filmzeit. Cinematic Time ist ein Ansatz, der nur die Zeit im Zusammenhang mit der Geschichte im Film vermittelt und nicht über irrelevante Abschnitte spricht (Maldonado, 2018: 28). Filmische Zeit ist eine flexible und überraschende Zeit, die augenblicklich in die Vergangenheit und augenblicklich in die Zukunft gehen kann.

Zeitlichkeit ist ein Element, das Film von Malerei oder Fotografie unterscheidet. Zeit, die ein relativer und intellektueller Begriff ist, findet im Film manchmal als unsicherer Prozess statt und soll in den Köpfen der Zuschauer erscheinen (Tay, 2003: 110). Das ist Filmzeit selbst. Die zeitlichen Übergänge der Geschichte lassen sich nur in filmischer Zeit so arrangieren, dass das Publikum sie wahrnimmt (Hediger 2014: 83). Obwohl Filme von einem realen Ereignis inspiriert sind, sind sie Werke der Fantasie. Das solideste Fundament, das den Rahmen eines Films bildet, ist die filmische Zeit. Die filmische Zeit im Film ist das Element, das Richtung, Gewicht und Wirkung der Geschichte bestimmt (Grimm 2005: 361). Die filmische Zeit ist gewissermaßen der Film selbst.

Der Regisseur kann manchmal emotional handeln und die Kontrolle über die Geschichte im Film verlieren und die Geschichte irreführen. Die filmische Zeit ist ein wirksames Werkzeug, um die Geschichte neu zusammensetzen und zu einem sinnvollen Abschluss zu bringen (Kolker

und Ousley, 1973: 394). Filmische Zeit entsteht natürlich beim Schnitt mit speziellen Schnitttechniken. Tatsächlich haben einige Regisseure ihre eigene spezielle filmische Zeitschnitttechnik entwickelt (Lübke 2018: 38). Die filmische Zeit im Film zu kreieren und dem Publikum durch die filmische Zeit eine fantastische Geschichte zu vermitteln, ist eine Arbeit, die Meisterschaft erfordert.

Die im Film dargestellten Prozesse hängen, wenn sie aufgezeichnet werden, von den Prinzipien von Kausalität, Raum und Zeit ab. Kino ist der Bereich, in dem audiovisuelle Produktionen mit ihren manipulativen Strukturen kombiniert werden. Emotionale Wirkung ist die Grundphilosophie des Kinos (Täubel 1982: 312). Die filmische Zeit ist eines der wichtigsten Werkzeuge, um die Wendepunkte, Umbrüche und Depressionen im Leben der Charaktere im Film zu beschreiben. Charaktere existieren in filmischer Zeit (Ottiker, 2019: 21). Die filmische Zeit ist wie der Regisseur des Regisseurs, der den Regisseur leitet, der den Film führt.

Zeit wird als qualitative Realität definiert und als eine Einheit bewertet, deren abstrakte Struktur nicht beibehalten werden kann. Es ist jedoch möglich, die Zeit mit kinematografischen Darstellungen zu erzählen und mit bewegten Bildern zu verstehen (Früchtel, 2017: 193). Aus epistemologischer Sicht hinterfragt die Transzendenz der Materialität des Films das Wesen der Wirklichkeit und den Zugang zum Bestehenden. Die in diesem Zusammenhang verwendete Technik ist die filmische Zeit (Bursztyka, 2017: 42). Cinematic Time ist eine Technik, die den Film wie ein geübter Magier zwischen Realität und Imagination trägt und das Publikum in seinen Bann zieht.

Ressourcen

Bhargave, R. und Montgomery, N.V. (2013). Der soziale Kontext zeitlicher Abläufe: Warum der erste Eindruck gemeinsame Erfahrungen prägt. *Zeitschrift für Verbraucherforschung*, 40 (3): 501-517.

Bursztyka, P. (2017). Die phantasmatische Realität: Eine phänomenologische Studie der filmischen Imagination. *Realität und Zeit durch Film denken*, Ed. Christine Reeh, José Manuel Martins, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, p. 35-47.

Cereci, S. (2013). *Filme machen*. Ankara: Nobel Academic Publishing.

Doane, M.A. (2002). *Die Entstehung der Filmzeit*, Cambridge: Harvard University.

Früchtl, J. (2017). Ästhetisch-philosophischer Realismus: Wie Intuition für Ontologie und Kino wichtig ist. Realität und Zeit durch Film denken, Ed. Christine Reeh, José Manuel Martins, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, p. 180-199.

Grimm, C. (2005). *Die Transformation von Gefühlsdarstellungen in Buch und Film Medienwissenschaftliche Analysen zu vier filmischen Literaturadaptionen von Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“*. Unveröffentlichte Dissertation, Gießen: Justus-Liebig-Universität Gießen.

Hediger, V. (2014). *Begehen und Verstehen. Wie der filmsche Raum zum Ort wird*. Wissensraum Film Edition, Hrsg. Dorit Müller, Johannes Pause Wiesbaden: Reichert, S.61-87.

Chatchadourian, H. (1987). *Raum und Zeit im Film*. *The British Journal of Aesthetics*, 27 (2): 169–177.

Kolker, R.P. und Ousley, J.D. (1973). *Eine Phänomenologie filmischer Zeit und Raum*. *The British Journal of Aesthetics*, 13 (4): 388–396.

Kreuzer, S. (2015). »FilmZeit – Zeitdimensionen des Films. http://www.stefaniekreuzer.de/_images/FilmZeit-UdS-Workshop.pdf, 26.08.2021.

Levin, O. (2018). *Die filmische Zeit der Stadt Symphoniefilme: Zeitmanagement, Erlebnisdauer und körperliche Pulsation*, *Studien im Dokumentarfilm*, 12 (3): 225-238.

Lübke, J. (2018). *Das Zeitgefühl des Filmzuschauers -Wie wirken sich unterschiedliche Schnittfrequenzen sowie Spannungsverläufe auf das Zeitgefühl des Filmzuschauers aus?* Stuttgart: Hochschule der Medien Stuttgart.

Maldonado, J.D.C. (2018). Filmtechnik: Eine moderne Ökonomie von Zeit, Körper und Seele. Palabra-Klav, 22 (2): 1-31.

Ottiker, A. (2019). Filme analysieren und interpretieren. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag GmbH.

Pitts, S.E. (2016). Am Rande ihrer Sitze: Vergleich erster Eindrücke und regelmäßiger Besucherzahlen im Kunstpublikum. Psychologie der Musik, 44(5): 1175-1102.

Taubl, V.A. (1982). Filmische Grundgattungen und ihre Bedeutung für Unterricht und Bildung. Communicatio Socialis, 15 (4): 300-315.

Tay, S.L. (2003). Die Entstehung der filmischen Zeit: Moderne, Kontingenz, das Archiv (Rezension). Das bewegte Bild, 3 (2): 111-113.

Yaffee, G. (2003). Zeit in den Filmen. Midwest Studies in Philosophy, XXVII: 115-138.

Zubarik, S. (2016). Multiperspektivität, Achronie und (Un)Zuverlässigkeit: Synoptische und kaleidoskopische Verfahren im Gegenwartsfilm am Beispiel von Vantage Point und Forestillinger. Studien zur deutschen Sprache und Literatur, 11:1-16.

Kinophilosoph: Charlie Chaplin

Auf der Grundlage des Denkens ist Kino, das Bereiche wie Politik, Ästhetik, Wirtschaft, Philosophie, Unterhaltung, Wissenschaft umfasst, mehr als nur bewegte Bilder. Der größte Denker und Künstler in der Geschichte des Weltkinos ist wohl Charlie Chaplin.

Sir Charles Spencer Chaplin, einfach Charlie Chaplin (1889-1977) war ein englischer Filmregisseur, Schauspieler und Schriftsteller. Er nahm am Kino als Denker, Schriftsteller, Regisseur und Schauspieler teil, der seine Ära und später am stärksten beeinflusste, und das Chaplin-Kino, in dem er seine politischen Ansichten widerspiegelte, wurde zu einer Schule (Sayers, 2010: 7). Er hinterließ in seinem Kino außergewöhnliche Effekte, die er mit Charakteren und alltäglichen Ereignissen aus dem Publikum verwob.

Charlie, der eine schwierige Kindheit hatte, spiegelte jede Erfahrung wider, die er in seinen Filmen gemacht hatte. Chaplin, dessen Familie in Londoner Theatern und Konzerthallen arbeitete, hatte aufgrund der Scheidung seiner Eltern, des Alkoholproblems seines Vaters, des Stimmverlusts seiner Mutter und daraus resultierender psychischer Probleme eine sehr schwierige und unruhige Kindheit (Rundell, 2014: 187). Im Alter von fünf Jahren stand er zum ersten Mal auf der Bühne, tanzte mit seiner singenden Mutter und trat mit neun Jahren der Tanzgruppe "Eight Lancashire Lads" bei.

1910 trat er der reisenden Fred Karno Company bei, zu der auch sein Bruder Sydney gehörte, und die Amerika-Tournee des Unternehmens veränderte für immer sowohl Charles' Leben als auch die noch sehr junge Geschichte des Kinos (Mukherjee, 2021). Charlie Chaplin hat das Kino nicht nur als Meinung, sondern auch in Bezug auf Ästhetik, Technik, Geschichte, Realität und Ideologie beeinflusst.

Der junge Charlie Chaplin stand am 2. Februar 1914 zum ersten Mal vor der Kamera. Der Kurzfilm mit einer Rolle heißt "Making a Living". In seinem zweiten Film Kid Auto Races in Venice schuf er die Figur des Charlo (Charlot), die die Geschichte des Weltkinos prägen wird (Murphy 2010: 426). Mehrere Generationen kennen und erinnern sich an Charlie Chaplin als

"Charlo". Als einer der ersten Universal-Kinostars der Welt hat Chaplin mehr als 60 Kurzfilme mit der Figur von Charlo gedreht.

Charlie Chaplin, einer der Begründer des Kinos, D.W. Er gründete mit Griffith und einigen anderen Namen eine Firma namens United Artists. 1918 begann er mit der Produktion von Spielfilmen. Sein erster Spielfilm war "A Dog's Life".

Charlie Chaplin ist der Produzent, Regisseur und Hauptdarsteller des Films "The Kid" von 1921. Die Geschichte des armen Charlo, der das auf der Straße gefundene Baby adoptieren musste, inspirierte in den folgenden Jahren Hunderte von Filmen.

Der Goldsuchwahn, der Amerika im 19. Jahrhundert erfasste, war Gegenstand von Chaplins Meisterwerk von 1925, The Gold Rush. Die Geschichte des armen Charles, der sich in ein blindes Blumenmädchen verliebt, sich als reicher Mann präsentiert, um ihr Herz zu gewinnen, und alles tut, um sie zu retten, verbirgt die harte Realität der Klassenunterschiede hinter einer schrecklich traurigen Komödie in Amerika, gequält durch die Wirtschaftskrise von 1929: The City.City Lights (Calhoon, 2000: 401).

Chaplin drehte anfangs Stummfilme mangels technischer Möglichkeiten seiner Zeit. Die Produktion von Modern Times aus dem Jahr 1936 ist eine der Produktionen, in denen Chaplin zum letzten Mal den Charakter von Charlo porträtiert, produziert, Regie und Musik, und es ist Chaplins letzter Stummfilm.

Der Große Diktator, der 1940 erschossen wurde, als Hitler noch am Leben war und auf dem Höhepunkt seiner Macht stand und die Nazis noch weltweit angesehen waren, ist das größte Beispiel dafür, den Faschismus mit der Waffe des Humors zu schlagen (Soruce, 2015: 10). . Der große Diktator ist Chaplins erster Tonfilm, und Adenoid Hynkel, der genau das Äquivalent der Beschreibung des Wahnsinnigen ist, der sein Land mit derselben Diktatur wie Nazi-Deutschland verwüstet, ist sich der Existenz eines naiven jüdischen Friseurs nicht bewusst, der wie er aussieht Zwilling auf dem Land. .

Chaplin spielte im Film nicht nur Hitler, sondern schlug auch Nazi-Deutschland nieder, als die Vereinigten Staaten noch in Frieden lebten und noch nicht in den Krieg eingetreten waren. Chaplin, der den Vorhang für den

amerikanischen Traum zog, seine Kamera auf die Armut richtete und Faschismus und sogar Kapitalismus mit brutalem Zynismus auf den Boden schlug, wurde infolge dieser Bemühungen als "Kommunist" gebrandmarkt (Ibarlucía, 2019: 145) . Bei seinen Ideen und seinem Stil ging er jedoch keine Kompromisse ein.

Trotz seiner großen Beiträge zur Filmkunst, Millionen von Fans auf der ganzen Welt und großartigen bahnbrechenden Meisterwerken hat Chaplins Star nie Frieden mit der amerikanischen Filmindustrie geschlossen und die meisten seiner Filme wurden ignoriert. Charlie Chaplin war einer der ersten Künstler in der Geschichte des Weltkinos, der wegen seiner Gedanken zensiert und ausgeschlossen wurde.

Charlie Chaplin drückte seinen Stil in seinen Filmen aus, indem er sagte: "Wenn ich spreche, werden mich nur diejenigen verstehen, die Englisch können, aber einen Stummfilm kann jeder verstehen, und die Welt ist nicht nur Amerika" (Gehring, 2017: 93) . Charlie Chaplin ist für sein universelles Denken auf der ganzen Welt bekannt und beliebt.

Ressourcen

Calhoon, K.S. (2000). Blinde Gesten: Chaplin, Diderot, Lessing. *Moderne Sprachnotizen*, 115: 381–402.

Gehring, W. (2017). Charlie Chaplin & Buster Keaton Comic-Antihelden-Extreme in den 1920er Jahren. *SCIO Revista de Filosofia*, 13: 77-96.

Ibarlucia, R. (2019). Revolutionäres Lachen: Die ästhetisch-politische Bedeutung von Benjamins Chaplin. *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 12 (2): 135-150.

Mukherjee, A. (2021). Charlie Chaplins Filme: Eine riesige Satirequelle durch Komödie. https://www.academia.edu/2512892/Charlie_Chaplin_s_Films_A_Huge_Source_of_Satire_through_Comedy, 03.08.2021.

Murphy, L. (2010). Charlot français: Charlie Chaplin, Der Erste Weltkrieg und die Konstruktion eines Nationalhelden. *Zeitgenössische französische und frankophone Studien*, 14 (4): 421-429.

Rundell, J. (2014). *The Chaplin Craze: Charlie Chaplin und die Entstehung der Massenunterhaltungskultur*. York: University of York, <https://etheses.whiterose.ac.uk/7918/1/The%20Chaplin%20Craze%2C%20Jack%20Rundell%2C%20PhD.pdf>, 03.08.2021.

Sayers, J.G. (2010). Sir Charles Spencer Chaplin. *Enzyklopädie der Kreativität Kapitel: Kapitel 272: Sir Charles Spencer Chaplin*. 2. Auflage, Hrsg. Mark Runco und Steven Pritzker, New York: Elsevier.

Sorce, G. (2015). Hitler und Humor: Aufarbeitung der Vergangenheit durch Parodie. *Global Media Journal Deutsche Ausgabe*, 5 (2): 1-12.

Sergej Eisensteins Theorie des Kinos

Sergej Eisenstein, der Regisseur des besonders bildgewaltigen Meisterwerks Schlachtschiff Potemkin, ist ein produktiver Filmtheoretiker, der seine Theorien entwickelt, während er seine Filme anschaulich verändert. Der am 23. Januar 1898 in Riga geborene Sergej Michailowitsch Eisenstein äußerte sich mit den Worten „Ich habe weder eine zerrissene Uhr noch eine gequälte Fliege noch eine einzige Vase, die in böser Absicht auf meinem Gewissen zerbrochen ist.“ (Jentsch , 2010: 39). Diesen Aussagen von Sergej Eisenstein liegt wohl die Vorstellung zugrunde, dass als Regisseur alles auseinanderfallen und machen kann, was er will.

Es zeigt sich, dass die Eisensteinsche Sicht auf figurative Bilder über rein philosophische Konzeptualisierungen hinausgeht, um das Kino als Methode zur Naturalisierung des phänomenalen Feldes verkörperter Erfahrung zu etablieren. In Eisensteins Worten „kann sich dieses ‚besondere‘ Gefühl bei der Existenz einer konkreten Verbindung mit einem bestimmten System von Bildern außerhalb nicht wirklich ‚materialisieren‘, kann in keiner Weise verkörpert werden“ (Tikka 2008: 26). technologische oder gesellschaftspolitische Dimensionen.

Zu Eisensteins eigener Zeit wurde die Idee des Kinos als psychologisches Labor zur Erforschung des menschlichen Geistes über die reine filmische Praxis hinaus geschätzt. Der Gestaltpsychologe Kurt Lewin behauptete, dass Eisensteins Ideen über die expressionistische Bewegung wertvoller seien als die Ideen zeitgenössischer Gelehrter (Pannasch et al., 2011: 77). Eisensteins figuratives Denken wird auch als eigenständige Philosophie akzeptiert.

Nach dem Argument, das sich in Eisensteins theoretischen Schriften, der seine theoretisierten Gedanken in einem Buch veröffentlichte, weit verbreitet hat, wird das Kino eine "Synthese" der bisherigen Künste verwirklichen. Er vertritt die These, dass das Kino „der Erbe aller künstlerischen Kulturen“ ist (Montani 2016: 185). Eisenstein, der am Institut für Kunstgeschichte der Sowjetischen Akademie die Filmabteilung aufzubauen versuchte, gelang dies im Juni 1947 und die Filmabteilung wurde gegründet. Trotz der Einwände und des Widerstands des sowjetischen

Kunsthistorikers Igor Grabar institutionalisierte Eisenstein das Kino (Salazkina und Ryabchikova, 2016: 406). Eisenstein lehrte auch eine Zeitlang in der Abteilung, an deren Gründung er beteiligt war.

Eisenstein beschäftigte sich mit der Macht der Kunst und insbesondere der Massenaktivität des Mediums Film. Kunst und Kultur indigener Völker wurden für ihn zu wichtigen Ressourcen; aber auch Psychologie, Psychoanalyse, Ethnologie, Kunstgeschichte, Religion und Mystik flossen in Eisensteins theoretisches und künstlerisches Werk ein, das zunehmend mit den politischen Verhältnissen der stalinistischen Sowjetunion in Konflikt geriet (Bohn 2000: 58). Die Auseinandersetzung mit der politischen Macht sei nicht nur die treibende Kraft für Eisensteins künstlerisches Schaffen, sondern bestimme auch die Entwicklung einer Ästhetik, die in vielerlei Hinsicht als paradigmatisch für die Kunst der Zeit zu sehen sei.

Sergej Eisenstein, der feststellt, dass es beim Kino um viele Unternehmen, Umsätze, Kapital, Starschauspieler, Schauspiel und viele andere Dinge geht, betont, dass Kinematographie in erster Linie Montage ist (Eisenstein 1977: 29). Seiner Meinung nach findet ein Film seine Bedeutung durch die Montage. Besonders epische Erzählungen entstehen mit der magischen Methode der Montage.

Eisenstein argumentiert, dass der Film auch ästhetisch im Sinne der Montage sein muss, und argumentiert, dass der Film nicht ohne ästhetischen Ansatz sein sollte, auch wenn er stumm oder schwarz-weiß ist (Eisenstein, ebd., 123). Als Meister und größter Theoretiker der Montage im Kino erklärte Eisenstein auch die thematische und ideologische Formulierung der inhaltlichen Fragen und Probleme des Films.

Zum Ausdruck bringend, dass die Verallgemeinerung einer Reihe von Ausdrucksmöglichkeiten dem Kino mit Montagethoden und -kombinationen dient, führte der Theoretiker auch das Konzept der "Intellektuellen Kinotheorie" ein und betonte, dass die Reduktion und das Paradox der Hypertrophie im Kino und das von der Filmästhetik durchdrungene Montagekonzept (Eisenstein, ebd., 126). Eisenstein, der argumentierte, dass das Kino Prinzipien haben sollte, stellte fest, dass

Paradoxien in rationalen Dimensionen durch Montage im Kino verwendet werden könnten.

Im Gegensatz zu anderen Montagetheorien ist die Passform nach Eisenstein keineswegs der bestimmende Faktor bei der Montage. Im Gegensatz zur Harmonie geht es bei der Konstruktion eines Kontextes um Elemente wie Unbehagen, Konflikt, Kontrast, Kollision. Zusammenbau entsteht mit der Opposition von Teilen und einander, Konflikten (Engell, 1999: 7). Eines der ersten Prinzipien der Montage ist seiner Meinung nach, das Publikum in Maßen zu begeistern.

Eisenstein, der Ästhetik durch Montage organisierte, formulierte im Rahmen der empirischen Psychologie und des "Assoziationismus" theoretische Konzepte. Redundanz wird nach Eisenstein durch ähnliche Lichtmuster, Kostüme, Objektarten oder Kamerabewegungen und Charakterwiederholungen erreicht. Der Betrachter versucht, verschiedene Elemente in zusammenhängenden Szenen und Ereignissen automatisch zu kombinieren, kann aber gleichzeitig die Unterschiede leichter wahrnehmen (Deaca, 2016: 38). Eisenstein entwickelte die Montagetheorie vor allem durch die Analyse der menschlichen Psychologie und der Struktur des menschlichen Gehirns.

Im Rahmen von Eisensteins Theorie wird in der Materialisierungsarbeit festgestellt, dass das, was im Film gedeutet wird, kein Objekt ist, sondern die Dinge genau gedeutet werden und auf diese Weise der Repräsentationsgegenstand zum Subjekt aus Fleisch und Blut wird (Bulgakowa, 2002: 55). Eisensteins Arbeit schuf zusammen mit der Montage einen prägenden inneren Ursprungsraum und übersetzte seine Arbeit in Bücher in deutscher, französischer und englischer Sprache sowie in russischer Sprache.

Eisenstein, der in Hollywood Charles Chaplin, Upton Sinclair und Walt Disney traf, wurde von anderen Regisseuren und Theorien beeinflusst und beeinflusst. Eisenstein, der ideologische Strömungen zwischen der Sowjetunion und den Vereinigten Staaten erlebte, gab seine experimentellen Studien nicht auf (Taylor 1988: 278). Obwohl er eine kommunistische Haltung hatte, konnte er die ständige Unterstützung der filmischen Arbeit des Staates nicht ertragen.

Eisenstein, der bei der Montage seines Meisterwerks, dem Schlachtschiff Potemkin, auch semiotische Bilder und viele Symbole verwendete, stellte unterschiedliche Massen mit dicken und dünnen Menschen dar und unterschiedliche Prozesse mit überfüllten Sequenzen und abgelegenen Sequenzen (Arsenjuk, 2016: 293). Eisensteins visuelle Herangehensweise und Montageversuche sind wohl der Hauptgrund dafür, dass das Schlachtschiff Potemkin über die Jahre zum „besten Film der Kinogeschichte“ gekürt wurde.

Ressourcen

Arsenjuk, L. (2016). Die Anmerkungen zu einer allgemeinen Filmgeschichte und zur Dialektik des Eisensteinschen Bildes. Sergei M. Eisenstein Notes for a General History of Cinema, Ed. Naum Kleiman, Antonio Somaini, Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 289-308.

Bohn, A. (2000). Film und Macht: zur Kunsttheorie Sergej M. Eisensteins 1930-1948. Dissertation, LMU München: Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften. Elektronische Hochschulschriften der LMU München, <https://edoc.ub.uni-muenchen.de/27077/>, 26.10.2021.

Bulgakowa, O. (2002). Sergej Eisenstein. Eine Biographie. Berlin: PotemkinPress.

Deaca, M. V. (2016). Mashup Cinema oder Eisensteins Vermächtnis. Ekphrase, 2: 24-44.

Eisenstein, S. (1977). Essays zur Filmform in der Filmtheorie. Hrsg. Jay Leyda, New York: HarvestH/Book.

Engell, L. (1999). Filmtheorie Weimar: Bauhaus-Universität Weimar.

Jentsch, M. (2001). Die Montagetechniken Sergej Michailowitsch Eisensteins am Beispiel seines Hauptwerkes "Panzerkreuzer Potemkin". Hamburg: Diplomica Verlag GmbH.

Montani, P. (2016). „Synthese“ der Künste oder „freundschaftliche Zusammenarbeit“ der Künste? Die allgemeine Geschichte des Kinos nach Eisenstein. Sergei M. Eisenstein Notes for a General History of Cinema, Ed.

Naum Kleiman, Antonio Somaini, Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 385-391.

Pannasch, S. und Selden, D. L. und Velichkovsky, B. M. und Bridgeman, B. (2011). Scheinbare Phi-Bewegung in Sequenzen von Eisensteins Oktober. *Zeitschrift für Vision*, 33 (1): 69-80.

Salazkina, M. und Ryabchikova, N. (2016). Sergej Eisenstein und die sowjetischen Modelle für das Studium des Kinos, 1920er-1940er Jahre. *Sergei M. Eisenstein Notes for a General History of Cinema*, Ed. Naum Kleiman, Antonio Somaini, Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 405-414.

Taylor, R. (1988). *S. M. Eisenstein Ausgewählte Werke*. Hrsg. Richard Taylor, London: Indiana University Press.

Tikka, P (2008). *Enactive Cinema Simulatorium Eisensteinense*. Helsinki: Universität für Kunst und Design Helsinki.

Die Kinotheorie von Vsevolod Pudovkin

Es gibt Regisseure, die sich dem Kino mit einem literarischen Stil nähern und das Werk in Kunst verwandeln. Einer von ihnen ist Vsevolod Pudovkin (Arnheim, 1957: 121). Pudovkin wird als der Dichter-Regisseur des Kinos beschrieben.

Ein weniger bekannter Filmemacher, Vsevolod Pudovkin, bewies die Integration des russischen Films in das Kino um die Wende zum 20.

Texturen und Lichtbrechungen in russischen Avantgardefilmen hinterlassen basiert auf Vsevolod Pudovkins *The Mechanics of the Brain*. Der Theoretiker, der seine Theorie in einem Buch niederschrieb, wurde von anderen Theoretikern seiner Zeit sowie vielen Filmemachern, darunter dem Hollywood-Kino, beeinflusst.

Mit Pudovkins Filmen wurde die avantgardistische Filmsprache kanonisiert und zum Prozess des Filmtextes. Pudovkin hat das Kino buchstäblich in Kunst verwandelt.

Mit vielen Detailaufnahmen machte der Regisseur die entscheidenden Pläne des Films spürbar, indem er ihn in die Augen des Publikums brachte. Erfolgreiche Dreharbeiten und erfolgreicher Film seien für ihn Arbeit, die die Seele des Publikums greife.

Der Dichter-Regisseur des Kinos, Pudovkin, hat mit seiner ungewöhnlichen Schnitttechnik aus Stummfilmen Filme mit der Qualität literarischer Werke gemacht. Seine größte Leistung ist es, das Stummfilmkino zu einem großen Erzählwerk zu machen.

Zusammen mit Pudovkins Werk zeigt es die Ästhetisierung der variablen Geschwindigkeit des frühen Kinos und deren Transformation in eine Arbeitsstruktur, die der ästhetischen Erfahrung die Narkoseaufnahmebedingungen zugänglich macht (Hennig 2006: 14). Pudovkin stützte seine Prinzipien hauptsächlich auf Licht und fotogen.

In Pudovkins Montagetheorie nehmen Brüche in einer Einheit einen besonderen Platz im Film ein.

Laut dem sowjetischen Filmtheoretiker und Regisseur Vsevolod Pudovkin wird der Film nicht übersetzt, sondern aus Bildern konstruiert. Denn der Film ist ein aus der menschlichen Seele abgeleitetes literarisches Werk, ein Kunstwerk (Cereci, 2020: 106). Ein Film entsteht durch die sinnvolle und ästhetische Strukturierung verschiedener Teile.

Pudovkins Interesse an der Psychophysik führte dazu, dass er in seinen Theorien und Filmen häufig psychische Zustände verwendet (Ojanen 2015: 84). In diesem Zusammenhang profitierte Pudovkin von vielen Wissenschaftlern und Philosophen wie Freud, insbesondere Pavlov.

Vsevolod Pudovkin wurde von Ivan Pavlovs Experiment mit seinem Hund beeinflusst und entwickelte Theorien, die die Eigenschaften und Funktionen des Gehirns berücksichtigen. Pawlovs Lehren über konditionierte Reflexe haben die Bolschewiki stark beeinflusst (Sargeant, 1997: 58). Pudovkin entwickelte gewissermaßen eine Theorie, indem er die Eigenschaften des menschlichen Gehirns erkannte.

Der Einfluss von Pawlovs Theorien auf die sowjetische Filmpraxis wird in Pudovkins Film *Mechanics of the Mechanics* von 1926 durch die Analyse des Verhaltens von Mensch und Tier deutlich.

Pudovkin übernahm auch Eisensteins Prinzipien wie Kontrast und Kontrast, stellte darüber hinaus die Beziehungen von Organen und Objekten zueinander her und versuchte, die Elemente des Ganzen in einer Einheit darzustellen (Wurm 2011: 209). Er behandelte die ganze Geschichte als Ganzes und wollte, dass das Publikum sie so aufnahm.

Obwohl Cesare Zavattini feststellte, dass Pudovkin für seine Generation die Kinematografie symbolisierte, beklagte Giovanni Buttafava, dass das sowjetische Kino zu viele Pudovkin und zu wenig Barnet habe (Vivaldi, 2006: 266). Trotz aller Kritik wurden jedoch sowohl das sowjetische Kino als auch das gesamte Weltkino stark von Pudovkin beeinflusst.

Pudovkin betrachtet das Trio Drehbuchautor, Regisseur und Schauspieler als die wichtigste gemeinsame Basis des Films. Pudovkins Bearbeitungsprinzipien basieren vollständig auf der emotionalen Wirkung des Publikums (Mast et al., 1992: 126). Ein Film, der das Publikum besonders emotional berührt, ist für ihn ein gelungener Film.

Laut Pudovkin ist der Film die sinnvolle Zusammenführung vieler unzusammenhängender Teile, die das Publikum berühren (Cameron, 1967: 21). Zweifellos werden im Montageprozess viele Regeln angewendet und dieser Prozess basiert auf Prinzipien.

Pudovkin betont die Bedeutung der Einstellung im Film und betont manchmal, dass eine Einstellung im Drehbuch den Film von Anfang bis Ende erstellen kann (Crippen und Youssef, 2020: 8). Das Setting ist eines der wichtigsten Prinzipien von Pudovkins Editing.

Frühe russische Filmtheoretiker wie Pudovkin glaubten, dass der Schnitt, die Organisation und Platzierung von Aufnahmen ein einzigartiges Ausdrucksmittel des Filmemachens war.

Pudovkins 5 Schnitttechniken sind Kontrast, Parallelität, Symbolik, Gleichzeitigkeit und Hauptmotiv. Jede dieser Techniken steckt im Gedächtnis jedes Cutters und wird in fast jedem Film weltweit verwendet.

Pudovkin konzentrierte sich auf das Problem der Wahrnehmung eines Bildes durch das Publikum im Film (Russel 2005: 15). Er suchte nach Wegen, eine Beziehung zwischen dem Publikum und den Phänomenen im Film herzustellen.

Ressourcen

Arnheim, R. (1957). *Film als Kunst*. London: University of California Press Ltd.

Cameron, E. (1967). *Pudovkins Gebot, Teil 1: Die „grundlegende Methode“ des Filmemachens*. London: Vision Publishing.

Cereci, S. (2020). Dichter der Filmbearbeitung: Pudovkin. *Broadcastinfo*, 73: 106-108.

Crippen, M. und Youssef, F. (2020). *Filme als Umgebungen. Ästhetische Kompetenz*, Cambridge: Mont Publishing, S. 1-10.

Hennig, A. (2006). *Faktur und fRaktur. Transformatoren ästhetischer Erfahrung im Film*. Sonderforschungsbereich, 626 Ed. Ästhetische

Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit, Berlin: Geschichtlichkeit, p. 1-15.

Mast et al., Vohen, M. und Braudy, L. (1992). *Filmtheorie und Kritik*. Vierte Ausgabe, New York: Oxford University Press.

Ojanen, M. (2015). *Das modernistische Mandat der Montage: John Dos Passos' USA, sowjetische Filmtheorie und der Roman*. Tampere: Institutionelles Archiv der Universität Tampere.

Russell, M. (2005). *Der Kuleshov-Effekt und der Tod des Autors*. Edinburgh: FORUM University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture & the Arts.

Sargesant, A. (1997). *Pudovkin und Pavlovs Hund*. Unveröffentlichte Doktorarbeit, Faculty of Arts Department of Drama, Film and Television University of Bristol.

Vivaldi, G. (2006). Vsevolod Pudovkin: Ausgewählte Aufsätze. *Filmphilosophie*, 11 (3): 260-268.

Wurm, B. (2011). Ein Buchstabe im ABC der Montage Timošenko 1926: Axiome – Typologie – Diagramme. *Montage AV*, 20 (1): 197-212.

Lew Kuleshovs Theorie des Kinos

Mit der Aussage, dass Montage die Anordnung von Kinomaterial ist, betont Lev Kuleshov auch, dass die Dreharbeiten für den Film nach einer bestimmten Disziplin angeordnet sind (Ojanen, 2015: 15). Kuleshov entwickelte das Kino mit originellen Montageprinzipien und machte sehr wertvolle Filme.

Kuleshov wandte wie Eisenstein die Prinzipien der Montage mit Kontrasteffekten an und überraschte das Publikum mit scheinbar widersprüchlichen Bildern.

Kuleshov, der in Russland die Montage namens „Amerikanische Montage“ erfand, schuf die Montagetechnik durch großartige Licht- und Schattenspiele (Bulgakowa, 2011: 232). Kuleshov, der seine eigenen Schnittprinzipien entwickelt hat, ist auch als sehr erfolgreicher Filmforscher bekannt.

Kuleshov, dessen Filme eine utopische Reflexion seiner Träume sind, beschrieb den Film 1918 in seinem *Das Banner der Kinematographie* als Medium.

Kuleshovs Filme über empirische Realität und Kontrastbilder schockierten das Publikum zunächst (Prince und Hensley, 1992: 73). Kuleshov arbeitete in diesem Zusammenhang als Theoretiker und Regisseur sowie als Wissenschaftler.

Mit der bolschewistischen Revolution hat das russische Volk die Gesellschaft und die Natur rational wieder aufgebaut und das Leben, die Kunst und sich selbst als Organisationsform verstanden.

Die Revolution inspirierte neue Ansätze und Techniken des sowjetischen Kinos, und Sequenzen mit extremer Gewalt oder Sexualität wurden mit neuen Montagetechniken, an denen Kuleshov auch Partner war, aus den Filmen entfernt (Hagener, 2005: 210). Auf diese Weise hat das russische Kino dem Weltkino neue Formen gebracht.

Im Rahmen der Rekonstruktion hat auch die Volkpsychologie umstrukturiert.

In der nach der Oktoberrevolution 1917 gegründeten Sowjetunion wurde das Kino nicht als Kunst, sondern auch als Mittel zur Bildung der Massen gesehen (Braun 2012: 97). Theoretiker und Regisseure wie Eisenstein, Pudovkin, Kuleshov haben auf dieses Ziel hingearbeitet.

Die Namen von Dziga Wertow, Eisenstein, Pudovkin, Dowshenko und Kuleshov werden mit der Revolution identifiziert (Amzoll, 1997: 67). Russische Filmemacher waren auch die größten Unterstützer der Revolution.

Die Reflexion des eigenen emotionalen Zustands des Zuschauers auf die Figur, die er im Film sieht, wird als "Kuleshov-Effekt" bezeichnet.

Kuleshows experimentelle Schnittarbeiten bildeten eine der Säulen des sowjetischen Kinos (Danks 2005: 247). So entstand die Kuleshov-Schule, zuerst im russischen Kino und dann im Weltkino.

Kuleshov, der soziale und politische Ideologien von Klasse, Geschlecht, Ethnizität und verschiedenen Aspekten mit widersprüchlichen Bildern zusammenführte und fikionalisierte, produzierte ästhetische Bedeutungen aus Kontrasten (Prince und Hensley, 1992: 71). Kontrast und rätselhafte Widersprüche waren das Hauptprinzip fast aller russischen Regisseure und Theoretiker.

Kuleshov unterstreicht, dass der Filmschauspieler unwichtig ist und betont, dass die Beziehungen zwischen den Schauspielern und dem anderen Filmmaterial wichtig sind (Sternagel, 2011). Kuleshov betonte wie Pudovkin die Beziehung zwischen Objekten und Menschen.

In seiner Bewertung der Wirkung der vertikalen Bewegung schlug Kuleshov vor, dass eine schnellere vertikale Bewegung nach oben vom Publikum als starker Charakter interpretiert werden kann, während eine langsamere Bewegung nach oben zum oberen Rand des Bildes Bedeutung gewinnen kann.

Kuleshov wies darauf hin, dass eine sich schneller nach unten bewegende Figur als Schwäche interpretiert werden kann, während eine langsamere Bewegung zum unteren Rand des Bildes als eine stärkere Figur angesehen werden kann (Egizii, 2012: 5). Dieses Prinzip war auch eines der Grundprinzipien der Fotografie.

Während sowjetische Theoretiker, die den psychischen Einfluss berücksichtigten, an einer externen Simulation und Visualisierung von intellektueller Montage, Denken und Imagination arbeiteten, interessierte sich Lev Kuleshov besonders für die Kombination von Aufnahmen (Hagener 2014: 180). Kuleshov gilt in diesem Zusammenhang als einer der ersten Meister der russischen Montagetechnik.

Das russische Kino hat wie andere wichtige Kinos technische und inhaltliche Veränderungen erfahren und neue Formen angenommen (Fedorov, 2018: 91). Lev Kuleshov spielte eine der Hauptrollen bei der Transformation des sowjetischen Kinos vom Alten zum Neuen.

Es wird behauptet, dass Kuleshows emotionales Koordinatensystem im Film auf den Forschungen des russischen Neurologen Vladimir Bekhterev basiert, der als Vater der objektiven Psychologie gilt, und der Kuleshov-Effekt auf diese Weise gebildet wurde (Holl, 2017: 221). Kuleschow war wie seine Vorgänger und Nachfolger sehr an Psychologie und Psychiatrie interessiert.

Lev Kuleshov betont, dass der Erfolg eines Films mit der Integration der Schauspieler in die Rolle, der Reflexion der Ideologie auf den Film und der Kraft der Montage entsteht (Kuleshov, 144). Neben der Montage enthüllte Kuleshov auch die Prinzipien des Spielcharakters.

Kuleshov stellte eine Beziehung zwischen Film und Publikum her, berücksichtigte direkt die Prinzipien der Psychologie und Psychiatrie und schuf die neurokinematische Technik (Eugeni und D'Aloia, 2014: 206). In diesem Zusammenhang sind in Kuleshows Filmen durchaus psychologische Effekte zu sehen.

Ressourcen

Amzoll, S. (1997). Kampf um den ungespielten Oktober. Porträt des sowjetischen Dokumentarfilmers Dsiga Wertow. *Utopie kreativ*, 79: 66-73.

Braun (2012). Die nie überwundenen Barrikaden Oktober (1927) als Quelle zur Konstruktion des Mythos der russischen Revolution von 1917. *Werkstattgeschichte*, 60: 96–103.

Bulgakowa, O. (2011). Lew Kuleschow – ohne «Kuleschow-Effekt». *Montage AV*, 20 (1): 223-246.

Danks, A. (2005). Die globale Kunst des Found Footage-Kinos. Traditionen im Weltkino, Ed. Linda Badl'y, R. Barton Palmer, Steven Jay Schneide, Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 241-253.

Egizii, M. L. und Denny, J. und Neuendorf, K. A. und Skalski, P. D. (2012). Welchen Weg ist er gegangen? Direktionalität von Filmcharakter und Kamerabewegung und anschließende Zuschauerinterpretation. Visual Communication Division der International Communication Association auf der Jahrestagung, Phoenix, AZ, Mai 2012.

Eugeni, R. und D'Aloia, A. (2014). Neurofilmologie. Audiovisuelle Studien und die Herausforderung der Neurowissenschaften. Mailand: Mimesis.

Fedorov, A. (2018). Russisches Kino: Eine sehr kurze Geschichte. *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniya*, 5 (2): 82-97.

Hagener, M. (2005). Kultur- und Medienstrategien der Avantgarde: Die Netzwerke und Diskurse der europäischen Filmavantgarde, 1919-39. Almere: Eigen Beheer B.V.

Hagener, M. (2014). Re-Editing als Psychotechnik: Montage und Medialität im frühen sowjetischen Kino. *Technē/Technology Researching Cinema and Media Technologies – Ihre Entwicklung, Nutzung und Wirkung*, Ed. Annie van den Oever, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Holl, U. (2017). Kino, Trance und Kybernetik. Amsterdam: Amsterdam University Press B.V.

Kuleshov, L. Die Prinzipien der Montage. Kritische Visionen in der Filmtheorie, Ed. Timothy Corrigan, Patricia White, Meta Mazaj, New York: Bedford & St. Martins, Basingstoke: Macmillan Ltd, p. 134-144.

Ojanen, M. (2015). Das modernistische Mandat der Montage: John Dos Passos' USA, sowjetische Filmtheorie und der Roman. Unveröffentlichte Dissertation, Universität Tampere School of Language, Translation and Literary Studies English Philology.

Prince, S. und Hensley, W.E. (1992). Der Kuleshov-Effekt: Nachbildung des klassischen Experiments. *Kinojournal*, 31 (2): 59-75.

Sternagel, J. (2011). Der Kuleshov-Affekt. Überlegungen zu einem ästhetischen Gedankenexperiment. VIII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik: »Experimentelle Ästhetik«, »Gedankenexperimente«, Kunstakademie Düsseldorf, 06.10.2011.

Dziga Vertovs Theorie des Kinos

In den 1920er Jahren schufen die sowjetischen Stummfilme eine brillante Epoche in der Geschichte des Weltkinos in Bezug auf Kultur und Kunst.

Dziga Vertov, die in den 1920er und 1950er Jahren in der UdSSR arbeitete, führte die radikale Kino-Eye-Theorie ein, die eine neue Filmsprache befürwortete, indem sie die einzigartigen mechanischen und audiovisuellen Eigenschaften der Kinematografie anstelle von Theater- oder literarischen Traditionen nutzte (Gadassik, 2003). 2019: 173). Die Cinema-Eye-Theorie wurde weltweit übernommen und angewendet.

Dziga Vertovs große theoretische Essays decken den Zeitraum seiner Stummfilmkarriere ab, und im Vergleich zu seinen frühen Schriften sind seine Artikel nach 1930, dem Beginn des sowjetischen Tonkinos, journalistischer und anekdotischer (Petric 1978: 38). Vertovs Werk wird als grundlegendes Prinzip anerkannt, da es mit den frühen Perioden des sowjetischen Kinos zusammenfällt.

Bekannt für seine "Cinema-Eye"-Theorie und als "Mann mit der Kamera" beschrieben, ist Dziga Vertov eine Theoretikerin und Regisseurin, die große Beiträge zum russischen und internationalen Kino geleistet hat.

Cinema-Eye, eine neue Kameratechnik, beinhaltet die Aufnahme von Lebenswirklichkeiten mit erstaunlicher Natürlichkeit (Enzensberger 1972: 97). Diese Technik basiert auf dem Prinzip der natürlichen Aufzeichnung dessen, was auf Straßen, Plätzen und Fabriken passiert.

Das von Vertov entwickelte Montageverfahren Kino-Eye (Cinema Eye) ist ein bahnbrechender experimenteller Versuch, die Welt durch das Objektiv einer Filmkamera zu entschlüsseln (Latific, 2018: 31). Seiner Meinung nach ist die Kamera das bequemste Werkzeug, um die Realitäten der Welt zu sehen und aufzuzeichnen.

Vertov hat den technologischen Fortschritt, der das menschliche Auge ersetzen soll, voll und ganz angenommen.

Vertov dokumentiert die Fakten durch die Kamera und ist vor allem als Dokumentarfilmer bekannt (Zimmermann, 2021: 383). Alle Filme von Vertov sind dokumentarisch, wenn auch fiktiv.

Dziga Vertov, der behauptet, dass das Betrachten der wirklichen Details des Lebens mit einer Kamera der Beginn eines glitzernden Kinos ist, ist einer der Theoretiker, die seine Theorie auf seiner Ideologie aufbauten (Vertov, 1984: 26). Mit dem Film *Der Mann mit der Kamera* hat er die Realitäten seines eigenen Landes mit seiner Kamera festgehalten.

Der Kameramann von *The Man with the Camera*, Michael Kaufman, argumentierte, dass sich einzelne Teile der Einheit einer filmischen Realität aus unterschiedlichsten Positionen in der umgebenden Realität konstruktiv verorten und arrangieren lassen (Latifć 2018: 26). Schließlich zeichnet der Film *Man with a Camera* in Übereinstimmung mit Vertovs Argumentation auf, was die Kamera als Auge wahrnimmt.

Vertov, ein Kommunist, forderte, dass ein sozialistischer Künstler sich der Realität stellen sollte, wie sie ist.

Vertov fotografierte das wirkliche Leben in Kiew und Moskau, wie Betrunkene, Landstreicher, Bettler, schlecht gekleidete Menschen, barfüßige Dienstmädchen, die gut gekleidete Damen bedienen, die harten Lebensbedingungen der Bergleute in überfüllten Zügen und bürgerliche Filme, die in Billiglohntheatern gezeigt werden.

Mit der Kamera als Auge entwickelte Vertov die Kino-Glaz-Theorie, verwendete die Kamera anstelle eines Auges und ging den Tatsachen nach (Michelson, 1984: 40). Vertov sah die Realitäten seines Landes mit seiner Kamera aus nächster Nähe und interessierte sich mehr für die politische und wirtschaftliche Situation des Landes.

Vertov betonte, dass die „unbewusste“ Schussstrategie eine spezifische ideologische Funktion habe.

Vertov, der der Meinung ist, dass diejenigen, die sich der Schießerei bewusst sind, nicht die Wahrheit widerspiegeln, argumentiert, dass die Menschen die beeindruckendsten Bilder in den unbewusstesten Aufnahmen

liefern (Hicks, 2007: 129). Seiner Meinung nach entspringt die Realität der Reinheit und Natürlichkeit.

Im Rahmen der Cinema-Real-Theorie argumentiert Vertov, dass der Filmemacher beim Drehen eines Films nicht nur drehen, sondern auch Details aus der Realität auswählen sollte.

Der Hauptunterschied zwischen den Prinzipien und Filmen von Vertov und denen seines Zeitgenossen Sergei Eisenstein, dessen Praxis bekannt ist, zeigt sich in der semiotischen und linguistischen Dimension (Fore 2010: 371). Der große Umfang und die spezifischen Details von Vertovs Theorien und Praktiken heben ihn von seinen Kollegen ab.

Die Prinzipien von Kreativität, Realität, Dokumentar- und Spielfilm, die Vertov in den komplexen Epochen des sowjetischen Kinos offenbarte, zeigten sich in dem 1934 gedrehten Film *Tri pesni o Lenine* (Drei Lieder von Lenin) (Hicks, 2007: 118). Vertov spiegelte seine Theorien in all seinen Filmen deutlich wider.

Vertovs Theorien haben viele Filmemacher und Denker in der Welt beeinflusst, insbesondere das französische Kino und Schriftsteller.

Dies wurde auch in dem Werk mit dem Titel „The Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“ hervorgehoben, das der französische Drehbuchautor Jean-Louis Baudry 1970 verfasste (MacCay, 2018: lxxv). Vertovs Prinzipien wurden immer weiter verbreitet, da sie von anderen Schriftstellern und Filmemachern geteilt wurden.

Deleuze stellte fest, dass die Geschichte in Vertovs Film Bedeutung und Wirkung bieten kann und betonte, dass die Geschichte für sich allein bedeutsam sein kann, indem sie sich auf die „Wahrheit“ konzentriert, die ein Dokumentarfilm haben sollte (Jeon und Kim, 2010: 154). Viele andere Filmemacher und Schriftsteller haben ebenfalls Ansichten geäußert, die Vertovs Theorien rechtfertigen.

Ressourcen

Enzensberger, M. (1972). Dziga Vertov. *Bildschirm*, 13 (4): 90-107.

Fore, D. (2010). Dziga Vertov, der erste Schuhmacher des russischen Kinos. *Konfigurationen*, 18 (3): 363-382.

Gadassik, A. (2021). Dziga Vertov. *Cinema and Media Studies, A Companion to Documentary Film History*, Ed. Joshua Malitsky, New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., p. 165-186.

Hicks, J. (2007). *Dziga Vertov Definiert den Dokumentarfilm*. London: I.B.Tauris & Co. Ltd.

Jeon, P.K. und Kim, N.I. (2010). Dziga Vertovs Filmtheorie des sowjetischen Stummfilms - Im Vergleich zwischen der Montagetheorie von Sergej Eisenstein und der Dziga Vertov Filmtheorie. *The Journal of the Korea Contents Association*, 10 (8):147-158.

Latific, A. (2018). Das Kino-Eye-Montageverfahren als formales Experiment. *AM Journal of Art and Media Studies*, 15: 23-33.

MacCay, J. (2018). *Einführung: Wie hat es angefangen?* Berlin: De Gruyter.

Michelson, A. (1984). *Die Schriften von Dziga Vertov*. London: University of California Press.

Petric, V. (1978). Dziga Vertov als Theoretiker. *Kinojournal*, 18 (1): 29-44.

Vertov, D. (1984). *Die Schriften von Dziga Vertov*. Hrsg. Annette Michelson, Kevin O'Brien, London: University of California Press.

Zimmermann, Y. (2021). „Hans Richter und der Filmessay: Ein medienarchäologischer Fall. Studium der Dokumentarfilmgeschichte und Historiographie. Ein Begleiter zur Geschichte des Dokumentarfilms, Ed. Joshua Malitsky, New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., p. 367-390.

Psychologie und Kino

Die Verknüpfung der Psychologie mit der Filmkunstszene ist seit Sigmund Freud gängige Praxis. Film- und Kulturwissenschaften durch Psychologie und Psychoanalyse sind Gegenstand neuer Forschung. Sigmund Freuds Skepsis gegenüber bewegten Bildern ebnete den Weg für die Psychoanalyse im Kino (Jaspers 2006: 336). Im Laufe der Geschichte des Kinos wurden immer wieder Modelle entwickelt, um das Thema Film und Kino aus psychologischer Perspektive zu durchdringen. Die somatischen Reaktionen der Betrachter auf die Bilder und die psychologischen Wirkungen der Bildsequenzen wurden sorgfältig untersucht (Wuß 2002: 127). Moderne Filmemacher drehen und schneiden Filme direkt aus der menschlichen Psychologie.

Kino ist eine psychologisch geformte Fiktion vor einer Kunst aus bewegten Bildern. Jeder Plan, jede Leuchte, jede Linie, jedes Accessoire im Kino soll eine psychologische Wirkung erzeugen. Kino ist gewissermaßen ein psychologisches Design, bei dem visuelle Materialien als Werkzeug verwendet werden (Zwiebel 2013: 137). Die psychologische Wirkung wird im Ausmaß der Beherrschung des Regisseurs verstärkt. L'Arrivée d'un train en Louis und Auguste Lumières "gare de la Ciotat", der erste öffentliche Film der Kinogeschichte, weckte bei vielen Menschen die Grundangst und wirkte sich direkt auf die Psychologie aus (Hofmeier 2012: 27). Die psychologische Wirkung von Filmen hat sich in der Geschichte des Kinos fortgesetzt.

Nach Ansicht einiger Kritiker ist Kino eine Illusion. Das Kino ist ein Illusionist, der den Menschen auf fantastische Weise realitätsnahe Geschichten zeigt und auf die Psychologie des Publikums abzielt. In gewisser Weise gehen Kinobesucher auch ins Kino, um Illusionen zu sehen. Viele Zuschauer sehen sich Filme an, um sich in einer Fantasiewelt anders zu fühlen. Ausgangspunkt ist direkt die Psychologie (Allen, 1993: 45). Zeitgenössische Wissenschaftstheoretiker neigen zu der Annahme, dass das durchschnittliche Kinopublikum grundsätzlich getäuscht wird, um zu glauben, dass das Gesehene real ist. Filmemacher sind sich bewusst, dass das Publikum einen Film nur anschaut, um eine Reise in eine unrealistische Fantasiewelt zu unternehmen. Auch das Kinopublikum ist bereit für Illusionen (Brauerhoch, 2014: 109). Kino scheint in diesem Zusammenhang

ein Design zu sein, das von Psychologie und Illusion geprägt und gefordert wird.

Hinzu kommt die Tatsache, dass die Ursprünge der filmischen Illusion in einer älteren Kunstform entstanden sind, die Wissenschaft und Schauspielkunst kombinierte. Die historischen Verbindungen zwischen Magie und Kino helfen, die mehrdeutigen Beziehungen des frühen Films zu Kunst und Technologie zu verstehen. „Da magisches Theater entworfen wurde, um die ängstlichen Elemente des Bühnenhandwerks zu beseitigen, nahmen die Illusionen eine unrealistische Qualität an, die es dem Publikum ermöglichte, die Kunst und Wissenschaft hinter dem Trick zu schätzen, ohne jemals vollständig getäuscht zu werden“ (North, 2001: 75). Illusionen, die eine psychologische Illusion sind, wurden auch im Kino verwendet, um das Publikum zu täuschen und in verschiedene Dimensionen der Vorstellungskraft zu führen.

„Für André Bazin ist das filmische Bild ein perfektes Medium der Illusion. Dies sind Zeichen, die eigentlich Transformationen ihrer Objekte sind, die überhaupt keine Zeichen mehr sind. In einem mechanischen, „automatischen“ Abbildungsverfahren, so Bazin, vermittelt das Objekt im fotografischen Medium etwas aus seiner Existenz mit der Wirkung des „Realitätstransfers“. Aus diesem Grund ist Malerei nicht nur eine Spur der realen Präsenz des Dargestellten, sondern eine andere Form der realen Präsenz des Dargestellten, eine zusätzliche Form, die die Realität nicht repräsentiert, sondern ihr eine Präsenz hinzufügt“ (Hediger, 2006: 108). Illusion ist eine Anwendung, die in vielen bildenden Künsten verwendet wird, insbesondere im Kino. Die Magie und der Charme des Kinos finden sich auch in der Illusion (Voss 2013: 116). In gewisser Weise ist die Illusion eine der wichtigsten Bezugsquellen der Kunst.

Kino ist eine Kunst, die auf Geschichten basiert, die auf Fakten basieren, aber oft nicht wahr sind. Kino muss den Zuschauer nicht an die Realität der Geschichte glauben lassen. Kino besteht aus Elementen, die auf einer ästhetischen Illusion und Verkörperung beruhen (Lederle, 2019: 140). Ein Film ist eigentlich eine Geschichte, die nicht auf der Leinwand abgespielt wird, sondern im Kopf des Publikums. Die Bedeutung der Geschichte und der Bilder im Film offenbart sich auch im Gehirnprozess des Zuschauers.

Aufgrund unterschiedlicher Psychologien und unterschiedlicher Illusionen bekommt der Zuschauer vom Film etwas anderes (Dupuis, 2012: 89). Die Illusion hat in der Vielfalt der ästhetischen Erfahrungsgegenstände in Theorie und Praxis seit jeher eine besondere Rolle gespielt.

Kino ist eine Art, mit den Köpfen der Menschen zu spielen, zu überraschen und zu phantasieren. Alles, von der technischen Struktur des Kinos bis hin zu den Plänen im Film, ist darauf ausgelegt, beim Publikum einen Illusionseffekt zu erzeugen (Lieb 2002: 356). Im Laufe der Ära haben sich auch die physischen und inhaltlichen Merkmale des Kinos geändert, aber das Element der Illusion ist immer geblieben.

Psychologen untersuchen immer noch die Auswirkungen visueller Reize in Filmen. Die narrativen Werte der Filme bestimmen sich auch nach ihrer Wirkung auf das Publikum (Tan, 2018: 11). Es wurde auch wissenschaftlich festgestellt, dass ein Kinobesuch ein gutes Gefühl gibt und eine Art Therapie ist. Für manche Zuschauer ist der Kinobesuch eine Art des Glücklichseins (Uhrig, 2005: 17). Die psychologischen Wirkungen des Kinos treten immer deutlicher hervor.

Die positiven Auswirkungen von Filmen auf die Psychologie werden in allen Bereichen vom täglichen Leben bis zur Bildung gesehen. Es wurde festgestellt, dass das Anschauen von Filmen und das Diskutieren von Filmen mit Schülern in Schulen auch das Lernen erleichtert (Arboccó, 2018: 564). Es wurde durch wissenschaftliche Experimente bewiesen, dass Filme auch Veränderungen in den Ansichten und Verhaltensweisen des Zuschauers bewirken, z. B. verwandeln einige Filme negative Gedanken gegenüber Behinderten in positive (Wahl und Lefkowits, 1989: 526). Es gibt viele Beispiele für Filme, die Ansichten und Verhaltensweisen ändern.

Aufgrund der Beziehung zwischen der Geschichte des Films und den Lebenserfahrungen des Publikums erleichtern Filme auch das Verständnis verschiedener Ereignisse und Situationen im Leben (Blothner, 1994: 13). Unterschiedliche Ereignisse und Entwicklungen in den Filmen ermöglichen die Entwicklung unterschiedlicher Wege im mentalen Prozess des Publikums.

Ressourcen

Allen, R. (1993). Darstellung, Illusion und das Kino. *Kinojournal*, 32 (2): 21-48.

Arboccó, M. (2018). The Cinema as a Teaching Tool in Psychology. *Propósitos y Representaciones*, 6 (1): 543-565.

Blothner, D. (1994). Wie wirkt der Spielfilm? *Zwischenschritte*, 13 (2): 1-14.

Brauerhoch, A. (2014). Projektion und Illusion – Wahrnehmung im Kino. *Entautomatisierung*, Ed. Norbert Otto Eke, Annette Brauerhoch, Anke Zechner, Renate Wieser, Pliening: Verlagshaus Schlosser, p. 91.114.

Dupuis, I. (2012). Illusion und Wirklichkeit. Mentale Metadiegesen im zeitgenössischen Film. Unveröffentlichte Masterarbeit, Hamburg: Wissenschaftliche Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Master of Arts (M.A.) der Universität Hamburg.

Hediger, V. (2006). Illusion und Indexikalität. Filmische Illusion im Zeitalter der postphotographischen Photographie. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 54 (1): 101-110.

Hofmeier, D. (2012). Psychologie in Filmen „Optische und dramaturgische Methoden der emotionalen Beeinflussung und ihre Wirksamkeit während des Filmerlebnisses auf die Wahrnehmung und Psyche des Zuschauers“. Stuttgart: SAE Institut Stuttgart.

Jaspers, K. (2006). Psychologie und Filmseite Sigmund Freud. *Kino im Kopf*, Ed. Kristina Jaspers, Wolf Unterberger, Berlin: Museum für Film und Fernsehen, S. 336-338.

Lederle, N. (2019). : Illusionsästhetik und leibgebundene Immersion im Kinofilm. Anmerkung zu einer begrifflichen Konstellation. *Navigationen - Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*, Immersion: Grenzen und Metaphorik, 19 (1): 123–142.

Lieb, S. (2002). Verführung und Illusion Gestaltungsmittel der Kinoarchitektur in Deutschland bis 1960. Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 63: 345-358.

Norden, D. (2001). Magie und Illusion im frühen Kino. SFC-Science-Fiction-Chronik, 1 (2): 70-7.

Tan, E. S. (2018). A Psychology of the Film. Palgrave Communications, 4 (1): 1-20.

Uhrig, S. C. N. (2005). Cinema is Good for You: The Effects of Cinema Attendance on Self Reported Anxiety or Depression and "Happiness". Essex: Institute for Social and Economic Research University of Essex.

Voss, C. (2013). Der Leihkörper Erkenntnis und Ästhetik der Illusion. Filmendenken, Göttingen: Brill Deutschland GmbH, p. 105-128.

Wahl, O .F. ve Lefkowits, J. Y. (1989). Impact of a Television Film on Attitudes Toward Mental Illness. American Journal of Community Psychology, 17 (4) 521-528.

Wuss, P. (2002). Das Leben ist schön aber wie lassen sich die Emotionen des Films objektivieren? Film und Psychologie-nach der kognitiven Phase? Hrsg. Jan Sellmer, Hans J. Wulff, Marburg: Schüren Verlag, p. 123-142.

Zwiebel, R. (2013). Gedanken zum Arbeitsmodell der Filmpsychoanalyse am Beispiel von Black Swan. Kino zwischen Tag und Traum-Psychoanalytische Zugänge, Ed. Blothner, Dirk, Zwiebel, Ralf, Saarbrücken: PsyDok, p. 124-139.

Psychoanalytische Theorie des Kinos

Ein wissenschaftlicher Umgang mit dem Phänomen Kino und die Kritik an der Etablierung des Kinos als Wissenschaft erforderten einen historisch-wissenschaftlichen Zugang. Theorien, die die künstlerischen, technischen und psychologischen Aspekte des Kinos erklären, haben sich nach und nach entwickelt und sind Gegenstand eingehender Forschung und Diskussion. Die semiotische Bewertung des Kinos ist eine Technik für sich. Mit der Entwicklung des Kinos haben sich auch Techniken der Kritik entwickelt und die Kinokritik ist zu einer aktiven Beschäftigung geworden. Der psychoanalytische Umgang mit Filmen ermöglichte eine tiefere Analyse der verborgenen Symbolebene filmischer Bilder und damit der beteiligten Filme und ermöglichte ein besseres Verständnis von Inhalt und semiotischem Ausdruck der Filme. Als der Franzose George Méliès Anfang des 20. Jahrhunderts seinen ersten Film drehte, veröffentlichte Sigmund Freud im selben Jahr auch seine Traumdeutung. Film und psychoanalytische Wissenschaft wurden daher fast gleichzeitig geboren, beide Fachgebiete zeigen spannende Dialoge und viele Entwicklungen von Parallelen und Überschneidungen. Die psychoanalytische Analyse des Kinos kontrastiert die Ähnlichkeiten zwischen dem Kino und dem menschlichen Geist und den Parallelen zwischen der kinematografischen Technologie und der menschlichen Vorstellungskraft. Die psychoanalytische Theorie erlebte mit der Arbeit des Psychoanalytikers Lacan einen Aufschwung und wurde 1969 in einer Reihe von Kinomagazinen veröffentlicht, die das Auftreten und die Transformation von Psychoanalytikern im Film untersuchten; Im selben Jahr wurden auch die Ansichten von Hitchcock, Antonioni und Fellini veröffentlicht. Die Beziehung zwischen Filmtheorie und Psychoanalyse entwickelte sich danach fruchtbarer.

Das Kino war seit dem Ende des 19. Jahrhunderts eines der wichtigsten Werkzeuge für Überraschungen, Ideologie, psychologische Effekte, Gesellschaftskritik und Semiotik. Obwohl es in den frühen 1920er Jahren Konflikte unter denjenigen gab, die das Kino als Ganzes sahen, wurde das Kino, das als Ausdrucksmittel mit einer Persönlichkeit, einer Ideologie und einer Kultur betrachtet wurde, auch als objektive Realität gesehen, die es zu entdecken galt in seinen Grundkomponenten (Horwarth, 2017: 114). Nach

Freuds Werk wurde Laura Mulveys Werk mit dem Titel *Visual Pleasures and Narrative Cinema* zu einer Phase, in der die psychoanalytische Theorie verschiedene Dimensionen gewann.

Generell wird die Möglichkeit psychoanalytischer Arbeit an und mit Filmen oft daraus abgeleitet, dass Film und Traum in vielfältiger Weise miteinander verbunden sind. Kino kommuniziert durch Sprache, und Bilder bestehen wie Träume fast ausschließlich aus visuellen Phänomenen. Film als Bildsprache zeichnet sich vor allem durch die Mobilität seiner Bilder aus. Alles, was ein Film erzählt, kann nachgebaut werden, ohne es explizit zu zeigen. So erweist sich die Psychoanalyse als kritische Methode (Zeul, 2006: 159). Von dem, was sich im menschlichen Bewusstsein und darüber hinaus ansammelt, bis hin zu Lebenserfahrungen, von der Vorstellung bis zur Alltagsstimmung, jedes Element beeinflusst die Psychoanalyse.

Psychoanalyse ist ein Ansatz, der die Beziehung des Kinos zum Unbewussten analysiert. Das Unbewusste befindet sich nicht nur im Subjekt, sondern auch in der Umgebung, die es umgibt und im Universum, das es durchdringt. Genau das meint Jacques Lacan mit seiner Aussage über "Existenz, der exzentrische Ort", die er auf den ersten Seiten seiner *Écrits* findet. Das Unbewusste gehört zur Installation, und Lacans rätselhafte Formel, dass das Unbewusste der Diskurs des Anderen ist, sollte in diesem Sinne verstanden werden (Binotto, 2008: 91). Anstatt im mentalen Haus des Subjekts zu bleiben, kommt das Unbewusste vom Anderen, taucht nicht mit der Person, sondern in den Prozessen und Diskursen um die Person herum auf und existiert daher in den Kommunikationsmedien.

Nach der Erfindung der Schrift wurde alles neu gedacht und die Existenz des Menschen und des Lebens verändert. Jede neue Erfindung, Bilder, Symbole mit Bedeutung haben neue Erweiterungen geschaffen und den Weg für verschiedene Analysen geebnet. Wenn Träume und die unterbewusste Welt des Menschen, Psychologie hinzukommen, ist die Entstehung neuer Theorien unvermeidlich (Morsch 1997: 284). Die Psychologie hat unter den Wissenschaften, von denen sie ihre konzeptionellen Werkzeuge entlehnt hat, immer eine privilegierte Stellung eingenommen.

Auch für das Kino gibt es eine konkrete Vision von Träumen, aber vor allem Surrealisten haben bereits leidenschaftlich an die Beziehung zwischen Kino und Träumen geglaubt, da sie glauben, dass die traumähnliche Struktur und die Gestaltungsmittel von Filmen ähnliche Effekte wie in Träumen erzeugen (Brütsch, 2009: 27). Kino entspricht in gewisser Weise voll und ganz dem surrealen Geist. Träume werden als Vergleichspunkt oder Metapher für die Analyse von Filmen verwendet (Stelte 2018: 142). Träume waren in der gesamten Geschichte der Filmtheorie ein gemeinsames Thema, zwischen Traum und Film wurde eine Analogie hergestellt, die phänomenologisch begründet wurde.

Viele Psychiater haben das Anschauen von Filmen als eine Art Träumen beschrieben. Es wurde argumentiert, dass sich die Parallelen zwischen den klassischen thematischen Elementen Traum und Kino und den Repräsentationen im Kino mit der Traumstruktur überschneiden (Schönhammer 2008: 78). Aufgrund der Klischees, die in Traumdarstellungen verwendet werden, fällt es außerhalb des Imaginären, das der Zuschauer als intellektuell einstuft. Unabhängig vom Inhalt versetzen die Aufnahmen vieler Filme nachweislich den Zuschauer in einen traumhaften Zustand.

Filme haben eine Erzählstruktur, die sowohl progressiv als auch kumulativ ist, und in Bezug auf die Geschichte, die in gewisser Weise ein Ergebnis ist, wird die progressive Ausdünnung immer dünner und kumulativer, da sie durch das Nebeneinanderstellen ähnlicher Episoden, in denen ein Motiv variiert wird, auftritt. Auch dieser Segmentwechsel ist auf ein oder zwei Unterschiede zurückzuführen. Träume haben auch eine filmähnliche Technik (Rakin, 2021: 215). Die Beziehung des Traums zum Unterbewusstsein und die unbewussten Analysen des Kinos werden heute als eine der wissenschaftlichen Tatsachen der modernen Welt akzeptiert.

Filme sind praktische Werkzeuge für die Konstruktion und Aufführung von populärem Wissen über ein kulturelles Gedächtnis, Lehr-, Lern- und Bildungsprozesse. Die Interpretation von Filmen durch die Verknüpfung mit Träumen macht sie leichter verständlich (Zahn et al., 2018: 88). Faktoren wie Geschichte, Mode und Konjunktur wirken sich direkt auf das Kino aus; menschliche Psychologie, Unterbewusstsein und

Vorstellungskraft können auch ein direktes Thema oder ein Faktor im Kino sein. Viele Regisseure haben, ausgehend von Träumen, beeindruckende Filme gedreht, die Menschen in verschiedene Atmosphären ziehen (Devoucoux, 2007, 304). Träume, die Psychologieschulen, Parapsychologen, experimentelle Spiritualisten und manche Filmemacher als Ausdruck des Unterbewusstseins beschreiben, bilden manchmal die Geschichte eines Films.

„Typische Traumsignale sind Verzerrungen in Raum und Zeit, unerwartete Sprünge oder unvorhersehbare Verlangsamungen in der Erzählung, Doppel- oder Mehrfachbelichtungen, „unnatürliche“ Beschleunigungen oder Verzögerungen, optische Deformationen und die Verfremdung des „Abgebildeten“ (Koebner 2018: 132 .).). Manchmal werden Träume, die aus Bildern bestehen, die nicht wahr, aber nicht real sind, auch als Ausdruck der menschlichen Erinnerung definiert. Traumsequenzen werden auch als Sequenzen von Bildern betrachtet, die eine imaginäre Situation darstellen, ähnlich wie im Kino (Schöpe 2007: 107). Ist der Traum einmal beschrieben, sind Anfang und Ende der Traumsequenzen meist durch deutliche Signale gekennzeichnet, dass eine normale Wahrnehmung stattfindet.

Die filmischen Subjektivierungsprozesse zur Beschreibung von Träumen ebenso wie von Halluzinationen, Wahrnehmungsirritationen, Wahnvorstellungen oder Trunkenheit befassen sich nicht mit der Beschreibung sichtbarer Erfahrungsrealitäten; Innenwelten, die nur individuell erfahrbar und intersubjektiv nicht erkennbar sind, sondern Situationen, die einen besonderen Ausdruck erfordern, können durch die filmische Darstellung der äußeren „Realität“ ebenfalls realisiert werden (Kreuzer 2014: 320). In gewisser Weise ähnelt die Traumanalyse aufgrund technischer Ähnlichkeiten der Filmanalyse, und der Beitrag der Träume zum Kino spielt in dieser Analogie eine große Rolle.

Das Realitätsproblem im Film kann auch als das Problem der Realität des Unbewussten verstanden werden. Genitiv ist auch als Genitivus obiectivus und als Genitivus subiectivus zu verstehen. Keine Kunstform stellt im Film so sehr die Existenz des Unbewussten dar, noch zeigt sie, was unbewusste Realität bedeutet (Pieter, 2021: 14). Kino und Unbewusstes,

insbesondere Träume, sind Konzepte und Strukturen, die sowohl in der Praxis als auch in der Theorie miteinander verflochten sind.

Die Psychoanalyse ist ein Werkzeug, das mentale Prozesse untersucht und auch eine Methode zur Behandlung neurotischer Störungen (Nguyen, 2018: 27). Die Psychoanalyse, die sich insbesondere mit dem Unterbewusstsein und Unbewussten beschäftigt, ist auch eine der Hauptmethoden der Filmanalyse. Die Struktur eines Films, der unter Berücksichtigung der Eigenschaften des menschlichen Gehirns und der Genialität des Gedächtnisses entworfen wurde, kann mit den Codes des psychoanalytischen Ansatzes angemessen verstanden und die Filme bewertet werden (Lebovici, 2004: 161). In diesem Zusammenhang bestätigen auch die Argumente von Hegel, Heidegger, Freud und Lacan die Methode.

Träume, die einen direkten Bezug zum Unterbewusstsein haben, werden sehr oft als Vergleich oder Metapher für die Filmanalyse verwendet. Die traumbasierte Analogie des Films wurde in der theoretischen Forschung bisher nur punktuell thematisiert. Allerdings ist die Beziehung zwischen Traum und Kino viel weiter fortgeschritten (Brütsch 2009: 45). Es wird argumentiert, dass Traumanalogien, die auf dem Einfluss eines Films beruhen, immer im Kontext sich historisch wandelnder Rezeptionsbedingungen zu betrachten sind. Film und Traum sind analoge Phänomene, die als schwer fassbare und genauer definierbare Merkmale des Films bekannt sind.

Filmtheoretiker, Kritiker und Kommentatoren wenden sich psychoanalytischen Ideen zu, um das Kino zu erklären, weil es eine grundlegende Verwandtschaft mit dem Irrationalen zu zeigen scheint, das die Psychoanalyse zu erklären versucht. Auch die nichtsprachlichen Charaktere des Films haben eine Bedeutung und sollten in irgendeiner Weise interpretiert werden (Schönau und Pfeiffer, 2003: 118). Freud versuchte, das Phänomen des irrationalen Verhaltens zu verstehen und zu erklären, und Freuds Arbeit erstreckte sich auf Kintotheorien.

Als es etwa zeitgleich mit der Psychoanalyse entstand, blieb „Kino“ zunächst eine Form der Neugierde, bestehend aus einem „bewegten Bild“, das von den gebildeten Gesellschaftsschichten allgemein geteilt wird (Hamburger 2018: 256). Die psychoanalytisch getriebene Filmtheorie

versteht das Kino als etwas, das nach dem Kino kommt, und der psychische Apparat wird als ein Phänomen modelliert, das die in der Psychoanalyse untersuchten Strukturen und Dynamiken vereint und in einen zugänglichen Kontext bringt.

Die Geschichte der psychoanalytischen Filmtheorie zeigt oft eine willkürliche Auswahl und Verteilung psychoanalytischer Ideen und offenbart ein unscharfes oder verzerrtes Selbstverständnis des Status der von Filmtheoretikern verwendeten Konzepte (Allen 2007: 141). Die psychoanalytische Kinotheorie wurde in den 1970er Jahren zu einer der mächtigsten Theorien und Praktiken des Kinos. Die Arbeiten von Jean-Louis Baudry, Christian Metz und dann die Auswertungen von Joan Copjec und Slavoj Žižek haben die Theorie geprägt. Es ist eine einzigartige Theorie der Psychoanalyse, die nicht objektiviert werden kann und verwendet werden kann, um die menschliche Wahrnehmung und das filmische Interesse widerzuspiegeln (Rall, 2016: 14). Einige psychoanalytische Ansätze betonen die Analogie zwischen Film und Traum und neigen dazu, zu erklären, wie Film im Kopf des Betrachters als leinwandähnliches Bild funktioniert, auf das Träume projiziert werden können.

Die Psychoanalyse, eine Sammlung psychologischer Theorien und Methoden, die auf der Arbeit von Sigmund Freud aufbauen, ist die Disziplin, die versucht, die Verbindungen zwischen den unbewussten Elementen der mentalen Prozesse von Patienten aufzudecken. Das Anwendungsgebiet der psychoanalytischen Theorie ausschließlich für Psychoanalyse und Heilung wurde im Laufe der Zeit immer umfassender; Kunstwerke wurden auch in den Anwendungsbereich der Psychoanalyse aufgenommen und sind zu spannenden Gegenständen geworden, die von Psychoanalytikern analysiert werden (Serter, 2021: 217). Die psychoanalytische Filmkritik orientiert sich daran, dass visuelle Fiktionen der Massenkultur als wunscherfüllende Erzählungen oder kollektive Fantasien funktionieren und nutzt Freuds Methode der Traumanalyse, um ihre Bedeutung zu interpretieren. Dies folgt der Praxis von Freuds Anhängern, die Kunst nicht nur als eine Methode zur Erforschung der Psychologie des Künstlers hinter dem Werk analysierten, sondern auch, um zu zeigen, wie die charakteristischen Formen von Fiktion und Fiktionsgattungen eine Verwandtschaft mit der Fantasie aufweisen und Traum (Witte, 2007: 13). Eine Tradition der psychoanalytischen Filmtheorie

besteht darin, die Kraft des Kinos, Vernunft und Nüchternheit zu überwinden, als etwas Wunderbares zu interpretieren; die zweite besteht darin, die Macht des Kinos als äußerst gefährlich und manipulativ zu interpretieren, etwas, das identifiziert und durch das kalte Licht der Vernunft verteidigt werden muss.

Einer der wichtigsten Gründe, warum sich das Kino für Psychoanalytiker von anderen Kunstzweigen abhebt und eine andere Bedeutung gewinnt, ist der wechselseitige Interaktionsprozess, den es mit dem Publikum etabliert. Hockley sagt, dass die Kinoleinwand es uns ermöglicht, sich aufgrund der Inaktivität des Publikums und der Dunkelheit mit intensiver Tonaktivität und der warmen Atmosphäre des Kinos auf das Bild zu konzentrieren, und so führen die Projektionen dieser Bedingungen zu einem psychologischen Prozess. Christian Metz setzt in seiner Herangehensweise an das Kind, das sich im Spiegel sieht, den Spiegel, den das Ich für seine Bildung notwendigerweise braucht, mit der Kinoleinwand gleich. Ohne Identifikation ist nach Metz kein soziales Leben möglich, was eine Identifikation der Menschen untereinander voraussetzt (Koch et al., 2017: 116). Dadurch findet sich jeder Einzelne im sozialen Gefüge wieder und wird er selbst.

Freuds Anhänger Jacques-Marie Emile Lacan sagt, dass der Prozess, in dem das Neugeborene in die Sprache eindringt und damit beginnt, ein Subjekt zu werden, in der Zeit stattfindet, die er das "Spiegelstadium" nennt. Das Ich und seine Lebenswelt gehörten ursprünglich zum Imaginären. Nach dieser nicht vom Natürlicheren getrennten Phase beginnt die symbolische Phase (Hendrix, 2019: 33). Die Psychoanalyse bietet nicht nur eine Methode zur Untersuchung einzelner kinematografischer Phänomene, sondern auch eine Möglichkeit, die Struktur und Funktionsweise des Kinos im Allgemeinen zu entschlüsseln.

Lacan definiert den Prozess als die Spiegelphase, die im Alter von etwa 6 Monaten stattfindet. Sie spricht von der Existenz eines primitiven Ichs in der imaginären Umgebung des Kindes und offenbart die konkrete Wahrnehmung des eigenen Bildes im Spiegel als Gesamtfigur durch Identifikation mit dem Bild des Gleichen (Horwarth 2017: 28). So beginnen sich nach und nach die Verbindungen zwischen Mensch und Bild herauszukristallisieren.

Cesare Musatti, der sicherlich das Potenzial hatte, die freudianisch-marxistischen Theoretiker der 1970er Jahre zu verunsichern, nutzte in einigen seiner Texte wie diesen die Psychoanalyse und insbesondere Freuds metapsychologische Einschätzungen, um zu erklären, wie das Kino der Begierde und der Wahrnehmungsmaschine funktioniert. Musatti definierte das Kino als experimentelles System der Psychoanalyse, als Katalysator für intrapsychische Prozesse und als Therapiegerät (Hediger 2006: 142). Im Zentrum der psychoanalytischen Filmtheorie steht die Wahrnehmung des Publikums und die Wirkung des Kinoapparats auf ihre psychologischen Prozesse. Ziel der psychoanalytischen Filmanalyse sind unsichtbare Strukturen.

Die Psychoanalyse war nie weit von empirischen Kritikern entfernt, die sich über die Unüberprüfbarkeit eines Begriffs wie des Unbewussten beklagen; Ein empirischer Psychologe wie Hugo Münsterberg hat offen erklärt, dass das Unbewusste nicht existiert. Das Umfeld der psychoanalytischen Praxis, das Gespräch zwischen Analytiker und Analysand, soll unbekannt Antworten auf Fragen liefern, die der Analytiker noch nicht stellen kann, aber die psychoanalytische Analyse eines Films war schon immer Gegenstand der Diskussion (Zwiebel 2013: 137). Die psychoanalytische Analyse deckt oft einen weiten Bereich ab, von der Psychologie des Publikums bis zum symbolischen Ausdruck im Film.

Obwohl umstritten, spielt die Psychoanalyse eine Rolle bei der Erklärung und Erhellung bestimmter Arten von Spielfilmen und Einzelfilmen. Der Anstoß für eine psychoanalytische Kinotheorie geht von der Fähigkeit des Films aus, die Vorstellungskraft besonders stark zu beeinflussen. Dieser Effekt ist so stark, dass der Zuschauer beim Anschauen des Films irgendwie denken oder glauben muss, dass sie echt sind. Denn die Psychoanalyse zeichnet ein Bild davon, wie Bewusstsein unabhängig von Glaubenssätzen von Wünschen kolonisiert werden kann, so dass eine Person eine imaginierte Erfahrung in gewissem Sinne als Realität ansieht (Allen 2014: 511). Alles, von den Lebenserfahrungen bis zu den Träumen, die man sich gemacht hat, ist das Material der Psychoanalyse.

Kino bedeutet, eine neue Bedeutung zu schaffen. Wenn ein Spielfilm jedoch als Fallgeschichte behandelt wird, besteht die Gefahr, den Kunst- oder

Kunstcharakter des Objekts zu leugnen. Spricht man von einem Spielfilm als Symptom eines politischen Unbewussten, so werden einzelne psychologische Kategorien zu soziologischen Kategorien erweitert und schrumpfen bei mutiger Herangehensweise die Gesellschaft und können zu Fehlschlüssen führen. Die Erweiterung der analytischen Technik um die Filmanalyse verwandelt die psychoanalytische Deutung in eine normale Rezeption (Hediger 2002: 54). Die psychoanalytische Deutung ist jedoch aufgrund ihres umfassenden Inhalts zu einem Weg geworden, mit dem fast alle Zweige und Strömungen von der Psychologie bis zum Feminismus eine Beziehung herstellen.

Her araştırma yaklaşımı içinde döngüler ve krizler kendini gösterirken, feminist film çalışmaları, psikanalizin sorunsallaştırılmasını değerlendirmiştir. Psikanalitik yaklaşımın bir varyant değil, bir anlama yolu olması nedeniyle feminist film ya da sinema teorisi psikanalitiğe başvurmuştur (Rall, 2021: 52). Beynin ve rüyanın psikolojik işlevi alanındaki analogiler de bir çıkış noktası olarak film analizine yardım etmektedir.

Sinema tarihinin başlangıcından bu yana filmler, yalnızca görünür ve duyulabilir dünyadaki deneyimin gerçekliğine gönderme yapmakla kalmamış, aynı zamanda alternatif film dünyaları tasarlamış, ütopyalar geliştirmiş, iç dünyalar için temsil tarzları ya da duygu ve fanteziler için ifade biçimleri icat etmiştir. Filmdeki gerçeklik sorunu, bilinçdışının gerçekliği sorunudur ve çözümlemenin en uygun yöntemi psikanaliz olarak görünmektedir (Ingelfinger ve Penkwitt, 31). Psikanalitik yöntem, önceden beri olduğu gibi, film analizlerinde ilk yollardan biri olarak görünmektedir.

Kaynaklar

Allen, R. (2007). *Psychoanalytic Film Theory. A Companion to Film Theory*, Ed. Toby Miller, Robert Stam, Hoboken: Blackwell Publishing Ltd, s. 123-145.

Allen, R. (2014). *Film, Fiktion und psychoanalytische Theorie*. Berlin: Akademie Verlag GmbH, Markgrafenstr.

Binotto, J. (2018). Übertragungsstörungen. *Psychoanalyse als Tontechnik. Journal für Psychoanalyse*, 59: 88–111.

Brütsch, M. (2009). Dream Screen? Die Film/Traum-Analogie im theoriegeschichtlichen Kontext. Das Kino träumt: Projektion. Imagination. Vision. Ed. Pauleit, W. Berlin: Vision, s. 20-49.

Devoucoux, D. (2007). Mode im Film Zur Kulturanthropologie zweier Medien. Bielefeld: Transcript Verlag.

Hamburger, A. (2018). Filmpsychoanalyse Das Unbewusste im Kino- das Kino im Unbewussten. Berlin: Psychosozial-Verlag.

Hediger, V. (2002). Des einen Fetisch ist des andern Cue: Kognitive und psychoanalytische Filmtheorie. Lehren aus einem verpassten Rendez-vous Film und Psychologie—nach der kognitiven Phase, Ed. Jan Sellmer, Hans Jürgen Wulff, (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 10, s. 41-58.

Hediger, V. (2006). Fallgeschichten, Filmgeschichten. Die Liebe zum Kino als Prinzip der psychoanalytischen Erkenntnis bei Cesare Musatti. Freud und das Kino. Hrsg. Günther Krenn, Wien: Filmarchiv Austria, S. 136-160.

Hendrix, J. S. (2019). Jacques Lacan und Sprache. Architektur, Kunst und Denkmalpflege, 44: 1-44.

Horwarth, V. S. (2017). Fellini verstehen – Zugänge zur psychoanalytischen Interpretation von *8 ½* und *Giulietta degli spiriti*. Unveröffentlichte Dissertation, Universität Wien Magistra der Philosophie.

Ingelfinger, A. ve Penkwitt, M. (2004). Screening Gender – Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm. Budrich-Zeitschriften, 10 (1): 1-17.

Koch, G. (2017). Copjec, J. ve Cowie, E. ve Lie, S. ve Rickels, L. A. ve Tuschling, A. ve Wegener, M. (2017). «Geister Werden Teil Der Zukunft Sein» Zum Verhältnis von Psychoanalyse und Medientheorie. ZfM, 17: 102-118.

Köbner, T. (2018). Von Träumen im Film Visionen Einer Anderen Wirklichkeit. Marburg: Schüren Verlag GmbH.

Kreuzer, S. (2014). Intermedialer Vergleich markierter Traumdarstellungen. Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Lebovici, S. (2004). Psychoanalyse und Kino. MontageAV, 13 (1): 160–169.

Morsch, T. (1997). Der Körper des Zuschauers. Elemente einer somatischen Theorie des Kinos. Perspektive MEDIEN wissenschaft: Rezensionen | Übersichten, 14 (3): 271-289.

Nguyen, M. (2018). Veränderte Bewusstseinszustände Subjektivierung und Traumdarstellung im Filmtun. Unveröffentlichte Dissertation, Fachhochschule Dortmund.

Pieter, D. (2021). Der Film als Traum: Eine žižekianische Theorie über Realität und Reales im Film. https://www.academia.edu/49068227/Der_Film_als_Traum_Eine_žižekianische_Theorie_über_Realität_und_Reales_im_Film, 223.09.2021.

Rakin, J. (2015). Film Farbe Fläche Ästhetik des kollierten Bildes im Kino 1895–1930. Marburg: Schüren Verlag GmbH.

Rall, V. (2016). Psychoanalytische Filmtheorie. Handbuch Filmtheorie Das Unbewusste des Kinos, Ed. Bernhard GroßThomas Morsch, Wiesbaden: Springer, p. 1-18.

Rall, V. (2021). Kinoanalyse - Aporie oder Zufall? Periodica, <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=ros-001%3A2011%3A0%3A%3A132>, 49-53.

Schönhammer, R. (2008). Traum und Film – Die besondere Beziehung der ‘Siebten Kunst’ zu unwillkürlichen mentalen Bildern. https://psydok.psycharchives.de/jspui/bitstream/20.500.11780/3613/1/kultur_u_kuenste_8_schoenhammer.pdf, p. 71-79, 23.09.2021.

Schöna, W. ve Pfeiffer, J. (2003). Zur psychoanalytischen Filmtheorie. Einführung in die psyc Schöpe, M. (2007). Traumsequenzen Ästhetik sequenzieller Imagination im Film. Unveröffentlichte Dissertation, Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf Potsdam Babelsberg.

Schöpe, M. (2007). Traumsequenzen Ästhetik sequenzieller Imagination im Film. Yayınlanmamış Bitirme Tezi, Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf Potsdam Babelsberg.

Serter, S. S. (2021). Psikanalitik Kuramın Sinemadaki Yansımaları: Aynadaki Ötekimiz ve Biz (Us, 2019). *Kültür ve İletişim*, 24 (1) (47): 190-226.

Stelte, I. (2018). Film. Traum und Schlaf Ein interdisziplinäres Handbuch, Ed. Alfred Krovoza, Christine Walde, Berlin: Springer-Verlag GmbH Deutschland.

Witte, W. (2007). Das Zuschauermodell der psychoanalytischen Filmtheorie und des Neoformalismus. München: GRIN Verlag.

Zahn, M. ve Pazzini, K. J. ve Weber, J. M. (2018). Lehre im Kino. Psychoanalytische und pädagogische Lektüren von Lehrerfilmen (Medienbildung und Gesellschaft 38). Ed. Jean-Marie Weber · Manuel ZahnKarl-Josef Pazzini, Wiesbaden: Gesellschaft Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH.

Zeul, M. (2006). Überlegungen zur Erstellung einer psychoanalytischen Filmtheorie aus weiblicher Sicht. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Fachbereich Erziehungs- und Humanwissenschaften der Universität Kassel.

Zwiebel, R. (2013). Gedanken zum Arbeitsmodell der Filmpsychoanalyse am Beispiel von Black Swan. Kino zwischen Tag und Traum, Psychoanalytische Zugänge zu »Black Swan«, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, s. 125-139.

Avantgarde (Pionier) Kino

Zwischen dem Ersten und Zweiten Weltkrieg ist es ein innovativer Trend, der von jungen Filmemachern während der festgefahrenen Filmproduzenten geschaffen wurde. Avantgarde Cinema ist eine Bewegung gegen die Dominanz des Hollywood-Kinos, insbesondere in Europa (Tsai 2017: 456). Mit neuen Ansätzen und neuen Techniken voranschreitend, hat die Bewegung in gewisser Weise einen Protestcharakter.

Europäische Filmemacher, David. Mit dem Einfluss der Innovationen, die W. Griffith in die Filmtechnik brachte, versuchten sie, eigene Alternativen zu den standardisierten Hollywood-Produktionen zu präsentieren (Ferreira, 2013: 49). Diese Initiative wuchs plötzlich und fand neue Unterstützer.

Die ersten Avantgarde-Filme wurden in den 1920er Jahren von bestimmten Malern, Kollaborateuren und Fotografen produziert, die in Paris, Berlin und München lebten. In diesem Zusammenhang wurde auch Avangard Cinema in den Bereich Avantgarde Arts aufgenommen.

Die Avantgarde-Bewegung hat ein Verständnis des Films hervorgebracht, das das Mainstream-Kino verändert und voranbringt, das ungetestete Themen und Aufnahmetechniken ausprobieren kann. In einer Zeit, in der Europa auf der Suche nach Neuem war, entwickelte die Avangardbewegung eine neue Form, die von allen klassischen Künsten wie Malerei und Bildhauerei inspiriert war (Spielmann, 1993: 64). Avangard Cinema hat sich mit einem alternativen Blickwinkel entwickelt, der eine eigene Ausdruckssprache hat und Visualität als kraftvolle Kunstform definiert.

Hans Richter, einer der bedeutendsten Namen des Dadaismus, drehte mit Viking Eggeling und Tristan Tzara den abstrakten Film "Rhythmus". 1920 wurde in Deutschland Rebert Wienes "Dr. Caligaris Praxis" und Karl Grunes Film "Street" von 1923 sind wichtige Beispiele des deutschen expressionistischen Kinos und Darstellungen des Avantgarde-Kinos.

Avantgardefilme sind in der Regel Experimentalfilme und in diesen Filmen werden neue Techniken und Ansätze ausprobiert. Die Avantgarde-Bewegung verwendete ästhetische, entropische Formen, so dass ihr ein

"ikonoklastisches Merkmal" nachgesagt wurde (Paech, 2004: 134) Für Avantgarde-Filmmacher ist der Film die bequemste Methode, das Geschehen in der Universe (Blaetz, 2018) ermöglichte es ihnen, Werke zu produzieren, in denen sie sich frei ausdrücken können.

Hans Richter sagt, dass die künstlerische Bewegung in der Kinematographie zwischen 1921 und 1931 als "Avantgarde" ausgedrückt wurde und dies parallel zu Bewegungen wie Expressionismus, Futurismus, Kubismus und Dadaismus in der bildenden Kunst ging (Foster, 1998: 112). Avantgard Cinema entwickelte sich Seite an Seite mit den Kunstrichtungen Dadaismus und Surrealismus.

Das wichtigste Werk des Avangard Cinema ist Un Chien Andalou (Der andalusische Hund), der in Zusammenarbeit mit Luis Buñuel und Salvador Dali produzierte Film. Avangard Movement hat sich entwickelt, indem es die Lücken füllt, in denen die klassische Kinoerzählung nicht ausreicht. Avantgarde-Bewegung ist gewissermaßen ein Protest gegen alles Alte (Wentzlaff-Eggebert, 1991: 27). Mit diesem Aspekt hat der junge Mann viel Aufmerksamkeit von idealistischen Filmmachern erhalten.

Auch die Avantgarde Cinema Movement mit ihren militaristischen, manchmal politischen Diskursen und Oppositionen wurde erwähnt (Asholt 1993: 366). Die Idee von Avantgarde und Kunstkino verband viele Protestideen gegen das Massenkino, insbesondere das Hollywood Cinema (Daly 2018: 547). In diesem Sinne kann man es als den Beginn des alternativen Kinos gegen Hollywood bezeichnen.

Die bekanntesten Avantgarde-Filme; Eraserhead (Radiergummikopf), David Lynch; Mann mit der Kamera, Dziga Vertov; Un Chien Andalou (ein andalusischer Hund), Luis Buñuel; Pi, Darren Aronofsky; Das Wochenende, Jean-Luc Godard; Dogville, Lars von Trier; Ein Uhrwerk Orange von Stanley Kubrick.

Die in Europa entstehende Avantgarde-Kinobewegung beeinflusste in den folgenden Jahren auch das Hollywood-Kino.

Die Avantgarde-Bewegung hat den Menschen den Weg geöffnet, die Realitäten des Lebens aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten und die Realitäten nicht so zu sehen, wie sie sind (Tavares, 2010: 48). In diesem Sinne

setzte sich Picassos surrealistische Sicht auf die sichtbaren Realitäten im Kino mit der Avantgarde-Bewegung fort.

Die Avantgarde-Kinobewegung hat alle bisherigen Kino- und Kritiknormen und -prinzipien außer Kraft gesetzt (Kružić, 2018: 21). Jedes Land hat jedoch auch seine eigenen einzigartigen Prinzipien innerhalb der Avantgarde-Bewegung entwickelt.

In gewisser Weise hat die Avantgarde-Bewegung alle Normen der Kinowelt auf den Kopf gestellt (Walley 2003: 29).

Der Bezug auf die Vergangenheit, der für die Avantgarde charakteristisch ist, bedeutet auch, die Erinnerung wiederzubeleben und aufzufrischen (Decker, 1998: 129). Damit werden auch traditionelle kausale, logische und lineare Narrative wiederbelebt.

Ressourcen

Asholt, W. (1993). Historische Avantgarde und Spanisch-Lateinamerikanisches Theater. Romanische Forschungen, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH, 105 (3/4): 356-370.

Blaetz, R. (2018). Avantgarde- und Experimentalfilm. Kino- und Medienwissenschaft, <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0082.xml>, 13.10.2021.

Daly, K. M. (2018). „Avantgarde-Film“ wird zum digitalen Video: Wie finanzieren die Vereinigten Staaten digitale Videokunst und experimentelles Filmemachen? Handbuch der staatlichen Filmförderung, Ed. Murschetz, Paul Clemens, Teichmann, Roland, Karmasin, Matthias, Neues Drehmoment: Springer, S. 531-549.

Decker, C. (1998). Befragungen filmischer Normen: Avantgarde-Film, Geschichte und mnemonische Praktiken. Amerikastudien / Amerikanistik, 43 (1): 109-130.

Ferreira, P.D.C. (2013). Avantgarde und experimentelles Kino: Vom Film zum Digitalen. Unveröffentlichte Masterarbeit, Master of Arts Multimedia Arts and Culture Fakultät für Ingenieure, Universität Porto.

Foster, S. (1998). Hans Richter: Prophet der Moderne. Hans Richter Aktivismus Moderne und Avantgarde, Ed. Stephen C. Foster, Cambridge: The MIT Press, p. 2-15.

Kruzic, D. (2018). Experimental (Strukturfilm). Zeitschrift für Kunst- und Medienwissenschaft, 15: 11-22.

Paech, J. (2004). Doch die Bewegung bewegt sich nicht. Die Darstellung von Bewegung als (inter-)mediale Form im europäischen Avantgardefilm. Gisela Febel, Hrsg. J.-B. Joly, G. Schroeder, Kunst und Medialität, Stuttgart, 123–140.

Spielmann (1993). Zeit, Bewegung, Raum: Bildintervall und visueller Cluster. Montage-AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisuelle Kommunikation, 2 (2): 49-68.

Tavares, N. (2010). Kino verstehen: Avantgarden und die Konstruktion des Filmdiskurses. Wissenschaftliche Zeitschrift für Medienkompetenz, 35 XVIII: 43-51.

Tsai, B. (2017). Reframing the Historical Transnational: A Look at Early European Avantgarde Films (1910–1930), Quarterly Review of Film and Video, 34 (5): 445-458.

Walley, J. (2003). Das Material des Films und die Idee des Kinos: Gegensätzliche Praktiken im Avantgarde-Film der 60er und 70er Jahre. 103. Oktober: 15–30.

Wentzlaff-Eggebert, H. (1991). Avantgarde in Hispanoamerika. Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext, Ed. Harald Wentzlaff-Eggebert, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, p. 3-30.

Phänomenologische Filmtheorie

Phänomenologie, auch Phänomenologie, Phänomenologie, Phänomenologie, Phänomenologie genannt, ist eine Methode, die vom zeitgenössischen deutschen Philosophen Edmund Husserl etabliert wurde und als bahnbrechende Methode in der Philosophie des 20. Jahrhunderts bezeichnet werden kann (Robnik, 2002: 204). Die phänomenologische Filmtheorie forscht und untersucht die Verkörperung filmischer Bedeutung.

Die Beziehung zwischen phänomenologisch aufkommender Filmtheorie, einschließlich der Werke des deutschen Filmkommentators und Theoretikers Siegfried Kracauer und der phänomenologischen Filmtheoretiker Allan Casebier und Vivian Sobchack, mit dem Verständnis von Komposition, Inhalt, Form und Konsum ist eines der Themen, auf die sich das moderne Kino konzentriert (Bennington und Gay 2000). „Phänomenologie ist ein philosophisches Unterfangen, das sich in erster Linie mit den Strukturen von Wahrnehmung und Erfahrung beschäftigt. Das Kernprojekt von Husserls ursprünglicher transzendentaler Phänomenologie beschäftigt sich mit den "Möglichkeitsbedingungen von Bewusstsein und Sinn" bzw. nach Casebier mit der Analyse und Beschreibung von Bewusstseinsenerfahrungen (Jarvie, 1999). Phänomenologische Ansätze wenden auch das Prinzip der Wahrung der Integrität wahrgenommener und angetroffener Phänomene an.

Wie Edith Steins in ihrer Arbeit „Zum Problem der Empathie“ feststellt, besteht eine Handlung, an der ein Mensch beteiligt ist, darin, auf psychophysischer Basis eine Analogie mit der Erfahrung und der spirituellen Seite des anderen zu machen. Phänomenologie ist auch eng mit Empathie verbunden (D'Aloia, 2010: 98). In der Phänomenologie wird auch diskutiert, dass sich das Publikum mit der Kamera oder dem Kinogerät identifiziert. Bei der filmischen Empathie betrachtet der Zuschauer die Geschichte im Film mit den Augen des Regisseurs oder Schauspielers. Die der phänomenologischen Erfahrungsperspektive nahe stehende Bedeutung von Empathie meint die Verbindung des Zuschauers mit dem filmisch-menschlichen. Die Bedeutung der filmischen Empathie betont, dass der Film selbst einen Körper hat und dass der Akt der Empathie in einer Begegnung zwischen dem Körper des Filmpublicums und dem Körper des Films besteht (Hagener 2017: 84). Die

phänomenologische Filmtheorie versucht, das physikalische Äquivalent der intellektuellen Bedeutung in einem Film zu finden.

Die Phänomenologie, erstmals von Heidegger und Scheler verwendet, wandelte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in die *nouvelle phénoménologie* und die deutsche Neue Phänomenologie decken ein so weites Feld ab (Ferencz-Flatz und Hanich, 2016: 38). Die Kinophänomenologie beschreibt die unveränderlichen Strukturen der Erfahrung des Kinopublikums beim Anschauen von Filmen im Kino oder anderswo.

Die phänomenologischen Bemühungen in den Philosophien von Edmund Husserl und Maurice Merleau-Ponty haben dem Kino als konkurrierendes alternatives epistemologisches Paradigma neue Erweiterungen gebracht. Film ist ein besonders geeignetes Thema für die phänomenologische Forschung, weil es so stark an die explizit visuellen Erfahrungen von Zeit, Raum, Wahrnehmung, Bedeutung und menschlicher Subjektivität gebunden ist. Die zeitgenössische Filmphänomenologie beinhaltet das Hinterfragen, um die Subjektivität eines Wissenschaftlers wiederzugewinnen und akzeptierte Ansichten zu untersuchen (Glushneva, 2017: 74). Filmphänomenologie ist der Ansatz, der den Weg öffnet, Kino philosophisch zu bewerten und Phänomene aus metaphysischer Sicht zu betrachten.

Die Phänomenologie der Filmkunst, die große Beiträge zur Filmtheorie und Filmphilosophie leistet, erweist sich als einer der wichtigsten Wege zum Verständnis der Kinoästhetik. Kinoästhetik gilt als eine der Hauptbedingungen zeitgenössischer Kunst. Die Kinophänomenologie ist einer der Hauptfaktoren für das Verständnis und die Entstehung der Filmästhetik (Yakavone, 2016: 177). Die Filmphänomenologie, eine Art Filmphilosophie, zielt auf eine philosophische Analyse des Kinos ab, indem sie die wichtigen Konzepte der Philosophie von Martin Heidegger (Existentialismus, die Welt, Kunst und Poesie und das Wesen der Philosophie) verwendet (Loht, 2017: 62 .). ; Kuhn und Westwell, 2012: 55). Die phänomenologische Filmtheorie versucht einerseits die emotionale Wirkung im Kino konkret zu erklären, andererseits zielt sie darauf ab, die konkrete Welt durch den Einsatz der intellektuellen Theorien der Philosophie zu erreichen.

Die phänomenologische Filmtheorie ist ein Ansatz, der sich insbesondere seit den 1990er Jahren als Bewegung gegen die semiotische und psychoanalytische Filmtheorie bewährt hat und mit der Bestätigung der sensorischen Erfahrungsgrundlagen basierend auf dem phänomenologischen Ansatz von Maurice Merleau-Ponty entwickelt wurde (Zechner, 2016 .). : 13). Es sind nicht nur Farben, Formen, Bewegungen und Klänge, die das Kinopublikum im Wahrnehmungsprozess im filmischen Prozess sieht und hört. Diese sind einfach Darstellungen von Akteuren, Objekten, Räumen und sind Gegenstand einer direkten phänomenologischen Theorie (Fetzer 2012: 82). Bedeutung ist eine Formation, die in der Wahrnehmung des Publikums erscheint, und die phänomenologische Theorie beschäftigt sich mit dieser Formation.

Der Betrachter spürt die Realität der fiktiven Welt, kann dies aber nur erreichen, indem er die eigenen Anliegen und Vorlieben auf andere in Beziehung setzt. Die Phänomenologie ist eine Möglichkeit, den physischen mit dem emotionalen Eindruck des Films zu verbinden (Kappelhoff und Bakels 2011: 94). Während selbst der Strukturalismus, der in vielerlei Hinsicht die Antithese zur Phänomenologie ist, als Quelle der Phänomenologie behauptet wird, konzentriert sich die Filmphänomenologie auf die verkörperte Zuschauerschaft, Synästhesie und den Tastsinn, die feministische und queere Filmphänomenologie und das Filmbewusstsein (Richard, 2021: 129). Die phänomenologische Filmtheorie berücksichtigt selbstverständlich alle Phasen eines Films, von der ersten intellektuellen Phase bis zu allen Phasen der Postproduktion.

Während die phänomenologische Filmtheorie versucht, einen Zusammenhang zwischen abstrakten Wirkungen von Filmen und konkreten Zusammenhängen herzustellen, sucht sie auch Antworten von der Frage, ob Filme Kunst sind und wie sie sein können, auf die Frage, wie Filme semiotisch gelöst, kognitiv verstanden oder verstanden werden körperlich erfahren (Bonnemann, 2019: 314). „Wie Casebier verwendet Sobchack die Phänomenologie, um eine unkonventionelle Sicht auf den Film als Dialog zwischen Filmemacher und Publikum zu präsentieren; Das Filmerlebnis wird zu einer Interaktion, einem „Wechsel“ zwischen „Ausdruck der Wahrnehmung“ und „Ausdruckswahrnehmung“ (Greenberg 2018: 12).

Das Thema der Steigerung der Wirkung des Körperbewusstseins des Zuschauers auf das Anschauen des Films und das Problem der Wahrnehmung der Phänomene durch die Rezeptoren, die Aufmerksamkeit des Zuschauers, Sympathie sowie somatische und kreative Empathie sind die Interessensgebiete von die phänomenologische Filmtheorie (Abuhassan und Omari, 2020: 350). Die Filmphänomenologie, die die Beziehung zwischen Kinopublikum und Film untersucht, versucht die Filmwahrnehmung zu analysieren. In der phänomenologischen Filmtheorie wird das Prinzip verteidigt, dass Film nicht nur Objekt der Wahrnehmung und des Ausdrucks, sondern auch das Subjekt der Wahrnehmung und des Ausdrucks ist (Sobchack, 1991: 157). Dabei wird die Beziehung zwischen Film und Publikum mit ihren unterschiedlichen Dimensionen detailliert analysiert.

Ressourcen

Abuhassan, L. B. und Omari, K. A. A. (2020). Sensorische Transparenz in den Schreckensszenen von Thrillern. *Utopia y Praxis Latinoamericana*, 25: 342-351.

Bennington, T.L. und Gay, G. (2000). Vermittelte Wahrnehmungen: Beiträge der phänomenologischen Filmtheorie zum Verständnis der interaktiven Videoerfahrung. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 5 (4/1), <https://academic.oup.com/jcmc/article/5/4/JCMC544/4584202?login=true>, 29.09.2021.

Bonnemann, J. (2019). Schlussbemerkungen – Perspektive einer Phänomenologie des Films. *Filmtheorie Eine Einführung*, Stuttgart: J.B. Metzler-Verlag, S. 301-318.

D'Aloia, A. (2010). Edith Stein geht ins Kino. Empathie als Filmtheorie. *Montage-AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisuelle Kommunikation*, 19 (1): 79-100.

Ferencz-Flatz, C. und Hanich, J. (2016). Was ist Filmphänomenologie? *Studia Phaenomenologica*, 16: 11-61.

Fetzer, F. (2012). Schatten werfen keine Schatten Zum Verhältnis von Phänomenologie und Film. Unveröffentlichte Dissertation, Universität Wien Magister der Philosophie.

Glushneva, I. (2017). Embodied Spectatorship: Phänomenologische Wende in der zeitgenössischen Filmtheorie. Unveröffentlichte Masterarbeit, in Film- und Medienwissenschaft und der Graduate Faculty der University of Kansas.

Greenberg, S. (2018). Kreative Werke Geschichten, die unser Körper erzählt: Die Phänomenologie von Anekdoten, Comings-Outs und verkörperten Autoethnographien. *Review of Disability Studies: An International Journal*, 14 (4): 1-16.

Hagener, M. (2017). Empathie im Film Perspective der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie. Hrsg. Malte Hagener, Ingrid Vendrell Ferran, Berlin: Walter de Gruyter GmbH.

Jarvie, I. (1999). Ist die analytische Philosophie das Heilmittel für die Filmtheorie? *Philosophie der Sozialwissenschaften*, <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/004839319902900304>, 29.09.2021.

Kappelhoff, H. und Bakels, J. H. (2011). Das Zuschauergefühl – Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse. *ZfM*, 2:78-95.

Kuhn, A. und Westwell, G. (2012). Ein Wörterbuch der Filmwissenschaft. Oxford: Oxford University Press.

Loht, S. (2017). Phänomenologie des Films Eine Heideggersche Darstellung der Filmerfahrung. Lanham: Lexington-Bücher.

Richard, D.E. (2021). Filmphänomenologie und Adaption. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Robnik, D. (2002). Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie. *Moderne Filmtheorie*, Hrsg. Jürgen Felix, Mainz: Ventil, p. 246–280.

Sobchack, V. (1991). Die Adresse des Auges: Eine Phänomenologie der Filmerfahrung Literaturtheorie und Kritik. New Jersey: Princeton University Press.

Yacavone, D. (2016). Film und die Phänomenologie der Kunst: Aufarbeitung von Merleau-Ponty zum Kino als Form, Medium und Ausdruck. *Neue Literaturgeschichte*, 47 (1): 159-185.

Zechner, A. (2016). Phänomenologische Filmtheorie. Handbuch Filmtheorie, Hrsg. Groß B., Morsch T., Wiesbaden: Springer VS, Wiesbaden, p. 1-17.

Feministische Filmtheorie

Die feministische Filmtheorie ist ein Ansatz, der das Kino als Kulturinstitution untersucht und vor allem dessen geschlechtsspezifische Repräsentationsstrategien, Subjektivitätskonzepte sowie geschlechtsspezifische Produktions- und Rezeptionsbedingungen untersucht. Innerhalb der Theorie kommen analytische Ansätze des Poststrukturalismus wie Semiotik, Psychoanalyse, Dekonstruktion und Diskursanalyse ebenso zum Einsatz wie ethnografische oder soziologische Modelle, die es Filmen ermöglichen, Geschlechterlogiken und -kodierungen und deren Überschneidungen mit anderen medialen und kulturellen Phänomenen zu beschreiben (Gradinari, 2021). Das Ziel der Theorie bestand hauptsächlich darin, die Darstellungen von Frauen im Hollywood-Kino zu hinterfragen.

Die feministische Filmtheorie ist im Grunde ein kritisch-politisch orientierter Ansatz, der filmische Geschlechterdarstellungen zunächst auf ihren ideologischen Gehalt untersucht und dann historisch und theoretisch relativiert (Klippel 2021: 111). Feministische Filmtheorie und Geschlechterforschung zielen darauf ab, Möglichkeiten und Öffnungen sowie beklemmende Strukturen in Film und Kino zu befreien. Die Theorie beschäftigt sich mit Film und Kino als kulturellem System mit ihren Epistemologien, Repräsentationsstrategien, Subjektivitätskonzepten, Produktions- und Rezeptionsbedingungen sowie geschlechts- und geschlechtsspezifischen Macht- und Herrschaftsverhältnissen im Film- und Filmschaffen (Flicker, 2019: 12).

Die ersten feministischen Filmtheorien wurden in den 1960er Jahren von der sogenannten zweiten Frauenbewegung initiiert, in der politisch engagierte Filmemacher und Kritikerinnen die Frauenbilder von Männern in Hollywoodfilmen hinterfragten. Von 1972 bis 1975 wurden viele Filme zu diesem Problem veröffentlicht (*Growing Up Female*, *Janies Janie*, *Three Lives*). 1974 erschien in Deutschland die Zeitschrift "Frauen und Film" (Hohenberger und Jurschick, 1994: 156). Zunächst wurden zwei analytische Perspektiven etabliert: eine soziologische und eine theoretische. Die soziologische Perspektive konzentrierte sich auf Geschlechterdarstellungen und -stereotypen und suchte im Film nach „realistischen“ Frauenbildern. Ihr wird von Vertretern der theorieorientierten feministischen Filmwissenschaft

vorgeworfen, patriarchalische Bilder zu verewigen. Forscher wie Claire Johnston (1999) haben Frauen als Figur der Differenz definiert und das Gegenkino befürwortet, das sich der patriarchalen Vorstellung des populären Erzählkinos widersetzt. Mit Hilfe der Psychoanalyse entwickelten sie dekonstruktive Verfahren, die vor allem das Zusammenspiel von Präsentation, Begehren und Blick analysierten. Obwohl psychoanalytische Prozesse wegen ihrer Abkopplung vom sozialhistorischen Kontext kritisiert wurden, haben sie sich weiterentwickelt.

Für Mulvey befriedigt klassisches Hollywood-Kino die Skopophilie (vorsprachliche Neugier). Während populäre Filme ein männliches Publikum ansprechen, das als Träger eines aktiven, voyeuristischen Blicks durch den gesamten filmischen Apparat und die gesamte Ästhetik angesprochen wird, fungieren Frauen als passive Objekte ihres Blicks (Sasatelli 2015: 140). Laut Sigmund Freud (1856-1939) kreisen die Filme um den Kastrationskomplex, der Frauen einbezieht und im Kino auf zweierlei Weise vermieden werden kann. Im sadistischen Szenario wird das Trauma der Kastration von der „weiblichen“ Wesenheit noch einmal durchlebt. Im voyeuristischen Szenario wird die Kastration von der Fetischisierung der Frau, ihrer Schönheit, überdeckt. Einige Theoretiker haben sich dafür ausgesprochen, die etablierte Illusionsästhetik Hollywoods zu unterlaufen, um die sexuell asymmetrischen Blickbeziehungen zu durchbrechen. Mary Doane, eine weitere Vertreterin der psychoanalytischen Filmtheorie, beschreibt ihre Rezeption des Frauenfilms über den Maskenball, der Nähe und Distanz zum Bild reguliert und damit die Transvestitenposition des Betrachters um den masochistischen und narzisstischen Ahrens, J. (2019) erweitert. Er begann eine Theorie über den homoerotischen Standpunkt der Männer im Film und ihre Position als Objekte der Neugier. Nach einer Analyse von Steve Neales ist die erotische Perspektive auf männliche Körper einerseits auf weibliche Figuren gerichtet und andererseits durch die Assoziation mit Gewalttaten fehl am Platz (Braidt 2016: 27).

In den 1980er und 1990er Jahren vervielfältigte sich die psychoanalytische Perspektive thematisch und methodisch. Die Cultural Studies der Birmingham School verstärkten den historischen Kontext in den Analysen, wobei die weibliche Filmaufnahme entweder empirisch untersucht wurde oder ethnographische Studien die psychoanalytische Perspektive

ergänzten. Film wurde als Produkt und Quelle kultureller Aushandlungsprozesse definiert, die zwischen dem patriarchalischen Symbol „Frau“ und der gesellschaftsgeschichtlichen Erfahrung „echter“ Frauen zirkulieren (Riecke 1998: 486). In diesem Zusammenhang wurde auch die Geschichte des Films im Hinblick auf die Frauen überarbeitet.

Die Filmtheorie hat vor allem durch postkoloniale und queere Perspektiven neue Impulse gewonnen. Im postkolonialen Kritikprozess hat sich die Einklammerung von Gender und Race sowie dem als Opposition zu hegemonialen Repräsentations- und Blickstrukturen konzipierten schwarzen Publikum aufgrund fehlender Identität problematisiert (Emelobe, 2000). 2009: 224. Queer-Theorien beschreiben die filmische Praxis, lesbische oder schwule Subjektivität im Film zu produzieren, oder verwenden Filme für kulturelle Analysen, die über das Kino selbst hinausgehen in ihrer Analyse von Klasse, Gender und Ethnizität in Paris eine kreuzende Perspektive auf den Film dar. Durch das Aufzeigen von Identitätsparadoxien, die durch die gegenseitige Vermischung entstehen, wurde die Rolle von Filmpräsentationen in der Produktion queerer Subjektivität diskutiert (Thomas-Williams, 2008: 251).

Das Frauenkino, das sich auf die von Frauen produzierten Filme bezieht, und das Kino, das sich an ein weibliches Publikum richtet, versucht einerseits eine Antwort auf die Frage zu finden, dass die strukturellen Ungleichheiten von Frauen durch Filme reproduziert werden (Dang, 2014: 36). Feministisches Kino ist gewissermaßen ein Mittel der Selbstdarstellung von Frauen und zielt auch darauf ab, ihre Position in der Gesellschaft zu verbessern.

Laura Mulvey berührte den Widerspruch zwischen der Stagnation des schönen, fetischisierten Bildes und der Weiterentwicklung der Frau und hinterfragte die Positionierung der Frau als Mysterium oder Hindernis, wie im Film, der in traditionellen "männlichen Genres" wie Western, Actionfilme oder Thriller (Biem et al., 41) . Die feministische Filmtheorie konzentriert sich auf feministische Ästhetik, die Analyse von Frauenbildern, die in einer patriarchalischen Kultur produziert werden, und die Kritik verschiedener Angriffs- und Ausschlussmechanismen gegen Künstlerinnen (Mare, 1986:

122). In diesem Zusammenhang werden auch die Positionen männlicher Filmemacher und Zuschauer analysiert.

Die feministische Theorie, die sich mit der Produktion von Filmen aus der Sicht einer Frau beschäftigt, erforscht und bewertet alle Bereiche, in denen Frauen diskutiert werden, vom Bordell- und Kinoverhältnis bis zum pornografischen Film (Wagner 2007: 103). Im Film wird diskutiert, dass Gewalttaten, von denen Rache am offensichtlichsten sein dürften, eine gewisse Legitimität schaffen (Ahrens 2019: 12).

Die feministische Filmtheorie, die als analytischer Ansatz zur Identifizierung und Kritik einer ideologisch-patriarchalen Sichtweise im Kinoapparat entstanden ist, zielt auf größtmögliche Nähe statt auf analytische Distanz; Die kritische Analyse wird durch eine Erfahrung ersetzt, die nach und nach verstanden wird. Marxens Begriff der physischen Filmerfahrung wird in Verbindung mit einer Kritik der frühen feministischen Filmtheorie verstanden, in der die Kritik an Ideologie und Repräsentation das Thema zu sehr auf die präsentierten Inhalte reduziert und dessen Ästhetik und Medialität wenig berücksichtigt (Michaelson, 2019). . In Anlehnung an seine Kritik an der frühen feministischen Filmtheorie sprach Marx von einem nicht-inhaltsorientierten, nicht-gegenständlichen Kinoverständnis und betonte stattdessen das mediale Potenzial für neue Identitäts-, Körperlichkeits- und Subjektivitätsentwürfe.

Ressourcen

Ahrens, J. (2019). Film und Gewalt. Handbuch Filmsoziologie, Ed. Geimer A., Heinze C., Winter R. Wiesbaden: Springer Reference Sozialwissenschaften Springer VS, Wiesbaden, p. 1-16.

Biem, R. und Blum, S. und Holtgreve, U. und Simeth, U. Zum Stand der feministischen Filmtheorie. Feminismus und Film, Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. 7: 6–44.

Braidt, A. B. (2016). Feministische Filmtheorie. einleitung Gender und Medien Reader, Ed. Kathrin Peters, Andrea Seier, Berlin: Diaphanes, S. 23-31.

Dengue, S.M. (2014). Film, Feminismus und Erfahrung Chick Flicks oder das Genre des gegenwärtigen Woman's Film. Unveröffentlichte Dissertation, Freie Universität Berlin Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaft Filmwissenschaft.

Emelobe, E. D. (2009). Filmische Repräsentation im postkolonialen Diskurs: Eine Studie ausgewählter Filmtexte. *Kreativer Künstler: A Journal of Theatre and Media Studies*, 3 (1): 211-226.

Flicker, E. (2019). Filmsoziologie und Feministische Filmtheorie Film im Gender- und Queer-Diskurs. *Handbuch Filmsoziologie*, Ed. Geimer A., Heinze C., Winter R. Wiesbaden: Springer Reference Sozialwissenschaften Springer VS, Wiesbaden, p. 1-21.

Gradinari, I. (2021). Feministische Filmtheorie. *Gender-Glossar*, <https://gender-glossar.de/f/item/45-feministische-filmtheorie>, 22.09.2021.

Hohenberger und Jurschick, K. (1994). Als Frauen, als Farbige, als Lesben...: Diskussionen und Filme über race und gender bei from Gay and Lesbian Film Festivals in New York und San Francisco 1993. *Frauen und Film*, 54/55: 149-164.

Klippel, H. (2021). Feministische Filmtheorie und Genderforschung. *Handbuch Filmtheorie*, Hrsg. Bernhard Groß, Thomas Morsch, Schweiz: Springer Nature Schweiz, 101-118.

Stute, H. (1986). Claire Johnston: Beginnt er mit einer feministischen Filmtheorie? *Versus*, 2:119-123.

Michaelsen, A.S. (2019). Aus der Nahe? Feministische Filmtheorie und postmigrantisches Kino. *NachdemFilm*, 17, <https://www.nachdemfilm.de/issues/text/aus-der-naehe-feministische-filmtheorie-und-postmigrantisches-kino>, 22.09.2021.

Riecke, C. (1998). Feministische Filmtheorie In der Bundesrepublik Deutschland. *MEDIENwissenschaft*, 15 (4): 485–486.

Sasatelli, R. (2015). Interview mit Laura Mulvey Gender, Blick und Technologie in der Filmkultur. *Theorie, Kultur & Gesellschaft*, 28 (5): 123-143.

Thomas-Williams, C.O. (2008). Filmkritik: Judith Butler: Philosophische Begegnungen der dritten Art. Zeitschrift für internationale Frauenstudien, 10 (2): 251-256.

Wagner, H. (2007). Kino und Bordell. Filmwissenschaft Feministische Filmtheorie. Die Prostituierte im Film, Bielefeld: Transcript Verlag.

Konstruktivistische Filmtheorie

Die strukturalistische Theorie ist die Theorie, die darauf basiert, die Elemente zu bestimmen, aus denen das Universale besteht, und herauszufinden, wie diese Elemente im narrativen Text in einem Setup zueinander in Beziehung stehen (Kokeš 2018: 664). Die Theorie basiert auf dem Prinzip, die Teile eines Films als Ganzes zu betrachten, erfordert aber auch die Analyse aller Elemente.

Semiotische Studien, deren Grundlagen von Ferdinand de Saussure und Charles Sanders Peirce gelegt wurden, wurden als filmische Analysemethoden von Christian Metz verwendet, der das Kino als Sprache beschrieb; Er argumentierte, dass Filme aus der Summe der Aufnahmen bestehen, die die kleinste Indikatoreinheit ist (Sancar 2018: 36). Die strukturalistische Kinotheorie ist gewissermaßen die Adaption der von Metz entwickelten Methode an das Kino.

Der Begriff Strukturalismus leitet sich vom Begriff Struktur ab und zielt darauf ab, die Struktur einer Entität mit all ihren Elementen und den Beziehungen zwischen ihnen zu beschreiben. Der filmische Strukturalismus befasst sich mit allen Elementen, aus denen der Film besteht, zusammen mit allen semiologischen Ausdrücken, einschließlich der Symbole und Codes im Film (Amborn, 1992: 341). Je nach Stil des Films können zahlreiche narrative Elemente in einem Film verwendet werden.

Die strukturalistische Kinotheorie, die auf dem strukturalistischen Ansatz zur Bewertung literarischer Werke beruht, beruht nach Vladimir Propp auf der Bewertung des Erzählstils der Abschnitte innerhalb der Struktur, ausgehend von der universellen Form der Filmstruktur (Sommer 2010: 92). In diesem Zusammenhang werden in der Filmanalyse alle Dekorationen, Kostüme, Accessoires, Gesten, Mimik, semiologische Ausdrücke, insbesondere das Szenario, diskutiert.

Die strukturalistische Theorie konzentriert sich darauf, die Struktur des Films zu analysieren und die Systematik der Gesamtstruktur aufzudecken. Die Strukturanalyse eines Films kann die Zusammenarbeit mehrerer Disziplinen erfordern (Zierold, 2010: 328). Tatsächlich muss das Kino, das alle Fächer wie darstellende Kunst, Rhetorik, bildende Kunst, Musik,

Humanismus, Soziologie, Psychologie, Anthropologie sowie visuelle und auditive Techniken umfasst, natürlich mit einem multidisziplinären Ansatz analysiert werden.

In der strukturalistischen Theorie, in der der Film als Objekt behandelt wird, werden die Konstruktion der Geschichte, die Codes des Textes und die Strukturierung der Konflikte untersucht (Tröhler 2017: 13). Nach der strukturalistischen Theorie ist der Film ein vollständiges künstlerisches, soziologisches, psychologisches und ideologisches Forschungsobjekt.

Der Zweck der Strukturanalyse besteht darin, alle Einheiten eines Systems zu lösen, sie zu klassifizieren und ihre internen systemischen Beziehungen zu bestimmen und die Regeln ihrer Kombinationen zu definieren (Lowry, 1992: 124). Durch die Analyse der Beziehungen zwischen den Teilen wird die Struktur eines Ganzen verstanden.

Levi-Strauss definiert die strukturalistische Theorie als „Untersuchung von invarianten Elementen oder konstanten Elementen zwischen oberflächlichen Unterschieden“ und stellt fest, dass es sich um eine technische Methode handelt (Sözen 2013: 625). Da sich die Beziehungen zwischen den Teilen in viele verschiedene Richtungen entwickeln können, ist es notwendig, bei der Analyse des Films Bewertungen aus unterschiedlichen Blickwinkeln vorzunehmen.

Strukturalistische Ansätze verbinden die Suche nach Methoden, kompensieren die erkenntnistheoretischen Defizite des hermeneutischen Zirkels und spielen insbesondere im Kontext der Trennung von Zeichen und Bedeutung eine wichtige Rolle (Heidbrink 2008: 35). Gerade das moderne Kino, das häufig semiologische Ausdrücke verwendet, bedarf einer umfassenden Analyse. Die strukturelle Methode hat nach Michael Titzmann, während sie die semantische Struktur der Erzählung untersucht, ohne zuerst nach einer Bedeutung zu suchen oder sie zu interpretieren, auch die Eigenschaft, die Erzählung nachzubilden (Mühlmeister 2017: 16). In gewisser Weise kann man sagen, dass jedes Kunstwerk eine auf Fakten basierende Neuschöpfung ist.

Die strukturalistische Theorie analysiert Filme mit einer breiten Palette alternativer Optionen, die sich nach semiotischen, kulturellen oder

kontextuellen, ideologischen oder poetischen Bezügen klassifizieren lassen (Bachmann 1996: 69). In diesem Sinne entpuppt sie sich als eine sehr breite Theorie.

In einem Film kann das, was der Regisseur erzählen will und was der Zuschauer versteht, ganz anders sein. Das Publikum hat den Film möglicherweise aus einem anderen Fenster gesehen. In diesem Fall ist die objektivste Bewertung die Anwendung der konstruktivistischen Theorie (Dech 2011: 235). Vor allem die ganzheitliche Perspektive der strukturalistischen Theorie liefert eine objektivere Bewertung.

Während die strukturalistische Theorie dazu tendiert, einen Film als Ganzes zu betrachten und zu analysieren, führt sie letztendlich zu befriedigenderen Analysen, trotz der Gefahr, dass einige ästhetische und semiologische Details fehlen (Kružić, 2018: 20). Vor allem die überimpressionistischen Produktionen des modernen Kinos werden mit der strukturalistischen Theorie klarer erklärt.

Ressourcen

Amborn, H. (1992). *Strukturalismus Theorie und Methode. Ethnologische Einführung und Überblick*. Berlin: Dietrich-Reimer-Verlag.

Bachmann, M. (1996). *Die strukturalistische Artefakt- und Kunstanalyse: Exposition der Grundlagen anhand der vorderorientalischen, ägyptischen und griechischen Kunstanalyse*. Freiburg: Universität Freiburg.

Dech, U.C. (2011). *Film aus Der Weg in: Stufen und Perspektiven der Illusionsbildung*. Wetzlar: Majuskel Medienproduktion GmbH.

Heidbrink, H. (2008). *Personenzentrierte Filmanalyse. Ein integratives Modell zur systematischen Beobachtung von Filmen*. Unveröffentlichte Dissertation, Siegen: Universität Siegen.

Kokeš, R. D. (2018). *Strukturalismus Ein Film*. *Slovník Literárněvědného Strukturalismu*, Brno: Host Publishing p. 661-668.

Kruzic, D. (2018). *Experimental (Strukturfilm) als Konzept der Filminnovation (Mihovil Pansini und Geff)*. *AM Journal of Art and Media Studies*, 15: 11-22.

Lowry, S. Film - Wahrnehmung – Subjekt Theorien des Filmzuschauers. *Montage AV, Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisuelle Kommunikation*, 1 (1): 113–128.

Mühlmeister, P. (2017). *Strukturelle Textanalyse am Beispiel von Christian Krachts "Die Toten"*. München: GRIN Verlag.

Sancar, M.K. (2018). Bergsonsche Kritik der semiotischen Filmanalyse. *Journal of CineFilozofi*, 3 (6): 23-38.

Sommer, R. (2010). *Methodenstrukturalistischer und narratologischer Ansätze. Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse Ansätze-Grundlagen-Modellanalysen*. Hrsg. Vera Nünning, Ansgar Nünning, Irina Bauder-Begerow, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 91-108.

Sözen, M.F. (2013). Konstruktivistische Methode und Analyse eines Films. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 6 (8): 609-623.

Trohler, M. (2017). *Film als Sprache. Semiotik des Films und Strukturalismus*. Handbuch Filmtheorie, Hrsg. Bernhard Groß, Thomas Morsch, Wiesbaden: Springer Verlag, S. 1-21.

Zierold, M. (2010). *Methoden medien- und kommunikationswissenschaftlicher Ansätze. Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse Ansätze-Grundlagen-Modellanalysen*. Hrsg. Vera Nünning, Ansgar Nünning, Irina Bauder-Begerow, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 317-333.

Formalistische Filmtheorie

Filmtheorie ist ein wissenschaftlich-theoretischer Ansatz zum Studium von Filmen und Filmen. Die Theorie entstand Mitte der 1890er Jahre eigenständig, um den Essentialismus des Kinos, die Beziehung der Rolle zur Realität, die Kunst zum Publikum und die Gesellschaft zu beweisen. Die Theorie hat sich im Laufe der Zeit weiterentwickelt, aber andere Theorien, die sie mit dem Film verbinden, waren erforderlich, um den Film zu studieren. Die Filmtheorie ist so alt wie das Kino und erstreckt sich nicht nur in die Zukunft, sondern auch in die Vergangenheit und bringt in jeder Erweiterung neue Implikationen und eine neue Perspektive mit sich. Vor dem Aufkommen der Filmtheorie wurden verschiedene Artikel über das Kino geschrieben. Hugo Münsterberg, Béla Balázs und Rudolf Arnheim sind die bekanntesten Theoretiker, aber auch Eisenstein und Kuleschov haben maßgeblich zur Frühzeit und zum Einfluss des Kinos beigetragen. André Bazin hat in den 1940er Jahren durch das Filmmagazin *Les Cahiers du cinéma* maßgeblich zur zeitgenössischen und zeitgenössischen Filmtheorie beigetragen (Jogezai, 2020: 13). Diese Schriften trugen zur Entstehung der Filmtheorie bei und entwickelten sich zu einem Kinokritiker, der dem Kino eine neue Perspektive gab.

„Die hermeneutischen Ansätze, die die 1970er Jahre dominierten, wurden neben theoretisch fortgeschritteneren Modellen der Semiotik und Gerätetheorie einerseits von Bordwell und Thompson dafür kritisiert, dass sie den Eigenschaften des Mediums Film nicht angemessen folgten. Andererseits wurde auch das Argument vorgebracht, eine gewisse Willkür in den Interpretationen zu schaffen (Kindler, 2000: 8). Sowohl das Kino selbst als auch seine Theorien sind mit ernsthafter Kritik und Debatten vorangekommen und haben nach mehr als hundert Jahren die Moderne erreicht.

Die Tatsache, dass die Filmhermeneutik weitgehend von institutionell determinierten Theorieschleifen abhängig zu sein scheint und kein oberes Kriterium entwickelt, um zwischen konkurrierenden Interpretationen zu unterscheiden, wurde ebenfalls verteidigt und damit letztlich den Mangel an wissenschaftlichen Erkenntnissen betont.“ (Kirsten, 2016: 15) Neoformalismus, eine differenziertere Terminologie, und schärfte seinen

Blick auf formalästhetische Unterschiede und damit auf das Werkzeug der Filmanalyse. Es konzentrierte sich nicht auf Sinnfragen, sondern auf die Gestaltung von Filmen im Kontext spezifischer Produktionssysteme und der darauf anwendbaren Normen, aber im Vergleich zu seinen historischen Vorgängern ist der Neoformalismus/Kognitivismus einfach nicht weitergekommen. Einige seiner internen Probleme und wo es hinter früheren Ansätzen zurückbleibt, werden im Folgenden erörtert.

Sergei Eisenstein zielte bei der Entwicklung der Filmschnitttheorie darauf ab, einen ästhetischen Ansatz zu reflektieren, der sich auf die Realität bezieht, anstatt eine Realität direkt mit Fiktion zu reflektieren. Allerdings verweist Eisensteins Theorie, die nicht darauf abzielt, die Realität direkt abzubilden, auf einen formalistischen Ansatz (Albera 2016: 270). Eisenstein mag epische, poetische, glamouröse Filme sowie Realismus.

Die formalistische Tradition begann mit Studien über die philosophischen Grundlagen deutscher Denker wie Münsterberg und Arnheim und entwickelte sich aus den Methoden der Kants Philosophie und Gestaltpsychologie. Die in Moskau entstandene formalistische Theorie gewann mit den Ansichten des ungarischen Ästhetikers Bela Balazs (Arnold 2015: 267) neue Dimensionen.

Filme sind für Balazs keine Bilder der Wirklichkeit, sondern eine Art, die Natur wahrzunehmen. Balazs, der auch Eisensteins Ansicht ablehnt, dass das Kino die Welt erobern kann, ist der Meinung, dass alles in der Welt in seiner eigenen Position akzeptiert und so anerkannt werden sollte, wie es ist (Kókai 2016: 246). Die Debatten endeten nie, aber der Film wurde ständig in der Filmumgebung produziert, die die Diskussionen entzündeten.

In der formalistischen Theorie wird der Raum als grammatikalischer Bestandteil der Poetik des Films betrachtet. Boris Ejchenbaum trennt in seinem Artikel „Probleme der Filmstilistik“ zunächst Theater und Film hinsichtlich der Mobilität.

Im Zusammenhang mit dem Film zieht Ejchenbaum einen Vergleich von Film und Theater, verweist dabei auch auf die Begriffsverschmelzung Bela Balázs und betont, dass der Schauspieler im Theater nur im begrenzten Raum der Bühne agiert und allein ist, sobald er die Bühne verlässt Bühne.

„Der Filmschauspieler ist von einem unbegrenzten Raum umgeben. Der Zuschauer „denkt räumlich, der Raum existiert für ihn jenseits der Schauspieler.“ Der Raum im Film gewinnt so eine syntaktische und stilistische Bedeutung. Dabei ist das Prinzip der raum-zeitlichen Kontinuität essentiell für die Sprache des Films, die erst in der Interaktion mit dem Publikum entsteht“ (Kessler, 1996: 62).

Film ist nach Jean Mitry ein sprachliches Objekt, in dem ästhetische und psychologische Elemente gezeigt werden und Musik wie alle ästhetischen Elemente die Struktur und Form des Films bestimmt (Steinhauer 2018: 214). Die Entwicklung der Technik und der Übergang von analogen Systemen zu digitalen Systemen beeinflussten die filmischen Elemente nicht viel, die technologische Seite der menschlichen Natur wurde auch in der formalistischen Theorie aktiviert und verband die Prinzipien der Theorie mit neuesten Techniken (Gruber und Wurm, 2009 .). : 37). Mit formalistischen Ansätzen, modernen Techniken und modernen Ansätzen konnte er beeindruckende Filme produzieren.

Formalisten wie Ejchenbaum, Tynjanov oder Sklovskij beispielsweise betonten den narrativen Charakter des Films eher als Balázs oder Arnheim und übertrugen ihn von der Fotografie und der Bühne in die Literatur (Ejchenbaum 2005: 190). Während ästhetische Anliegen die formalistische Kinotheorie prägen, haben auch Faktoren wie Geschichtsschreibung und Philosophie Einfluss auf die Bildung der formalistischen Theorie (Hartmann & Wulff, 2016: 11). Formalismus auch von Eisenstein betont; Es ist ein Filmstil, der bewusst ästhetische Elemente in der Darstellung der Erzählung betont (akademijaumetnosti, 2020: 19). Beim formalistischen Ansatz können sich die Kamerawinkel zu höheren oder niedrigeren Winkeln bewegen; eine bewegliche Kamera kann verwendet werden, um subjektive Situationen hervorzuheben oder Energie und/oder Stimmung zu erzeugen; Farbe, Licht und Schatten können bei der Beleuchtungsgestaltung extremer eingesetzt werden; Sets und Hintergründe heben sich ab oder ziehen Aufmerksamkeit auf sich; Die Komposition in der Mise-en-scene kann deutlicher von den Elementen der Formalität profitieren (Gondry 2004: 58). Die formalistische Filmtheorie ist eine Theorie der Filmarbeit, die sich auf die formalen oder technischen Elemente eines Films konzentriert: Beleuchtung, Vertonung usw.

Aufnahmen können dazu neigen, subjektiv zu sein; dies kann Point-of-View (POV)-Aufnahmen umfassen, wo sich die Kamera befindet. In formalistischen Filmen steht die Schönheit oder Kraft des Bildes im Vordergrund, es ersetzt den Realitätssinn, die visuelle Präsentation wird stilisiert. Die Geschichte drückt die persönliche Vision oder Leidenschaft des Regisseurs aus. Filme präsentieren in der Regel außergewöhnliche Charaktere und Ereignisse (Zechner, 2013: 30). In jedem Film finden sich jedoch Spuren der emotionalen Persönlichkeit und der ideologischen Ansätze des Regisseurs.

Der Formalismus-Ansatz erforscht politische, religiöse und philosophische Ideen und ist daher der bevorzugte Ansatz für Propaganda. In formalistischen Filmen ist sich die Wahrnehmung des Publikums bewusst, dass die Erzählung zwecks Wirkung manipuliert wird. Formalistische Erzählungen können die Zeitreihen manipulieren oder ein offensichtliches Muster verwenden. Fast immer tauchen formalistische Genres als Musical, Science Fiction, Horror/Supernatural und Fantasy auf (Schlag 2017: 195). In gewisser Weise entstehen die meisten Filme der Neuzeit mit einem formalistischen Ansatz.

Ressourcen

Akademijaumetnosti (2020). Realismus und Formalismus. <https://akademijaumetnosti.edu.rs/wpcontent/uploads/2020/12/Film%20Styl%20es.pdf>, 11.10.2021.

Albera, F. (2016). Das Erbe, auf das wir verzichten“: Eisenstein in der Historiographie. Sergei M. Eisenstein Notes for a General History of Cinema, Ed. Naum Kleiman und Antonio Somaini, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Arnold, H. (2015). Das Magische des Films Ein Beitrag zur Frage der Wirksamkeit magischer Einflüsse in der Gegenwart unter besonderer Berücksichtigung des Films. Bielefeld: Transcript Verlag.

Ejchenbaum, B. (2005). Die Literatur unter dem Aspekt des Film Sehens. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, p. 189-191.

Gondry, M. (2004). Formalismus Ewiger Sonnenschein des makellosen Geistes. USA: Fokusfunktionen.

Gruber, K. und Wurm, B. (2009). Elemente des digitalen Formalismus. *Mask und Kothurn*, 55 (3): 7-44.

Hartmann, B. und Wulff, H.J. (1995). Neoformalismus – Kognitivismus – historische Poetik. *Montage/AV*, 4 (1): 5-22.

Jogezai, F. (2020). Filmtheorie und ihre Anwendung. https://www.researchgate.net/publication/345177698_Film_Theory_and_Its_Application, 11.10.2021.

Keßler, F. (1996). Ostranenie Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus. *MontageAV, Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisuelle Kommunikation*, 5 (2): 51-65.

Kindler, S.M. (2000). Raum-Film-Theorie - Zur Bedeutung des Raumes in den filmtheoretischen Ansätzen von Formalismus, Strukturalismus und Neoformalismus. München: GRIN Verlag.

Kirsten, G. (2016). Neoformalismus und kognitive Filmtheorie. *Handbuch Filmtheorie*, Hrsg. B. Groß, T. Morsch, Berlin: Springer, p. 1-18.

Kokai, K. (2016). Die Frühe Filmtheorie von Béla Balázs. *Ungarische Studien*, 30 (2): 235-250.

Schlag, P. (2017). Formalismus und Realismus in Ruinen (Kartierung der Logik des Zusammenbruchs). <https://scholar.law.colorado.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1291&context=articles>, 11.10.2021.

Steinhauer, I. (2018). Das Musikalische im Film: Zur Grundlegung einer Ästhetik der Filmmusik. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG.

Zechner, A. (2013). Die Sinne im Kino Eine Theorie der Filmwahrnehmung. Frankfurt am Main: Strömfeld Verlag.

Politische Kinotheorie

In einer Szene über die "wilde Zeit" nach 1968 in Olivier Assayas' Film *Après May* fragt das Publikum während einer Diskussion über die Befreiungsbewegung von Laos, ob eine revolutionäre Bewegung auch einen Krieg braucht. Politisches Kino manifestierte sich in den politischen Filmformen und -bewegungen nach 68 in der Entwicklung des militanten, feministischen Films, des dritten Kinos und des Arbeiterfilms sowie in den Theaterschriften Bertolt Brechts und seinen Verbindungen zur sowjetischen Avantgarde (Tedjasukmana, 2014: 33). Filme über Politik sind trotz ihres politischen Inhalts weder rein politisch noch rein ästhetisch.

Filme transportieren unzählige Perspektiven und politische Botschaften in die Welt. Einer der Gründe für die Existenz des Kinos ist gewissermaßen, die intellektuelle Struktur der Menschen widerzuspiegeln und zum politischen Fluss beizutragen. Anhand verschiedener Theorien und Diskurse verschiedener Anthologien, der Politischen Soziologie, der Internationalen Beziehungen, der Politischen Philosophie und der Epistemologie untersucht er das Verhältnis von Kino und Politik anhand zahlreicher Beispiele aus Fernsehen und Kino. (Hamenstadt, 2016: 92). Das Kino lehrt das Publikum auch, die Politik aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten.

Filme und Fernsehserien gelten als wichtige Formen der Repräsentation von Politik. Filme spielen einerseits immer mit den Annahmen des Publikums und öffnen andererseits dem Publikum den Weg, bestimmte politische Annahmen und Weltbilder zu produzieren (Seeßlen 2009: 34). Politische Filme vermitteln auch Informationen und Warnungen zu Menschenrechtsverletzungen und anderen politischen Problemen in der Welt (Büttner, 2009: 84). Politische Filme haben dabei politische, soziale und kulturelle Funktionen.

Die politische Theorie geht davon aus, dass alle Themen im Rahmen der Politik, vom politischen Regime bis zu den Gewerkschaften, von der Revolution bis zu den Verträgen, im Kino thematisiert werden können. Kino ist gewissermaßen ein Werkzeug, das dem Publikum die Politik näher bringt und ihnen ermöglicht, Politik und die politische Welt zu verstehen (Kahn

2011: 77). Politische Filme, die unterschiedliche Ideologien vom Marxismus bis zum Kapitalismus ansprechen, bringen manchmal ernsthafte Kritik. „Rasse“ und „Gender“ sind in diesem Zusammenhang auch häufig Gegenstand von Filmen (Stauff, 32). Zahlreiche politische Themen, von der Sozialdemokratie bis zum Patriotismus, wurden in vielen Filmen, insbesondere im deutschen Kino, betont (Fuchs 2012: 5). Politische Filme sind Produktionen, die sehr breit gefächert sind und die Politik vollständig abdecken.

Die Kultur des politischen Kommentars umfasst die politischen Ideen und Interpretationen, die als "politisches Design" einer Gesellschaft bekannt sind. Es stellt emotionale Bindungen an das Managementsystem her und das politische Kino spiegelt all dies für das Publikum wider (Bergem, 2019: 254). Während die Theorie des politischen Kinos sich mit dem politischen Thema Kino beschäftigt, analysiert sie in hohem Maße auch den gesellschaftlichen Gehalt des politischen Films.

Laut dem argentinischen Polittheoretiker Ernesto Laclau ist der Primat des Politischen vor dem Sozialen eines von vier Dingen: die wesentlichen Merkmale gesellschaftlicher Bedingungen, ihre notwendige Kontingenz, ihre Geschichtlichkeit und ihr machtbasierter Charakter, unter anderem. Sozial sollte als ein Gebiet verstanden werden, das aus Sedimentschichten besteht. Der Charakter der radikalen Negativität, die sozialen Beziehungen zugrunde liegt, ist ihr antagonistischer, oppositioneller Charakter (Marchart 2013: 192). Auch die Politische Theorie beschäftigt und analysiert die Übertragungssprache der Ideologie.

Konzepte wie Konservatismus, Neoliberalismus und Sozialdemokratie werden dem Publikum durch Animationen in Filmen mit politischen Inhalten vermittelt und dem Publikum wird eine Idee vermittelt. Auch der Transferstil politischer Ansätze im Kino fällt in den Forschungsbereich der Politischen Theorie (Pasternack, 95). Obwohl Politik im Allgemeinen wie ein langweiliges Feld und ein Universum jenseits aller Vorstellungskraft erscheint, hat jede Ideologie eine Seite, die sich in der Vorstellung widerspiegelt. Auch das Kino interessiert sich für die phantastischen Geschichten der Politik, die sich in der Phantasie

widerspiegeln (Saar 2017: 131). In vielen politischen Filmen ist es möglich, fantastische Geschichten und Biografien der Politik zu sehen.

Ressourcen

Bergem, W. (2019). ›Identität‹ in politischer Kultur, Demokratietheorie und der Identitären Bewegung. Politische Kulturforschung reloaded Neue Theorien, Methoden und Ergebnisse. Hrsg. Wolfgang Bergem, Paula Diehl, Hans J. Lietzmann, Bielefeld: Transcript Verlag, p. 249-271.

Büttner, K. (2009). „Geht dich das was an?“ Das politisch Bildende im Film Stefanie Schlüter. Mit Bildern bewegen-der politischen Film heute. Hamburg: Julius-Leber-Forum der Friedrich-Ebert-Stiftung, p. 74-83.

Fuchs, F. (2012). Medienereignis Kaiserwetter. Dominik Petzold über Wilhelm II. im Kino und die Anfänge der deutschen Filmpropaganda. Rezensionen – Bücher, 001 (11): 1-5.

Hamenstadt, U. (2016). Politische Theorie im Film. Berlin: Springer VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Kahn, P.W. (2011). Liebe, Unschuld und der Staat. Liebe und Politik: Was die politische Theorie vom Kino lernen kann. Behemoth A Journal on Civilization, 4 (3): 57-78.

Marchart, O. (2013). Die Prekarisierungsgesellschaft Prekäre Protest. Politik und Ökonomie im Zeichen der Prekarisierung. Bielefeld: Transcript Verlag.

Pasternack, P. (2004). Hochschulbildung zwischen Zweckfreiheit und Nützlichkeit Theorie und Politik. Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen Ed. Zwischen Zweckfreiheit und Nützlichkeit. Leipzig: Texte zur Bildungspolitik, p. 75-96.

Saar, M. (2017). Politik und Imagination bei Spinoza. Das Politische Imaginäre. Hrsg. Felix Trautmann, Berlin: August Verlag, S. 121-141.

Seeßlen, G. (2009). Das Politische, das Dokumentarische, das Utopische und der Film Suchbewegungen mit offenem Ausgang. Mit Bildern

bewegen-der politischen Film heute. Hamburg: Julius-Leber-Forum der Friedrich-Ebert-Stiftung, S. 18-35.

Stauff, M. Nach der Theorie? Anmerkungen zum Stellenwert von Theorie und Politik bei Kulturwissenschaften und Neoformalismus. *Perspektive*, 99: 22-34.

Tedjasukmana, C. (2014). *Die Öffentlichkeit des Kinos Politische Ästhetik in Zeiten des Aufbruchs*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH (Verlag).

Moderne Kinotheorie

Nach der Jungsteinzeit und der Industriellen Revolution, in der Hypermoderne, in der die Welt den größten physischen und kulturellen Wandel erlebte, haben sich auch die Form und die Herangehensweisen des Kinos innerhalb des Lebensrhythmus verändert, der das höchste Niveau erreicht hat, Technologie, die zwingt der menschliche Geist und die menschliche Kommunikation völlig von Interessen abhängig. Klassische Kinotheorien haben fast keine Bedeutung und keinen Wert. Filmregisseurin Susan Seidelman sagte Filmstudenten, dass sie keinen Filmtheoriekurs belegen sollten und dass Kinotheorien nicht mehr funktionieren (Tomasula, 1998: 117). Obwohl einige grundlegende Theorien ihre Gültigkeit nicht verloren haben, verbreitet sich ein einzigartiger Ansatz im Kino und in anderen Künsten und Sektoren.

Obwohl die Geschichte des Kinos mit einer mechanischen Maschine begann, begann parallel zur Entwicklung der Technologie auch das Kino, Hochtechnologie zu verwenden, und moderne Kinotheorien wurden auf der Grundlage der Technologie geformt (Hayward 2001: 464). Das Kino, von seiner Struktur her ein modernes Werkzeug, wird von allen modernen Entwicklungen beeinflusst und entsprechend gestaltet. Das Kino, das die Beziehungen, Prüfungen und Transformationen erforscht, die das Leben definieren, vermittelt den Menschen modernes Leben, indem es moderne Ästhetik einbezieht (Andrew, 1984: 175). Es ist möglich, alle Elemente des modernen Lebens im modernen Kino zu sehen.

Die strengen, auf Materialismus basierenden Lebensbedingungen der modernen Welt haben sich auch im Kino widerspiegelt, und das moderne Kino hat begonnen, realistischere, schmerzhaftere menschliche Geschichten in einer anderen Sprache als der traditionellen Sprache zu interpretieren (Nagib, 2020: 167). „Alles hat sich verändert – das Kino und seine Bedeutung in unserer Kultur. Natürlich ist es nicht verwunderlich, dass Künstler wie Godard, Bergman, Kubrick und Fellini, die einst unsere große Kunstform wie Götter beherrschten, mit der Zeit in den Schatten treten“, sagt Martin Scorsese und betont, dass die Filmindustrie „jetzt ein Geschäft der visuellen Massenunterhaltung“ (Bosselman, 2021). In der Populärkultur der modernen Welt kann das Kino nicht über eine lebendige Unterhaltung hinausgehen.

Obwohl moderne Kinotheorien sehr unterschiedlich zu sein scheinen, sogar gegeneinander, beschreiben sie alle die verschiedenen Gesichter des modernen Kinos als Teile, die sich gegenseitig ergänzen (Carroll, 1992: 217). Fast alle modernen Kinotheorien analysieren das Kino, indem sie sich auf die konsum- und unterhaltungsbasierte Philosophie der Moderne konzentrieren. Es wird allgemein behauptet, dass das Kino, wie viele Elemente der Moderne, eine populäre Qualität hat und eine Art Pop-Werk macht (Matravers, 2015: 78). Die Populärkultur, der wichtigste Lebensstil der Moderne, ist auch zur Grundphilosophie des Kinos geworden.

Neben einem Genre, das sich von traditionellen Kinoformen unterscheidet, in dem mehr Symbole verwendet werden, persönliche Probleme ansprechen, sich mit Psychologie auseinandersetzen und auf Philosophie Bezug nehmen, gibt es auch Produktionen, die völlig absurd sind, keine Bedeutung haben und keine Geschichte haben (Eichner, 2014: 222). . Nach Ansicht einiger Filmemacher sind Hermeneutik und Rhetorik die Hauptelemente des modernen Kinos. Regisseure machen keine Filme, ohne Hermeneutik und Rhetorik zu berücksichtigen (Neale und Smith, 1998: 23). Jeder Regisseur macht einen Film mit einer einzigartigen Interpretation seiner eigenen Ideologie, mit einem Werk, das das Publikum überzeugen wird.

Laut Paul Ricoeur gibt es Defizite in der Philosophie der Filminterpretation. Den Raum des Betrachters für die Interpretation des Films einzuschränken, ist ein Fehler (Baracco, 2017: 96). Über einen Film nachzudenken und ihn zu kommentieren bedeutet für Hans-Georg Gadamer auch, ihn zu mögen und zu danken (Nixon 2017: 112). Laut dem kanadischen Filmwissenschaftler Murray Pomerance ist das moderne Kino die moderne Welt selbst und spiegelt die moderne Philosophie wider (During und Trahair, 2008: 194). Der französische Schriftsteller Gilles Deleuze betont die Notwendigkeit, den Filmbegriff als Philosophie zu begreifen, ihn neu zu problematisieren und ausgefeilte neue Diskussionsinstrumente bereitzustellen (Nilsson 2018: 142). Auch die moderne Kinokritik verändert und entwickelt sich parallel zur Entwicklung des modernen Kinos.

Kinotheoretiker betonen, dass sich das moderne Kino vom Mainstream entfernt hat, das experimentelle Kino weit verbreitet ist und sich neue ästhetische Verständnisse entwickelt haben (Isaacs, 2006: 196).

Trotzdem verändert sich das Kino ständig, sowohl in technischer als auch in inhaltlicher Hinsicht. In dem Buch "Principles of Psychology" des amerikanischen Psychologen William James ist die Interpretation des menschlichen Bewusstseins kein einfaches Stück Verbindung, besteht aus rationalem und bewusstem Bewusstsein und irrationalen und irrationalen Unterbewusstsein, im menschlichen Denken ist das vergangene Bewusstsein ähnlich dem "Fluss", der durch die Verflechtung mit dem gegenwärtigen Bewusstsein fließen kann. Es steht geschrieben, dass er im subjektiven Empfinden ein realistisches Zeitgefühl erzeugt (Ding, 2020: 498). Diese psychologische Sichtweise hat die Schnittprinzipien im modernen Kino verändert.

Der italienische Drehbuchautor Cesare Zavattini betont, dass es die Aufgabe des modernen Kinos sei, sich mit modernen menschlichen Beziehungen auseinanderzusetzen und den Menschen die Realitäten der Welt bewusst zu machen (Zavattini 2018: 60). Der Slowene Slavoj Žižek meint, dass der Schnitt im modernen Kino eine ästhetischere Qualität gewonnen hat, aber auch in der Ästhetik Chaos und Gewalt herrschen können (Sterritt 2007: 243). Moderne Kinotheorien sind gewissermaßen ein Ansatz, der alle bisherigen Stile und Theorien vereint und eine Synthese schafft.

Ressourcen

Andreas, D. (1984). Konzepte der Filmtheorie. New York: Oxford University Press, Inc.

Baracco, A. (2017). Hermeneutik des Films. Hermeneutik der Filmwelt, New York: Palgrave Macmillan, S. 85-103.

Bosselmann, H. (2021). Martin Scorsese sagt, dass das Kino in seinem Essay zur Kritik der modernen Filmindustrie zu „Inhalten“ „abgewertet“ wird. Vielfalt, <https://variety.com/2021/film/news/martin-scorsese-condemns-movie-business-essay-1234909069/>, 17.10.2021.

Carroll, N. (1992). Kognitivismus, Theorie und Methode des zeitgenössischen Films: Eine Antwort auf Warren Buckland. *The Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 6 (2): 199-219.

Ding, Q. (2020). Analyse der Montageanwendung in der modernen Filmbearbeitung im Bewusstseinsstrom. *Fortschritte in Sozial-, Bildungs- und Geisteswissenschaften*, 469: 495-498.

Während, L. und Trahair, L. (2008). Filmtheorie. *The Year's Work in Critical and Cultural Theory*, 16 (1): 166-195.

Eichner, S. (2014). *Agentur- und Medienrezeption: Videospiele, Film und Fernsehen erleben*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH.

Hayward, S. (2001). *Filmwissenschaft: Die Schlüsselkonzepte*. Zweite Ausgabe, New York: Routledge.

Isaacs, B. (2006). *Film Cool: Auf dem Weg zu einer neuen Filmästhetik*. Unveröffentlichte Doktorarbeit, Department of Philosophy University of Sydney.

Matravers, D. (2015). Das ästhetische Erlebnis. *Der Bloomsbury-Begleiter zur Ästhetik*, Ed. Anna Christina Ribeiro, London: Bloomsbury Publishing, p. 74-83.

Nagib, L. (2020). *Realistisches Kino als Weltkino*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Neale, S. und Smith, M. (1998). *Zeitgenössisches Hollywood-Kino*. New York: Routledge.

Nilsson, J.A. (2018). Deleuze, Konzepte und Ideen zum Film als Philosophie: Eine kritische und spekulative Überprüfung. *Zeitschrift für französische und frankophone Philosophie*. XXVI (2): 127-149.

Nixon, J. (2017). *Hans-Georg Gadamer: Die hermeneutische Imagination*. London-Springer.

Sterritt, D. (2007). Hitchcock, Hume und die Matrix des modernen Kinos. *Film-Philosophie*, 11 (3): 238-246.

Tomasulao, F.P. (1998). *Theorie zur Praxis: Integration von Kinotheorie und Filmproduktion*. *Kinojournal*, 36 (3): 113-117.

Zavattini, C. (2018). Einige Ideen zum Kino. Vittorio De Sica
Zeitgenössische Perspektiven, Ed. Howard Curle und Stephen Snyder,
Toronto: University of Toronto Press, p. 50-61.

Fantasy-Kino

Die „Fantasie“, ein literarisches Genre, das im 18. Fantastische Anwendungen zeigen sich in fast allen Bereichen von der Architektur bis zur Fotografie.

Fantasy-Kino ist das Kino, in dem es Fantasy-Filme mit ungewöhnlichen Themen gibt, meist Magie, übernatürliche Ereignisse, Mythologie, Folklore oder exotische Fantasiewelten (Anders, 2013: 420). Fantastisches Kino zieht im hohen Rhythmus, ermüdend und überwältigend das Leben der modernen Welt große Aufmerksamkeit auf sich.

Im fantastischen Kino steckt meist keine Wahrheit in den Geschichten (Walters 2010: 308). Aber die Zuschauer wünschen sich, dass die glamourösen Fantasien wahr werden.

Vor allem fantastische Filme, in denen viel mit Effekten gearbeitet wird, haben ein großes Budget. Neben ihren außergewöhnlichen Geschichten beeindruckt fantastische Filme das Publikum auch mit schillernder Ausstattung, Kostümen und Effekten (Stephan 2010: 13). Es gibt fantastische Filme, die nur wegen ihrer großartigen Kulisse in Erinnerung bleiben.

Fantasy-Kino ist die Art von Kino, in der Träumer, die gerne Geschichten sehen, von denen sie wissen, dass sie nicht im wirklichen Leben sind, großes Interesse zeigen (Suppia, 2014: 6). Außergewöhnliche Geschichten aus der Fantasie von Drehbuchautoren und Regisseuren entführen das Publikum in andere Universen.

Journey to the Moon, adaptiert nach dem Fantasy-Roman von George Melies aus dem Jahr 1902, ist der erste stumme Schwarzweiß-Fantasyfilm aus Frankreich.

Im fantastischen Kino ist es sinnlos, die Absurdität oder Plausibilität der aus einer endlosen und regellosen Umgebung extrahierten Sujets zu diskutieren und zu versuchen, eine logische Erklärung zu finden (Ginway und Brown, 2012, 173). Fantastisches Kino existiert, um der Realität zu entfliehen und für eine Weile in Fantasiewelten zu wandern.

Heldengeschichten oder Kriege in einem anderen Universum sind normalerweise die Themen des fantastischen Kinos.

Der Höhepunkt des Fantasy-Kinos ist zweifellos die Fantasy-Adaption von Indiana Jones, der Fortsetzung von *The Mummy* aus dem Jahr 1999, genannt *The Mummy Returns*.

Das Goldene Zeitalter des fantastischen Kinos begann mit der Adaption zweier riesiger fantastischer literarischer Produkte, John Ronald Reuel Tolkiens 3-Bücher-Reihe "Herr der Ringe" und Joanne Kathleen Rowlings 7-Bücher-Harry-Potter-Reihe, ins Kino und verwandelte sie 2001 in ein Kino Phänomen mit seinen ersten Filmen.

Mit dem Debüt des Films *Spider-Man* von 2002 spiegelten sich Comicadaptionen, ein weiterer Zweig des Fantasy-Kinos, auf der Leinwand.

Reign of Fire, eine Fantasy- und postapokalyptische Science-Fiction aus dem Jahr 2002, und *Eragon* aus dem Jahr 2006 sind Fantasy-Produktionen, die hauptsächlich für Kinder gedacht sind.

Das erfolgreiche Fantasy-Abenteuer von 2003, *Fluch der Karibik: Der Fluch der schwarzen Perle*, bietet intensive Spannung und lässt ein vergessenes Subgenre der Piratenfilme wieder auferstehen.

The Chronicles of Narnia ist eine Serie von Fantasy-Filmen, die 2005 mit den Dreharbeiten begann, adaptiert von den *Narnia Chronicles*, einem Roman von Clive Staples Lewis.

Auch Fantasy-Dramen wie *Big Fish* und *Pan's Labyrinth* sind gelungene Beispiele des Genres.

Die Comic-Bewegung, die 2002 mit *Spider Man* im Kino begann, wuchs 2012 wie eine Lawine, *Hulk*, *Hellboy*, *Superman Returns*, *Fantastic Four*, *Hancock*, *Ghost Rider*, *X-Men-Serie*, *Batman-Serie*, *Sin City*, *Watchmen*, *The Green Lantern*, *Thor*, *Captain America*, *Daredevil*, *The Avengers* usw. Superhelden sind die unverzichtbarsten Elemente der Populärkultur.

Avatar ist ein epischer Science-Fiction-Fantasyfilm, der von James Cameron geschrieben und inszeniert wurde.

Tribute von Panem ist ein dystopischer Fantasyfilm, der auf dem gleichnamigen Buch von Suzanne Collins basiert.

Doctor Strange ist ein Fantasy-Science-Fiction-Film aus dem Jahr 2016, der auf der gleichnamigen Comicfigur von Marvel Comics basiert.

Justice League: Justice League ist ein US-amerikanischer Superheldenfilm aus dem Jahr 2017, der auf dem Superheldenteam Justice League von DC Comics basiert.

Avengers: Infinity War ist der neunzehnte Science-Fiction-Fantasy-Action-Adventure-Film von Marvel Cinematic Universe, der auf der gleichnamigen Marvel Comics-Comicserie basiert.

Aquaman basiert auf der gleichnamigen DC Comics-Figur und wird von Warner Bros. Es ist ein US-amerikanischer Superheldenfilm aus dem Jahr 2018, der von Pictures vertrieben wird.

Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald ist ein US-amerikanischer Fantasy-Film aus dem Jahr 2018 von David Yates und geschrieben von J. K. Rowling.

Shazam! The 6 Powers ist ein Superheldenfilm aus dem Jahr 2019, der von DC Comics produziert wurde.

Ressourcen

Anders, A. (2017). Behinderung und psychische Krankheit im zeitgenössischen deutschen Spielfilm. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH.

Ginway, E. und Brown, J. A. (2012). Lateinamerikanische Science-Fiction: Theorie und Praxis. New York: Palgrave Macmillan.

Helena, L. (2017). Fantasievolle Porträtfotografie: Von der kreativen Bildidee zum gelungenen Foto. Hannover: Humboldt-Verlag.

Stephan, M. (2016). Glaubst du an Magie? Die Kraft des Fantasy-Genres. Coolaba, 18:3-15.

Suppia, A.L. (2014). Die Suche nach lateinamerikanischen Science-Fiction- und Fantasy-Filmen. *Frames Cinema Journal*, 1-10.

Walters J. (2010). *Fantasy-Film Eine kritische Einführung (Filmgenres)*. London: Mauerblümchenpresse.

Gilles Deleuzes Zugang zum Kino

Ansätze, die einen strukturellen und semiotischen Ansatz verfolgen, bewerten häufig Gilles Deleuzes Studien zum Kino. Es wird die Ansicht vertreten, dass das philosophische Verständnis des Wesens des Kinos, das Gilles Deleuze präsentiert, grundlegend für die zeitgenössische audiovisuelle Kunst ist (Konstantinov, 2020: 409). Gilles Deleuze ist ein Poststrukturalist, der den strukturalistischen Ansatz kritisiert und ähnliche Ansichten wie Juri Lotman hatte.

Deleuze, der den Zugang der strukturellen Semiotik zum Studium des Kinos kritisiert, sagt, dass das Kino seine eigenen Zeichen hervorbringt, die verstreut sind. Für Deleuze ist Kinotheorie keine Sprache zum Verstehen von Filmen, sondern eine Metasprache, die die vom Kino geschaffenen Denkprozesse beschreibt und diese Prozesse in jedem Moment der Existenz eines filmischen Bildes erzeugt (Bippus, 2019: 580). Deleuze, der sich sehr für Semiologie interessiert, beschäftigt sich indirekt mit der Darstellung von Zeitbildern, ganz anders als Platons Umgang mit Wahrheit indirekt. Obwohl Deleuze einräumt, dass ein direktes Abbild des Zeitbildes nicht erreicht werden kann, lässt er eine analoge Darstellung desselben nicht zu (Bell, 1997: 7). Ein direktes Bild der Zeit zu präsentieren, eine Wahrheit über das Zeitbild zu präsentieren, widerspricht Deleuzes Verständnis des Zeitbildes.

Deleuze, der das Kino als philosophische Schöpfung und Denktätigkeit betrachtet, diskutiert viel über Raum, Zeit und Raum, kritisiert Descartes' Ansichten und beurteilt scholastisches Denken. Deleuze, der dies auf verschiedene Weise tat, versuchte seine Sicht auf viele verschiedene Arten zu erklären, von religiösen Daten bis hin zu Cartoons (Hall, 2015). Sowohl Lotman als auch Deleuze wiesen auf die Heterogenität der kinematografischen Texttextur hin, und Deleuze betonte, dass das Kino selbst den Teil geschaffen habe, der visuelle Bilder von Tonbildern trennt. Sowohl für Lotman als auch für Deleuze ist Kino eine Metakunst, die die Errungenschaften anderer Künste für ihre eigenen Zwecke nutzt. Das Kino kombinierte diese Errungenschaften, um ein Niveau zu erreichen, das andere Künste nicht erreichen konnten (Mullarkey, 2010: 187). In diesem Zusammenhang kritisiert Deleuze das Kino mit der Theorie und Philosophie vieler verschiedener Disziplinen.

In Deleuzes Philosophie hat die Fotografie ein einzigartiges Leben. Auf den ersten Blick ist es im Vergleich zu seiner Zentralität im filmischen Bild und seinen zwei unterschiedlichen Erscheinungsformen: Bewegtbild und Zeitbild einer der Bausteine des Kinos als Fotogramm, das eine begrenzte Eigenlebensdauer hat. Das Bewegtbild hängt natürlich stark von den besonderen Eigenschaften des Standbildes ab. Zwei Fotografien nebeneinander erklären eine der wichtigsten Eigenschaften des Kinos als Werkzeug: Es hat die Fähigkeit, Zeit und Raum zu modulieren, indem es diese beiden zusammen bearbeitet (Sutton 2010: 318). Deleuze selbst überschätzte im Film die Themen Zeit und Raum, Zeit und Bewegung und diskutierte die Bedeutung von Bildern im Kontext der Semiotik. Er versuchte vor allem die Kombinationen von Bewegung und Bild und Zeit und Bild zu erklären und gab der Philosophie viel Raum. Er versuchte seine Argumentation zu beweisen, indem er verschiedene Beispiele aus der Geschichte des Weltkinos untersuchte (Deleuze 1997: 204). Bevor er Filmkritiker und Autor wurde, tritt Deleuze als Denker auf.

Laut Deleuze leben Menschen in einem Universum, das man als meta-kinematisch bezeichnen kann. Seine Bildauffassung impliziert eine neue Art des Kamerabewusstseins, das Wahrnehmungen und Selbstgefühl bestimmt: Aspekte der Subjektivität werden beispielsweise in Aktionsbildern, Affektbildern und Zeitbildern geformt. Menschen leben in einer sich ständig bewegenden und sich verändernden visuellen Kulturmatrix (Pisters, 2003: 25). Deleuze stellt definitiv eine Verbindung zwischen den Ereignissen und Orten im Film her und erklärt so die Handlung.

Filmmaterial sollte als eine Sammlung von bewegten Bildern betrachtet werden, nicht als Bilder von irgendetwas, sondern als Bilder im Fluss der Zeit. Im Gegensatz zur eigenen Haltung des französischen Philosophen Henri-Louis Bergson zum Kino argumentiert Deleuze, dass er die notwendigen Konzepte bereitstellt, um zu verstehen, ob das Kino zutiefst bergsonianischer Natur ist. Deleuzes Hauptthese zum Wesen des Kinos ist, dass Filme im Wesentlichen und von Anfang an die Produktion von Bewegungsbildern beinhalten (Patton 1991: 242). Das am meisten erwähnte Thema bei Deleuze waren die Bewegungsbilder.

Film, dar anlamda bir temsil aracı olarak anlaşılmadığı sürece dünyayı yeniden üretmektedir, filmin kendisi bir dünya oluşturmaktadır. Deleuze'e göre yönetmenler aynı zamanda filozoflardır. Deleuze, resim türlerini, hatta hareketli figürleri, onların modifikasyonlarını, varyasyonlarını ve katmanlarını bir evrimsel gelişme biçimi olarak tanımlamaktadır (Fahle, 2002: 110). Filmdeki hareketi, zaman imlerini, mekânları anlatımın önemli unsurları olarak niteleyen Deleuze, sinema kitaplarında çok sayıda karmaşık terim geliştirmiştir. Bunlardan biri sinemada olduğu kadar sinemada da kullanılan sanallık kavramıdır (Schätz, 2010: 97). Bu bağlamda zaman ve sanallık kavramı üzerinde önemle durmuştur.

Deleuze, Nietzsche'nin görüşlerinden yola çıkarak, bir düşünce görüntüsünün ne olduğunu ve düşüncedeki rolünü tanımlama ve ana hatlarıyla belirtmeye çalışmıştır. Düşüncenin ana unsurunun artık gerçek değil, değer ve anlam olduğunu, sanatlar ve düşünce arasındaki içsel, ayrılmaz bağı ortaya koymuştur. Deleuze, filmi yeni bir deneyim olarak, içinde yaşanabilecek olası bir alan olarak anlamaktadır (Viegas, 2018: 278). Deleuze, sinema deneyimine özgü bir özelliğin yaratılması için kendisini psikolojik bir analize indirgemeyen hareketli görüntülere ve yeni düşünme biçimlerine odaklanmaktadır.

Bir medya filozofu olarak Gilles Deleuze iki açıdan ortaya çıkmıştır. Bir yandan, sinema üzerine yaptığı büyük çalışma; öte yandan film felsefesinin tematik olarak aydınlatılmış ve bir araya getirilmiş olduğu karmaşık terimler bütünü. Deleuze'ün çalışması, büyük ölçüde, diğer düşünürlerle tamamen içsel bir felsefi ya da içsel teorik tartışmaya bürünmüştür. Teorik tekniği "emprenye" tekniklerinden biridir. Deleuze'ün daha geniş bir çevre tarafından tanınmasını sağlayan ilk eserler için ve hepsinden öte Almanya'da, psikanalist Félix Guattari ile birlikte yazılan Anti-Oedipus çok etkili olmuştur (Engell ve Fahle, 2009: 58).

Ressourcen

Bell, J.A. (1997). Denken mit Kino: Deleuze und Filmtheorie. Filmphilosophie, 1 (1): 1-7.

Bippus, E. (2019). Mit den Mitteln des Affekts. Gegenwartsdiagnosen: Kulturelle Formen gesellschaftlicher. Hrsg. Thomas

Alkemeyer, Nikolaus Buschmann, Thomas Etzemüller, Bielefeld: Transcript Verlag, S. 571-584.

Deleuze, G. (1997). *Kino 1 Bewegungsbild*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Engell, L. und Fahle, O. (2009). Gilles Deleuze. Philosophie in der Medientheorie, Berlin: Parerga-Verlag, p. 57-70.

Fahle, O. (2002). Zeitspaltungen Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze. *Montage AV*, 11 (1): 97-112.

Halle, J. M. (2015). Differential-Oberfläche: Deleuze und Superhelden-Comics. *Transnationale Literatur*, 7 (2): 1-13.

Konstantinov, M. (2020). Juri Lotman, Gilles Deleuze und ihre Ansätze zum Kino: Schnittpunkte. *Gebärdensystemstudien*, 48 (2/4): 392-414.

Mullarkey, J. (2010). Gilles Deleuze und Film. *Film, Theorie und Philosophie The Key Thinkers*, Ed. F. Colman, Kingston: McGill-Queen's University Press, p. 179-189.

Patton, P. (1991). Gilles Deleuze, *Kino 1: Das Bewegungsbild; Gilles Deleuze, Kino 2: Das Zeitbild*. *Bildschirm*, 32 (2): 238-243.

Pisters, P. (2003). *Die Matrix der visuellen Kultur: Arbeiten mit Deleuze in der Filmtheorie (Kulturelles Gedächtnis in der Gegenwart)*. Stanford: Stanford University Press, p. 14-44.

Schätz, B. (2010). *Kino als Vehikel zur Erkundung des Endlichen (Post-) Theologische Strukturen bei Gilles Deleuze*. Unveröffentlichte Dissertation, Universität Wien Diplomstudium Philosophie.

Sutton, D. (2010). Immanente Bilder: Fotografie nach der Mobilität. *Nachbilder von Gilles Deleuzes Filmphilosophie*, Ed. D. N. Rodowick, Minnesota: University of Minnesota Press, p. 307-326.

Viegas, S. (2018). Der philosophische Wert von Deleuze und Film, *Kriterium: Revista de Filosofia*, 59 (139): 271-286.

Rudolf Arnheims Zugang zum Kino

Rudolf Arnheim, der in Düsseldorf den Helmut-Kätner-Preis erhielt und von der American Film Studies Association mit dem Ehrenmitgliedspreis auf Lebenszeit ausgezeichnet wurde, ist für seine Verdienste um Filmgeschichte und -wissenschaft bekannt (Moltke und Schweinitz, 2000: 15). Rudolf Arnheim sagt, dass diejenigen, die argumentieren, dass der Film kein Kunstwerk sein kann, weil er die Realität mechanisch reproduziert, aus der Analogie folgern (Arnheim 1957: 8). In dem Versuch, den Film anhand von Fotografie und Malerei zu erklären, betont Arnheim auch die Wirkungskraft des Bildes des Films anhand seiner physikalischen Eigenschaften.

Arnheim, der der Meinung ist, dass das Bild im Film nicht mit dem realen Bild identisch ist, argumentiert, dass die Kunst hierher entstand (Diederichs, 1996: 164). Arnheim stellte fest, dass das Kino die höchste Ebene der Filmkunst ist.

Arnheims psychologischer Ansatz zur Klärung ästhetischer Probleme hat auf den Kompetenzkonflikt zwischen Philosophie und Psychologie als ästhetischer Disziplin aufmerksam gemacht. Die Wahrnehmung von Bildern im Film ist Arnheims am meisten untersuchtes Thema. Arnheim interessierte sich auch sehr für Optik, Physiologie und visuelle Psychologie (Ettel, 2015: 108). Arnheim untersuchte das Filmerlebnis als sinnliches Erlebnis, das die Wahrnehmungsorganisation aktiviert, die Wahrnehmung des Zusammenhangs mit der Anwendung der Gestaltpsychologie auf die schöpferische Tätigkeit und den Film als Spiel mit der eigenen Gestaltungskraft.

Mit der grundlegenden Weiterentwicklung der Kunstpsychologie hat die bildende Kunst eine Gestalttheorie von Rudolf Arnheim erhalten. Dementsprechend hatte Arnheim das „doppelte“ Gesicht der Gestalttheorie, die die universelle Gültigkeit von Forschungsergebnissen und unterschiedlichen Wahrnehmungsprinzipien als Metatheorie und Expertentheorie betonte. Die Übersetzung der Gestalttheorie in die bildenden Künste ist Arnheims Forschungsprogramm. Im Rahmen eines Guggenheim-Stipendiums arbeitete er am Projekt „Translation of Gestalt Theory into Fine

Arts“ (Schneider und Scharmann, 2020: 56). Die Gestalttheorie wurde als Metatheorie und die „Kunstpsychologie“ als Methodik der bildenden Kunst zur Weiterentwicklung der Fachdisziplin verwendet.

Der ungarische Filmkritiker Béla Balázs beklagt, dass Stilfilme Stilizitate ("eine stiltreue Darstellung") mit "Stilistin", "kunsthistorische Treue" mit "künstlerischem Film" verwechseln, während die extravagante Darstellung von Dekorationen und pompöser Ausstattung so klingt: "Stil" erscheint laut, verbirgt aber den wahren Mangel an Stil in diesen Filmen. Rudolf Arnheim kritisiert dagegen den „Gefällt mir“-Charakter von „Stil“ und betont, dass Filme nur Stilsimulationen zeigen (Köhler, 109). Arnheim analysiert das Bild des Films ebenso wie die Malerei nach wahrhaft künstlerischen Gesetzen. Alle darstellenden Künste haben laut Arnheim einen Ursprung: den Drang zu repräsentieren und zu dekorieren. Arnheims vitales Interesse an der Abstraktion ergibt sich aus seinem Fokus auf formale Medienästhetik (Echle 2018: 71). Im Film wird die Szene gestellt, fotografiert, gespielt, geschnitten.

Rudolf Arnheim betont, dass der Film eine räumliche und zeitliche Erweiterung ist und bewertet die Bilder im Film in diesem Zusammenhang (Hagener und Kammerer, 2020: 10). Die Arnheimer Filmtheorie beschreibt die Fachgeschichte des deutschsprachigen Raums und wird immer mehr zu einer Sammlung individueller Perspektiven. Kracauer, Balázs, Arnheim und ihre Zeitgenossen schlugen eine Theorie vor, die auf objektive Neutralität abzielte. Arnheim und seine Vorgänger suchten nach der „wahren Essenz“ des Films und verbanden diese Suche mit dem Ziel, dem realen Film zu mehr Gültigkeit zu verhelfen (Rheindorf 2007: 20). Nach den Bemühungen Arnheims und seiner Kameraden beginnt der Film als kulturelles Instrument wahrgenommen zu werden.

Arnheim, der sagt, dass mechanische Werkzeuge, Fotografie, Tonaufzeichnung und Kino objektive Präsentationsmethoden entscheidend perfektioniert haben, betont, dass es mit Spezialeffekten wie Beleuchtung, Begrenzung des Bildes, Aufnahmeposition, Lichtschattierung, Montage den kreativen Instinkt von Menschen und schafft damit eine künstlerische Betätigungsmöglichkeit. Das Kino versammelt nach Arnheim Bauelemente wie den Architekten, der auf originelle und persönliche Weise baut, betont

aber gleichzeitig deren Integrität (Arnheim 2000: 48). Rudolf Arnheim hält das Kino für ein ideales Spektakel, das wegen der interessanten Realität der Originalbeschreibungen äußerst massentauglich ist.

Rudolf Arnheim stellt fest, dass das Kino in den Zeichnungen, Postkarten, Briefen und Tagebüchern, die er mit Leidenschaft arbeitet, dem Bedürfnis der Menschen nach Schönheit auf die befriedigendste Weise entspricht (D'Aloia, 2006: 44). Für ihn ist das Kino das effizienteste Werkzeug für Ästhetik und Schönheit. Ihm zufolge gibt es, ebenso wie in den Charlie-Chaplin-Filmen, Schönheiten, die die Seele streicheln, auch im Stummfilm im Ausmaß des künstlerischen Erfolgs des Regisseurs (Arnheim 2011: 286). Arnheim hat sich viel mit der menschlichen Wahrnehmung beschäftigt, insbesondere mit der Wahrnehmung von Schönheit.

Arnheims Ideen zum zeitgenössischen Einsatz von Virtual Reality im Kino als Kunst, nicht nur um die Beziehung zwischen dem neuen Virtual Reality Medium und dem Kino besser zu verstehen, sondern auch die Relevanz von Arnheims Ideen aus einer frühen Periode wurden übernommen (Becz, 2015: 14). Er begründete das Arnheimer Ideal, achtete auf die Idee des Kunstfilms, verglich die Realität mit der vom Menschen wahrgenommenen Realität und der vom Kino repräsentierten und präsentierten Realität.

Ressourcen

Arnheim, R. (1957). *Film als Kunst*. London: University of California Press, Ltd.

Arnheim, R. (2011). *Film und Wirklichkeit. Kritische Visionen in der Filmtheorie*, Ed. Timothy Corrigan, Patricia White, Meta Mazaj, Boston: Bedford/St. Martins, S. 279-289.

Arnheim, R. (2000). *Das Kino und die Masse*. *Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisuelle Kommunikation*. *Montage AV*, 9 (2): 48-54.

Becz, P. (2015). *Rudolf Arnheim und die virtuelle Realität im zeitgenössischen Kino: Den immersiven Film von heute verstehen durch das Werk von Rudolf Arnheim*, *Film as Art*. *Rudolf Arnheim and the Virtual Reality in Contemporary Cinema: Understanding the Immersive Film of*

Today durch die Arbeit von Rudolf Arnheim, *Film as Art*, Kopenhagen: Universität Kopenhagen, Fakultät für Geisteswissenschaften.

D'Aloia, A. (2006). Rudolf Arnheim und die "Kino"-Rezensionen. *Cineforum*, 46 (10): 42-46.

Diederichs, H.H. (1996). *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*. Frankfurt: Goethe-Universität Frankfurt am Main.

Echle, E. (2018). *Ornamentale Oberflächen Spurensuche zu einem ästhetischen Phänomen des Stummfilms*. Marburg: Schüren Verlag GmbH.

Ettel, L. (2015). „Denn in der Kunst regieren die Sinne“-Psychologische und synästhetische Aspekte des Films unter angestrebt auf das Werk von Oskar Fischinger. Unveröffentlichte Dissertation, Universität Wien Film- und Medienwissenschaft.

Hagener M. und Kammerer, D. (2020). *Streams sind meine Realität. Der Online-Zugang zu Filmen aus Sicht der Filmwissenschaft*. Berlin: De Gruyter Bibliothek Forschung und Praxis.

Köhler, K. „Nicht der Stilfilm also, sondern der Filmstil ist wichtig!“ Zu einer Debatte im Weimarer Kino. *Filmstil. Perspektiven eines Begriffs zwischen Ästhetik, Praxis und Theorie*, herausgegeben von Julian Blunk, Dietmar Kammerer, Tina Kaiser & Chris Wahl, München: Edition text+kritik, p. 91-117.

Moltke, J. und Schweinitz, J. (2000). Für Rudolf Arnheim. *Montage-AV*, 9: 5-17.

Rheindorf, M. (2007). *Die Sprachen, die Filme sprechen: Die Geschichte der deutschsprachigen Filmtheorie als Diskursgeschichte*. *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 2:13-26.

Schneider, G. und Scharmann, I. (2020). *Die Gestalttheoretische Wahrnehmungsanalyse nach Rudolf Arnheim in der Strukturalistischen Landschaftsplanung*. *Gestalttheorie*, 42 (1): 43-61.

Béla Balázs Theorie des Kinos

Der ungarische Filmtheoretiker Béla Balázs erwähnte in seinem Brief an Georg Lukács die Arbeitsprinzipien und erklärte, dass er experimentelle Studien fortsetzen werde (Kerekes, 2004: 2). Die 1959 in Ungarn gegründete Werkstatt von Balázs Béla Stúdió war ein bequemer Ort für das Studium.

Während Balázs' verschiedene Arbeiten in Städten wie Budapest, Wien, Berlin und Moskau entstanden, manifestierte sich jede von ihnen als unterschiedliche Forschungsgebiete.

Die aktive Teilnahme an der ungarischen Räterevolution vom März 1919 wird als grundlegender Auftakt seines entschlossenen Engagements im Kampf für die Arbeiterklasse und den Kommunismus verstanden.

Balázs drückte bereits 1924 ein grundlegendes Bewusstsein für das theoretische und ästhetische Potenzial des Films aus (Frieling 2004: 15). Balázs' Stil manifestiert sich in seiner lyrischen Sprache und stilistischen Merkmalen, die Balázs ihm Bereiche aufzuzeigen sucht, die das Wesen der Filmkunst umreißen.

Die Mehrsprachigkeit seiner Publikationen sowie die Überfülle und Genrevielfalt von Balázs' Werken, die von Drehbüchern über Märchen und Romane bis hin zu Literatur- und Filmtheorie reichen, stellen sowohl sprachliche als auch technische Herausforderungen.

In seiner Arbeit mit dem Titel „The Visible Man“ offenbarte er tatsächlich all seine ideologischen Ansätze, seine Ansichten zur Kunst und die Hinweise der Kinotheorie (Carter et al., 2007: 91). Balázs definiert Kino als die Verwandlung der menschlichen Seele in ein Bild.

Mit Blick auf die „visuelle Kultur“-Diskussionen wird Balázs zu Recht als Erfinder des Begriffs „visuelle Kultur“ bezeichnet (Frank, 2018). Laut Balázs werden durch das Kino unsichtbare Realitäten im menschlichen Leben sichtbar.

Balázs hat schätzungsweise 500 Filmkritiken, Kurzgeschichten, Theater- und Buchbesprechungen, Artikel sowie eine Romanreihe über Hysterie produziert. Während Balázs versuchte, sich in allen Kunstsparten

auszudrücken, suchte er auch nach Wegen, alle Sparten in das Kino zu integrieren. Béla Balázs selbst beschreibt in seinen Schriften in sehr bescheidenem Ton „Kino als kunstphilosophisches Experiment“ (Turvey 2006: 82). Balázs versucht nicht nur durchsetzungsfähig, sondern versucht alles und versucht das Beste zu finden.

Die Filmerfahrungen von Béla Balázs kreisen um den Begriff des "Cinephilen". Cinephile beruht nach Balázs darauf, die Erfahrung anhand der Merkmale der Filmpädagogik zu beleuchten und eine Verbindung zwischen Filmtheorie und Film herzustellen (Haußmann 2016: 253). Neben der Erörterung der Bildungstheorie und der Betonung der Bedeutung des Films als Instrument der Bildung wird auch die Filmerfahrung als transformativer Bildungsprozess dargestellt.

Auch in den Werken von Béla Balázs gibt es eine dialektische Wechselwirkung zwischen Kunst und Bildung. Balázs ist als Theoretiker und Künstler bekannt, der sich in einem sehr breiten Spektrum mit Kunst und Kino beschäftigt.

Theorie ist seiner Meinung nach keine feste Struktur, sie sollte ein durch Erfahrung offenbarer kognitiver Prozess sein und daher als Forschungsgebiet verstanden werden (Loewy, 2003: 63). Die Verschränkung von Theorie und Praxis ist nach Balázs vor allem eine unabdingbare Voraussetzung für die Entwicklung einer Kunst.

Als Beispiel für Filmbildung präsentiert Sinefil erlebnisorientierte Filmbildung als besonderes Erlebnis. Es sei auch als "Erleben von etwas zu betrachten, das nicht in den Bildern selbst gezeigt wird" durch Montage, die "dem Bild seine volle Bedeutung verleiht".

Laut Balázs erleben die Menschen in der Filmerfahrung ihren Körper als ihren eigenen, nicht als etwas Fremdes. Der Zuschauer sieht sich beim Anschauen des Films als Teil des Films.

Béla Balázs plädiert dafür, die bisher erlebte Kultur in eine visuelle Kultur umzuwandeln (Schroer 2008: 11). In diesem Zusammenhang sagt er auch, dass das Kino das bequemste Werkzeug ist.

Balázs war in den 1930er Jahren zwischen Berlin und Moskau hin- und hergerissen, gefangen zwischen zwei gegensätzlichen Regimen. Der Artikel „Die Angst der Intellektuellen des Sozialismus“ in seiner letzten Veröffentlichung in Deutschland, *Die*, spricht in mehreren Kapiteln über Idealismus und romantische Konzepte, die Diktatur des Proletariats und die bevorstehende Einheit der Intellektuellen und der Massen (Iampolski, 2010: 50). Während Balázs die Prinzipien der kommunistischen Ideologie offen verteidigte, spiegelte er dies in seiner Theorie wider.

Laut Balázs entsteht der Film als semantische Entzerrung aller Objekte vor der Kamera, und aus dieser Entzerrung erfolgt die Verinnerlichung der kinematografischen Welt. „Was sich in der Seele widerspiegeln kann, wird das Wesen und den Charakter der Seele haben“, sagt er Raum, seine Darstellung auf der Leinwand und die Reflexion des Publikums (Balázs et al., 2010: 148).). Balázs hat häufig die Verbindungen zwischen filmischen Bildern und dem wirklichen Leben betont.

Filme, so Balázs, haben eine neue Welt entdeckt, die bisher den Augen verborgen war, enthüllen die sichtbare Umwelt des Menschen und seine Beziehung zu ihr, beschreiben Raum und Landschaft, das Gesicht von Objekten, den Rhythmus der Massen und den verborgenen Ausdruck des stillen Daseins (Balázs, 2015: 156). Das Kino macht jetzt das ganze Universum sichtbar.

Ressourcen

Balázs, B. und Carter, E. und Livingstone, R. (2010). *Béla Balázs: Early Film Theory: Visible Man and The Spirit of Film*, New York: Berghahn Books.

Balázs, B. (2015). *Béla Balázs. Erweiterte Sinne*, Ed. Bernd Kracke und Marc Ries, Bielefeld: Transcript Verlag.

Carter, E. A. und Livingstone, R. (2007). *Béla Balázs, „Der sichtbare Mensch oder die Filmkultur“ (1924)*. *Bildschirm*, 48 (1): 91.

Frank, G. (2018). *Béla Balázs*. <https://litkult1920er.aau.at/portraits/balazs-bela/>, 26.10.2021.

Frieling, J. (2004). Béla Balázs und "Der sichtbare Mensch": Kunstanspruch, Theoriebedarf und die Ästhetik des Stummfilms. München: GRIN Verlag.

Haußmann, L. (2016). Erlebnisorientierte Film-Bildung als Beispiel cinephiler Filmvermittlung. Theo Hug, Tanja Kohn, Ed. Petra Misssomelius, Medien - Wissen - Bildung. Medienbildung wozu?. Innsbruck: Universitätspresse Innsbruck, S. 241–256.

Iampolski, M. (2010). Profondeurs du visible : à propos de Der sichtbare Mensch de Béla Balázs. Mille Huitcent Quatre-Vingt-Quinze, 62: 28-51.

Kerekes, A. (2004). Nah- und Fernaufnahmen Zum Filmtheoretiker Béla Balázs. Märchen, Ritual und Film, 8: 1-2.

Löwy, H. (2003). Märzen, Ritual, Film. Berlin: Vorwerk Verlag.

Schröer, M. (2008). Einleitung: Die Soziologie und der Film. Gesellschaft im Film, Konstanz: UVK, p. 7-13.

Turvey, M. (2006). Balázs: Realist oder Modernist? Oktober 115: 77-87.

Kino Sergei Parajanov

Sergei Parajanov, einer der innovativsten Regisseure des sowjetischen Kinos, hatte ein Kinoverständnis, das verschiedene Einflüsse wie Volkskunst, mittelalterliche Miniaturmalerei, frühes Kino, russische und europäische Kunstfilme, Surrealismus und armenische, georgische und ukrainische Kultur motive umfasste (Steffen, 2013: 169). Parajanovs multikulturelle Identität war sein größter Vorteil im Kino.

Parajanovs erste Filme in der Ukraine; sein internationaler Durchbruch mit *Shadows of Forgotten Ancestors* von 1964; sein herausforderndes Meisterwerk von 1969, *The Colour of Pomegranate*, das gegen seinen Willen remastert wurde; Projekte, die er in den 1970er Jahren nicht realisieren konnte; und erlangte Mitte bis Ende der 1980er Jahre mit *The Legend of the Surami Fortress* und *Ashik-Kerib* internationale Bekanntheit.

Der Film *Farbe des Granatapfels* wurde als eine Produktion bewertet, die der Welt offenbart, was für ein großer Schatz das scheinbar verschlossene Armenien tatsächlich ist und mit seinen technischen Innovationen glänzt (Haljiti und Obispo, 2021: 7). Die *Farbe Granatapfel* hat vor allem durch ihre optische Anziehungskraft Spuren hinterlassen.

Parajanov, der sich für Theologie und spirituelle Werte sowie seine Talente in Musik und Gesang, Tanz und Kino und Bildung interessiert, hat von den vielen sich überschneidenden kulturellen Ressourcen Transkaukasiens profitiert (Jayamanne, 2021: 107). Multikulturalismus war die größte Quelle, die sie nährt.

Parajanov präsentiert mit seinem filmischen Ansatz eine faszinierende Fallstudie über die komplexen Dynamiken von Macht, Nationalität, Politik, Ethnizität, Sexualität und Kultur in den Republiken der ehemaligen Sowjetunion.

Als Andrei Tarkovsky 1962 *Ivans Kindheit* drehte, inspirierten die nichtlineare Erzählstruktur und der allegorische Charakter des Films Parajanov, die vorgegebenen Grenzen des sowjetischen Filmemachens zu überschreiten und seiner magischen Innenwelt ein Ventil zu bieten (Torre,

2021). Russische Filmemacher wurden stark von ihren Zeitgenossen und Theoretikern inspiriert.

Seine Filme *The Colour of Granatapfel* (1969) und *The Legend of Suram Castle* (1985) sind wichtige Werke, die mit seinem Namen synonym sind.

Parajanovs Filme werden neben ihren ästhetischen Werten als sinnvolle Diskurse über die Konzepte von Zeit, Wahrnehmung und Identität bewertet.

Durch das Entfernen der Wahrnehmungs- und Erzählstruktur des klassischen Kinos hat Parajanov ein Bewusstsein für die klar rohe Schicht der Realität geschaffen, die traditionell als statische, unteilbare Essenzen oder Identitäten angesehen wird (Efird 2018: 481). Paranaiov wurde eher für die neuen Bewusstseins-effekte in seinen Filmen als für den Inhalt seiner Filme erwähnt.

Indem er Logik als Grundprinzip des Kinos annahm, vermittelte Parajanov durch seine Filme viele philosophische Botschaften.

Es ist bekannt, dass Sergei Parajanov in "Die Farbe der Granatäpfel" eine neue filmische Realität der inneren Sprache eingefangen hat, die stark von Eisensteins letzten Filmen "Ivan der Schreckliche I und II" beeinflusst wurde (Oeler 2006: 482). Parajanov gilt als einer der Regisseure, die zahlreiche Innovationen ins Kino gebracht haben.

Russische Meisterfilmer wie Katanyan und Tarkovsky betrachteten Parajanovs Werke eher als göttliche, lobenswerte Talente als als gewöhnliche Werke (Sargsyan, 2021: 42). Parajanovs vielseitiger, poetischer, romantischer und erhabener Charakter spiegelt sich auch in seinen Filmen wider.

Parajanov, dessen Kinoleben aus verschiedenen Bühnen besteht, wurde aufgrund der attraktiven Eigenschaften seines Genies und seiner als "Anomalie" bezeichneten Werke als Autorenregisseur übernommen (Briukhovetska 2016: 55). Parajanov wurde in derselben Kategorie wie die genialen Regisseure und Theoretiker des russischen Kinos bewertet, und seine Werke fanden großen Wert im russischen Kino.

Wie Parajanov durch die Hybridisierung von Bildqualitäten in seinen Filmen, Kino und Malerei neue ästhetische Möglichkeiten schuf, entwickelte das Prinzip der Metamorphose durch *easy*. Levon Abrahamian, der Parajanovs Bewunderung für Transformation und Metamorphose der Collagetechnik zuschreibt, sagt, dass „die Metamorphosen, von denen wir sprechen, sowohl plausibel als auch etwas phantastisch, kaum in Betracht gezogen würden, wenn es nicht die transformativen Möglichkeiten der Collage gäbe“ (Abrahamian 2001 -2002, 84). Parajanov hat vor allem mit seinen Collagearbeiten Spuren hinterlassen.

Parajanov nutzte in seinen Filmen das Phänomen der Metamorphose für Objekte und Menschen und zeigte in all seinen Werken seine philosophische Sicht der Welt und des Lebens.

Parajanovs Filme stellen die vorherrschende Tradition des scheinbar unvermeidlichen Erbes der technischen und konzeptionellen Grundlagen der linearen Perspektive in Frage. Die Welt, die er in seinen Filmen erschafft, ist der Illusion einer dreidimensionalen Realität fremd, mit der ein modernes Publikum so vertraut ist (Kim, 2018). Parajanov präsentiert eine ungewöhnliche Welt, die sich vom klassischen Kino unterscheidet.

Das Programm von Sergey Parajanov wird als Teil der grenzenlosen Fantasie des Landes beschrieben und als "Meister" mit bewundernswerten Talenten wie Tarkovsky, Godard, Fellini, Antonioni (Perafilm, 2019) präsentiert. Parajanov ist nicht nur mit seinen Filmen ein meisterhafter Regisseur, sondern auch mit seinem oppositionellen Charakter und seiner außergewöhnlichen Sichtweise.

Der Videoclip des letzten Songs der berühmten Sängerin Lady Gaga, „911“, wurde von der 1969 gedrehten „Color of Pomegranate“ des armenischen Regisseurs Sergey Parajanov und über das Leben von Sayat Nova (Agos, 2020) inspiriert. Parajanov ist ein Regisseur, der nicht nur im Bereich des Kinos, sondern auch in verschiedenen Bereichen etwas bewirkt hat.

Bekannt für sein schockierendes, humorvolles und ironisches Denken, ist Parajanov mit Collagen, Filmen, Briefen, Drehbüchern und faszinierenden Fotografien zu einem bekannten Regisseur geworden (Simyan, 2019: 212).

Das Geheimnis von Parajanovs Meisterschaft liegt in seinen verschiedenen Werken.

Ressourcen

Abrahamian, L. (2001-2002). Auf dem Weg zu einer Poetik des Parajanov-Kinos. *Armenian Review*, 47, 48 (1/4): 67–90.

Agos (2021). Hommage an Parajanov von Lady Gaga. <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/24583/lady-gagadan-parajanov-a-saygi>, 23.09.2020

Briukhovetska, O. (2016). Parajanovs Metamorphosen: Vom versifizierten Film zum Kino der Poesie. *aykma*, 179: 50-56.

Efird, R. (2018). Das Differentialkino von Sergei Parajanov. *Filmphilosophie* 22 (3): 465-483.

Haljiti, E. und Obispo, A. (2021). Analyse der Geschichte und Themen ethnischer Gruppen in sowjetischen Filmen. https://wlc.howard.edu/sites/worldlanguagesandculture.coas.howard.edu/files/2021-03/Analyzing%20History%20and%20Themes%20of%20Ethnic%20Groups%20in%20Soviet%20Films%20_1.pdf, 03.11.2021.

Jayamane, L. (2021). *Poetisches Kino und der Geist der Gabe in den Filmen von Pabst, Parajanov, Kubrick und Ruiz*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Kim, O. (2018). Kino und Malerei in Parajanovs ästhetischen Metamorphosen. *Studien zum russischen und sowjetischen Kino*, 12 (1).

Oeler, K. (2006). A Collective Interior Monolog: Sergei Parajanov und Eisensteins Joyce-inspirierte Vision des Kinos. *The Modern Language Review*, 101 (2): 472-487.

PeraFilm (2019). *Rebellische Bilder von Sergey Paranaiov*. Istanbul: Pera-Museum.

Sargsyan, Z. (2021). Tarkowski über Parajanov. Mirror & Granatapfel, Sergei Parajanov und Andrey Tarkovsky, London: Anya Stonelake/White Space Gallery.

Simyan, T.C. (2019). Sergey Parajanov als Text zum 95. Jahrestag von Sergey Paradzhanov: Man, Habit, Int. , 3 (21): 197-215.

Steffen, J. (2013). Das Kino von Sergei Parajanov. Hrsg. Patrick McGilligan, Wisconsin: Die University of Wisconsin Press.

Torre, L. (2021). Sergei Parajanov: Wo soll man mit seinen Filmen anfangen? The Calvert Journal, 22, <https://www.calvertjournal.com/features/show/12437/where-to-start-with-sergei-parajanov>, 02.11.2021.

Ang Lee Kino

Bekannt für seine Fähigkeit, kulturelle und stilistische Grenzen zu überschreiten, ist Lee ein Regisseur, der Filme über kulturelle Konflikte und Globalisierung dreht (Arp et al., 2013: 283). Die Tatsache, dass er sich aus verschiedenen Kulturen ernährte, führte ihn zu einer interkulturellen Synthese.

Basierend auf östlichen und westlichen Philosophien deckt Lees Ansatz die gesamte Geographie von China bis Amerika ab (Dilley, 2009: 61). Ang Lees Zugang zum Kino wird auch als das Aufeinandertreffen von Ost und West beschrieben.

In einer sich schnell globalisierenden Welt erregen Lees Filme sowohl im Osten als auch im Westen große Aufmerksamkeit.

Ang Lee, der trotz seines Taiwanesens als internationaler Vertreter des Chinesentums und der chinesischen Kultur gilt, macht mit seiner Kritik an Globalisierung und Kolonialismus auf sich aufmerksam (Chiang 2010: 97). Obwohl er entschieden gegen den Kolonialismus war, vermied er in seinen Filmen die Auswirkungen der westlichen Kultur nicht.

Ang Lees Kinoreise, die mit ideologischen Bedenken im Kontext des Ost-West-Kulturkonflikts begann, hat sich allmählich zu einem technischen Stil entwickelt (Ji, 2020: 104). Lee hat im Laufe der Zeit seinen eigenen einzigartigen Kinostil geschaffen und kulturelle Themen zum Hauptthema gemacht.

Ang Lee, der dem chinesischen Kino den Weg in die USA ebnete, übt in seinen Filmen sehr ernsthafte Kulturkritiken (Bettinson 2015: 204). Allerdings waren die Kritikpunkte immer sehr implizit und gingen nicht über die Grenze der Satire hinaus.

Obwohl Ang Lee versuchte, ein auf der chinesischen Kultur basierendes Kino zu schaffen, konnte er über das globale visuelle Verständnis nicht hinausgehen und musste sich wieder mit globalen Motiven begnügen (Silbergeld, 2012: 295). Lee schuf jedoch seinen eigenen Stil, indem er lokale Kultur mit globalen Motiven kombinierte, die auf seiner chinesischen Ursprungskultur basieren.

Lee stellt in seinen Filmen archetypische Familien dar, indem er verschiedene familiäre Beziehungen abbildet und drückt auch mögliche Schwierigkeiten aus, die eine moderne Moderne mit sich bringt (Chan, 2017: 184). Ang Lee Cinema hat gewissermaßen eine gelungene Synthese zwischen Vergangenheit und Zukunft, Tradition und Moderne geschaffen.

Lees Film *Crouching Tiger, Hidden Dragon* hatte in den USA einen außerordentlichen Erfolg und war eines der Werke, die Lee sein Ziel erreichten (Klein 2004: 36). In diesem Film erzählte Lee eine legendäre Geschichte mit Live-Action-Sequenzen.

Ang Lee, deren Filme die Auswirkungen der Globalisierung zeigen, hilft dem Publikum, den Kulturwandel als einen kontinuierlichen Veränderungsprozess zu begreifen (Hamp 2015: 28). Das Kinopublikum verfolgt nicht nur den kulturellen Wandel der Welt, sondern lernt durch Ang Lee-Filme auch die neuen Entwicklungen kennen.

Ang Lee, der auch als Kulturethnologe bekannt ist, ist auch als Regisseur bekannt, der durch das Kino eine Kultur in eine andere übersetzen kann (Kloet, 2005: 130). Ang Lees Übersetzung der chinesischen Kultur in die amerikanische Kultur hat ihn zu einem Regisseur gemacht, der seinen einzigartigen Stil entwickelt.

In Ang Lees Film *Crouching Tiger, Hidden Dragon* scheint es durch eine diasporische/interkulturelle chinesische Identität hervorgehoben zu werden, die kreativ auf der traditionellen chinesischen kulturellen Erkenntnis basiert (Zhang, 2021: 115). Der Film erzählt meisterhaft die Geschichte einer chinesischen romantischen Wuxia, die die Konflikte und Verhandlungen zwischen der klassischen chinesischen Kultur und westlichen ideologischen Werten darstellt.

Ang Lee, dem es mit seinen Filmen asiatischen Ursprungs gelang, eine asiatische Kategorie in der amerikanischen Kinoindustrie zu eröffnen, trug ebenfalls zur Bildung eines lukrativen Kinomarktes zwischen Asien und Amerika bei (Martínez 2015: 43). Nach Ang Lee-Filmen haben US-Filmfirmen viele Filme mit asiatischem Thema gedreht.

Ang Lees bekanntester Film *Life of Pi*, der die Geschichte eines 16-jährigen indischen Jungen erzählt, der allein einen schrecklichen Schiffbruch

überlebte, wurde als dramatische Ironie beschrieben (Krishnapatria, 2021: 31). Lee verwendete im Film alle künstlerischen und filmischen Elemente, von dramatischen Elementen bis hin zu ästhetischen Elementen.

Der Film *Brokeback Mountain* von *Brokeback Mountain*, der chinesische melodramatische Elemente enthält, ist eine seiner erfolgreichen Produktionen, die das Thema "Schwuler Cowboy" geprägt hat, das sowohl als authentisch empfunden wird als auch neugierig macht. Die *Brokeback-Realität* hat die kulturellen, geografischen, geschlechtlichen und sexuellen Grenzen der Berge überschritten und beweist, dass Ang Lees Arbeit "wahre" globale Akzeptanz gefunden hat (Dhawa, 2014: 84). Ang Lees Einfallsreichtum hat sich als akzeptabler Weg erwiesen, ein Thema zu beschreiben, das weltweit negative Auswirkungen hatte.

Brokeback Mountain hat auch den Gründungsberuf des Menschen im Geben und Empfangen von Liebe definiert, als eine von menschlicher Sündhaftigkeit und Theologie berührte Erfahrung und die Umwandlung einer als Sündhaftigkeit angesehenen Situation in eine Ästhetik im Kino (Baugh 2009: 567). Obwohl der Film von einem großen Publikum heftig kritisiert wurde, wurde er von den Kinobehörden für erfolgreich befunden.

Das Thema *Gemini Man* setzt den Konflikt und die Versöhnung zwischen verschiedenen Kulturen und menschlicher Ethik fort, unterstützt durch High-Tech-Tools, um Ang Lees Entwicklungsprozess in Richtung Globalisierung und interkultureller Kommunikation in Lees filmischem Abenteuer abzuschließen.

Mit dem Film *Lee Gemini Man* brachte er das Konzept des „digitalen Alterns“ auf die Agenda und stellte es zur Diskussion (Loock, 2021). *Gemini Man* war sehr einflussreich bei der Vermittlung von Hollywoods Erfahrung bei der Wiedereinführung alternder und unersetzlicher Actionstars.

Ressourcen

Arp, R. und Barkman, A. und McRae, J. (2013). *Die Philosophie von Ang Lee*. Lexington: Universitätspresse von Kentucky.

Baugh, L. (2009). Die Suche nach Sinn, der Kampf um die Liebe: Ang Lees Film "*Brokeback Mountain*". *Gregorianum*, 90 (3): 533-570.

Bettinson, G. (2015). *Verzeichnis des World Cinema China 2*. Bristol: Intellect Books Ltd.

Chan, T.T. (2017). *Taiwanesische Identität und transnationale Familien im Kino von Ang Lee*. Unveröffentlichte Doktorarbeit, Department of English Northern Illinois University.

Chiang, C.Y. (2010). *Theoretisieren von Ambivalenz in Ang Lees transnationalem Kino*. Bern: Peter Lang AG

Dhawa, H.B. (2014). *Unterdrückung, Stille und filmische Sprache: Östliche Sensibilität in der Visualisierung von Brokeback Mountain*. *Journal of East-West Obwohl*, 1 (4): 83-94.

Dilley, W.C. (2009). *Globalisierung und kulturelle Identität in den Filmen von Ang Lee*. *Stil*, 43 (I): 45-64.

Hamp, M. (2015). *Ang Lee: Als Ost auf West traf*. LMU München, Kulturwissenschaftlicher Workshop, 2015.

Ji, J. (2020). *Die Transmutation der Essenz: Die Entwicklung des Filmfelds von Ang Lee*. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 515 *Proceedings of the 6th International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2020)*, 101-104.

Klein, C. (2004). *Crouching Tiger, Hidden Dragon: Eine diasporische Lektüre*. *Kinojournal*, 43 (4): 18-42.

Kloet, J. (2005). *Durch Verrat gerettet? Ang Lees Übersetzungen der "chinesischen" Familie*. *Shooting the Family: Transnationale Medien und interkulturelle Werte*, Ed. Patricia Pisters, Wim Staat, Amsterdam University Press, p. 117-132.

Krishnapatria, K. (2021). *Die Ironie in Ang Lees Life of Pi*. *Sastra aus dem Wanastra Journal Bahasa*, 13 (1): 26-31.

Looock, K. (2021). *Zur realistischen Ästhetik der digitalen Alterung im zeitgenössischen Hollywood-Kino*. *Orbis Litterarum*, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/oli.12302>, 04.11.2021.

Martinez, J.C. (2015). Transnationalismus und Dezentralisierung der globalen Filmindustrie. *Coolabah*, 16 (2): 34-47.

Silbergeld, J. (2012). Ang Lees Amerika in lebendiger Farbe. *Journal of Chinese Cinemas*, 6 (3): 283-298.

Zhang, J. (2021). Neusektion von Ang Lees *Crouching Tiger, Hidden Dragon* aus den Perspektiven der Kognition, Übersetzung und Neukonfiguration der Kultur. *Vergleichende Literatur: Ost & West*, 5 (1): 103-122.

Ingmar Bergmans Kino

Ingmar Bergman, der einen originellen Kinoansatz entwickelt hat, indem er Träume mit der Realität vermischt, enthüllt die Theorie des Kinos unter den Inspirationen der Vergangenheit, Zukunft, Natur und Philosophie (Andersson, 2021). Die Filme, die die Existenz von Soziologie, Psychologie und Ästhetik zeigen, sind das künstlerische Werk von Bergman.

Ingmar Bergmans Zugang zum Kino gilt als eigene Kategorie innerhalb des europäischen Kinos wie Hitchcock, Polanski und Tarkovsky und wird notwendigerweise zusammen mit philosophischen Themen und intellektuellen Bewegungen untersucht (Betz-Bornstein 2015: 120). Ingmar Bergman gilt als einer der meisterhaften philosophischen Regisseure, die das Weltkino inszenieren.

Bergman, einer der philosophischen Regisseure des Weltkinos, ist ein Filmemacher, der zwischen Traum und Realität, Tod und Leben wandelt und Theorie entwickelt (Wulff 1988: 51). Die metaphysischen Ansätze in Bergmans Ansichten und Filmen sind seine bekanntesten Merkmale.

Sein Werk *Laterna Magica* (The Magical Lantern), das alle Reflexionen seiner Kindheit beinhaltet, ist eigentlich das schriftliche Dokument seines filmischen Ansatzes (Jagiellonian, 2020: 158). *Magic Lighthouse* gilt als eines der ambitioniertesten Werke der Kinophilosophie.

Während Bergman den Ausdruck abstrakter Konzepte in seine Filme einbezieht, macht er ständig auf die metaphysische Welt aufmerksam (Michaels 2000: 21). Die Erfahrungen, die er seit seiner Kindheit gemacht hatte, nahmen einen wichtigen Platz in seiner spirituellen Existenz ein.

Da Bergman denkt, dass Film eines der wichtigsten Werkzeuge zur Beantwortung spiritueller Fragen ist, verwirrt Bergman das Publikum in seinen Filmen ständig mit Paradoxen und zwingt das Publikum zum Nachdenken (Andersson, 2021). Bergmans Gedankenwelt voller Fragen und Widersprüche spiegelt sich in seinen Filmen.

Der auffälligste Punkt in Bergmans Filmen wie *Wilde Erdbeeren*, *Das siebte Siegel*, *Lächeln einer Sommernacht*, *Fanny und Alexander* ist die Suche nach dem Sinn des Lebens (Kalin 2010: 211). Sein Leben, das sowohl

in der Realität als auch in seinem Kopf in einem lebendigen Rhythmus vergeht, wird in seinen Filmen dramatisch gesehen.

Auch Ingmar Bergman, der sich mit verschiedenen Disziplinen wie Theater, Literatur, Theologie, Philosophie sowie Kino auskennt, hat als Autorenregisseur die Gedankenwelt inszeniert (Shapiro, 2021: 87). Sein rein intellektueller Geist hat ihn an einen anderen Ort in der Welt des Kinos geführt.

Die Aufgabe von Kunst und Philosophie besteht nach Platon darin, die Menschen vor einer Illusion zu bewahren und sie zur Wahrheit zu führen. Ingmar Bergman hat in diesem Zusammenhang in seinen Filmen, die er mit der Philosophie verwebt, Wege der Bedeutung von Wahrheit aufgezeigt (Santis 2013: 214). Aufgrund der tiefen Philosophie, die sie enthalten, waren Bergmans Filme nie populär und wurden immer als Kunstfilme angesehen.

Bergmans direkt mit Kultur befasste Arbeit definiert sich als Analyse dominanter und alternativer kultureller Diskurse (Belle 2019: 13). Bergman, der wie ein Wissenschaftler Gesellschaft und Kultur studiert, ist nicht nur Künstler, sondern nutzt seine Erkenntnisse in seinen Filmen.

Bergman, der mehr als andere Erzählformen schreibt, indem er schreibt, offenbarte seinen ganzen intellektuellen und kulturellen Ansatz in seinem berühmtesten Werk *Laterna Magica* (*The Magical Lantern*) (Koskinen, 2010: 9). Die *Magic Lantern* ist zu einem Weltklassiker geworden, sowohl technisch als auch literarisch.

Ingmar Bergman versuchte 1961 in seinem Film *Through a Dark Glass* (*Såsom i en Spegel*) intellektuelle Bedeutungen zu schaffen, indem er Realität und Illusion, Diesseits und Jenseits, Tod und Leben nebeneinander stellte (Smith 2011: 105). Leben und Tod sind die Themen, die er am meisten bearbeitet.

Bergman ist auch als meisterhafter Geschichtenerzähler bekannt, der die Welt mit seiner soliden Intensität und seiner bloßen Suche nach den tiefsten metaphysischen und spirituellen Fragen überrascht (Livingston, 1982: 53). Bergmans Erzählung ist von einer Qualität, die sich von der klassischen Erzählung nährt und sich in eine moderne Erzählung verwandelt.

Der Persona-Film, der Doppelgeschichten und ausgetauschte Identitäten enthält, weist grundlegende psychoanalytische oder ontologische Merkmale auf (Behnen 2020: 11). Im Film wurde Psychologie als Hauptreferenzquelle aufgenommen.

Bergman, der seine Lebenserfahrungen in seinen Werken widerspiegelt, hat in seinen literarischen und filmischen Werken oft verwirrende Situationen geschaffen (Bergman, 1967: 29). Wie alle Autorenregisseure liebt Bergman das denkende und interpretierende Publikum.

Es wurde auch behauptet, dass sich das mit der Philosophie verflochtene Bergman-Kino mitten im agnostischen Existentialismus befindet (Gonçalves, 2019). Bergman wurde von allen klassischen und modernen Philosophien genährt.

Das in Europa ansässige Bergman Cinema ist eines der wenigen Kinos, die Amerika als europäisches Kunst kino präsentieren (Ford und Humphrey, 2021: 67). Aus diesem Grund ist Bergman Cinema ein von Europa geliebtes Kino.

Mit seinen psychologischen und metaphysischen Ansätzen ist Bergman Cinema ein Kino, das jeden auf der Welt anspricht und angeht.

Bergmans Filme werden im Rahmen des Perspektivismus bewertet, der argumentiert, dass das Leben nur durch eine Vielzahl von Perspektiven verstanden und bewertet werden kann (Ford und Humphrey, 2021: 71). Bergman hat mit seiner intellektuellen Identität auch das Leben mit Perspektiven betrachtet und dies in seinen Filmen reflektiert.

Bekannt für die postmodernen kulturellen Botschaften, die er in seinen Filmen vermittelt, bezieht Ingmar Bergman immer humanistische Botschaften in jeden Film ein (Ohlin, 2018: 88). Seine philosophische Identität führt natürlich zu seiner Umarmung der Menschheit.

Während in den Arbeiten von Ingmar Bergman die Zentralität der Träume auffällt, bleibt das Gewicht des hermeneutischen Ansatzes nicht unbemerkt (Coates 2011: 70). Bergman hat Kunst als echter zeitgenössischer Kommentator studiert.

In seinem Film *Persona* bezieht sich Bergman, der das schwere psychische Trauma einer Frau beschreibt, auf Carl Jungs Theorie der Archetypen (Foster 2010: 144). Archetypen sind universelle Modelle und Bilder aus dem kollektiven Unbewussten und das psychische Gegenstück zum Instinkt.

Ressourcen

Andersson, L.G. (2021). *Der Geist in der Maschine Saraband*. Ingmar Bergman, Manchester: Manchester University Press.

Behnen, A. (2020). *Großaufnahme, Gesicht und Spiegel in Ingmar Bergmans "Persona"*. München: GRIN Verlag.

Belle, J. V. (2019). Neukonzeption von Ingmar Bergmans Status als Auteur du Cinema. *Europäische Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 22 (1): 3-17.

Bergmann, I. (1967). *Die Haut der Schlange*, *Chaiers du Cinema*, 11: 24-29.

Botz-Bornstein, T. (2015). ohn Orr (2014) *Die Dämonen der Moderne: Ingmar Bergman und das europäische Kino*. *Filmphilosophie*, 19 (1): 118-122.

Coates, P. (2011). *Bergmanns Träume*. *Skandinavisch-kanadische Studien*, 20: 62-71.

Ford, H. und Humphrey, D. (2021). *Situating Ingmar Bergman and World Cinema*, *Popular Communication*, 19: (2): 66-79.

Foster, G.A. (2010). *Feministische Theorie und die Performance des lesbischen Verlangens in Persona*. *Ingmar Bergmans Persona*, Ed. Lloyd Michaels, Cambridge: Cambridge University Press.

Gonçalves, H. S. M. (2019). *O Cinema de Ingmar Bergman: A Construção dos Elementos Estilísticos e Existencialistas em Gritos e Sussurros*. Brasilien: Universidade Federal de Minas Gerais.

Jagiellonian, J. B. (2020). Dämonen und der Körper: Ingmar Bergmans "The Magic Lantern" aus somatopoetischer Perspektive. *Didaskalia*, 3: 144-163.

Kalin, J. (2010). *Die Filme von Ingmar Bergmann*. Cambridge: Cambridge University Press.

Koskinen, M. (2010). Ingmar Bergman, die biographische Legende und die Intermedialitäten der Erinnerung. *Zeitschrift für Ästhetik und Kultur*, 2: 1-11.

Livingston, P. (1982). *Ingmar Bergman und die Rituale der Kunst*. New York: Cornell University Press.

Michaels, L. (2000). *Bergman und die notwendige Illusion*. Ingmar Bergmans Persona, Ed. L. Michaels, Cambridge: Cambridge University Press.

Öhlin, P. (2018). Ingmar Bergman: Magier und Prophet Marc Gervais. *Canadian Journal of Film Studies*, 9 (2): 86-89.

Santis, A. (2013). *Der christliche Mythos im Film: Robert Bresson, Ingmar Bergman, Nanni Moretti*. Seattle: Semantischer Gelehrter.

Shapiro, M.J. (2021). *Die Phänomenologie des religiösen Glaubens: Medien, Philosophie und Kunst*. London: Blomsbury Academic.

Smith, L.D. (2011). Play-in-a-Play oder Theater-in-Film?: Ingmar Bergmans Through a Glass Darkly. *Theatersymposium The University of Alabama Press*, 19: 91-110.

Wulff, H.J. (1988). Auszüge aus einer textsemiotischen Analyse. *Augen-Blick Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Marburg*, 49-67.

Ömer Lütfi Akads Kino

Ömer Lütfi Akad ist nach Muhsin Ertuğrul der führende Regisseur der Filmemacher-Periode.

Er ist der Meister der Epoche, die in unserer Kinogeschichte als "The Age of Filmmakers" bekannt ist, zusammen mit den Dreharbeiten außerhalb des Studios und den neuen Kamertechniken, die im Film verwendet werden.

In den 1960er Jahren, die als die "goldenen Jahre" des türkischen Kinos gelten, produzierte er bedeutende Werke wie das Gesetz der Grenze (1967), Kızılırmak-Karakoyun (1967) und Vesikalı Yarım (1968).

1947 machte er seine ersten Regieerfahrungen als Regieassistent in Seyfi Havaeris Film Damga.

Ihre Regiekarriere, die mit Halide Edip Adıvars unvergesslichem Werk Vurun Kahpeye begann, setzte sie mit Adaptionen von Volksmärchen wie Arzu ile Kamber (1952) und Tahir ile Zühre (1952) fort. Der Beginn des Zeitalters der Filmemacher im türkischen Kino wurde mit Ömer Lütfi Akads erstem Film „Vurun Kahpeye“ realisiert, den er 1949 drehte und der Theater und Kino auszeichnet (Altun, 2021: 39). Akad gilt in diesem Zusammenhang auch als erster Kameramann des türkischen Kinos.

Er entwickelte die Sprache des Kinos, indem er eine Reihe von Detektivfilmen wie In the Name of the Law (1952), The Killer (1953) und There Are Six Dead (1953) drehte, die von französischen Filmen beeinflusst wurden. Akad, der in seinen Filmen immer auch psychologische Analysen einbezieht, hat die Charaktere nach psychologischen Daten inszeniert (Aytaş und Özkar, 2020: 126). Der Film "Mothers and Daughters", den er 1971 drehte, ist ein komplettes Psychodrama.

Im Namen des Gesetzes geht die Kamera auf die Straße, der Regisseur nutzt seine Kamera auch als "versteckte Kamera" und fängt eine dokumentarische Realität in der Fiktion ein.

Lutfi O. Abgesehen von Akads origineller Interpretation literarischer Werke sind auch die Werke, die er für die Bearbeitung ausgewählt hat, äußerst interessant. Akad, der in seinen Filmen Werke von Autoren wie

Halide Edip Adıvar, Ömer Seyfettin, Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Necip Fazıl Kısakürek, Yılmaz Güney, Nazım Hikmet und Sait Faik Abasıyanık verwendet, bleibt daher in den Jahren, in denen der rechte und linke Konflikt eskaliert (Aytekin, 2015). : 327). Akad, der immer unter allen Bedingungen produziert, ist bekannt für seine Filme mit sozialem Inhalt sowie seine Adaptionenfilme.

Die voreingenommene Sicht auf Akads Werke, deren Kino aufgrund der Debatten, die sich im Kino mit seinen nationalistischen und revolutionären Kinotiteln widerspiegeln, oft übersehen wird, tritt meist in der Migrationstrilogie des Regisseurs auf. Neben wirtschaftlichen und sozialen Problemen war Akad für fast alle sozialen Probleme sensibel (Güngör, 2012: 12). Negative Kritik an seinen Filmen stärkte und motivierte ihn eher, als ihn einzuschüchtern.

In der Trilogie, die die Filme *Wedding* (1973), *Gelin* (1973) und *Diet* (1974) umfasst, sympathisiert der linke Teil mit Braut und Diät, während der rechte Teil positiv auf den Hochzeitsfilm zugeht und die anderen kritisiert. Akads Filme zum Thema Einwanderung haben jedenfalls eine dramatische soziale Realität und die Einwanderungsbewegung deutlich gemacht, die in den kommenden Jahren zu einem größeren Problem werden wird (Alkın, 2019: 159). Akads Migrationstrilogie sind nicht nur seine bekanntesten Filme, sondern auch Werke, die Akads filmische Herangehensweise deutlich machen.

„Die Geschichten, die Omer Lütfi Akad – mit persönlicher Entschlossenheit – in ethnografischer Sprache auf die große Leinwand übertragen hat, zeigen, dass die neue Weltordnung, die sich in den 80er Jahren mit Konzepten wie Neoliberalismus, Privatisierung, Unternehmertum, Chancennutzung manifestierte, und Flexibilität brachten in den 1970er Jahren die neue Weltordnung in die Türkei, wie ihre einzigartigen Kerne“ (Tamyuksel, 2017: 233). Tatsächlich dienten Akads Filme während der ständigen Veränderung der Türkei als eine Art Erinnerung an das Land.

Dem Regisseur, der in seinen Filmen distanziert, aber tiefgründig die gesellschaftlichen Hintergründe, den Transformationsprozess der Türkei und das türkische Volk zu erklären versucht, wird oft vorgeworfen, "in der Mitte" zu sein, weil er sich lieber distanziert, anstatt seine zu reflektieren politische

Präferenzen zu den Filmen. Akad, der mit all seinem politischen Hintergrund und seiner künstlerischen Erfahrung eine intellektuelle Persönlichkeit hat, wird jedoch mit seinem einzigartigen Stil, seiner technischen Kompetenz und seiner formalen und inhaltlichen Integrität als Creative Director (Autor) akzeptiert (Uğur, 2017: 233). Akads künstlerischer Ansatz sowie sein philosophischer Hintergrund machen ihn zu einem Meisterregisseur.

Die Haltung von Akad ist ganz klar: "Ich habe meine politische Entscheidung in meinem Kino nicht widerspiegelt. Revolutionäres und Slogan-Kino habe ich ausdrücklich vermieden. Meine politische Wahl ist meine persönliche und private Wahl. Wenn ich in der Lage wäre, einige der Probleme des Landes zu analysieren und zu zeigen, dass dies die Krankheit ist, reicht es mir." Akad spiegelte in eindrucksvollen Filmen wider, dass eine unzureichende Nachfrage angesichts eines Überangebots an Arbeitskräften in der Türkei Menschen zur Migration führt, und transportierte seine politischen Botschaften auch durch das Kino (Güner, 2014: 208). Akad geriet auch oft in Schwierigkeiten mit der Zensur.

In einer Zeit, in der Polarisierung erlebt wird und jeder nach seiner Seite etikettiert wird, hat Lütü Ö. Akkad geht entschlossen den Weg, den er kennt.

Sololar Rihim (1959), There is Fire (1960), Ana (1967), Vesikalı Yarım (1968) und die Migrationstrilogie sind Filme, die ihre Bedeutung lange nach ihrer Aufnahme finden und immer wieder finden (Makal 2011: 85). Die fortwährende Reflexion der Geschichten im 21. Jahrhundert macht Akad wertvoller.

Akkads Charaktere haben keine Privilegien, die sich von der Umgebung, in der sie leben, isolieren lassen, ihre Charaktere nehmen angesichts verschiedener Schwankungen in ihrem Leben keine außergewöhnlichen Einstellungen an und verhalten sich sehr natürlich. Jeder Schauspieler im Film hat eine Funktion, nicht nur für Show oder symbolische, sondern so viel, wie es das Thema erfordert (Serter, 2009: 146). Daher zeichnet Akad auch die kleinste Nebenfigur mit einer gewissen Sorgfalt.

Akad, der seit seiner ersten Periode seinen eigenen persönlichen Stil widerspiegelt und eine Autorenhaltung zu den von ihm gedrehten Filmen

entwickelt, wendet dies beharrlich auf alle seine Filme an und ist in diesem Sinne einer der Gründungsnamen des türkischen Kinos. Neben dem Schreiben eines Drehbuchs, der Regie von Kino und Theater hat Akad auch Dokumentarfilme, Fernsehfilme und viele Serien produziert (Bulovalı, 2017). Akad, der mit seiner intellektuellen Persönlichkeit das Kino leitet, hat all seinen künstlerischen Zugang zum Kino reflektiert.

Der Regisseur, der versucht, die Realität der Türkei zu erklären und die "Morbidityäten" in seinen eigenen Worten aufzudecken, indem er gegen die Zensur kämpft, ohne die Politik zu einem Instrument im Kino zu machen, fasst sein Kinoabenteuer wie folgt zusammen: "Ich habe versucht, den einzigartigen Ausdruck zu schaffen geschaffen von einem französischen, englischen oder deutschen Kino im türkischen Kino." (Akad, 2016: 28). Sein großer Kampf führte ihn schließlich zum Sieg und machte ihn zu einem der meisterhaftesten Regisseure des türkischen Kinos.

Ressourcen

Akkad, L. O. (2016). Zwischen Licht und Dunkelheit. Istanbul: Kommunikationspublikationen.

Alkin, O. (2019). Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Bielefeld: Transcript Verlag.

Altun, M.F. (2021). Kino-Malerei-Beziehung in der Türkei (1950-1960). Unveröffentlichte Masterarbeit, Institut für Sozialwissenschaften der Universität Hacettepe, Abteilung für Kunstgeschichte.

Aytaş, M. und Özkar, M. (2020). Ein Blick auf das Kino von Ömer Lütfi Akad aus der Perspektive der lacanischen Psychoanalyse: „Mütter und ihre Töchter“. Soziologische Filmlesungen. Konya: Nuve-Kulturzentrum.

Aytekin, P.E. (2015). Die Wirkung der Literatur auf das türkische Kino im Kontext des ländlichen Realismus: Das Kino der Lütfi Ömer Akad. Zeitschrift für Kommunikationstheorie und -forschung, 41: 313-329.

Bulovali, A.H. (2017). Der Baum des türkischen Kinos: Ömer Lütfi Akad. <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/turk-sinemasini-cinari-omer-lutfi-akad/971145>, 11.11.2021.

Güner, (2014). Migrations-, Beschäftigungs- und Urbanisierungsprobleme in der Türkei von der Vergangenheit bis zur Gegenwart im Lichte von Braut-, Hochzeits- und Diätfilmen. *Arbeit und Gesellschaft*, 1:187-210.

Gungor, A.C. (2012). Die Reflexionen der sozialen und ideologischen Dimensionen von Umweltproblemen im türkischen Kino. *Zeitschrift für akademische Perspektive*, 33: 1-13.

Makal, O. (2011). Über Ömer Lütfü Akad, den Meisterregisseur des türkischen Kinos. *Zeitschrift für Sozialwissenschaften / Zeitschrift für Sozialwissenschaften*, 5: 83-88.

Serter, S.S. (2009). Lütfi Ömer Akad und der einsame Pier (1959): Eine stilistische Analyse. *Selcuk-Mitteilung*, 5 (4): 136-147.

Tamyuksel, P. (2017). Ömer Lütfi Akad Kino. *Folklore/Literatur*, 23 (92): 231-234.

Uğur, F. (2017). Überlegungen zum Ansatz des Autorenregisseurs zum türkischen Kino: Demirkubuz-Kino. *MANAS Journal of Social Research*, 6 (3): 227-241.

Kino von Andrei Tarkovsky

Bekannt für seine Nähe zu Martin Heideggers existentialistischen Ansichten, wird Tarkovskys Kino von Natasha Synnessios als Revolution und Aufklärung beschrieben (Synnessios, 2016: 66). Tarkovskys Filme und Tarkovskys Umgang mit dem Kino, die auf den ersten Blick etwas kompliziert erscheinen, enthalten Effekte, die die Gemüter vernebeln und bewegen.

Es wird vermutet, dass Tarkovsky, der das Publikum mit seinem poetischen Stil in andere Welten entführt, eine Art Illusion erzeugt.

Seine Herangehensweise in Filmen wie "Ivans Kindheit", "Andrei Rublev", "Solaris", "Der Spiegel", "Nostalgie und Opfer" wird noch diskutiert und versucht zu verstehen (Bird, 2008: 117). Er ist bekannt als schwer verständlicher Filmemacher.

Andrei Tarkovsky stellte in *Sculpting in Time* kryptisch fest, dass das Kino „die poetischsten Kunstformen“ ist (Diogo, 2021). Tarkovsky, der einen komplexen und geheimnisvollen Geist hat, der von der Kunst geprägt ist, hat seine Filme auch in Form von Poesie produziert.

Während er in Tarkovskys Filmen semiotische Bilder verwendet, die er versteckte "Hieroglyphen" nennt, bezieht er immer Romantik und Ironie mit ein (Rothkoegel 2016: 397). Die mystische Symbolik, die in Tarkovskys Filmen existiert, zeigt seine geheimnisvolle und mystische Seite, spiegelt aber auch seine intellektuelle Kraft wider.

Tarkovsky nutzte die Prinzipien und Werke anderer Künste und verwendete alle möglichen Materialien im symbolischen Sinne (Drubek 2016: 179). Er schrieb Holz, Eisen, Linien und Farben symbolische Bedeutungen zu.

Fast 25 Jahre nach Andrei Tarkovskys Tod bleibt das Geheimnis seiner Filme lebendig. In den letzten Jahren haben sich immer mehr Filmtheoretiker, Kritiker und Philosophen bemüht, zu entschlüsseln, was diese Filme wirklich bedeuten (Redwood, 2016: 222). Auch die Analyse von Tarkovskys Filmen, die seine komplexe Stimmung widerspiegeln, erfordert Meisterschaft.

Ästhetisches Interesse war das Hauptprinzip in Tarkovskys filmischem Ansatz und Filmen (Süss et al., 2008: 65). Tarkovskys poetische Neigung und das ständige Streben nach disziplinierte Schönheit haben definitiv Ästhetik in seine Arbeit eingebettet.

Tarkovsky und seine Filme wurden weitgehend als Werke im Rahmen der russischen spirituellen Tradition oder als wichtiger Beitrag zum europäischen Kunstkino anerkannt.

Studien, die sich auf die Soundtracks des Tarkovsky-Kinos konzentrieren, zeigen die Rolle von Tarkovskys wiederkehrenden philosophischen, existenziellen und ethischen Themen wie elektronische Musik, elektronisch manipulierter Sound, traditionelle Melodien und Stücke kanonisierter Werke westlicher Kunstmusik (Pontara, 2020). Musik trägt am stärksten zu Tarkovskys poetischem Ansatz bei.

Während das Science-Fiction-Element in Tarkovskys *Solaris* sehr offensichtlich ist, spiegelt sich in *Stalker* eine Enttäuschung (Tarkovsky, 1989: 199). Tarkovsky lebt mit fantastischen Träumen und moderner Technik in seiner außergewöhnlichen Bildsprache zusammen.

Was Tarkovsky tat, war zu analysieren, was wie Jacques Lacan aussieht, und die Wirkung dessen, was erscheint, auf Menschen zu bestimmen (Žižek, 2021: 168). Er ist ein versierter Anthropologe und Psychologe, bevor er ein Meisterfilmemacher wurde.

Tarkovsky interpretierte die Zeit, indem er sie mit dem menschlichen Gedächtnis und Erinnerungen verband und versuchte, Wahrnehmung und Bewusstsein zu erklären, indem er sich auf die Gedanken von Henri-Louis Bergson bezog (Totaro, 1992: 24). Er ist sowohl als Philosoph als auch als Filmemacher bekannt.

Solaris ist Andrei Tarkovskys bekanntester und am meisten studierter Film, der neue und schwierige Fragen nach der tieferen Natur des Seins, der Wahrnehmung und des Gedächtnisses aufwirft (Efird, 2021: 204). Da es sich um einen Science-Fiction-Film handelt, ist *Solaris* auch schwer zu verstehen.

Tarkovskys Kino stellt die Filmwissenschaft oft vor große Herausforderungen und verwischt die Grenzen zwischen subjektiver

Erfahrung und objektiver Realität. Weithin gelobt als eine der technisch erfolgreichsten Darstellungen der Traumvorstellung, ist seine Bildsprache zu einem festen Bestandteil des filmischen Vokabulars geworden und an einer Reihe stilistischer Merkmale leicht erkennbar. Extrem lange Follow-ups, Zeitlupe, undramatisierte Action, gruselig. Elemente wie Atmosphäre, halluzinatorische Mehrdeutigkeit, Auflösung der räumlichen und zeitlichen Kontinuität, Levitationsszenen von Charakteren, unlogische Kombinationen von Objekten, rätselhafter, nicht-diegetischer Filmtone, extensiver Einsatz natürlicher Elemente (Wasser, Feuer, Luft, Erde), oft kombiniert. bildet sein Hauptmerkmal (Toymentsev, 2021: 58).

Tarkovsky spiegelte auch seine religiöse Neigung, seinen moralischen Enthusiasmus, seinen Glauben an die Wahrheit (und die ergänzende Existenz von Fehlern) und seinen ideologischen Dogmatismus wider (Vardsveen, 2009: 437). Aus diesem Grund wurde seine Arbeit von einigen Kreisen nicht begrüßt.

Ressourcen

Vogel, R. (2008). Andrei Tarkovsky Elemente des Kinos. London: Reaktionsbücher.

Diogo, A.M. (2021). Tarkovsky erneut besucht. <https://arthist.net/archive/34720>, 15.11.2021.

Drubek, N. (2016). Glocke und Ikone. Tarkovskijs Film Andrej Rublev. Andrej Tarkovskij Klassiker – Klassik – Classico, Ed. Norbert P. Franz, Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, p. 153-192.

Efird, R. (2021). Das Fleisch der Zeit: Solaris und das chiasmische Bild. ReFocus: Die Filme von Andrei Tarkovsky, Ed. Sergey Toymentsev, Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 195-208).

Pontara, T. (2020). Andrei Tarkovskys Sounding Cinema: Music and Meaning from Solaris to The Sacrifice, New York : Routledge

Redwood, T. (2010). Andrei Tarkovskys Poetik des Kinos. 2. Auflage, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Rothkoegel, A. (2016). Literarizität, Visualität und Freiheit Zum Konzept der Erkenntnis bei Andrej A. Tarkovskij, Andrej Tarkovskij Klassiker – Classic – Classico, Ed. Norbert P. Franz, Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, p. 295-313.

Süss, D. und Waller, G. und Häberli, R. und Luchsinger, S. und Sieber, V. und Suppiger, I. und Willemse, I. (2008). Der Zugang Jugendlicher zur Filmkultur Schweizer Jugendliche im Umgang mit Medien, mit einem besonderen Fokus auf Film und Kino. Zürich: Filmpodium der Stadt Zürich.

Synesios, N. (2016). Andrei Tarkovsky – Selbst, Welt, Fleisch. Andrej Tarkovskij Klassiker – Klassik – Classico, Ed. Norbert P. Franz, Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, p. 65-83.

Tarkovsky, A. (1989). Bildhauerei in der Zeit. Austin: University of Texas Press.

Totaro, D. (1992). Zeit und die Filmästhetik von Andrei Tarkovsky. Canadian Journal of Film Studies, 2 (1): 21-30.

Toymentsev, S. (2021). Hat Tarkovsky eine Filmtheorie? ReFocus: Die Filme von Andrei Tarkovsky, Ed. Sergey Toymentsev, Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 46-64.

Vardsveen, T. (2009). Andrei Tarkovsky: Elemente des Kinos von Robert Bird. London: Reaktion Books Ltd, 2008. Quarterly Review of Film and Video, 26 (5): 434-438.

ižek, S. (2021). Andrei Tarkovsky, oder das Ding aus dem inneren Weltraum. ReFocus: Die Filme von Andrei Tarkovsky, Ed. Sergey Toymentsev, Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 155-177.

Akira Kurosawa Kino

Akira Kurosawa ist ein japanischer Filmregisseur und Drehbuchautor, der in seiner 57-jährigen Karriere bei 30 Filmen Regie geführt hat.

Aufgewachsen mit dem Traum, Maler zu werden, erkannte Akira Kurosawa seine Sehnsucht nach Malerei, als er seinen Traum nicht erreichen konnte, und drückte ihn aus (Prince, 1991: 33). Nach den berühmten klassischen Malern mit Bewunderung vermittelte Kurosawa mit der Sensibilität der Maler, die er in seinen Filmen bewunderte, Botschaften über Menschen und Gesellschaft.

Kurosawa, der in all seinen Filmen mit malerischer Sensibilität Bilderrahmen bestimmt, hat dem Publikum wie in *The Hidden Fortress* (Mead 2014: 11) die Spannung von Gemäldeausstellungen vermittelt.

„Literarische und soziologische Perspektiven dominieren die akademischen Studien, die sich mit den Filmen von Akira Kurosawa auseinandersetzen. Zwei Hauptgründe erklären solche Vorschläge: die Bewunderung des Filmemachers für den englischen Dramatiker und sein Eifer, Licht und Schatten der japanischen Gesellschaft, in der er lebt, zu erkunden“ (Gómez, 2018: 148). In seiner Herangehensweise an das Kino und seine Filme wurde Kurosawa von vielen Schriftstellern und Künstlern wie Leonardo da Vinci, Ribera und Rembrandt beeinflusst und inspiriert.

Shakespeares *King Lear*, in Kurosawas Händen, verwandelte sich mit treffenderen Beschreibungen in *Ran* und erhielt mehr Beifall als *King Lear* (Keating, 2002: 39). Andererseits nährte Kurosawas Arbeit auch die englische Literatur und das Kino.

Inspiriert von der japanischen Geschichte und dem japanischen Mythos drehte Kurosawa epische Kriegsfilme und Heldengeschichten (Prince, 1991: 202). Er versäumte es jedoch nicht, in jedem Film humanitäre Botschaften zu vermitteln.

Obwohl Kurosawas Filme die japanische Kultur widerspiegeln, haben sie eine internationale Qualität und vermitteln humanitäre Botschaften an alle (Hillenbrand, 2013: 144). Obwohl es in den Filmen viele Kriegssequenzen

und Konflikte gibt, ist das Ende an eine friedliche, humanistische Botschaft gebunden.

Kurosawa ist nicht als Gospel-Filmmacher bekannt, sondern als Regisseur, der sich in seinen Themen klar ist und darüber hinaus darauf abzielt, einen gewissen Konsens um ihn herum zu schaffen (Martin und Morita, 2020: 3). Die Universalität von Kurosawas Ansätzen ermöglichte es ihm, leicht einen Konsens herzustellen.

Kurosawa, der stark von der westlichen Literatur beeinflusst wurde, ist in seinen Ansätzen als westlicher Filmmacher bekannt. Während sich seine japanische Identität und die Ästhetik japanischer Folklore in seinen Filmen widerspiegeln, wird sein filmischer Ansatz im Rahmen des Westerns bewertet (Reider 2005: 258). Kurosawas Filme erregten aufgrund ihres westlichen Ansatzes in Europa große Aufmerksamkeit und Inspiration.

Yojimbo, das die Geschichte eines herrenlosen Samurai namens Ronin erzählt, wurde 1964 von Sergio Leone als "A Fistful of Dollars" in die amerikanische Kultur adaptiert, nachdem er 1961 von Akira Kurosawa im Jidaigeki-Genre gedreht wurde (Brizio- Skov, 2016: 159). Kurosawas andere Filme haben auch andere Regisseure inspiriert.

Die Haupttendenz, Kurosawa zu analysieren, besteht darin, den Rahmen des binären Gegensatzes zwischen Ost und West im globalen Netzwerk der Kinokultur zu bewerten, um seine Arbeit zu sehen. So gilt Dersu Uzala als wiederholter Versuch Kurosawas, mit seinem eigenen Kino Japans Zugang zur globalen Welt zu machen (Solovieva 2010: 77). Jede neue Initiative von ihm war eine neue Revolution für die Welt des Kinos.

Alle Details der Geschichte werden in Kurosawas Tiefenaufnahmen offenbart, die an seine Maltechnik erinnern. Sein elaborativer Ansatz fasst auch seinen Zugang zum Kino zusammen. Ausgewogene Schwenks und beeindruckende Kamerabewegungen beweisen Kurosawas Meisterschaft im Kino (Cowie 2010: 104). Kurosawa nutzte seine technische und künstlerische Sensibilität in all seinen Filmen.

In fast allen seinen Filmen nutzte er die Inszenierung als besondere Art der Kommunikation mit dem Publikum und definierte seitdem seinen

eigenen Stil (Lan 2018: 138). Jeder seiner Filme zeichnet sich durch seine bildliche Rahmung und epischen Schnitt aus.

Die Filme von Akira Kurosawa haben das Selbstverständnis der Japaner als Nation und die Art und Weise, wie der Westen Japan sieht, enorm beeinflusst (Yoshimoto, 2000: 503). Auch die Japaner lernten sich mit Kurosawa-Filmen besser kennen, und der Westen erneuerte seine Ansichten über das Japanische.

Akira Kurosawa wurde als der größte japanische Regisseur gefeiert, von Steven Spielberg als der "illustrierte Shakespeare unserer Zeit" gepriesen, während Toshiro Mifune in sechzehn von Akira Kurosawas 30 Filmen mitspielte, darunter *Rashomon*, *The Seven Samurai*, *Throne of Blood* und *Yojimbo*s Persönlichkeit (ein böser Krieger-Bandit) spiegelt sich in Hollywood-Helden von Clint Eastwood bis Bruce Willis (Galbraith, 2002: 429) wider. Kurosawas Casting ist universell.

Kurosawa, der nicht gerne herumredet, erklärt alles klar, klar und konkret. Dieser Ansatz findet sich auch in seinen Filmen (Richie, 1996: 229). Kurosawa liebt das Wesentliche und das Abstrakte.

1993 – *Madadayo*, 1991 – *Hacbi-gatsu no kyôsbikyoku*, 1990 – *Dreams*, 1985 – *Ran*, 1980 – *Kagemusba*, 1975 – *Dersu Uzala*, 1970 – *Dodesukaden*, 1965 – *Akabide*, 1963 – *Tengoku no jigoku*, 1962 – *Tsubaki Sanjuro*, 1961 – *Yôjimbô*, 1960 – *Warui yatsu bodo yoku nemuru*, 1958 – *Kakusbi-toride no san-akunin*, 1957 – *Donzoko*, 1957 – *Kumonosu-jô*, 1955 – *Îkimono no kiroku*, 1954 – *Sieben Samurai*, 1952 – *Îkiru*, 1951 – *Hakucbi*, 1950 – *Rashômon*, 1950 – *Sbûbun*, 1949 – *Nora inu*, 1949 – *Sbizukanaru kettô*, 1948 – *Yoidore tensbi*, 1947 – *Subarabiki nicbiyôbi*, 1946 – *Waga seisbun ni kuinasbi*, 1945 – *Zoku Sugata Sansbirô*, 1945 – *Tora no o wotokot biacfumu* – *Ichiban utsukushiku*, 1943 – Filme unter der Regie von Sugata Sanshibirô.

Ressourcen

Brizio-Skov, F. (2016). Beispiele für nationales und transnationales Kino: Akira Kurosawas *Yojimbo* und Sergio Leones *A Fistful of Dollars*. *Kultur- und Religionswissenschaft*, 4 (3:141-160).

Cowie, P. (2010). Akira Kurosawa: Meister des Kinos. New York: Internationale Rizzoli-Veröffentlichungen.

Galbraith, S. (2002). Der Kaiser und der Wolf: Das Leben und die Filme von Akira Kurosawa und Toshiro Mifune. London: Faber & Faber Publishing.

Gómez, R. A. (2018). Schlüssel der Barockmalerei in Akira Kurosawas Schwarz-Weiß-Kino. Fotokino, 16: 127-151.

Hillenbrand, M. (2013). Held, Kurosawa und Ein Kino der Sinne. Bildschirm, 54 (2): 127-151.

Keating, J.R. (2002). King Lear und Ran Japanese Film in the English Literature Classroom. Herbst, 7 (2): 39-44.

Lan, S. (2018). Stil der Autorentheorie des „Pictorial Shakespeare“ in Bezug auf Akira Kurosawas Werk. Review of Educational Theory, 1 (4): 136-140.

Martin, M. P. und Morita, N. (2020). Japan und das „Transnationale Kino“. Kunst, 9 (50): 1-5.

Mead, B. (2011). Falsche Identität und die Nutzung des Weltraums in Akira Kurosawas The Hidden Fortress. Sokrates, 2 (4): 1-12.

Prinz, S. (1991). Die Kamera des Kriegers: Das Kino von Akira Kurosawa. New Jersey: Princeton University Press.

Reider, N. (2005). Akira Kurosawas Träume, gesehen durch die Prinzipien der klassischen japanischen Literatur und darstellenden Kunst. Japan-Forum, 17 (2): 257-272.

Richie, D. (1996) Methode, Technik und Stil. Die Filme von Akira Kurosawa, Oakland: University of California Press.

Solovieva, O. V. (2010). Das gelöschte Grab von Dersu Uzala: Kurosawas Kino der Erinnerung und der Trauer. Zeitschrift für japanisches und koreanisches Kino, 2 (1): 63-79.

Yoshimoto, M. (2000). *Filmwissenschaft und japanisches Kino. Kurosawa*, Durham: Duke University Press.

Dogma 95 Bewegung im Kino

Fast alle Strömungen im Kino sind durch soziale Bewegungen und Probleme hungrig geworden. Vor allem Kriege, Krisen und Depressionen haben immer wieder zu neuen Trends geführt (Ji und Waterman, 2011: 15). Dogma 95 ist auch ein Trend, der begann, als eine Gruppe dänischer Filmemacher einen großen Schritt unternahm, um uns an den wahren Geist des Kinos zu erinnern. Dogme 95 ist gewissermaßen die Bewegung des Realismus und der Natürlichkeit der Moderne.

Die Bewegung wurde in Dänemark geboren. Lars von Trier und Thomas Vinterberg, die gemeinsam mit Søren Kragh-Jacobsen und Kristian die wahre Kraft des Kinos zurückbringen wollen, indem sie Geschichte, Schauspiel und Thema, Spezialeffekte und Technologie retten, und der Regisseur aus dem Schatten des Studios Levring, schuf die Dogme 95-Bewegung, eine Avantgarde-Kinobewegung. Dogma 95 ist als Avantgarde-Filmbewegung bekannt, die von den dänischen Filmregisseuren Lars von Trier und Thomas Vinterberg am 13. März 1995 ins Leben gerufen wurde (Gyenge, 2009: 77).

Diese Bewegung entwickelte sich später zu dem, was als Dogme 95 Collective oder Dogme Brethren bekannt wurde, unter Beteiligung von Kristian Levring und Søren Kragh-Jacobsen. Die Prinzipien des Dogme 95-Manifests, das als Bewegung zur „Demokratisierung“ und „Rettung“ des Kinos begann, lauten wie folgt HHejman, 2020:

Gedreht wird außerhalb des Studios. Bevor die Bühnentechnik und Sets nach innen verlagert werden, wird ein geeigneter Veranstaltungsort außerhalb des Studios ausgewählt. Audio wird nicht getrennt von Bildern aufgezeichnet. Die Kamera muss Handheld sein. Die Bewegung der Kamera in der Hand wertet den Film auf. Der Film sollte farbig sein und es sollte keine spezielle Beleuchtung verwendet werden. Spezielle Linsen und Filter sollten nicht verwendet werden. Der Film sollte keine zufälligen Aktionen enthalten, unnötige Aktionen machen den Film wertlos.

Diese Grundsätze wurden nicht immer exakt angewendet. Nach Vinterbergs erstem Dogme-Film *The Celebration*, nachdem er die Hindernisse genannt hatte, die er überwinden musste, indem er die Regeln

unter dem Namen 'Confession' dehnte und erklärte, dass er jeder Regel mit Ausnahme dieser Ausnahmen treu blieb, wurden die Regeln in fast allen Fällen verbogen. Dogme-Filme in jedem Film (Sudmann, 2003: 16). Das Festhalten an den Prinzipien stärkte jedoch die Existenz des Stroms.

Beschämt, dass die Täuschung des Publikums der Stolz des Kinos ist, das mit der Technologie jeden Tag schlimmer wird, wollten die Macher von Dogme 95 nicht, dass ihre Filme von diesen Einflüssen beeinflusst werden. Der wahre Zweck der Dogme 95-Regeln besteht darin, die Realität im Kino der Illusionen einzufangen und dem Publikum die Geschichte in ihrem wahren Geist zu vermitteln (Kołakowska, 2014, 127). Dogme 95-Anhänger, die von den Täuschungen der Technologie wegkommen wollen, haben sich so weit wie möglich den einfachen Tatsachen zugewandt.

Während die Dogme 95-Bewegung die Verwendung von natürlichem Licht und Ton und realistischen Techniken wie Handkameras vorsieht, um die Realität in Filmen sicherzustellen, sind Filter und Effekte verboten, um die Natur des Auges nicht zu beeinträchtigen. Der Strom steht direkt für Realität und Natürlichkeit.

The Celebration (Originaltitel "Festen", made in Denmark, 1998) ist einer der wichtigsten Filme der Bewegung. The Idiots (Originaltitel "Idioterne", made in Denmark, 1998) ist ein weiterer Dogma 95-Film. Julien Donkey-Boy (USA, 1999 gedreht) ist ein aktueller Film. Interview (Nordkorea, 2000) ist ein Film. Fuckland (Argentinien, Produktion 2000) ist ein Dogma 95-Film. Femme (Türkei, Produktion 2012) ist ein Film.

Die Dogme 95-Bewegung brachte eine neue Perspektive in die Welt des Kinos und wurde in gewisser Weise zur Neorealismus-Bewegung der Moderne. Inspiriert von Dziga Vertovs Camera Eye (Kino Glaz) Theorie im Umgang mit Kameras bedeutet, dass er von klassischen Bewegungen beeinflusst ist.

Ressourcen

Gyenge, Z. (2009). Illusionen von Realität und Fiktion oder die gewünschte Realität der Fiktion: Dogme 95 und die Darstellung der Realität. Acta Univ. Sapientiae, Film- und Medienwissenschaft, 1: 69-79.

Heckmann, C. (2020). Dogme 95 Regeln, Manifest und Filme eines radikalen Experiments. <https://www.studiobinder.com/blog/dogme-95-rules-manifesto-films/>, 22.02.2021.

Ji, S.W. und Waterman, D. (2011). Produktionstechnologie und Trends bei Filminhalten: Eine empirische Studie. https://www.researchgate.net/publication/228448250_Production_Technology_and_Trends_in_Movie_Content_An_Empirical_Study, 22.03.2021.

Kolakowska, (2014). "Poetik" von Aristoteles versus Dogme 95, das verbindet Aristoteles mit dem zeitgenössischen Filmschaffen. *Scripta Classica* 11:119-127.

Südmann, A. (2003). Julien Donkey-Boy, Tigerland, Traffic-Was macht das amerikanische Kino mit Dogma 95? *Mediale Wirklichkeiten. Marburg: Schüren 2003 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 15)*, Ed. Andrea Nolte, S. 7–18.

Steven Spielberg Kino

Als Geniekind des Kinos bekannt, wurden Spielbergs Filme mit vielen visuellen und auditiven Effekten verstärkt, dem Publikum neue Techniken nähergebracht und die Erwartungen entsprechend geprägt (Reimer und Reimer 2012: 242). Der Regisseur, der im Rahmen seiner Gedanken und Vorstellungen eher außergewöhnliche als gewöhnliche Themen bearbeitete, verzichtete nicht darauf, die anstößigen Themen zu erwähnen.

Steven Spielberg ist auch als Hollywood-Traumfabrik bekannt. Spielberg, der in seinen Filmen naiv seine innere kindliche Seite widerspiegelt, für seine Emotionalität bekannt ist und Filme macht, die jeden ansprechen können, nicht ein bestimmtes Publikum, ist sowohl mit seiner Identität als Produzent als auch mit seiner Regie ein Erfolg (Radovic, 2014 : 133). Während Spielbergs Erfolg von seiner großartigen Bildhaftigkeit herrührt, ist ein weiterer Faktor seine Arbeitsdisziplin.

Bemerkenswert für seine Kurzfilme wurde Spielberg mit *Bela* zum Spielfilm befördert. *Bela*, das die Geschichte der ängstlichen Reise eines gewöhnlichen Mannes erzählt, der von einem Tanker belästigt wird, während er alleine navigiert, wird für seine nie endende und eskalierende Spannung geschätzt (Achouche, 2021). Im Film ist seine Fähigkeit, die Psychologie der Hauptfigur zu vermitteln, sehenswert, ebenso wie der Erfolg der Folgeszenen und die erzeugte Spannung.

Spielbergs erster Horrorversuch ist ein weiterer Fernsehfilm namens *Something Evil*. Spielberg, der nach dem erfolglosen *Something Evil* einen weiteren TV-Film drehte und mit *Jaws* herauskam, der als einer der Klassiker des Horrorkinos in Erinnerung bleiben wird, beginnt mit diesem Film als junger Meister bekannt zu werden (Zamierowski, 2018). *Jaws* gilt als Spielbergs erster Film, der weltweit großes Aufsehen erregte.

Spielberg hat Peter Benchelys populären Roman für die Leinwand adaptiert und einen erstaunlichen Thriller aus den Schrecken eines riesigen Hais in einer kleinen Küstenstadt geschaffen. Seine Vorlieben, etwa Musik als Spannungselement zu nutzen und den Hai lange Zeit nicht zu zeigen, spielten eine Schlüsselrolle bei der Klassifikation des Films (Audissino 2020:

73). Obwohl Spielberg kein bekannter Filmtheoretiker war, brachte er neue Ansätze ins Kino.

Ende der 70er Jahre ist Spielberg heute ein angesehener und berühmter Regisseur. Sein erster Kriegsfilmversuch 1941 wird leider seine erste Niederlage im Kino sein. Der Film, der einem in den Sinn kommt, wenn Spielberg und ein Kriegsfilm erwähnt werden, ist natürlich *Saving Private Ryan*.

Im Gegensatz zu anderen Kriegsfilmen gewann der Film, der mit seinen langen Kampfscenen an der Front und dem Realismus dieser Szenen auf sich aufmerksam macht, zum zweiten Mal den Oscar für die "Beste Regie".

Es wird gesagt, dass der erste Film, in dem im Spielberg-Kino Anzeichen von Reife zu sehen waren, *The Color Purple* war (Boutan, 2010: 18). Der Film, der sich sensibel mit dem Drama einer schwarzen Frau zu Beginn des 20. Jahrhunderts auseinandersetzt, als die Abschaffung der Sklaverei noch nicht akzeptiert wurde, gehört zu den wenig beachteten Werken des Regisseurs.

Der Film, in dem Spielberg in seiner Kunst gipfelte, ist *Schindlers Liste*. Es ist verständlich, dass sich der Regisseur, der in seinem Kino auf Sentimentalität setzt, mehr für diesen Aspekt der Geschichte in diesem Film interessiert, da er auch Jude ist (Danna, 2018: 5). Die ethnische und religiöse Identität des Regisseurs spiegelt sich selbstverständlich in seinen Filmen wider.

Nach diesem Film tritt Spielberg mit *Amistad* vor seinen Fans auf, in dem er das Thema Sklaverei anspricht. In dem Film von 1997 versucht Spielberg, die amerikanische Realität auf der Grundlage der Geschichte zu enthüllen.

Im Kopf-an-Kopf-Rennen mit George Lucas und auf einem brandneuen Abenteuer segelt Spielberg eine neue Ära des Abenteuerfilms ein. *Raiders of the Lost Ark* – (*Raiders of the Lost Ark*) ist so erfolgreich, dass es unvermeidlich ist, dass die Abenteuer der Hauptfigur Indiana Jones zu einer Serie werden (Wolf, 2021). Die Serie hat sich vor allem für Kinder zu einem der Blockbuster-Filme der Welt entwickelt.

Das Science-Fiction-Genre wird von allen zwischen sieben und siebzig geliebt, E.T. Während er die Freundschaft betont, kann er nicht umhin zu sagen, dass unsere eigene Spezies gefährlich ist. E.T. ist eines der erfolgreichsten Beispiele des Science-Fiction-Genres (Havis, 2018). Im Film beschäftigt sich der Regisseur eher mit Liebe und Aufrichtigkeit als mit Abenteuer.

Der Regisseur, der Disneyland mit Jurassic Park erschafft, hinterfragt die Ethik der Arbeit und betont den Kapitalismus, während er seinem Publikum unvergessliche Unterhaltung bietet (Tenardi et al., 2018: 33). Jurassic Park hat eine kathartische Wirkung durch den Einsatz von Kinematografie, Themen und Schnitt durch den Regisseur selbst.

2001 schloss Spielberg das Projekt Künstliche Intelligenz ab, das Stanley Kubrick nicht umsetzen konnte. Künstliche Intelligenz erzählt die Pinocchio-ähnliche Geschichte von David, einem Roboterjungen, der sich auf die Suche nach der Blauen Fee macht, um ein richtiger Junge zu werden und Monicas Liebe zu gewinnen. Dieser Film, der sich mit der Idee der künstlichen Intelligenz und der Frage beschäftigt, ob eine Maschine einen Verstand hat, argumentiert, dass künstliche Intelligenz nichts anderes als ein Computer ist, eine Maschine, die ihre Programmierung durchführen kann (Totaro, 2012). Der Film lehrt eine Art Menschlichkeitslektion, indem er die Möglichkeit erhebt, das zu respektieren, was die Menschen haben, und so die Zeit der Menschheit zu verlängern.

Steven Spielbergs neuester Film „West Side Story“ ist ein Remake des zuvor gedrehten Musicals. Der Film wird vom Drehbuchautor und Komponisten der Musik als „mehr Szenenfoto als Film“ beschrieben (Lattanzio, 2021). Der Film wurde vor einer Bühnenkulisse gedreht, aber wie auf einer echten Straße.

Ressourcen

Achouche, M. (2021). Von E. T. zu A.I.: Die Entwicklung von Steven Spielbergs Science-Fiction-Märchen. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée.

Audissino, E. (2020). "The Shark Is Not Working" - but the Music Is: Scoring a Hit with Jaws. New Perspectives on the Classic Summer

Blockbuster, Hrsg. Ian Hunter; Matthew Melia, London: Bloomsbury Academic, S. 65-78.

Boutan, C. (2010). Die Farbe Lila: Bewertung der Filmadaption. *ESSAI*, 8 (11): 16-19.

Danna, Z. (2018). Schindlers Liste (1993): Eine Analyse. https://www.researchgate.net/publication/330357009_Schindler%27s_List_1993_An_Analysis, 22.11.2021.

Havis, R.J. (2018). Warum E. T. The Extra-Terrestrial ist Steven Spielbergs magischster Film. *Post Magazine*, <https://www.scmp.com/magazines/post-magazine/arts-music/article/2157160/why-et-extra-terrestrial-steven-spielbergs-most>, 22.11.2021.

Lattanzio, R. (2021). Stephen Sondheim sagt, die neue "West Side Story" sei "hervorragend": "Spielberg und Kushner haben es wirklich geschafft". *IndieWire*, <https://www.indiewire.com/2021/09/stephen-sondheim-steven-spielberg-west-side-story-terrific-1234665328/>, 22.11.2021.

Radovic, M. (2014). *Transnationales Kino und Ideologie: Repräsentation von Religion, Identität und Ideologie*. New York: Routledge.

Reimer, R.C. und Reimer, C.J. (2012). *Historisches Wörterbuch des Holocaust-Kinos*. Lanham: Scarecrow Press Inc.

Tenardi, S. G. und Pangestu, S. und Nuova, A. V. (2021). Analyse des kathartischen Effekts im Film "Jurassic Park (1993)". *Imoviccon Visual Storytelling in der digitalen Gesellschaft*, 2 (1).

Totaro, D. (2012). KI: Künstliche Intelligenz (Steven Spielberg, 2001) als intertextuelles, reflexives Monster. *Off Screen*, 16 (3), https://offscreen.com/view/artificial_intelligence, 22.11.2021.

Wolf, J. (2021). *Indiana Jones und die Jäger des verlorenen Schatzes* Zusammenfassung von Steven Spielberg. *GradeSaver*, <https://www.gradesaver.com/indiana-jones-and-the-raiders-of-the-lost-ark/study-guide/summary>, 22.11.2021.

Zamierowski, K. (2018). In den Kiefern eines Klassikers: Eine Analyse von Steven Spielbergs Kiefern. <https://justdreadfull.com/2018/08/07/in-the-jaws-of-a-classic-fun-with-steven-spielbergs-jaws/>, 22.11.2021.

Safi Fayes Kino

Die ersten Filme über Afrika entstanden mit den Reiseaufnahmen der Kolonialherren und wurden als Aufnahmen gewertet, in denen Kultur, Menschen und Kostüme des afrikanischen Kontinents erkannt wurden (Sacramento 2016: 94). Die ersten afrikanischen Filme wurden genutzt, um Afrika näher kennenzulernen und die Auswertung zu erleichtern.

In den ersten zwei Jahrzehnten nach der Unabhängigkeit der afrikanischen Länder von Frankreich wurde Senegal zum Zentrum der Filmproduktion und wurde als Heimat des senegalesischen Schriftstellers, Drehbuchautors und Regisseurs Ousmane Sembene anerkannt (Fernandes, 2020: 1). Sembene wird auch als "Vater" des afrikanischen Kinos bezeichnet.

Das afrikanische Kino, das während der afrikanischen Unabhängigkeitsbewegungen entstand, fiel mit der Zeit zusammen, in der Frauen im Kino auftraten.

Der senegalesische Filmemacher Safi Faye gilt als Vertreter des afrikanischen ethnografischen Kinos.

Der ethnografische Film, der mit der Arbeit des Filmemachers und Anthropologen Jean Rouch in den Vordergrund trat, entstand in der Vorstellung von Safi Faye (Groof 2018: 438). Safi Faye hat wie ein Ethnograph mit dem kulturellen Hintergrund gearbeitet und produziert, den er in seiner Geographie geschaffen hat, in der er geboren wurde und aufgewachsen ist.

Blaise Senghor, Grand Magal Touba, Inoussa Ousseini im Senegal, kulturelle Kurzfilme zu verschiedenen Aspekten der traditionellen afrikanischen Kultur, mehrere ethnografische Dokumentationen über senegalesische Rituale wie Joseph Gaye Ramaka, Baw-Naan, Nitt, Moustapha Alassane Aoure und Le Retour d' un Aventurier „hat Filme über die Ethnographie der Jugend in Niger gedreht.

In den 1960er Jahren fand auch das erste World Black Arts Festival statt und 1966 führte er im Senegal bei dem Spielfilm Safi Faye Regie.

1977 wurde die African Women Research and Development Association gegründet, und Safi Faye besuchte als erste Afrikanerin die Filmhochschule in Paris (Ellerson, 2005: 3). Die 1970er Jahre markierten den Beginn neuer Bewegungen für Frauen auf der ganzen Welt.

Safi Fayes bahnbrechende Arbeit inspirierte die Entstehung von Filmen anderer Regisseurinnen (Armes 2007: 519). Mit Safi Faye beschleunigten sich Kinobewegungen und Regisseurinneninitiativen, die es in Afrika bisher nicht gab.

Als Reaktion auf die europäische Ausbeutungspolitik in Afrika wurden fast alle führenden Regisseure Afrikas an westlichen Filmhochschulen, dem Maldoror Moscow Film Institute und der Ecole Louis-Lumière in Frankreich ausgebildet (Marker 2000: 455). In gewisser Weise ist dies die kulturelle Antwort Afrikas auf brutale Ausbeutung.

Safi Faye produzierte zusammen mit Moustapha Alassane Rouchs ethnografischen Film *Petit A' Petit*.

Safi Faye, die wie ein Forscher im ländlichen Raum forscht, hat eine ethnografische Infrastruktur geschaffen, indem sie Themen wie Familienstrukturen, ländliche Beziehungen und Kleidung analysiert.

Der 1979 von Safi Faye gedrehte Dokumentarfilm *Fad'jal* erzählt die Geschichte eines Dorfes im Erdnussbecken Senegals und wird als außergewöhnlicher Film bewertet, der Grenzen überschreitet, ethnografische Bilder verschränkt, den Dorfalltag genau beobachtet und fiktionalisiert historische Szenen (Marker, 2000: 467). Fayes ganze Lebenserfahrung, die sie seit ihrer Kindheit gesammelt hat, ist auch im Film zu sehen.

Fad'jal wurde als Film bewertet, der die Notwendigkeit eines lokalen kollektiven Gedächtnisses aufzeigt und auf die Entwicklung Afrikas verweist (Gelardi, 2019: 140).

Beim Filmen von Frauenthemen zeigte Faye maximalen Respekt und Bedeutung für die banalsten ihrer täglichen Angelegenheiten; In unzähligen Szenen, in denen Frauen bei der Feldarbeit, beim Zubereiten von Essen und beim Tragen von Wassereimern aus Brunnen beobachtet werden, haben Fayes weibliche Darstellungen die Stärke und Widerstandsfähigkeit der

weiblichen Gemeinschaft gezeigt (Marker 2000: 464). Faye überträgt neben der Ethnologie auch Geschichte.

Safi Faye, die beim ersten Spielfilm eines Schwarzafrikaners, Kaddu Beykat / Köyden Letter, Regie führte, ging ursprünglich aus ländlichen Gemeinden, Oral History, Frauen hervor, die sich durch ihren Fokus auf Spiritualität auszeichneten. Sein letzter Film, Mossane (1996), wurde als „einer der wichtigsten Filme in Geschichte und Entwicklung“ anerkannt (Sendra, 2021: 346). Faye gilt als die Mutter des Kinos in Subsahara-Afrika.

Die von Safi Faye in den 1990er Jahren gedrehten Filme Mossane und Flora Gomes werden als soziale Analysen seiner eigenen Gesellschaft akzeptiert (Cham 1998: 50). Der Faktor, der Faye antreibt, einen Film zu machen, ist ihr Wunsch, das kulturelle Erbe der Geographie, in der sie lebt, zu dokumentieren und der Welt die Macht ihrer Kultur zu beweisen.

In einem Interview sagte Faye, dass sie Schwierigkeiten habe, zwischen Fiktion und Dokumentarfilm zu unterscheiden, und betonte, dass es nicht einfach sei, Fantasie von Fiktion vollständig zu trennen, indem sie sagte, dass "die Fiktion, die wir spielen, genauso im täglichen Leben geboren wird wie die Fantasie" (Barlet, 1997). Für Faye ist der Spielfilm genauso wichtig wie der Dokumentarfilm.

Faye betont, dass das Kino ein bequemes Werkzeug zur Bewahrung der Kultur ist, insbesondere zur Bewahrung der ländlichen Kultur, aus der sie stammt.

Das digitale Zeitalter hat afrikanischen Filmemachern Möglichkeiten eröffnet, digitale Videos zu verwenden, die hochwertige Bilder und Ton aufnehmen und die Postproduktion gleichermaßen zugänglich machen. Zu diesen Entwicklungen zählen die Erfolge der Pioniere dieses Kinos wie Ousmane Sembene (Senegal), Med Hondo (Mauretanien), Sarah Maldoror (Guadeloupe), Safi Faye (Senegal), Haile Gerima (Äthiopien), Djibril Diop Mambety (Senegal) sie waren die Pioniere (Gebre-Egziabher, 2006: 61). African Cinema ist in den letzten Jahren eines der aufstrebenden Kinos der Welt.

Ressourcen

Armes, R. (2007). Pionierinnen des arabischen Kinos. *Bildschirm*, 48(4): 517-520.

Barlet, O. (1997). Interview mit Safi Faye., 5283, <http://africultures.com/interview-with-safi-faye-by-olivier-barlet-5283/>, 23.11.2021.

Cham, M. (1998). Afrikanisches Kino in den Neunzigern. *African Studies Quarterly*, 2 (1): 47-51.

Ellerson, B. (2005). Afrikanische Frauen im Kino: Ein Überblick. Jyoti Mistry, Ed. *Antje Schuhmann Gaze Regimes Film and Feminisms in Africa*. Johannesburg: Wits University Press, p. 1-9.

Fernandez, E. S. (2020). Senegal auf dem Bildschirm. „Safi Faye“ und „Djibril Diop Mambety“. *Hinterfragen des afrikanischen Kinos: Gespräche mit Filmemachern*. Minneapolis: Universität von Minnesota-Press, p. 1-7.

Gebre-Egziabher, L. (2006). Digitales Filmemachen: Allheilmittel oder Geißel für das afrikanische Kino. http://www.teretproductions.com/images/african_cinema_article_final.pdf, 23.11.2021.

Gelardi, A. (2019). Gleiche Vision, neue Sichtbarkeit: Il Cinema Ritrovato 2018. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 16: 138–145.

Groof, M. (2018) Die Beziehung des Ethnografischen Films zum AfricanCinema: Safi Faye und Jean Rouch. *Visuelle Anthropologie*, 31 (4-5): 426-444.

Marker, C. (2000). Safi Faye und Sarah Maldoror: Cinécrivaines of African Cinema, *Sites*, 4 (2): 453-469.

Sacramento, E. S. (2016). Safi Faye: Cinema und Percurso. *Revista Cantareira Edição*, 25: 88-95.

Sendra, E. (2021). Banlieue Films Festival (BFF): Wachsende Cinephilie und Filmschaffen im Senegal. *Aniki*, 8 (1): 245-272.

Kino von Ousmane Sembene

Im Herbst 1969 wurde ein Plakat für den ersten senegalesischen Film aufgehängt: Ousmane Sembenes Mandabi.

Der Senegalese Ousmane Sembene ist der Produzent von mehr als zehn Filmen, darunter Borom Sarret, La noire de..., Mandabi, Ceddo, Xala und zehn Filmen, darunter der Klassiker God's Little Bits of Wood (Les bouts de bois de Dieu). ist ein bestätigter Autor mit einem Buch.

Mit Sembene hat Afrika erkannt, dass Kino ein Werbe- und Bildungsinstrument ist (Mortimer 1972: 68). Als Pionier in vielen Fächern gilt Sembene als "Vater" des afrikanischen Kinos.

Stark verbunden mit der Dekolonisierung und Emanzipation der afrikanischen Länder ab den 1960er Jahren setzte er Zeichen der Befreiung von der Ausbeutung durch Filme.

Ousmane Sembenes Kinokarriere, die 1963 mit den Dreharbeiten zu seinem ersten Film Borom Sarret begann, setzte sich mit tragischen und lächerlichen Geschichten aus dem Leben fort. Nach den Kurzfilmen trug ihn der abendfüllende Film La noire de, der international große Anerkennung fand und das Aufkommen des afrikanischen Kinos auf der Weltbühne signalisierte, auf die internationale Bühne (Bakari 2008: 65). Mit seinen neuen Versuchen im Kino erlangte Sembene auch den Titel eines revolutionären Filmemachers.

Das Abenteuer, das mit einer Stipendienausbildung in den Gorki-Studios in Moskau begann, wurde ein Jahr später mit einer alten Kamera aus der Sowjetunion fortgesetzt.

Da Sembene den Film als Instrument politischen Handelns wahrnahm, wurden Sembenes Filme in einem marxistisch-militanten Stil bewertet, der die Kolonial- und Imperialgeschichte kritisiert (Fernandez, 2019: Sembenes kulturelle Opposition gegen die Ausbeutung wurde als politisches kritisches Kino interpretiert.

Das weitgehend ungebildete afrikanische Publikum zu erreichen, war sicherlich sein Anliegen, und das Mitgefühl mit den einfachen Leuten des

Senegals veranlasste ihn, eine Filmkarriere einzuschlagen. Sembene wertete den Film nicht, um seine Bürger zu unterhalten, sondern als Werkzeug, um sich der vergangenen und gegenwärtigen Realitäten ihrer Gesellschaft bewusst zu werden, und sagte, dass er das Kino als Werkzeug für politisches Handeln sieht (Pfaff, 1993: 18). Sembene hat in der weitgehend analphabetischen Bevölkerung Senegals das Bewusstsein geweckt, sich gegen die Ausbeutung durch das Kino aufzulehnen.

Sembenes Werk *Xala* wurde als Roman geschrieben und 1974 verfilmt. Thema ist ein heftiger Angriff auf die neu aufsteigende bürgerliche Klasse, die im Senegal seit der Unabhängigkeit zu Macht und Reichtum aufgestiegen ist. *Xalas* ideologischer Rahmen basiert auf marxistischen Annahmen, die an afrikanische Bedingungen angepasst und modifiziert wurden (Harrow, 1980: 186). Zu den charakteristischen senegalesischen Merkmalen, die Sembenes Darstellung kennzeichnen, gehören muslimische und traditionelle religiöse Überzeugungen, die die in *Xala* dargestellte Klassenunterdrückung und den Sexismus untermauern. Sie liefern auch den Titel des Werkes, denn *xala* bedeutet auf Wolof Impotenz und wird von Sembene mit viel Humor als Folge eines *Marabouts-Fluches* beschrieben. Sembenes Behandlung des Themas der Klassenunterdrückung konzentrierte sich auf die großen Ungleichheiten zwischen den reichen, elitären Klassen und den armen Massen, insbesondere den Bettlern und Krüppeln, die auf den Straßen von Dakar leben (Gugler und Diop, 1998: 152). Sembene konzentrierte sich auf das Thema Akkulturation im Film und betonte die Bedeutung von Bildern im Zusammenhang mit dem Sehen. Er beseitigte effektiv die Mängel seines Romans, während er die Filmversion von *Xala* schuf.

Laut Sembene sind afrikanische Filmemacher Geschichtenerzähler und erwarten von afrikanischen Filmen, dass sie beim Publikum kritisches Denken anregen (Fofana 2012: 284). Beispiele für kontroverse Themen, die er in seinen Filmen scharf hervorhebt, sind eine kritische Neuinterpretation der senegalesischen und afrikanischen Geschichte; Es gibt kontroverse Vorstellungen von innen- und außenpolitischen und wirtschaftlichen Interessen und dem sich ständig verändernden Feld des religiösen Pluralismus auf dem afrikanischen Kontinent.

Sembene würdigte gnadenlos das, was sie den "Alltagshelden afrikanischer Frauen" nannte, während sie sich rücksichtslos gegen die kulturelle Entfremdung und den Missbrauch der unruhigen und postkolonialen Bourgeoisie wandte. Es forderte die Afrikaner auf, die unvermeidlichen Kräfte der Globalisierung zu akzeptieren, aber gleichzeitig grundlegende afrikanische soziale Werte zu bewahren. Sembenes Filme sind kulturell reich und intellektuell anregend, und obwohl er manchmal kontrovers ist, hat er afrikanische Kulturen inspirierend und oft prophetisch dargestellt (Gadjigo und Silverman, 2020: 10). Während Sembenes Hauptzweck darin bestand, das afrikanische Publikum zu erreichen und einen Dialog innerhalb der senegalesischen Gesellschaft zu fördern, waren seine Filme außerordentlich effektiv, um dem nichtafrikanischen Publikum viele der faszinierendsten kulturellen Themen und sozialen Veränderungen vorzustellen, mit denen Afrikaner heute konfrontiert sind.

Sembene-Filme sind nicht so schnelllebig wie Hollywood-Filme, sondern bewusst gemächlich und erzählerisch getrieben. Es zeigt reale Lebensstile, soziale Beziehungen, Kommunikations- und Konsummuster sowie die Freuden und Leiden der westafrikanischen Bevölkerung. Für Menschen, die noch nie in Afrika waren, bieten Filme einen zugänglichen ersten Blick (Andrade-Watkins, 1993: 32). Seine Filme haben provokative Kommentare zu sozialen, historischen, politischen, wirtschaftlichen, sprachlichen, religiösen und geschlechterspezifischen Fragen produziert, die für die senegalesische Gesellschaft relevant sind.

Laut Teshome Gabriel, einem in Äthiopien geborenen amerikanischen Filmwissenschaftler und Professor an der UCLA School of Theatre, Film, and Television in Los Angeles, ist die populäre Erinnerung ein großartiger Rückzug in die Tradition; es ist weder eine Flucht in einen imaginären „Elfenbeinturm“, noch eine zügellose Flucht, noch ein Verlangen nach der wirklichen „Erfahrung“ oder dem „Inhalt“ der Vergangenheit (Cham 2008: 24). Aus dieser Sicht schuf Sembene den Stil des Kinos.

Sembene versuchte, den Diskurs und die Ideologie der städtischen Armen zu kartieren, „um den Prozess des Aufbaus eines Widerstandsdiskurses in Gang zu setzen“; In Mandabi wird betont, dass es visuell um die Rituale der kapitalistischen Welt und die Rituale der

„traditionellen“ Gemeindeordnung strukturiert ist (Murphy 2000: 275). Es ist bekannt, dass Sembenes filmische Ritualforschung während seiner gesamten Karriere konstant geblieben ist.

Der Senegalese Ousmane Sembene hat mit seinen Filmen zum Verständnis der modernen visuellen Darstellungsform auf allen Ebenen der sozialen und kulturellen Schichten des afrikanischen Volkes beigetragen und den Horizont des senegalesischen Volkes erweitert (Iyam 2014: 83). Obwohl seine Filme manchmal gegen die Regierungspolitik verstoßen, wurde er nicht daran gehindert, staatliche Unterstützung für das Filmemachen zu erhalten.

Ressourcen

Andrade-Watkins, C. (1993). Filmproduktion im frankophonen Afrika 1961 bis 1977: Ousmane Sembene Eine Ausnahme. Beiträge in *Black Studies*, 11 (5): 26-32.

Bakari, I. I. (2008). Ousmane Sembene. *Wasafiri*, 23 (1): 64-65.

Cham, M. (2008). Offizielle Geschichte, populäre Erinnerung: Rekonfiguration der afrikanischen Vergangenheit in den Filmen von Ousmane. Beiträge in *Black Studies*, 11 (4): 20-25.

Fernandez, E. S. (2019). Widerstand im Kino von Ousmane Sembène „Der Kolonialismus hat einen kritischen Muslim. New York: Hurst und Co.

Fofana, A.T. (2012). Die Filme von Ousmane Sembène: Diskurs, Politik und Kultur. New York: Cambria-Press.

Gadjigo, S. und Silverman, J. (2020). Ousmane Sembene (1923–2007). *Rahmen: The Journal of Cinema and Media*, 61 (2): 7-11.

Gugler, J. und Diop, O.C. (1998). Ousmane Sembènes "Xala:" Der Roman, der Film und ihr Publikum. *Forschung in afrikanischen Literaturen*, 29 (2): 147-158.

Harrow, K. (1980). Sembène Ousmanes Xala: Der Einsatz von Film und Roman als revolutionäre Waffe. *Studien zur Literatur des 20. & 21. Jahrhunderts*, 4 (2): 176-188.

Iyam, D.U. (2014). Die stillen Revolutionäre: Ousmane Sembenes Emitai, Xala und Ceddo. *African Studies Review*, 29 (4): 79-88.

Moertimer, R.A. (1972). Ousmane Sembene und das Kino der Dekolonisation. : *Afrikanische Kunst*, 5 (3): 26-27+64-68+84.

Murphy, D. (2000). Sembene: Imaginieren von Alternativen im Film. Trenton: Afrika Weltpresse.

Pfaff, F. (1993). Die Einzigartigkeit des Kinos von Ousmane Sembene. *Beiträge zu Black Studies*, 11 (3): 12-19.

Lars von Triers Kino

Lars von Trier verfolgt als Filmmacher, der sich auch mit menschlichem Verhalten beschäftigt, einen kunstbasierten filmischen Ansatz.

Trier hat wie jeder Regisseur eine politische Einstellung. Es gibt Kommentare, dass er den deutschen Nationalsozialismus bewundert und sich der deutschen Politik in Form von Faszination und Einfluss nähert, auch wenn es sich nicht nur um eine politische Akzeptanz in ästhetischer Hinsicht handelt (Delfs, 2019: 79). Seine Annäherung an die ursprüngliche deutsche Kultur war jedoch die Philosophie.

Von Trier hat konsequent ein System unterschiedlicher Regeln aufgestellt, das deutlichste Beispiel dafür ist das Manifest Dogma 1995.

Einige traumatische Ereignisse in Lars von Triers Leben ließen ihn sich für Depressionen interessieren und spiegeln dieses Interesse in seinen Filmen wider. „Der Regisseur ist seit langem dafür bekannt, mit Angstanfällen, Phobien und Depressionen zu kämpfen“ (Carmona und Campos, 2021: 178). Das Spiegelbild der Depression ist im Film *Melancholie* deutlich zu sehen.

Er wurde als schreckliches Kind des Kinos, als Provokateur, Populist, Elitist, Genie beschrieben (Aaltonen 2015: 237). Sein außergewöhnlicher Charakter ebnete den Weg für sein hochwertiges Kino.

Die frühen Filme von Lars von Trier (die europäische Trilogie 1984-1991), die in seinen Filmen mit filmischem Ausdruck und Ästhetik experimentieren möchten, sind expressionistische Werke.

Dogma 95, eine Bewegung basierend auf dem Manifest von Lars von Trier und Thomas Vinterberg vom Frühjahr 1995, ist ein Rettungsakt und eine Reform von 100 Jahren Filmkunst (Aaltonen 2015: 238). Die Gründer der Bewegung ignorierten fast alle bisherigen Kinotraditionen und führten zeitgenössischere Prinzipien und Techniken ein.

In *Dancer in the Dark* (2000) erstellte er mit 100 kleinen Videokameras musikalische Szenen, die Realismus und Fantasie, leichte

Handästhetik und die künstliche und kontrollierte Welt des Musicals kombinierten.

Die Vorstellung von Lars von Triers Melancholie, dass es unmöglich sei, die Ausrottung der Menschheit als etwas Schlechtes zu betrachten, hat viel Kritik hervorgerufen (Pedersen, 2019: 112). Mit Bezug auf aktuelle dystopische und apokalyptische Filme analysiert von Trier moderne Entwicklungen aus seiner eigenen Perspektive.

Seine Arbeit *Dogville* betont Handlung und visuelle Techniken durch das stoische Konzept des Phantasmas und Nietzsches Perspektivismus, wie Menschen ihre Überzeugungen basierend auf wechselnden Eindrücken und wechselnden Perspektiven bilden und bewerten (Longtin, 2019: 26). Der sehr philosophisch inspirierte Regisseur hat in jedem Werk von den Gedanken der Meisterphilosophen profitiert.

Sein Film *Nosotras* wurde so bewertet, dass er die Unmöglichkeit zeigt, die wilden Zungen von Frauen durch Männlichkeit zu domestizieren, und schließlich die Heuchelei der Gesellschaft zeigt, die wilde Zungen von Frauen als Ergebnis dämonischer Besessenheit oder neurologischer Störungen zu rechtfertigen (Torres-Guevara, 2019: 73). Dieser Film ist einer der umstrittensten Filme des Regisseurs.

Nymphomaniac wurde als filmischer Höhepunkt von Lars von Trier interpretiert, indem er weibliche Figuren als Frau im lacanischen Sinne platzierte. Bei *Nymphomaniac* geht es nicht nur um eine Frau, die sich bis zu Missbrauch und Körperverletzung amüsiert, sondern um eine Frau, deren politisch unkorrekte Position ihre Nymphomanie von ihrem Standardwert - *Jouissance* - entwertet und sich dem Publikum als Unterbrechung des *Mainstream-Kinos* präsentiert (Elbeshlawy, 2016: 197).). Auch Lars von Trier, der sich in seinen Filmen intensiv mit dem Thema Frauen auseinandersetzt, war stark vom Frauenansatz der Philosophie geprägt.

Die Frauen in Lars von Triers Filmen haben einen wichtigen Stellenwert, um eine umfassende Perspektive zu bieten und umfassen sein filmisches Werk, einschließlich seiner ersten Filme, voll und ganz (Angeli, 2017: 165). Es wird vermutet, dass Triers Frauenbesessenheit auf einige seiner eigenen Probleme zurückzuführen ist.

Trier spiegelt eine komplexe Welt wie seine Gedanken in seinen Filmen wider und bezieht sich auch auf Schriftsteller und Regisseure wie Sergei Eisenstein, Andrei Tarkovsky und Orson Wells. Seine Filme sind beeinflusst von Billy Wilders "Ruinen", Hitchcocks Horrorgeschichten und sogar Woody Allens Komödien (Greenberg 2008: 48). Trierer Kino ist die Verbindung komplexer Stimmungen mit Philosophie und Ästhetik.

Lars von Triers Filme werden als radikales Kino kategorisiert, gehen selten mit Traumata und emotionalem Bruch einher und zwingen das Publikum zu neuen Reaktionen (Straten-McSparran, 2022: 277). Von Triers Filme konfrontieren den Zuschauer mit spirituellen Konflikten durch das Böse, offenbaren ehrlich und prophetisch die Mitschuld des Zuschauers am persönlichen und strukturellen Bösen und erzwingen die Selbstprüfung durch theologische Themen.

Lars von Trier, der in seinen Filmen einige Felder leer lässt, wartet darauf, dass das Publikum die Lücken ausfüllt. Er möchte sich von einem gewöhnlichen Raum entfernen und einen hodologischen Raum bilden (Laine, 2006: 139). Trierer Filme sind in diesem Zusammenhang Filme, die den Zuschauer mental herausfordern.

Von Triers Filme werden eher aus spielwissenschaftlicher und spieltheoretischer Perspektive verstanden als aus traditioneller Filmtheorie und Filmästhetik (Simons, 2007: 238). Die Tatsache, dass in all seinen Filmen ein Theaterstück vorkommt, macht ihn zu einem anderen Regisseur als die anderen.

Von Triers Filmografie ohne Grenzen wird definiert als eine von Tyrannei geprägte oder auf einem Missverständnis der ihn umgebenden Welt basierende Darstellung in einem nihilistischen Diskurs, der sein pessimistisches Weltbild skizziert - neue Wege der Objektivierung erforscht (Carmona und Campos, 2021: 189). Das Trierer Kino ist in der Tat ein direktes Kino der Depression.

Trier, der mit dem Film *Dance in the Dark* mit der Metapher der Sehbehinderung politische Kritik übte, spiegelte im Film auch einige Paradoxien wider (Wohl 2016: 312). Das komplexe Denken und die Emotionen Triers spiegeln sich in jedem seiner Filme wider.

In Lars von Triers Film *Dogville* offenbaren Bezüge zu Bertolt Brechts Theaterpraxis die Beherrschung der Handlung, der narrativen Kausalität und der psychologischen Charakterdarstellung, und die im Film verwendeten semiotischen Elemente offenbaren die Tiefe des metaphorischen Ausdrucks (Koutsourakis 2012: 88). Im Film wird eine riesige Geschichte in eine einfache Erzählung verpackt.

Ressourcen

Aaltonen, J. (2020). Lars von Trier als Filmforscher. *Avanca Cinema International Conference 2015*. Costa Valente, A. & Capucho, R. (Hrsg.). Avanca Portugal: Cine_Clube de Avanca, 235-240.

Angeli, S. (2017). Lars von Triers Frauen, Ed. Rex Butler, David Denny.“ Buchrezension. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 13: 163-167.

Carmona, C.R. und Campos, M.P. (2021). Ästhetik und Depression im Kino von Lars von Trier. *L'Atalante*, 32:177-191.

Delfs, R. (2019). Lars von Trier – Kino im Zeichen deutscher Philosophie und Ästhetik. *aalborg Universität Aalborg*.

Deutsche Zeichen in der Filmsprache Lars von Triers am Beispiel *Melancholia* (2011)

Elbeshlawy, A. (2016). Fazit oder Verlangen als Gesetz: Die Einsamkeit der Nymphomanin zwischen Pornografie und Erzählung. *Frau in Lars von Triers Kino, 1996–2014*, London: Palgrave, S. 178-205.

Greenberg, U. E. (2008). Der unterdrückte Holocaust: Erinnerung und das Unterbewusstsein in Lars von Triers *Europa*. *Film & Geschichte: Eine interdisziplinäre Zeitschrift für Film- und Fernsehwissenschaft, Zentrum für das Studium von Film und Geschichte*, 38 (1): 45-52.

Koutsourakis, A. *Cinema of the Body: the Politics of Performativity in Lars von Triers Dogville und Yorgos Lanthimos Dogtooth*. *Kino: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 3: 84-108.

Laine, T. (2006). Lars von Trier, Dogville und der hodologische Raum des Kinos. *Studien zum europäischen Film*, 3 (2): 129-141.

Longtin, R.A. (2019). Film als Phantasm: Dogvilles filmische Neubewertung der Werte. *Die Filme von Lars von Trier und Philosophy Provocations and Engagements*, Ed. José A. HaroWilliam H. Koch, London: Palgrave Pivot, p. 19-35.

Pedersen, H. (2019). Wäre es schlimm, wenn die Menschheit aufhören würde zu existieren? Melancholie und die Bedeutung der menschlichen Existenz. *Die Filme von Lars von Trier und Philosophy Provocations and Engagements*, Ed. José A. HaroWilliam H. Koch, London: Palgrave Pivot, p. 103-116.

Simons, J. (2007). *Playing the Waves Lars von Triers Game Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Straten-McSparran, R. (2022). *Lars von Triers Cinema Excess, Evil, and the prophetic Voice*. New York: Routledge.

Torres-Guevara, R. (2019). Die Notwendigkeit des Antichristen, die wilde Zunge von Nosotras zu zähmen. *Die Filme von Lars von Trier und Philosophy Provocations and Engagements*, Ed. José A. HaroWilliam H. Koch, London: Palgrave Pivot, p. 63-77.

Wohl, V. (2016). *Blinde Flecken und Doppeltsehen Nationale und individuelle Fantasie in Dancer in the Dark*. Politik, Theorie und Film: Kritische Begegnungen mit Lars von Trier, Ed. Bonnie Honig und Lori J. Marso, Oxford: Oxford University Press.

Ein revolutionärer argentinischer Filmemacher: Fernando Solanas

Der argentinische Regisseur Fernando Solanas versuchte ein lateinamerikanisches Kinomodell gegen die Hollywood-Ästhetik zu schaffen (Shaw 2002: 483): Der revolutionäre Ansatz, der sich gegen Kolonialismus und Mandat richtete, übernahm das Kino mit seinen eigenen Werten.

Auch die Filmproduktionsinitiative von Fernando Solana, die im Kontext der lateinamerikanischen Befreiungsbewegungen angesiedelt ist und durch die Auseinandersetzung mit postkolonialen Theorien eine neue Bewegung begründete, ist eine wichtige Bewegung in der Geschichte Argentiniens (Wieder 2015: 23). Solanas' Kinoversuche entwickelten sich parallel zur Befreiungsbewegung.

Mit dem Argument, dass der Kolonialismus die Menschen blind machte, glaubten lateinamerikanische Filmemacher, dass das Kino ein bequemes Instrument sei, um ihre Unabhängigkeit zu stärken und ihre Werte zu schützen (Childress, 2009: 248). Ihnen zufolge können Menschen, die mit ihren Werten brechen, keine Filme machen.

Die als Dritte-Welt-Länder definierten und vom Kolonialismus befreiten Jahre starteten eine weltweite Befreiungsbewegung, die sich mit dem Beitrag des Kinos entwickelte (Solanas und Getino, 2017: 44). Revolutionäre Völker trugen das revolutionäre Kino mit sich und rebellierten mit dem Kino gegen die Welt.

Das argentinische Kino begann in den 1970er Jahren mit politischen Gruppen wie Cine de la Base oder Grupo Cine Liberación. Mit Beginn der Militärdiktatur Mitte der 1970er Jahre begann die Suche nach neuen Formen und Diskussionen. Während der Diktatur verlangsamte sich das Kino, aber als es in den 1990er Jahren wiederbelebt wurde, konnte es die Aufregung der 1970er Jahre nicht mehr einholen (www.muenchner, 2021). Überall auf der Welt haben Revolutionen energetische Wirkungen erzeugt, entweder für oder gegen.

Third Cinema ist ein antimythisches, antirassistisches, antibürgerliches und populäres Dekolonisierungskino, das den Willen zur

nationalen Befreiung ausdrückt. Solanas und Getino nannten ihr eigenes Kino in den Details ihrer Manifeste auch als Militant Cinema (Stolery, 2002: 207). Das Manifest wurde in Argentinien während der Militärdiktatur bis 1973 geschrieben.

Während der Diktatur, die von 1966 bis 1973 in Argentinien dauerte, gründete Solanas das Kino der Unabhängigkeit, indem er den Film *Hora de los Homos* (Die Stunde der Stunde) drehte (Solanas, 1981: 26). Danach galten alle Bemühungen von Solanas, das heimische Kino von der Dominanz internationaler Unternehmen zu befreien.

Seit den 1970er Jahren haben in lateinamerikanischen Ländern Bewegungen gegen die Kolonisation begonnen und nationale Kinoinitiativen entwickelt (Newman, 2009: 74).

Revolutionäre Filmemacher wie Solanas und Octavio Getino, die sich der Auferlegung des amerikanischen Kinos widersetzen, argumentierten, dass Filmemacher in einem Land wie Argentinien die Freiheit haben sollten, sich außerhalb standardisierter Formen und Muster auszudrücken, und sie wurden zu den Pionieren des Dritten Kinos in Argentinien (Chanan, 1997: 381). Die Dekolonisierungsbewegung in Lateinamerika führte auch in Argentinien zu wichtigen Entwicklungen.

Er befürwortet ein unabhängiges Kino und argumentiert, dass Filme die Grundwerte und die Kultur der Gesellschaft widerspiegeln und ihre Probleme offenlegen sollten (Solanas und MacBean: 1970: 38). Unabhängigkeitskämpfer müssen ihre Essenz mit Technologie kombinieren, um ein unabhängiges und originelles Kino zu schaffen.

La Hora de las Hornos ("Die Uhr der Öfen", (1968) Die argentinische Produktion ist einer der ersten militanten Filme, die Fernando Solanas und Octavio Getino gemeinsam gedreht haben. Damit begann der Wirbel des radikalen Kinos des kolonialen Widerstands Militärputsch nach Peron, der Film begann mit der Peronistischen Bewegung (Sison, 2006: 28) Solanas und Getino, die auch einige politische Bedenken hatten, suchten nach Wegen, die Politik durch das Kino anzupassen.

Zwischen 1966 und 1968 von Fernando Solanas und Octavio Getino inszeniert, gilt der Film als Goldstandard des politischen Kinos. Mutig

inszeniert angesichts des gefährlichen gesellschaftspolitischen Klimas Argentiniens der 1960er Jahre und mit Guerilla-Filmtaktiken, ist der Film das, was Solanas und Getino Third Cinema nennen, eine aktive Zerstörung des Hollywood-Kinos, die die Distanz zwischen Leinwand und Publikum aufhebt, und Die Verwendung aktiver statt traditioneller Passivität des Publikums hat ein Verbrauchermodell hervorgebracht, das das Publikum zwingt (Magliocco, 2018: 6). Als ob sie die historischen und emotionalen Realitäten der argentinischen Revolution widerspiegeln würde, erweckte *Clock of the Ovens* das politische Bewusstsein des passiven argentinischen Publikums, erntete revolutionäre Unterstützung und schaffte ein unangenehmes Publikumserlebnis.

Solanas findet amerikanisches Kino hauptsächlich zu Unterhaltungs- und kommerziellen Zwecken. Ihm zufolge ist Militant Cinema ein Kino, das das Wesen und die Werte der Menschen abdeckt und keine kommerziellen Anliegen hat (Losada, 2020: 365). Für Solanas, der das Ideal der Unabhängigkeit von der Kolonisation hat, ist das Kino ein Weg der Unabhängigkeit.

Das Third Cinema hingegen ist im Grunde ein Protestkino, es ist politisch und ein Werkzeug des Kampfes für Demokratie. Third Cinema ist gegen die Passivität des Kinos, es ist aktiv und führt das Publikum in neue Sichtweisen ein (Deslandes 1993: 45). *in Solanas, Frankreich 1985* ist ein Film, der während des politischen Exils des Regisseurs in Paris begann und in Buenos Aires fertiggestellt wurde. Im Film bereiten sich im Exil lebende Argentinier auf eine musikalische Darbietung vor, die Tango und Tragödie verbindet. Der Film ist ein symbolträchtiges, unvollendetes Spektakel, das als Metapher für das nie endende „nationale Befreiungsprojekt“ (Tal, 2004: 26) dient. Der Film präsentiert surrealistische und magische Realismusszenen und zeigt fantastische und realistische Sequenzen zusammen.

Solanas und Getino haben mit ihren Techniken und Filmen eine neue Filmsprache entwickelt und mit dieser Sprache ein passives Publikum mobilisiert (Tascon und Wils, 2016: 221). In diesem Sinne gelten diese beiden als die revolutionären Kämpfer des argentinischen Kinos.

Solanas erhielt 2004 bei Fernando Berlin den Goldenen Bären und wurde als einer der Begründer des argentinischen Kinos geehrt. Er wurde als

Filmemacher und politischer Aktivist des Nuevo Cine Latinoamericano (Bremme, 2010: 314) gefördert. Der Erfolg von Solanas ist in Deutschland noch in Erinnerung.

Ressourcen

Bremme, B. (2010). Szenen einer sporadischen Annäherung an Argentinien und Deutschland im Film. Die Beziehungen zwischen Deutschland und Argentinien, Ed. Peter Birle, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, p. 313-330.

Chanan, M. (1997). Die sich ändernde Geographie des Dritten Kinos. Bildschirm Sonderausgabe Lateinamerika, 38 (4): 372-389.

Childress, S.L. (2009). Gemeinsame Interessen, konkurrierende Subjektivitäten: USA und lateinamerikanische Avantgarde-Filmtheorie und -Praxis. Unveröffentlichte Doktorarbeit, Fakultät der Graduate School of Vanderbilt University Doctor of Philosophy.

Deslandes, J. (1993). Perspektive: le Troisième Cinéma revisité Persiste et signe: le Voyage de Fernando Solanas *Le Voyage*. Ciné-Bulles, 12 (3): 42-45.

Losada, M. (2020). Migration auf Film während der Tucumán-Krise. *Moderne Sprachnotizen*, 135 (2): 459-472.

Magliocco, A. N. (2018). Stunde der Öfen: Jenseits von Zuschauern. *Kino: The Western Undergraduate Journal of Film Studies*, 7 (1): 1-7.

Newman, K. (2009). Nationales Kino nach der Globalisierung: Fernando E. Solanas' *sur* and the Exiled Nation. *Vierteljährliche Überprüfung des Films*, 14 (3): 69-83.

Shaw, D. (2002). Helden, Schurken und Frauen: Darstellungen Lateinamerikas in *The Voyage* von Fernando Solanas. *Bulletin of Latin American Research*, 21 (4): 473-489.

Sison, AD (2006). Das Konzept des dritten Kinos. *Screening Schillebeeckx*, Springer, p. 11-34.

Solanas, F. und MacBean, J.R. (1970). Fernando Solanas: Ein Interview. *Filmvierteljährlich*, 24 (1): 37-43.

Solanas, F. (1981). Staatsterror und Exil Nie war das Kino so falsch und langweilig. *Index zur Zensur*, 4 (81): 25-26.

Solanas, F. und Getino, O. (2017). Verleiht ein drittes Kino. *Lateinamerikanisches Kino*, 1:33-57.

Stollery, M. (2002). Ein weiterer Blick auf Third Cinema, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 22 (2): 205-208.

Tal, T. (2004). San Martin, von Bronze bis Zelluloid: Argentinien Befreier als Filmfigur. *Film & History Eine interdisziplinäre Zeitschrift für Film- und Fernsehwissenschaft*, 34 (1): 21-30.

Tascon, S. und Wils, T. (2016). *Aktivistische Filmfestivals: Auf dem Weg zu einem politischen Thema*. Bristol: Intellect Ltd.

Wieder, C. (2015). *Exilerfahrungen im argentinischen Film*. Unveröffentlichte Masterarbeit, Universität Wien Lehramtsstudium UniStG UF Geschichte, Sozialkunde, Polit.Bildg. UniStG UF Spanisch UniStG.

www.münchner (2021). *Neues Kino aus Argentinien*. <https://www.muenchner-stadtmuseum.de/>, 01.12.2021.

Mouly Suryas Zugang zum Kino

Mouly Surya ist einer der anerkanntesten und am meisten ausgezeichneten Regisseure Indonesiens. Ihr Coming-out als Regisseurin aus einem überwiegend muslimischen Land und ihr Umgang mit dem Kino, indem sie dem Druck der männlich dominierten Welt standhält, steigert ihre Anerkennung (Meissner, 2021: 217). Surya widersetzt sich als erfolgreiche Frau in einem von Männern dominierten Feld.

Als einer der Filmemacher der neuen Generation erfuhr Surya mit seinen ersten Filmen einen rasanten Fortschritt (Lestari, 2019: 11). Der Regisseur hat sie in Fantasiewelten gezerrt, so wie es das Publikum wollte.

Mouly Surya, der Medien- und Literaturwissenschaft in Indonesien und Regie in Australien studierte, erhielt mit seinem ersten Film beim Filmfestival in Jakarta den Preis für die beste Regie.

Fiksi ist ein indonesischer Thriller aus dem Jahr 2008 von Mouly Surya in seinem Regiedebüt.

Laut Surya ist der Film eine umgekehrte Version der Figur Alisha, Alice und eine Neuinterpretation von Alice im Wunderland.

Alisha lebt in einem riesigen Haus, steht aber unter Druck und hat keine Freiheit. Das Mädchen, das auch seine Identität ändert, zeigt Anzeichen einer psychopathischen Störung und der Film wird zu einem Thriller (Chandra und Limanta, 2014: 59).

In dem Film, der die Geschichte von Alisha erzählt, einer jungen Frau, die von ihrer Villa in eine billige Wohnung zieht, trifft Alisha auf Menschen mit einzigartigen Charakteren und lebt weiterhin mit ihrer obsessiven Fantasie.

Der indonesische Film *Marlina the Murderer in Four Acts* aus dem Jahr 2017 über eine junge verwitwete Frau, die vergewaltigt und ihre Tiere gestohlen werden, handelt davon, wie sie sich mehreren Angreifern widersetzt und sie tötet, und ist zu einem der meistdiskutierten Filme des Regisseurs Mouly Surya geworden.

Suryas *Four Acted Killer Marlina* (*Marlina si Pembunuh Dalam Empat Babak*, 2017) wurde auf vielen Festivals gezeigt und als kraftvoller, visueller und gewalttätiger Film über Rache ausgezeichnet (<http://helsinkicineaasia.fi/>, 2021).

Laut Pranowo sind Frauen die zweitwichtigste Kreatur und sie wurden schon immer wegen ihrer Rolle in der Gesellschaft diskriminiert. Frauen sind jedoch Menschen, die sich selbst erschaffen können, um zu existieren, wenn sie die Möglichkeit dazu haben (Sari et al., 2021: 111). Kreative Frauen in den Bereichen Kultur, Bildung, Wissen, Wirtschaft und Sprache können ihre Gedanken und Gefühle durch Filme ausdrücken.

Killer Marlina, einer der mutigsten Frauenfilme Indonesiens, ist im indonesischen Kino als Konfliktgeschichte bekannt, die von Mouly Surya geschrieben und gedreht wurde.

Killer Marlina ist ein Film mit einem leidenschaftlichen feministischen Ansatz. In dem Film wird Marlina als Frau dargestellt, die die Natur verwaltet und als Figur gegen das patriarchale System kämpft.

Im Film Mouly Surya zeigen der existentielle Feminismus und die feministische Perspektive Multikulturalismus, die Existenz von Frauen in der Gesellschaft.

Mouly Suryas Filme sind eine Kritik an Männern und einem System, das sie unterstützt und Frauen missachtet (Muthalib, 2017). Surya kritisiert das von Männern dominierte System durch eine vergewaltigte Frau scharf.

Bei der Beschreibung der inneren Welt der Charaktere und einer Welt, die ihre Menschlichkeit im Film *Marlina* verloren hat, benutzte der Regisseur das stille und karge Land als Symbol.

Trotz seines großen Potenzials ist Indonesien ein Land mit unterentwickeltem Kino und nur sehr wenige Kinos und Filmemacher vertreten das Kino im Land. Wie Mouly Surya entwickelt eine Gruppe von Filmemacherinnen, die sich der Ignoranz von Frauen, Gewalt, traditionellem Leben und Bräuchen entgegenstellen, das Kino im Land (Munaf, 2018: 18). In Indonesien haben Filmemacherinnen aktivere und führende Rollen gespielt als Männer.

Da Surya das Kino als perfekte Infrastruktur und Teamwork betrachtete, produzierte sie hochwertige Filme, indem sie mit Meisterschauspielern arbeitete (Karima, 2019: 12). Der Regisseur suchte das Beste in allem, von der Kameratechnik bis zum Schauspielere Erfolg.

Surya trägt das Thema Gender und Feminismus in ihre Filme und wird weltweit für ihren mutigen Ansatz für Frauenrechte anerkannt und wird speziell zu Filmfestivals eingeladen (<http://eprints.umpo.ac.id/>, 2021).

Es ist einer der ersten Namen, der einem weltweit einfällt, wenn es um Frauenfilme geht.

Wie die Gender-Thematik hat Mouly Surya auch das Thema Behinderung in seine Filme eingebracht und zur Diskussion gestellt (Kurnia 2017: 577).

Mouly Suryas Filme gelten als Filme, die das Publikum zu tiefen Gedanken führen (Surya, 2017: 8). Auch die Geschichten der Filme sind ungewöhnlich und interessant.

Ressourcen

Chandra, P. und Limanta, L.S. (2014). Mias Psychopathie in Mouly Suryas Fix. *Journal of Language, Literature and Teaching*, 2 (1): 51-60.

<http://eprints.umpo.ac.id/> (2021). Pendahuluan Latar Belakang Masalah.
<https://translate.google.com.tr/?sl=id&tl=tr&text=PENDAHULUAN%0AA.%20Latar%20Belakang%20Masalah%0A%0A%0A&op=translate>,
 29.11.2021.

<http://helsinkicineaasia.fi/> (2021). Helsinki Cine Aasia präsentiert das Beste des asiatischen zeitgenössischen Kinos. http://helsinkicineaasia.fi/wp-content/uploads/2018/02/PR1_HCA2018.pdf, 29.11.2021.

Karima, M.S. (2019). Citra Perempuan Dalam Film Marlina dan Pembunuh Dalam Empat Babak: Relevansinya Sebagai Bahan Ajar Sastra di Sma von Kajian Sastra Feminis. Jawa Tengah: Universitas Muhammadiyah Surakarta.

Kurnia, N. (2017). Konsum von Gender und Behinderung im indonesischen Film. Zeitschrift ASPIKOM, 3 (3): 570-587.

Lestari, U. (2019). Sumba From Java: Notes on Garin Nugroho, Ifa Isfansyah und Mouly Surya Films. Inter-Asia Cultural Studies Conference 2019, 1.-3. August, Dumaguete City, Philippinen.

Meissner, N. (2021). Unabhängiges Filmemachen in Südostasien Gespräche mit Filmemachern über den Aufbau und die Erhaltung einer kreativen Karriere. Oxon: Routledge.

Munaf, T. (2018). Die indonesische Filmindustrie: Erschlossene Potenziale. Indonesische Filmindustrie, Jakarta: Be Kraf.

Muthalib, H.A. (2017). Marlina: Der Mörder in vier Akten (2017) von Mouly Surya.
https://www.academia.edu/36122773/MARLINA_THE_MURDERER_IN_FOUR_ACTS_2017_by_Mouly_Surya, 29.11.2021.

Sari, H. und Hafid, A. und Kartini, und Palangnan, S.T. und Nurhayati, A. (2021). Die Existenz der Frau über den Mörder in vier Phasen von Mouly Surya. ETORICA: Journal Bahasa, Sastra, aus Pengajarannya, 14: 110-123.

Surya, M. (2017). Perempuannya Hadirkan Pukau Yang Mendalam Bagi Mouly Surya aus Sumba. Retas, 3: 6-9.

Kino von Maroun Bagdadi

In den frühen 1970er Jahren verspürte eine Gruppe junger Filmemacher das Bedürfnis, ein neues arabisches Kino zu schaffen, eine neue Generation von Filmemachern im Libanon und Intellektuelle wie Maroun Bagdadi, Jocelyne Saab und Borhane Alaouié, die in den sechziger Jahren in Europa studiert hatten, versuchten, ein neues libanesisches Kino schaffen. Bei einem Treffen in Beit Merry im Jahr 1972 während des frankophonen Kinofestivals startete die Initiative mit einer Broschüre, die die Notwendigkeit hervorhob (Sayegh, 2013: 38). So begann die ursprüngliche Kinokultur des Libanon.

Während des libanesischen Bürgerkriegs (1975–1990) wurde das Kino zu einem Vehikel, um die unzähligen Themen rund um Gewalt darzustellen und damit umzugehen. Die nie endende angespannte Atmosphäre und der Krieg im Libanon zeigten sich in allen literarischen und künstlerischen Werken des Landes.

Zwischen 1975 und 1994 modulierten räumliche Transformationen den Libanon, und eine Gruppe von Intellektuellen schuf in den Ruinen der Räume, in denen sie aufgrund von Gewalt lebten, Filmdenkmäler aus einer räumlich bestimmten Raumzeit (Moufawad 2008: 207). Die Filmwissenschaft konzentrierte sich in dieser Zeit hauptsächlich auf den Kontext von Krieg und Stadt.

Borhane Alaouié, die beliebteste aus einer Gruppe von Regisseuren wie Maroun Baghdadi, Jocelyne Saab, Jean Chamoun, Randa Chahhal, wurde 1975 (Khalaf, 2021) zum spirituellen Vater des libanesischen Kinos. Ihr Kino ist ein panarabisches Kino, das sich auf soziale Probleme, Exil und Rückkehr konzentriert, mit Beirut im Mittelpunkt ihrer Geschichten, aber auch mit Ägypten.

Eine Auswahl von neunzehn bedeutenden Werken von Maroun Bagdadi, Philippe Aractingi und Lucien Bourjeily zeigt ein halbes Jahrhundert lang den kulturellen Reichtum eines vom Krieg zerrütteten Landes. Maroun Baghdadis berühmteste Filme sind *Hors la vie* (die die Geiselkrise des Westens im Libanon widerspiegeln), *Little Wars*, *Whispers*, *We Are All for the Motherland* und *Beyrouth O Beyrouth* (Le Figaro, 2020).

Maroun Bagdadi (1950–1993) ist eine der führenden Persönlichkeiten des libanesischen Kinos, die zu Beginn des Krieges eine Reihe von Dokumentarfilmen drehte. Bagdadis Kinoreise, die mit der Dokumentation seiner Erfahrungen begann, gewann nach und nach einen künstlerischen Inhalt und eine künstlerische Form.

Little Wars, Land of Honey of Weihrauch und Outside Life sind drei Filme des Regisseurs, die während des libanesischen Bürgerkriegs gedreht wurden.

In dem Film *Dès Petites guerres* (Little Wars) (1982), der über die Teilung der Stadt Beirut handelt, wird eine Kriegssituation zwischen dem christlichen Osten und dem muslimischen Westen dargestellt, die Zivilisten betrifft (Rouxel, 2019: 114). Beirut im Film ist dunkel; Die Charaktere spielen als eine Stadt, die in tiefer Dunkelheit gefangen ist.

Petites Guerres (1982) ist einer von Bagdadis herausragenden Filmen, der die Geschichte eines jungen Mädchens aus Ostbeirut und eines jungen Mannes aus dem Südlibanon erzählt, die in den Westen flüchten. Da er nach Amerika muss, wird das Date des jungen Mädchens im Laufe des Tages festgelegt, aber dafür muss der junge Mann Haidar von einer Region in die andere "überqueren". Aber in Beirut herrscht Krieg (Hotait, 2009). Der Film, der direkt von den Wirren des Krieges erzählt, ist ein mit menschlichen Charakteren verwobenes Drama.

Nach den ersten Kriegsjahren wurde die Linke, die auch Maroun unterstützte, zersplittert und der Krieg wurde zu einem immer tödlicheren Konflikt, ohne seine früheren revolutionären Bestrebungen (Randall, 2020: 287). Bagdadi lebte in einer Kriegsumgebung, die dem Chaos ähnelte, und diese Umgebung spiegelte sich natürlich in seinem Kino wider.

Maroun Bagdadi hat bei einer Reihe von Spielfilmen Regie geführt, darunter *Kamal Junblat* (1977) und *Koullouna, Lil Watan* (1979), *Beirut oder Beirut* (1975) und *Fille de L'Air* (1994), La.

Bagdadi lehnte es vehement ab, als Filmemacher im Exil bezeichnet zu werden, zog Mitte der 80er Jahre nach Frankreich und begann mit französischen Mitteln Filme zu drehen (Khatib 2007: 70). Weder Krieg noch andere Hindernisse konnten die filmische Energie in ihm aufhalten.

Indem er Krieg als Performance interpretierte, folgten Bagdadis Filme der Tradition des Krieges, ähnlich wie Elefanten in Hollywood-Actionfilmen und Western, wo Gewalt ein männliches Spektakel ist.

Bagdadis Filme haben die Darstellung von Männern und Männlichkeit erschwert und Männlichkeit als Spektakel präsentiert, indem sie Elemente von Hollywoodfilmen, Western und Kriegsfilmern verwendet (Khatib, 2007: 84). Der sexistische Ansatz ist in Bagdadis Filmen deutlich hervorgetreten und wurde zu einem der am meisten kritisierten Merkmale des Regisseurs.

Maroun Bagdadi, der 1987 *L'Homme Voilé* (Der Mann mit dem Schleier) drehte, erzählt die traurige Geschichte eines Arztes, der Beirut verlässt, um seine Tochter in Paris zu finden (Notre Cinéma, 2021). Das Thema des Films ist wieder der Bürgerkrieg und die Traurigkeit des Krieges spiegelt sich im Film wider.

Die ethnische Struktur des Libanon und Bürgerkriege haben die Struktur des libanesischen Kinos maßgeblich bestimmt. Dies sind auch die Faktoren, die Maroun Bagdadis Zugang zum Kino bestimmen (Bagdadi, 2011). In allen Filmen Bagdadis finden sich eindrucksvolle Spiegelungen des Libanon, in dem er lebte.

Beyrouth oder *Beyrouth* ist auch eine Art autobiographisches Werk, das Bagdadis Libanon beschreibt (Creutz, 1999). Bagdadis Film enthält an manchen Stellen Hoffnung sowie die Schrecken des Krieges.

Ressourcen

Creutz, N. (1999). «West Beyrouth» Amène un Point de vue Inédit sur le Meurtrier Conflit Libanais. <https://www.letemps.ch/culture/west-beyrouth-amene-un-point-vue-inedit-meurtrier-conflit-libanais>, 07.12.2021.

Hotait, L. (2009). *Itinéraire des Cinéastes Libanais de L'Après-Guerre: Le Parcours d'une Reconstruction. Itinéraires Esthétiques et Scènes Culturelles au Proche-Orient*, Ed. Nicolas Puig, Franck Mermier, Beyrouth, Presses de l'Ifpo.

Khalaf, C. (2021). Borhane Alaouié, Père du Cinéma Libanais Moderne, N'est Plus. Lorient Le Jour, <https://www.lorientlejour.com/article/1274281/borhane-alaouie-pere-du-cinema-libanais-moderne-nest-plus.html>, 21.06.2021.

Khatib, L. (2007). Violence and masculinity in Maroun Baghdadi's Lebanese war films, *Critical Arts: A Journal of South-North Cultural Studies*, 21 (1): 68-85.

Le Figaro (2020). Netflix met le Cinéma Libanais À L'honneur dans une Collection de Films. <https://www.lefigaro.fr/cinema/netflix-met-le-cinema-libanais-a-l-honneur-dans-une-collection-de-films-20201020>, 06.12.2021.

Moufawad, N. (2008). Analyse des Traductions Spatiales et Mémoires des "Petites Guerres" Libanaises dans le Cinéma Libanais de Fiction (1975-2000). Yayımlanmamış Bitirme Tezi, Université du Québec À Montréal Comme Exigence Partielle de la Maîtrise en Communication.

Notre Cinéma (2021). L'Homme Voilé. https://www.notrecinema.com/communaute/v1_detail_film.php3?lefilm=34201, 06. 12.2021.

Randall, J. (2020). Affective Alternatives to Sectarianism in Maroun Baghdadi's Documentaries. *Cinema of the Arab World*, Ed. Terri Ginsberg, Chris Lippard, London: Palgrave Macmillan, s. 279-303.

Rouxel, M. (2019). La figure du combattant dans le cinéma libanais : témoin de l'horreur et de

l'absurde de la situation de guerre civile », in Delphine Letort (dir.), *Révoltes armées et terrorisme*

à l'écran, *CinémAction* n°170, La Tellerie, éditions Charles Corlet, 2019, p. 109-118

Sayegh, G. (2013). Images d'après: L'espace-Temps de la Guerre dans le Cinéma au Liban, du "Nouveau Cinéma Libanais" (1975) aux Aratiques Artistiques Contemporaines (de 1990 à nos Jours). Yayımlanmamış Doktora Tezi, Université Paris Ouest Nanterre la Défense Ecole Doctorale Lettres, Langues, Spectacles.

Zaccak, M. H. (2011). Cinema Libanais. <https://www.scribd.com/document/145251786/Cinema-Libanais>, 07.12.2011.

Yılmaz Güneys Zugang zum Kino

Yılmaz Güney stammt aus einer 7-köpfigen Familie, die in seiner Kindheit Gedichte und Geschichten geschrieben hat und während seiner Universitätsausbildung als Arbeiter arbeitete. Dank der Freundschaft, die er mit dem Regisseur Atif Yılmaz in Istanbul knüpfte, stieg er 1958 in die Filmschauspiel- und Drehbuchautorenschaft ein. Das Kinoleben wird nach dem Militärputsch von 1960 vorübergehend unterbrochen. Aufgrund seiner politischen Ansichten und Kritik geriet Güney oft in Schwierigkeiten und wurde festgenommen (Akser 2009: 151). Als er 18 Jahre alt war, wurde er für schuldig befunden und verhaftet, weil er in einem von ihm veröffentlichten Artikel angeblich "kommunistische Propaganda" gemacht hatte.

Für die meisten seiner Filme schreibt er die Drehbücher und baut eine Beziehung zum türkischen Publikum auf, die ihn nicht nur zu einem Filmstar im traditionellen Sinne, sondern auch zu einer Art Volksheld vom "hässlichen König" macht. Yılmaz Güney Cinema ist das Kino der Realitäten der Türkei und kommt daher dem Publikum sehr nahe. Kritik ist die Grundlage von Güneys Verständnis des Kinos. In diesem Sinne ist das Leben der vom Kapitalismus zerstörten Menschen ein wichtiger Bestandteil des südlichen Kinos. Der Künstler drückte in seinen Filmen wirtschaftliche Rechte und Ungleichheit sowie politische Rechte aus (Öztürk, 2017: 197). Die Türkei der im Kino reifenden Jahre des Künstlers mit all ihren Realitäten wurde in seinem Kino kritisch reflektiert.

Güney, der begann, seine Gedanken schriftlich auszudrücken, machte Filme nicht, um ein bekannter Regisseur zu werden, sondern um die Probleme aufzuzeigen. Als Yılmaz Güney Ende der 1960er Jahre Regisseur wurde, folgten seine ersten Arbeiten dem Muster der zuvor gedrehten Kinohits; 1970 führte er mit Umut einen neuen Stil ein (Kazan, 2017: 54). 1971 wurden zusammen mit Acı, Ağıt und Baba sieben Filme von Yılmaz Güney veröffentlicht. Güney verbringt aus verschiedenen Gründen die meiste Zeit seines Lebens im Gefängnis. Güney wurde jedoch zu einem der erfolgreichen Filmemacher mit Stil.

Die Sicht des Künstlers war immer für gerechte, egalitäre, libertäre und gerechte Verwaltungen. Yılmaz Güney ist einer der Pioniere des

modernen politischen Kinos in der Türkei. Als Drehbuchautor, Regisseur und Schauspieler beschäftigt er sich im Kino vor allem mit den Problemen der Gesellschaft (Varol 2016: 33). Armut, Ausbeutung der Arbeitskraft, Ungerechtigkeit und Ungerechtigkeit sind immer die Themen, die seine Aufmerksamkeit am meisten auf sich ziehen und Gegenstand seiner Filme sind.

Der Künstler, der gemeinsam schrieb, Regie führte und schauspielerte, agierte während seiner Lehrzeit. 78 Filme (von denen er etwa zwanzig die Drehbücher geschrieben hat), in denen Yılmaz Güney mitwirkte, bevor er mit der Regie begann, gehören zum Mainstream des türkischen kommerziellen Kinos: Es sind Filme, die mit geringem Budget gedreht wurden, meist vor Ort und eher in wenigen Tagen als ein paar Wochen (Nr, 2019: 166). 15 der von Yılmaz Güney gespielten Filme sind direkte Imitationen ausländischer Filme wie *Vurguncular*. Einer der am häufigsten nachgeahmten Charaktere ist James Bond. In einigen seiner Filme scheint er von Clint Eastwood beeinflusst zu sein.

Yılmaz Güney ist nicht dafür, künstliche Motive in künstlichen Räumen aufzunehmen. In vielen Filmen von Güney bewegt sich das Thema mit natürlichen Menschen in ihrer natürlichen Umgebung und hat dokumentarischen Charakter. Reale Räume werden in seinen Filmen zu filmischen Räumen (Yiğit, 2019: 217). Der Film *Hope* ist eine realistische Inszenierung, die deutlich macht, wie eine Hoffnungslosigkeit von der Gesellschaft, Klassenkonflikten, der Kluft zwischen Arm und Reich und dem erlebten inneren Widerspruch verdaut wird.

Die Filme des Künstlers zeigen immer natürliche Umgebungen und natürliche Menschen. Für die Wirkung der Filme von Yılmaz Güney spielt auch die Wahl des Ortes eine große Rolle, der den Reichtum unterschiedlicher Bilder aus der heutigen Türkei präsentiert. Güney, der Filmemacher der Realitäten, hat von Straßenkleidung bis hin zu Kämpfen alles ins Kino gebracht (Çelik 2017: 172). In seinen Filmen ist es möglich, die Menschen des Landes in ihrem natürlichsten Zustand, in ihrer natürlichen Umgebung zu sehen.

Nach Yılmaz Güney ist der Schauspieler die höchste Person, die die universellen Qualitäten des Menschen ständig erneuert und ihn auf

verschiedene Weise zum Partner seines eigenen Lebens macht (Özgüç 1988: 58). Im Film "Umut" wird erzählt, dass der Kutscher Cabbar, der mit seinem Pferd mit entferntem Skelett kämpft, um seine überfüllte Familie zu ernähren, durch einen Verkehrsunfall sein Pferd, seine einzige Lebensgrundlage, verliert seine Hoffnung auf einen Schatz und verwandelt sich in große Enttäuschung in große Verzweiflung.

In dem Film Friends, den er 1974 gedreht hat, wird erzählt, dass sich zwei Freunde, die sich während ihrer Studienzeit kennengelernt haben, Jahre später treffen. In einem Interview mit Güney; Er betont, dass er mit dem Film "Friend" die Emotionen und Konzepte hervorhebt, die schnell ausgehen (Olkun, 1976: 13). Eines der Themen, mit denen sich Yılmaz Güney beschäftigt, sind die verschwindenden gesellschaftlichen Werte und humanistischen Traditionen.

In dem im Gefängnis geschriebenen Film Sürü werden Konflikte zwischen Stämmen, zwischenmenschliche Konflikte, Mensch-Natur-, Mensch-Mensch-, Mensch-Gesellschaft-Beziehungen nur als Teil des Materials beschrieben, das in ein dramatisches Establishment gelegt wird. Im Film Herd wird der Staat in 298 der Aufnahmen als "negativ" und in 27 davon als "neutral" dargestellt. Mit diesen negativen Darstellungen reflektierte Güney kritisch die zerfallende Feudalordnung und die Situation der darin gefangenen Menschen (Dursun 2009: 53). Die Opfer und Unterdrückten in Anatolien sind die Hauptfiguren des Yılmaz Güney Cinema.

Der Film "Road" beginnt damit, dass die Gefangenen im halboffenen Gefängnis in Imrali die von den Wärtern verteilten Briefe erhalten und die Abenteuer, die sich entwickeln, wenn 6 Gefangene für eine Woche beurlaubt werden. In dem Film Yol, die Charaktere von Seyit Ali (Tarik Akan), Mehmet Salih (Halil Ergün), Yusuf (Tuncay Akça), Mevlüt, die einer Geographie ohne Außenbeziehungen und begrenzten wirtschaftlichen Aktivitäten angehören und als die „anderen“ gelten “ Die Probleme von (Hikmet Çelik) und Ömer (Nizamettin Çobanoğlu) und ihre Unfähigkeit, aufgrund degenerierender Werte einen Ausweg zu finden, werden ironisch ausgedrückt (Çelik, 2021: 117). In fast jedem Film von Güney finden sich Hinweise auf Widersprüche und Ungerechtigkeiten in der Türkei.

Ressourcen

Akser, M. (2009). Yılmaz Güneys Kleine Leute oder individuelle Grundlagen des politischen Kinos in der Türkei. *New Directions in Turkish Film Studies* 8, *Cinema and Politics*, 147-155.

Celik, M.F. (2017). Die Wahrnehmung von Individuum und Raum in Filmen der Binnenmigration im türkischen Kino (1960-2009). Unveröffentlichte Doktorarbeit, Institut für Sozialwissenschaften der Universität Işık.

Celik, M. (2021). Yılmaz Güneys Road Film im Kontext des Othering. *Zeitschrift für Kommunikationswissenschaft*, 19: 96-118.

Dursun, B. (2009). Staatliche Vertretung im Yılmaz Güney Kino. Unveröffentlichte Masterarbeit, Erciyes Universität, Institut für Sozialwissenschaften, Abteilung für Radio-Kino und Fernsehen.

Nein, (2019). Die Lebensgeschichte von Yılmaz Güney und Ein überblick Seiner Filmkunst. *Gümüşhane University, Fakultät für Kommunikation Elektronische Zeitschrift*, 7 (1): 155-171.

Kasan, H. (2017). Yılmaz Güneys drittes Kino. *Zeitschrift für Kommunikationswissenschaft*, 3: 41-59.

Olkun, E. (1976). *Yılmaz Güney – Freund*. Istanbul: Ishak-Press.

Ozguç, A. (1988). *Mein Freund Yılmaz Güney*. 2. Auflage, Istanbul: Broy-Publikationen.

Öztürk, S. (2017). Die Reflexion des Verhältnisses von Kino und Realität in Yılmaz Güneys Filmen: Der Film "Sürü". *Yalova Journal of Social Sciences*, 7 (15): 185-198.

Varol, F. (2016). Analyse der ideologischen und realistischen Kinosprache des Yılmaz Güney Cinema. Unveröffentlichte Masterarbeit, Open Archive System der Ordu University, <http://earsiv.odu.edu.tr:8080/xmlui/handle/11489/473>, 08.12.2021.

Yigit, O. (2019). El mapeo de la Ciudad Cinematográfica: Adana en las Películas von Yılmaz Güney. *Kommunikationsmethoden*, 1 (2): 209-220.

Apokalyptisches Kino

Filmische Visionen der möglichen Zukunft der Welt werden als wirksame Methode in einer sich zunehmend verschlechternden Welt angenommen. Dass die Welt unbewohnbar geworden ist, ist das Leitthema des neuen Kinos (Kirsner, 2015). Während das Ende der Welt alle beunruhigt, war es fast die Rettung des Kinos.

Apocalyptic, das sich vom griechischen Wort Apokalypse für Apokalypse ableitet, war mit seiner apokalyptischen Bedeutung die Quelle eines der beliebtesten Genres im Kino (Tepe, 2003: 32). Das Konzept, das auch eine religiöse Grundlage hat, bedeutet auch, das Unbekannte des Lebens aufzudecken. Das Ende der Welt zieht die Aufmerksamkeit aller Menschen auf sich als ein Mysterium, das alle interessiert und auf das alle warten. Aus diesem Grund ist es das am besten geeignete Erzählthema für das Kino (Bundschuh, 2013: 87). Es enthält Spannung, Neugier, Überraschung und Action, die die grundlegenden Rohstoffe des Kinos sind.

Die Dunkelheit und die erschreckenden Beschreibungen der Apokalypse sind Themen, die alle interessieren und neugierig machen. Die Apokalypse beeindruckt jeden durch ihren geheimnisvollen Charme und ihre übertriebene Pracht (Busse, 2000: 99). Die Apokalyptik als literarische Gattung ist auch ein breites Forschungsgebiet der Religionswissenschaft. Gelehrte haben auch auf sein Auftreten in modernen Erzählungen geachtet.

„Die postapokalyptische Welt ist eine bereits zerstörte Welt. Obwohl dieser Satz die wörtliche Bedeutung der Apokalypse als Offenbarung und Sühne nicht wirklich anspricht, prägt er dennoch die in westlichen Kulturen vorherrschenden Vorstellungen von postapokalyptischen Einstellungen. Insofern ist die Bedeutung der Apokalypse eindeutig in ihrer von der christlichen Kultur inspirierten Erkenntnistheorie verwurzelt“ (Ahrens 2017: 76). Der Glaube an die Apokalypse, der in vielen Religionen zu finden ist, hat auch im Christentum einen festen Platz eingenommen und die Kultur beeinflusst.

Verschiedene apokalyptische Texte zeugen von einem bemerkenswerten theologischen Denken. Im frühen Judentum und Christentum sind als „Apokalypse“ bezeichnete Texte bekannt, bei denen die

Produktion sicher ist (Frey 2012: 6). Diese Texte haben die jüdische und christliche Kultur stark beeinflusst.

Auch apokalyptische Filme haben einen anregenden Charakter, einschließlich der Verteidigung gegen die Gefahren, die die Welt und die Menschheit bedrohen. Auch die präapokalyptischen Gefahren und postapokalyptischen Ereignisse bilden den Inhalt der Apokalypse (Neumaier 2008: 15). Die grundlegende Geschichte apokalyptischer Filme basiert auf dem Leben derer, die bleiben, insbesondere in der postapokalyptischen Welt.

Da die Zukunft weitgehend unbekannt und voller Gefahren ist, versucht der apokalyptische Ansatz, die Zukunft mit Religion zu erklären, und in diesem Zusammenhang taucht die Apokalypse als religiöses Thema auf. Die apokalyptischen Geschichten, die sich seit Beginn des Atomzeitalters mit absolut religiösen Elementen abspielen, spiegeln sich im Kino wider (Busse 2001: 25). Die Apokalypse, die im Christentum als Preis für die Erbsünde genannt wird, wird als großer Preis beschrieben, der nach Katastrophen wie Überschwemmungen und Erdbeben kommt. Es wird angenommen, dass auch „kleine“ Katastrophen immer eine Botschaft vom Ende der Welt sind (Wuketits, 2012: 13). Das apokalyptische Kino interessiert sich wirklich für das, was nach der Apokalypse passiert.

Die Kulturgeschichte der Apokalypse, das Denken, Wahrnehmen und Handeln der Apokalypse bilden den allgemeinen Inhalt apokalyptischer Filme (Zolles 2021: 74). Apokalyptische Filme sind Filme, die Fantasy- und Dystopienfilmen technisch ähnlich sind, aber einen härteren, irritierenden Inhalt haben. In apokalyptischen Filmen sind die Welt und die Menschheit vollständig verschwunden und seltsame Kreaturen und Monster sind geblieben (Pezzoli-Olgiati, 2013: 251). Ein unheimliches Bild bildet das Gesamtbild apokalyptischer Filme.

„Während es sowohl am Anfangs- als auch am Endpunkt der Menschheitsgeschichte ein umfassendes Heil gibt, ist dieses Heil in seinem wahren Verlauf zunehmend bedroht und prekär. Die von der apokalyptischen Bewegung verwendeten sind die aktuelle Zeit der völligen Desorganisation und Verzweiflung und spiegeln sich in den Filmen als Teil der letzten und schlimmsten Zeit vor der totalen Katastrophe“ (Tilly, 2012: 18). Das

apokalyptische Kino ist gewissermaßen das Kino der Filme, in denen das Böse die Hauptfigur ist.

Im christlichen Glauben setzte sich die Apokalypse, die mit dem Bösen des ersten Menschen begann, mit Kriegen und Krankheiten fort und bereitete die Welt auf ein schreckliches Ende vor. Dieser Glaube, der denkt, dass der Mensch seine Intelligenz immer zum Bösen nutzt, behauptet, dass der Mensch selbst die Grundlage der Apokalypse bildet (Affeldt, 2020: 244). In diesem Zusammenhang hat das apokalyptische Kino auch eine Beziehung zum Christentum.

Das zunächst als Experiment entstandene apokalyptische Kino wurde mit dem Aufkommen einer postnuklearen und heterotopen Realität ernst genommen. Die Apokalypse, die mit der Zeit des Messias verbunden war, stellte das Ende der Zeit und der Welt in Filmen dar, wiederum mit religiösem Ansatz (Nanz und Pause 2013: 20). In Bezug auf den Glauben an Christus zeigen apokalyptische Filme oft einen Helden, der die zerstörte Welt rettet.

Ressourcen

Affeldt, F. (2020). Apokalyptische Motive und die Coronakrise Die Wiederkunft Christi und die Vorbereitung der Inkarnation Ahrimans. Unveröffentlichte Skripte, https://christengemeinschaft.de/sites/default/files/Affeldt-Friedrich/pdf/2021-01/apokalyptische-motive-und-corona1_21-.pdf, 14.12.2021.

Ahrens, J. (2017). Weltrettung in der Postapokalypse. Kino und Krise, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, S. 71-85.

Bundschuh, M. (2013). "Melancholie. Der ‚letzte Mensch‘ im Film. Lars von Triers Melancholia, The Road, I Am Legend“. Unveröffentlichte Masterarbeit, Wien: Angestrebter akademischer Grad Magistra der Philosophie.

Busse, T. (2000). Apokalyptische Erzählungen im Zeitalter der Massenmedien I: Drei historische Beispiele. Weltuntergang als Erlebnis, Berlin: Springer: p. 82-114.

Busse, T. (2001). Die Banalität der späten Zahl Der Jahreswechsel 1998/99 als Anlaß zu apokalyptischer Spekulation in Zeitung und Film. *Medien & Zeit*, 1:19-28.

Frey, J. (2012). Prophetie des Weltuntergangs oder Provokation zur Weltdistanz? Was wird die Apokalypse sterben? *Fakultativ*, 2: 6-7.

Kirsner, I. (2015). Apokalypse im Film. *Rpi loccum*, 2, https://www.rpi-loccum.de/material/pelikan/pel2-15/2-15_kirsner, 14.12.2021.

Nanz, T. und Pause, J. (2013). *Das Udenkbare Film. Das Udenkbare filmen Atomkrieg im Kino*. Hrsg. Tobias Nanz und Johannes Pause, Bielefeld: Transcript Verlag.

Neumaier, A. (2008). 5 nach 12 in Hollywood Postapokalypse in modernen Medien. *Zeitschrift für junge Religionswissenschaft*, 3:1-20.

Pezzoli-Olgiati, D. (2013). Retterfiguren in Dystopie. Vieldeutigkeit apokalyptischer Motive im Spielfilm, Ed. Blum, Lothar; Schiefer, Markus; Wagner, Peter; Zuschlag, Christoph, Berlin: Akademie Verlag, S. 231–251.

Hill, P. (2003). *Apokalypsen im Film: Die Inszenierung des Untergangs in popularen Filmen der 70er Jahre*. Mythos-Magazin, Unveröffentlichte Dissertation, Heinrich-Heine-Universität Literatur und Film.

Tilly, M. (2012). Kurze Geschichte der Apokalyptik. *APuz*, 51–52: 17–25.

Wuketits, F. M. (2012). Apokalyptische Rhetorik als politisches Druckmittel. *APuz*, 51-52: 11-16.

Zolles, M. (2021). *Apokalypsis ex media Horizonte einer Medialitätsgeschichte von Offenbarung und Untergang*. Berlin: De Gruyter Oldenbourg.

Kinozauber

Abgesehen von den Argumenten, dass Kino, das die Zuschauer aus dem Universum, in dem sie leben, in andere Universen führt, eine Art Illusion ist, gibt es auch diejenigen, die glauben, dass es eine Art Magie ist. Kino wird auch als Magie für diejenigen beschrieben, die sich für die Tiefe der Philosophie und metaphysische Ereignisse interessieren. Während das Kino den Zuschauer mit seinen fantastischen Bildern in fantastische Welten entführt, verändert es auch ihr Leben durch eine wirksame Magie (Raghunathan 2011: 67). Die Magie des Kinos beginnt in dem Moment, in dem das Publikum, das vom Film berührt werden möchte, das Kino betritt.

Menschen, die bis zum Aufkommen des Kinos ein gewöhnliches Leben führten, gingen mit den außergewöhnlichen Botschaften des Kinos aus ihrem Leben und erkannten das Kino als unglaubliche Wirkung. Menschen, die meinen, dass das Kino eine restaurative Wirkung auf ihr Leben hat, haben es als heiliges Werkzeug behandelt und spezielle Rituale für das Kinosehen entwickelt (Jacobi, 1995: 101). Traditionen haben sich zu Themen wie der Sitzordnung im Kino, der Kleiderwahl, Accessoires, Ein- und Ausgängen, Foyer-Etikette gebildet.

Der amerikanische Filmmacher Kenneth Anger behauptet, dass er versucht, die Realitäten seines Publikums durch Magie direkt zu beeinflussen, und sagt, dass "einen Film zu machen Magie macht". Wut erklärt auch, dass es als künstlerisches magisches Ritual funktioniert, das esoterische Spiritualität mit experimentellem Kino kombiniert, um eine neue Form der filmischen magischen Praxis zu erzeugen (Bowden, 2019: 89). Kino ist laut Anger eine zeitgenössische Zaubertechnik.

Film, der mit Fiktion erstellt wird, ist eine Technik, bei der viele Schnitttricks angewendet werden. Daher wird der Zuschauer mit vielen Filmtricks in andere Welten gezogen (<https://www.osa.fu-berlin.de/>, 2021). Die im Film geschaffenen fantastischen Orte und Geschichten bewegen das Denken und Verhalten des Publikums. Filmschnitt, Bildsynchronisation, Farbbedeutung und interessante Sequenzen sind die Hauptelemente der Verzauberungstechnik (Eisenstein 1957: 232). Die Technik, die im Kino eine magische Wirkung auf das Publikum ausübt, entwickelte sich in den ersten

Jahren des Kinos, insbesondere mit den Bemühungen sowjetischer Schnitttheoretiker.

Als magische Technik kann Kunst den Wandel der realen Welt beeinflussen. Das Kino verwirklicht seine außergewöhnliche Magie mal mit Bildmaterialien, mal mit Linien, mal mit fantastischen Geschichten, mal mit Raum oder Musik. Jeden Rezeptor des Betrachters mit einem Satz, einem Bild, einer Melodie tief zu berühren, zieht ihn in ein anderes spirituelles Universum (Treske, 2017: 4). Jede Berührung repräsentiert eine Phase filmischer Magie.

Der französische Philosoph und Soziologe Edgar Morin argumentiert, dass das Kino „sofortigen Zugang zu den Träumen, Vorstellungen und Darstellungen des Publikums bietet, dass das Kino die Existenz selbst begründet, indem es das Imaginäre schützt und stärkt“ (Raghunathan, 2011: 68). durchdringt sein intellektuelles Wesen.

Es gibt auch Ansichten, die argumentieren, dass die Ursprünge der filmischen Illusion und Magie in einer älteren Kunstform liegen, die Wissenschaft und Schauspielkunst kombiniert. Die historischen Verbindungen zwischen Magie und Kino helfen, die mehrdeutigen Beziehungen des frühen Films zu Kunst und Technologie zu verstehen (North 2001: 76). In gewisser Weise schmiedeten die Regisseure auch Pläne für eine wirkungsvolle Show, indem sie das Publikum auf irgendeine Weise verzaubern.

Seit der Entstehung des Kinos ist jede technische und wesentliche Entwicklung darauf ausgerichtet, die magische Wirkung des Kinos auf das Publikum zu steigern. Überraschende Kamerabewegungen, Dolly-Aufnahmen, sogar Filmplakate begannen, das Publikum zu faszinieren (Manley, 2011: 14). Die chemischen Strukturen der Filme, Kameraobjektive, Riesenlichter, Schienen und trüben Kinosäle bildeten die Infrastruktur einer wirksamen Magie.

Es bedeutet, dass die Filme mit dem Verstand des Publikums spielen, während sie die Geschichte langsam weben und sie innerhalb einer bestimmten Logik aus dem konkreten Leben nehmen und die Wirkung der Magie des Kinos zeigen (Gravagne, 2013: 61). Es wird akzeptiert, dass das

Publikum im Kino mental von der realen Welt distanziert ist. Der Regisseur, oft ohne dem Zuschauer die Möglichkeit zu geben, das Gesehene vollständig zu verstehen, vermittelt dem Zuschauer effektiv, was er will und entführt ihn in eine andere intellektuelle und emotionale Welt (Wacker 2017: 122). Er komponierte die Magie des Kinos in der anderen Welt.

Im Chaos und dem hohen Lebensrhythmus der Moderne fühlen sich die Menschen überfordert und brauchen eine Therapie. Der Zauber des Kinos entspannt die depressiven Menschen für eine Weile, das tut gut. Je nach Bedarf und Nachfrage der Menschen wird auch das Kino zu einer riesigen Industrie mit einem größeren Angebot. Zur faszinierenden Wirkung des Kinos trägt auch die rasante Entwicklung der Technik bei (Lubelski 2016: 341). Die attraktive Wirkung von Hightech wird im Kino zur Magie.

Das Kino hinterlässt eher einen magischen Masseneffekt als einen individuellen magischen Effekt, und der Effekt breitet sich allmählich auf die Gesellschaft aus. Aus diesem Grund wird die Magie des Kinos als gesellschaftliche Rezeption verstanden und Regisseure machen Filme, indem sie diesen Effekt berücksichtigen (Hanich 2016: 16). Vor allem rückständige, schlecht geführte Gesellschaften neigen dazu, sich freiwillig von der Magie des Kinos beeinflussen zu lassen.

Ressourcen

Bowden, A.L. (2019). Die Magie des Kinos: (Wieder)Vereinigung von Kreativität, Kunst und Magie durch Kenneth Angers Luzifer Rising. *Literatur & Ästhetik*, 29 (1): 75-90.

Eisenstein, S. (1957). *Der Filmsinn*. Hrsg. Jay Leyda, New York: Meridian-Bücher.

Gravagne, P.H. (2013). Die Magie des Kinos: Die Zeit als Werden in Fremden in guter Gesellschaft. *International Journal of Ageing and Later Life*, 8 (1): 41-63.

Hanich, J. (2016). Kino als Kollektiver Erfahrungsraum: Die Öffentlichkeit des Kinos. *Handbuch Filmtheorie*. Hrsg. Bernhard Groß/Thomas Morsch, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, p. 1-19.

<https://www.osa.fu-berlin.de/> (2021). Das Kino der Attraktionen (Filmgeschichte). https://www.osa.fu-berlin.de/filmwissenschaft/beispielaufgaben/kino_der_attraktionen/index.html, 13.12.2021.

Jacobi, R. (1995). Markt und Magie, Kommunikation und Kult. Zoom Kino als Ereignisraum. *Communicatio Socialis*, 28 (1/2): 90-104.

Lubelski, T. (2016). *Historia kina Tom 3 Kino epoki nowofalowej*. Krakau: Wydawnictwo Universitas

Manley, B. (2011). *Bewegte Bilder: Die Geschichte des frühen Kinos*. https://www.lkouniv.ac.in/site/writereaddata/siteContent/202004260643328777nishi_films.pdf, 13.12.2021.

Norden, D. (2001). Magie und Illusion im frühen Kino. *Studium des französischen Films*, 1 (2): 70-79.

Raghunathan, R. (2011). Die Magie des Kinos. *Kinemathek Vierteljährlich*, 60-70.

Treske, A. (2017). Die große Welt – Reha Erdem und die Magie des Kinos. *Markets, Globalization & Development Review*, 2 (8): 1-5.

Wacker, K. (2017). *Filmwelten verstehen und vermitteln: Das Praxisbuch für Unterricht und Lehre*. München: UVK Verlagsgesellschaft MbH Konstanz.



ISBN: 978-625-8423-87-7