

FORUM 1A //

DO 9.5. / 10:00

PRODUKTIONSFAMILIEN

Dieses Forum betrachtet wie bereits der Entstehungsprozess eines Films von familiären Konstellationen geprägt ist: Indem etwa die Verwandtschaft in die Produktion (finanziell) eingebunden wird oder das Produktionsteam sich zu einer „Filmfamilie“ formt.

10:00

„At least the money will stay in the family.“ Film- und Familienproduktion bei Chantal Akerman
Theodor Frisorger (Köln)

10:45

Familiennester: Konfigurationen des Familiären als Zugang zu Béla Tarrs Kino
Jonathan Klamer (Marburg)

11:25 – 11:40 Pause

FORUM 1B //

DO 9.5. / 11:40

KINDER UND FILM

Die familiären Beziehungen elternloser Kinder werden anhand des Verhältnisses (erwachsener) Zuschauer*innen zu Kinderfiguren betrachtet, wie auch die Transformation von familiärer und nationaler Zugehörigkeit der Kinder in neuen Familienkonstellationen.

11:40

Zwischen Kindheit und Erwachsensein: Fragen zur Zuschauertheorie
Bettina Henzler (Bremen)

12:25

Children in (A-)Families: Pedro Costa's *O Sangue* and Tizza Covi and Rainer Frimmel's *La Pivellina*

Loreta Gandolfi (Cambridge)

*Vortrag in englischer Sprache

Filme zum Forum:

Family Business // DO 9.5. / 20:00 / Teil des Kurzfilmprogramms „Familiensache(n)“

La Pivellina // FR 10.5. / 14:30

„At least the money will stay in the family.“ Film- und Familienproduktion bei Chantal Akerman
Theodor Frisorger (Köln)

Spricht man von der Familie in Chantal Akermans Werk, so meint man doch in aller Regel ihre Mutter Natalia Leibel Akerman und deren zentrale Stellung im Œuvre der Tochter. Akermans Filme seien konsequent um die Rekonstruktion eines Bildes von Mütterlichkeit bedacht (Longfellow 1989) und changierten zwischen liebevoller Sehnsucht und eingeforderter Distanz gegenüber der Mutter (Araujo 2016). Doch nicht nur das Werk, sondern auch die Werkstatt, sprich die filmische Produktion, sei durch die mütterliche Präsenz maßgeblich beeinflusst (Rich 2016).

Der Vortrag versucht eine neue Perspektive auf diesen Themenkomplex zu eröffnen, indem es Akermans weitgehend vernachlässigten Kurzfilm *Family Business* (UK 1984) in die Diskussion miteinbezieht. In einem komödiantischen Register tauscht *Family Business* die Zuwendung zur Mutter gegen die Suche nach einem neureichen, in den USA lebenden Onkel mütterlicherseits. Der interessante Einsatz des Films ist jedoch nicht der schlichte Austausch von familiären Referenzfiguren, sondern die Tatsache, dass Familie nicht primär als Stätte kultureller Identität, aber als finanzielle Produktionsinstanz gedacht wird. Akerman, begleitet von ihrer (fiktiven wie auch reellen) Produzentin Marilyn Watelet und dem Kleinkind Leslie, versucht den entfernten Verwandten für die Finanzierung ihres geplanten Filmmusical *The Golden Eighties* (F/BE/CHE 1986) einzuspannen. Der Film, so verrät es sein einleitender Voice-over Kommentar, fiktionalisieren nun die Produktionsrealität einer europäischen Regisseurin in Hollywood.

Der Vortrag versteht *Family Business* demnach als eine Form filmischer Produktionsforschung – wie es zuletzt auch für das Making-of vorgeschlagen wurde (Göttel 2018) – die durch die Linse divergenter Familienentwürfe die Möglichkeiten von Filmproduktion kritisch auslotet: Über das Argument der Blutsverwandtschaft etabliert *Family Business* narrativ die Familie als filmische Produktionsentität („At least the money will stay in the family“). Gegenüber dieser geografisch verstreuten und emotional entfremdeten Sippschaft jedoch, inszeniert Akerman zugleich ihre Filmcrew als augenscheinlich lesbische Kernfamilie, die ganz selbstverständlich neben Filmkoffer und Kamera auch einen Kinderwagen bei sich führt.

Araujo, Mateus (2016): „Chantal Akerman, between the Mother and the World.“ In: *Film Quarterly*, Vol. 70, Nr. 1, S. 32-38.

Göttel, Dennis (2018): „Das Making-of als Produktionsforschung.“ In: Pauleit, Winfried et al. (Hg.): *Film als Forschungsmethode*.

Produktion – Geschichte – Perspektiven. Berlin: Bertz+Fischer, S. 36-44.

Longfellow, Brenda (1989): „Love Letters to the Mother: The Work of Chantal Akerman.“ In: *Canadian Journal of Political and Social Theory*, Vol. XIII, Nr. 1-2, S. 73-90.

Rich, B. Ruby (2016): „Chantal Akerman Interview, Chicago 1976/2016.“ In: *Film Quarterly*, Vol. 70, Nr. 1, S. 16-24.

Theodor Frisorger

Seit Oktober 2018: Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienkultur und Theater der Universität zu Köln (bei Jun.-Prof. Dr. Dennis Göttel).

2012-2018: Bachelor- und Masterstudium der Medienwissenschaften an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig.

Familiennester: Konfigurationen des Familiären als Zugang zu Béla Tarrs Kino

Jonathan Klamer (Marburg)

Das Filmschaffen Bela Tarrs ist immer wieder insbesondere unter metaphysischen und philosophischen Fragestellungen beleuchtet und untersucht worden. Einen womöglich hilfreicherer Zugang zum Gesamtwerk des Regisseurs – so die im Rahmen des hier vorgeschlagenen Vortrags zu erörternde These – bietet jedoch die Familie. Als "kleinste Einheit sozialer Gemeinschaft" (Öhlschläger 2012) ist sie in allen neun Langspielfilmen des Ungarn präsent.

Das Zusammenleben im Umfeld der familiären Lebens- und Arbeitsgemeinschaft bildet Kern und Ausgangspunkt der Konflikte aller Filme Tarrs. Die Familie ist omnipräsent als der "morsche, finstere Bau, in dessen Verschlängen und Winkeln die schäbigsten Instinkte sich festgesetzt haben" (Benjamin 1955). Gewissermaßen arbeitet er sich an den damit einhergehenden Thematiken und Motiven in jedem Werk aufs Neue ab, um dabei zu seiner persönlichen Handschrift als Filmautor zu gelangen.

Die theoretische Frage nach eben dieser 'Autorschaft' ließe sich jedoch dadurch subvertieren, dass häufig gleiche Darsteller eingesetzt werden und sich das Produktionsteam in den einzelnen Filmen häufig aus den exakt selben Personen zusammensetzt. Die Beteiligten selbst sprechen in diesem Zusammenhang auch immer wieder von einer 'Filmfamilie'.

Sprechend sind darüber hinaus auch immer wieder gewisse formalästhetische "Familienähnlichkeiten" (Wittgenstein 1960) der Filme von *CSALÁDI TŰZFÉSZEK* (1979, FAMILIENNEST) bis *A TORINÓI LÓ* (2011, DAS TURINER PFERD) zu Referenzgrößen der europäischen kinematografischen Moderne, wie etwa zum Neorealismus.

Die Familie kann daher als Schlüssel in dreifacher Hinsicht dienen, was anhand der Filme von Bela Tarr (und seiner 'Film-Familie') nachvollziehbar gemacht werden soll: Als Zugang zu Filmästhetik, Filmtheorie und Filmhistoriographie.

Jonathan Klamer, M.A. studierte Kunst, Musik und Medien sowie Medien und kulturelle Praxis. Er arbeitet aktuell an einer Dissertation zur Zirkularität der Moderne in den Filmen Bela Tarrs und ist Teil des DFG-Projekts media/rep/ an der Philipps-Universität Marburg.

Zwischen Kindheit und Erwachsensein: Fragen zur Zuschauertheorie

Bettina Henzler (Bremen)

Dieser Vorschlag geht von drei grundlegenden Aspekten der Familie aus. Zum einen verstehe ich Familie als einen Verbund, in dem es um die Vermittlung und Weitergabe zwischen Generationen geht, sei es in Wahlverwandtschaften oder in biologisch begründeten Genealogien. Zum zweiten sind Familien – wie keine andere Form der Lebensgemeinschaft – von gesellschaftlichen Ordnungen strukturiert, die Geschlechterverhältnisse festschreiben, und sich im Verhältnis von Erwachsenen und Kindern als eine Weitergabe ‚des Gesetzes‘, d.h. sozialer Verhaltensformen, Normen und Werte, reproduzieren. Drittens sind diese Familien-Ordnungen verbunden mit Konstellationen der affektiven Zugehörigkeit, wie Liebe, Zuneigung, Fürsorge, Verantwortungsgefühle usw.: Gefühle und Familienordnungen bedingen einander, können einander aber auch durchkreuzen. Meine Frage lautet nun, wie sich gerade in Hinblick auf das Verhältnis von Erwachsenen und Kindern diese Strukturen und affektiven Logiken der Familie nicht nur in filmischen Darstellungen von Familie zeigen, sondern auch das Verhältnis von Zuschauer und Film mitbestimmen.

Als Beispiel dient *DEMI-TARIF* von Isild le Besco (Frankreich, 2003), ein mittellanger semidokumentarischer Film, der das filmische Motiv der von ihren Eltern verlassenen Kindern aufgreift und neu wendet, insofern er auf die dramatische Zuspitzung einer zunehmenden Verwahrlosung konsequent verzichtet. Die Familienkonstellation ist in die Grundstruktur des Films eingeschrieben: insofern ‚im Bild‘ die Beziehung der drei Geschwister zueinander zu sehen ist, die einen Familienalltag ohne Erwachsenen leben, und im Offkommentar die Abwesenheit der Eltern thematisiert wird. In der Analyse soll die ambivalente Adressierung der Zuschauer durch diese Inszenierung der Kinderfiguren diskutiert werden: die zur somatischen Einfühlung in die Kinderfiguren *und* einer Identifikation mit der Leerstelle des Erwachsenen einlädt, also gewissermaßen die Familienkonstellation selbst spiegelt.

Gerade dieser Film, der an die Grenze der Narrativität führt, fordert dazu heraus, grundsätzlich über die Beziehung von erwachsenen Zuschauern und Kinderfiguren nachzudenken, die – so meine These – ein ambivalentes Verhältnis von Vertrautheit und Fremdheit, Nähe und Distanz kennzeichnet. Die Analyse versteht sich damit auch als eine Befragung filmischer Zuschauertheorien, die einerseits zwar vielfach auf Modelle der Kindheit rekurrieren, um die Zuschauererfahrung theoretisch zu fassen (Henzler 2017), in der konkreten Ausformulierung aber meist vom Blick eines erwachsenen Zuschauers auf erwachsene Figuren ausgehen. Hat Laura Mulvey die Geschlechterdifferenz in die Reflexion des Verhältnisses zwischen Zuschauer und Filmfigur eingeführt (Mulvey 1973), so stellt sich die Frage, inwiefern auch die Differenz von Erwachsenen und Kind zu berücksichtigen wäre – einen Weg den Karen Lury weist, indem sie die Reaktion erwachsener Zuschauer auf weinenden Kinderfiguren analysiert (Lury 2010). Anknüpfen ließe sich mit dieser Fragestellung an die Childhood Studies, die nachgewiesen haben, dass die Differenz Erwachsener / Kind grundlegend ist für die Konstitution der modernen Subjektivität in westlichen Gesellschaften (vgl. u.a. Honig 1999).

Henzler, Bettina: Kino, Kindheit, Filmästhetik. Ein Forschungsfeld. In: Bettina Henzler, Winfried Pauleit (Hg.): *Kino und Kindheit. Figur – Perspektive – Regie.*, Berlin 2017, S. 10-20.

Honig, Michael-Sebastian: *Entwurf einer Theorie der Kindheit.* Frankfurt am Main 1999.

Lury, Karen: *The Child in Film. Tears, Fears and Fairy Tales.* London 2010.

Mulvey, Laura: *Visuelle Lust und narratives Kino.* In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.) *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2003 (Orig. 1973)

Bettina Henzler, Dr. phil., ist seit 2006 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstwissenschaft – Filmwissenschaft – Kunstpädagogik der Universität Bremen mit den Schwerpunkten Filmwissenschaft und Filmvermittlung. Derzeit arbeitet sie an dem DFG-geförderten Projekt „Filmästhetik und Kindheit“ mit dem Schwerpunkt französischer und europäischer Autorenfilm. Parallel zu Wissenschaft und Lehre an der Universität ist sie seit 2000 freiberuflich im Bereich Film und Vermittlung tätig und kooperiert mit internationalen Institutionen der Filmkultur, u.a. ist sie Mitglied des Advisory Board des 2017 gegründeten *Film Education Journal*. Dissertation: *Filmästhetik und Vermittlung* (2013), Mit-Herausgeberschaften (Auswahl): *Kino und Kindheit* (2017), *Vom Kino lernen* (2010), *Filme sehen, Kino verstehen* (2009). www.film-und-kindheit.de

Children in (A-)Families: Pedro Costa's *O Sangue* and Tizza Covi and Rainer Frimmel's *La Pivellina*

Loreta Gandolfi (Cambridge)

As the study of the portrayal of children on screen has been gaining momentum, several studies about the analysis of children in world cinema have pointed out meaningful links between the figure of the child and the idea of family and the nation, showing how they mutually inform each other. Following this thread, the paper looks at two films from three European filmmakers, Pedro Costa's *O Sangue* (1989) and Tizza Covi and Rainer Frimmel's *La Pivellina* (2010). I will consider how the two child-protagonists Nino (in *O Sangue*) and Asia (in *La Pivellina*), first apparently embody the notion of a national identity clear and fixed, yet then soon 'dis-embody' it. Nino and Asia are children in motion, who, further to a violent expulsion from their original family nucleus (arguably, the microcosmic symbol of the nation), transfer their unexpected, suddenly anonymous identity onto a new land – which bears the potential for a new family, yet without the canons of the previous one - where they inscribe a self anew, freed from the rules of the unquestioning identification with the 'safe' known; Nino and Asia are the inhabitants of a-families. In both films the children's path suggests a broad definition of humanity, regardless of origin, transcending the borders of familial and national belonging, through an incessant process of self-definition. This process is one of motion, engaged in the constant performance of selfhood that defines and re-defines itself, as highlighted in the children's encounters with others, whether they are rejected or embraced.

Loreta Gandolfi, Film Curator & Programming Consultant

PhD in Film Studies: Royal Holloway, MediaArts, University of London, UK

2018: Director, Undergraduate Certificate in Film Studies, Institute of Continuing Education, University of Cambridge

2012-present: Affiliated Lecturer in Film Studies, Centre for Film and Screen Studies, University of Cambridge

2018-present: Film Advisor, Black Nights Film Festival, Tallin, Estonia

2018-present: Director, UK Austrian Film Festival, London, UK

2013-present: Film Curator & International Programmer, Cambridge Film Festival, Cambridge, UK

HOME MOVIES ALS ARCHIV

In der Auseinandersetzung mit familiären Lebensgemeinschaften und Kino nehmen Amateurfilme, Home Movies und Found-Footage-Filme einen besonderen Stellenwert ein. Dieses Forum erörtert die damit verbundenen Praktiken und liest sie als Form eines Familienarchivs. Des Weiteren werden Aneignungs- und Bearbeitungsprozesse, sowie Produktions- und Rezeptionskontexte untersucht und die dadurch hervorgebrachten Familienentwürfe kritisch betrachtet.

10:00

Ahnen im Archiv

Babylonia Constantinides (München/Zürich)

10:45

A Question of Affinity: Notizen zum frühen österreichischen Amateurkino

Sandra Ladwig (Wien)

11:25 – 11:40 Pause

11:40

„Eine Maexie Production“: Ellen Illichs Familienfilme zwischen Erinnerungsproduktion und Selbstvergewisserung

Michaela Scharf (Wien)

*alle Beiträge in deutscher Sprache

Film zum Forum:

Stories We Tell // FR 10.5. / 20:30

Ahnen im Archiv

Babylonia Constantinides (München/Zürich)

Durch das schriftliche, auditive und bildliche Festhalten herausragender, symbolischer oder beiläufiger Ereignisse konstruieren Familien ihre Chronik. Übergänge führen von oberflächlichen Erzählschablonen zu tiefliegenden Tabuzonen, von Fakten zu Fiktionen. Tabus und Traumata, familiäre Mythen und individuelle Wahrheiten werden komprimiert.

Der Konferenzbeitrag „Ahnen im Archiv“ beschäftigt sich mit Aneignungsprozessen von Found-Footage aus Familienarchiven und daraus resultierenden Entwürfen von Familie. Home Movies und Familienfotos zeichnen sich durch vielfach fremdbestimmte Autorschaften aus. Durch die Produktion, Integration und Bearbeitung dieses Materials zeigen und relativieren autobiografische Filme wie „Stories we tell“ von Sarah Polley (Kanada 2012) oder „Tarnation“ von Jonathan Caouette (USA 2003) die Sicht erwachsen gewordener Kinder auf ihren sozialen Kontext, ihre Herkunft und ihre Vorfahren. Sie begreifen soziale Zugehörigkeit als beweglich und Biografie in ihrer Vielschichtigkeit und Dynamik. Die Filme oszillieren zwischen dem Nachvollziehen und dem Neukonstruieren von sozialen Konstellationen. Es geht um das Hineinversetzen in die Perspektive anderer, das Verschieben von Erzählsträngen und das Wiederholen der eigenen Geschichte(n), um sie zu verrücken und alternative Sinnkonstruktionen und Strukturen des Zusammenlebens zu entwickeln. Die Methode der Binnenethnografie involviert Personen, die einen gemeinsamen lebensgeschichtlichen Sozialisationsrahmen teilen, und nutzt deren Leben als Spiegel oder Folie für das eigene. Dieses diskursive Prinzip der Einbeziehung potenziert das dem Medium Film inhärente multiperspektivische Erzählen und lässt reziproke Abhängigkeitsdynamiken zum Vorschein kommen. Die (Re)produktion der Vergangenheit bei gleichzeitiger Relativierung des Überlieferten praktiziert eine kritische Auseinandersetzung im Umgang mit bestehenden Vorstellungen von Lebensgemeinschaften und -geschichten.

Babylonia Constantinides

Seit 2017 Doktorandin im Internationalen Doktorandenkolleg MIMESIS der Ludwig-Maximilians-Universität München und am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich bei Jörg von Brincken (LMU) und Fabienne Liptay (UZH) Cotutelle-Promotion zum Theoriepotenzial aktueller biografischer Autorenfilme: *Projiziertes Leben. Mimetische Praktiken der Medialisierung von Lebensgeschichte*

2016 Magister Artium an der Ludwig-Maximilians-Universität München
Studium der Germanistik und Kunstgeschichte

2016 Master of Arts an der Akademie der Bildenden Künste München
Studium der Interdisziplinären Praxis und Medientheorie

2014 1. Staatsexamen an der Akademie der Bildenden Künste München
Studium der Kunstpädagogik

A Question of Affinity: Notizen zum frühen österreichischen Amateurkino

Sandra Ladwig (Wien)

Im Gegensatz zu heutigen Medienpraktiken waren die Filmaktivitäten von Amateur*innen vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht nur ökonomisch und technisch voraussetzungsreich, sondern auch von anderen, in sich selbst vielschichtigen sozialen Zusammenhängen geprägt. Familienfilme konstruieren von Beginn an ihren Gegenstand, die Familie, mit und formen ein euphemistisches Wunschbild der Blutsbande, das Konflikte, Trauer und Sorgen nicht zu kennen scheint. Mit der Filmkamera ausgestattet, verwandeln Familienfilmer*innen verwundbare Aspekte des Lebens in eine, für Unbeteiligte häufig recht fragmentarisch erscheinende, erzählbare Geschichte. In der Vielfalt des ästhetischen Ausdrucks begründet sich eine Lust am Zeigen und Präsentieren: Vom „Mosaik der Ansichten“ bis hin zu kurzen Spielfilmen formen Amateur*innen die Erfahrungen in und Vorstellungen von ihrer Freizeit – und darin lassen sich möglicherweise Kontinuitäten zu gegenwärtigen Selbstdarstellungspraktiken erkennen. Die Kontrolle und Regulation, die in der Familienfilmpraxis walten, sind dabei von anderer Art als die der organisierten Klubfilmamateur*innen. Hier sind es weniger die Sujets und Stoffe, die von der (unbewusst-psychischen wie artikulierten) Zensur bestimmt sind, als vielmehr rigide soziale Bedingungen, unter denen das Filmschaffen – zumeist mit einer gesteigerten ästhetischen Ambition – als Freizeitaktivität verwirklicht wird. Der Enthusiasmus an der Arbeit mit dem kleinen Film, dem Schmalfilm, findet in der Freizeitkultur des Klubs nun jene Wahlverwandtschaften, die das soziale Gefüge unter neuen Prämissen wie Selbstverwirklichung und Optimierung strukturieren. Die Vergemeinschaftung der frühen Klubamateure*innen soll in diesem Beitrag neben den Familienfilmpraktiken skizziert werden, um soziale Produktions- und Rezeptionskontexte ebenso wie ästhetische Prinzipien des lange von der Filmwissenschaft vernachlässigten Amateurwesens zu beleuchten.

Sandra Ladwig studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien und arbeitet derzeit im Rahmen eines DOC-team-Stipendiums von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften an ihrer Dissertation zum Thema „Freizeit als Phänomen der Moderne im österreichischen Amateurfilm der 1920er- bis 1980er-Jahre“.

„Eine Maexie Production“: Ellen Illichs Familienfilme zwischen Erinnerungsproduktion und Selbstvergewisserung

Michaela Scharf (Wien)

Im Zentrum des Beitrags stehen die zwischen 1936 und 1943 produzierten Familienfilme Ellen Illichs, die – aus einer jüdischen Familie stammend und durch die Heirat mit einem kroatischen Katholiken vor nationalsozialistischer Verfolgung zunächst geschützt – mit ihren drei Söhnen bis 1942 in Wien lebte und dieses private Leben auf 16mm-Film festhielt. Ellen Illich – mit Künstlernamen Maexie – hinterließ eine bedeutende Sammlung von ambitionierten Amateurfilmen, die wertvolle Einsichten in die Lebensverhältnisse einer Familie gewähren, deren Mitglieder mit dem Anschluss Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland im März 1938 nicht länger als Teil der Gesellschaft betrachtet wurden. Der Beitrag nimmt Ellen Illichs private Filmpraxis dabei sowohl als eine Praxis der Erinnerungsproduktion in den Blick, als auch als eine Praxis der Selbstvergewisserung. Die amateuristische Filmproduktion – so meine Überlegung – ist nicht nur eine erinnerungsstiftende Praxis zur Konsolidierung der eigenen Erfahrungen, sondern auch eine subjektkonstituierende Praxis. Die Filmemacher*innen treffen über die Auswahl von filmenswerten Lebensereignissen sowie über die nachträgliche Gestaltung des gefilmten Materials in der Postproduktion mitunter idealtypische Aussagen über sich selbst (und verfestigen diese zugleich). In den Filmen werden wie in einem „lebendig gewordenen Tagebuch“ (Hellmuth Lange 1939) individuelle Standortbestimmungen der Filmenden sichtbar, die hier ihren persönlichen Blick, ihre persönliche Perspektive auf die Welt dokumentieren. Dabei orientieren sie sich an idealtypischen Subjektentwürfen, die wiederum vom sozialen Milieu der Amateur*innen, aber auch vom historischen Kontext abhängig sind. Ellen Illichs filmische Strategien der Selbstvergewisserung sowie die von ihr im Zuge der Filmproduktion adressierten Subjektentwürfe sind Thema des geplanten Beitrages. Dieser fragt zudem danach, ob und inwiefern sich Ellen Illichs Visualisierungsstrategien in Anbetracht der Tatsache veränderten, dass sie und ihre Familie ab 1938 inmitten einer Gesellschaft lebten, zu der sie nach nationalsozialistischer Lesart nicht mehr gehörten.

Michaela Scharf ist Historikerin und seit 2010 wissenschaftliche Mitarbeiterin am *Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Gesellschaft* in Wien. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen Visual History sowie Theorie und Geschichte des Gebrauchs- und Amateurfilms. Im Rahmen des von der *Österreichischen Akademie der Wissenschaften* geförderten DOC-team Projekts „Doing Amateur Film. Soziale und ästhetische Praktiken im österreichischen Amateurfilm der 1920er- bis 1980er-Jahre“ arbeitet sie derzeit an ihrer Dissertation und beschäftigt sich darin mit dem Verhältnis von Politik und privatem Leben in österreichischen Amateurfilmen aus der Zeit des Nationalsozialismus.

NATIONALE FAMILIENKINEMATOGRAFIE

In diesem Forum werden Familienbilder vor unterschiedlichen nationalen Hintergründen gelesen: Anhand von Familiengeschichte(n) im Iran und Taiwan werden Erzählungen nationaler Krisenzeiten und historischer Umbruchphasen untersucht; im Spannungsfeld der öffentlichen Präsentation privater Kommunikation wird das Verhältnis von familiärer und sozialer Gemeinschaft in der DDR betrachtet; schließlich werden gelingende und scheiternde Vergemeinschaftungsprozesse und Verhandlungen der Kernfamilie im europäischen Gegenwartskino gegenübergestellt.

10:00

Familienhorror in Teheran. *Haunted House* aus iranischer Perspektive

Janna Heine (Berlin)

10:45

Nähe und Ferne des Familien-Bildes in *Eine Stadt der Traurigkeit*: Die Übertragung traditioneller ostasiatischer Bildkomposition in das moderne Medium des Films

Wonho Lee (Berlin)

11:25 – 11:40 Pause

11:40

Sozialistische Konversationsgemeinschaften: Tischgespräche als Ausdruck familiären Lebens im DEFA-Gegenwartsfilm der 1970er Jahre

Andy Räder (Rostock)

12:25

**„Ihre wirkliche konkrete Situation, von morgens bis abends und abends bis morgens“.
Filmische Sorgegemeinschaften in *Sto Spiti* und *Huba***

Julian Jochmaring (Potsdam)

*alle Beiträge in deutscher Sprache

Filme zum Forum:

Under the Shadow // FR 10.5. / 22:30

Sto Spiti – At Home // SA 11.5. / 18:00

Re-reading the monstrous feminine. Die heimgesuchte Mutter in Babak Anvari's Under the Shadow

Janna Heine (Berlin)

„Farhadi meets The Babadook“, so die Kategorisierungsversuche des iranisch-britischen Horrorfilms *Under the Shadow* (Babak Anvari 2016) nach seiner Premiere auf dem Sundance Film Festival. Iranisches Familiendrama im Stil von *A Separation* (2011) von Oscar-Preisträger Asghar Farhadi trifft auf Haunted House Horror à la Jennifer Kent's *The Babadook* (2014). *Under the Shadow*, der die Heimsuchung einer jungen Mutter durch einen Dschinn erzählt, integriert nicht nur das Horrorgenie im iranischen Film, auch die spezifisch iranische Filmästhetik wirkt sich auf Modi des Horrors aus.

In meinem Beitrag arbeite ich zunächst im Kontext der iranischen Filmgeschichte und im direkten Vergleich mit Tahmineh's *The Hidden Half* (2001) und Asghar Farhadi's *A Separation* (2011) das moderne, westlich orientierte Frauenbild sowie den unkonventionell individualistischen Muttertypus in *Under the Shadow* heraus. Im Duktus des westlichen Horrorfilms, den Linda Williams, Barbara Creed und Carol Clover maßgeblich filmtheoretisch aufarbeiteten, drängt sich die Heimsuchung der Mutter als Bestrafung der normabweichenden und sexualisierten Frau auf. Die Gegenüberstellung des prominenten filmtheoretischen Konzepts des westlichen Male Gaze (Laura Mulvey) mit Hamid Naficy's Theorie des abgewandten islamischen Blicks, legt jedoch subversive Wirkungsstrategien in Anvari's Erstlingswerk frei. In meinem Beitrag zeige ich, wie das Spiel zwischen abgewandtem Blick und direktem Blick Barbara Creed's Konzept des Monstrous Feminine, das sowohl die monströse weibliche Sexualität als auch die monströse Mutter im Horrorfilm umfasst, neu definiert. Die transnationale Ästhetik gestaltet hier nicht die weibliche Sexualität, sondern die radikale Desexualisierung der Frau als Monster, was durch eine Überzeichnung des islamischen Blicks gelingt. Die Mutter steht letztlich nicht nur einem Dschinn, sondern einem monströsen islamischen (Blick-)Regime gegenüber, das sie und ihre Familie bedroht.

Samuel Wigley (2017): *Under the Shadow: the films that influenced this creepy Iranian horror*. British Film Institute, online verfügbar unter: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/interviews/under-shadow-babak-anvari-influences-iranian-horror> Zuletzt geprüft am: 08.04.2019.

Janna Heine (*1990) studierte an der Humboldt Universität zu Berlin Deutsche Literatur und Sozialwissenschaften und an der Freien Universität Berlin Filmwissenschaft. Sie arbeitet zudem als Producerin für die deutsch-kurdische Filmproduktionsfirma mîtosfilm. Mit einem Promotionsstipendium der Heinrich-Böll-Stiftung forscht sie bei Sabine Nessel zum Thema: *Die neue Rätselhaftigkeit. Sinnliche Erfahrung im iranischen Film*.

Nähe und Ferne des Familien-Bildes in *Eine Stadt der Traurigkeit*: Die Übertragung traditioneller ostasiatischer Bildkomposition in das moderne Medium des Films

Wonho Lee (Berlin)

Hou Hsiao-Hsiens Film *Eine Stadt der Traurigkeit* (悲情城市) aus dem Jahr 1989 lässt den Zuschauer eine drastische Umbruchphase in der taiwanesischen Geschichte aus der Perspektive einer Familie miterleben: Die chaotischen Verhältnisse nach der Emanzipation von der japanischen Kolonialmacht, den ideologischen Umschwung der mit der kommunistischen Bewegung einhergeht sowie den blutigen Gegenschlag durch das Militärregime verfolgt der Zuschauer anhand des Verfalls der Familie Lin. Erkennbar dient die Tragödie dieser Familie im Film dazu, eine der dunkelsten Seiten in der taiwanesischen Geschichte in eine erfahrbare Nähe zu rücken. Die Familie Lin funktioniert als das Medium, mittels dessen der Zuschauer die Geschichte aktiv involviert nachvollzieht.

Doch allein durch diese Nähe, die durch die Perspektive der Familie Lin zustande kommt, kann der spezifische Charakter des Familien-Bildes im Film nicht vollständig erfasst werden. Denn die Familie Lin funktioniert im Film zugleich auch als ein Bild, das eine gewisse Distanz zu sich einfordert. Im Film begegnet uns die Familie nicht allein als eine Gruppe von Akteuren, deren jeweilige Handlungen aus ihren jeweiligen Perspektiven aktiv nachvollzogen werden können, sondern zugleich als ein Gruppenbild, vergleichbar einem alten Familienfoto, das dazu zwingt, auf die Zeit, in der es entstanden war, aus einer fernstehenden Position zu reflektieren.

Im Vortrag möchte ich dieses Wechselspiel von Nähe und Ferne als ein Reflexionsmoment im Sinne der einer momentanen Weitung der Handlungsperspektive charakterisieren. Der Film erreicht dieses Reflexionsmoment durch eine Reihe von filmtechnischen Mitteln deren augenfälligstes der Rückzug der Kamera aus dem unmittelbaren Geschehen auf eine Beobachterposition ist. Ich möchte zeigen, dass diese Strategien dabei ihren kulturellen Hintergrund in einem Genre ostasiatischer Landschaftsmalerei (山水畫) haben und von einer ästhetischen Form Verwendung machen, die schon in diesen traditionellen Landschaftsbildern, wenn auch auf spezifisch vormoderne Weise, zur Reflexion auf eine angemessene Haltung zur Welt eingesetzt wurde.

Wonho Lee hat an der Freien Universität Berlin über den Begriff der ästhetischen Wahrheit in Adornos *Ästhetischer Theorie* promoviert. Zuvor hat sie Philosophie und Ästhetik am Department of Aesthetics der Seoul National University und der Rheinischen Friedrichs-Wilhelms-Universität Bonn studiert. Zurzeit arbeitet sie an einem Forschungsvorhaben zur Transformation traditioneller ostasiatischer Bildpraxis im modernen Medium Film und als Deutschland-Korrespondentin für den Korean Film Council.

Sozialistische Konversationsgemeinschaften: Tischgespräche als Ausdruck familiären Lebens im DEFA-Gegenwartsfilm der 1970er Jahre

Andy Räder (Rostock)

Familiäre Tischgemeinschaften sind nach Angela Keppler „soziale Veranstaltungen“ (1994: 50) mit zeitlichen und räumlichen Festlegungen und Eingrenzungen. Im Kino wird das eigentlich private und nicht-öffentliche Zusammentreffen zum gemeinschaftlichen Essen und miteinanderreden zur öffentlichen Präsentation der familiären Lebensgemeinschaft und ihrer alltäglichen Kommunikation. Auch die Filmemacher in der DDR inszenierten und konstruierten die unterschiedlichen Formen gemeinschaftlichen Zusammenlebens. Vor allem in den Lebens- und Alltagsbeobachtungen der DEFA-Gegenwartsfilme der 1970er Jahre wurden familiäre Themen verhandelt. Tischgespräche dienten dabei häufig als Kulminationspunkte für das Aushandeln und Konstituieren eines moralischen Koordinatensystems der familiären Bindungen.

Ziel des Vortrages ist eine rezeptionsästhetische Filmanalyse des dargestellten Gesprächsverhaltens zu Tisch im DDR-Gegenwartsfilm der 1970er Jahre am Beispiel der drei Filme *Die Legende von Paul und Paula* (1973), *Ikarus* (1975) und *Bis daß der Tod Euch scheidet* (1979) des DEFA-Regisseurs Heiner Carow. Dabei soll das Inszenierungsrepertoire Carows in Bezug auf das kommunikative Gesprächsverhalten der Familienmitglieder, die dargestellten Familien- und Geschlechterrollen, die Konfliktfelder der Beziehungen und die Konsensbemühungen der Figuren sowie die von ihnen verhandelten bzw. ausgesparten Themen untersucht werden. Im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses steht die Frage, inwieweit sich in der Darstellung der familiären Beziehungen die häufig beschriebene Dialektik von individuellen und kollektiven Kommunikationsräumen und -prozessen im Staatssozialismus nachzeichnen lässt. Wie wird aus einer fiktiven Tischgemeinschaft in den Spielfilmen eine familiäre und soziale Gemeinschaft? Welche Familienbilder werden präsentiert oder ausgespart? Welche narrativen, dramaturgischen, sprachlichen und formal-ästhetischen Inszenierungsstrategien werden genutzt?

Keppler, Angela (1994): Tischgespräche. Über Formen kommunikativer Vergemeinschaftung am Beispiel der Konversation in Familien. Frankfurt am Main: suhrkamp.

Andy Räder, Dr. phil., Studium an der Universität Potsdam und der Filmuniversität Babelsberg. 2011 Kurator der Ständigen Ausstellung "Traumfabrik - 100 Jahre Film in Babelsberg" im Filmmuseum Potsdam. Seit 2012 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienforschung der Universität Rostock. 2014/15 Gastwissenschaftler an der DEFA Film Library der University of Massachusetts, Amherst (USA) und am Smith College, Northampton (USA). 2017 Promotion im Fach Medienwissenschaft über den Fernsehregisseur Ulrich Thein und die DDR-Fernseh dramatik.

**„Ihre wirkliche konkrete Situation, von morgens bis abends und abends bis morgens“.
Filmische Sorgegemeinschaften in *Sto Spiti* und *Huba*
Julian Jochmaring (Potsdam)**

Familien sind nicht nur Orte, an denen Nachwuchs hervorgebracht und aufgezogen wird, sie dienen auch der Aushandlung, Delegation und Durchführung anderer reproduktiver Tätigkeiten zur Aufrechterhaltung und Wiederherstellung des biologischen Lebens wie Kochen, Putzen oder der Pflege kranker und altersschwacher Familienangehöriger. In bürgerlichen Familien wird Reproduktions- und Sorgearbeit mehrheitlich von subalternen, zumeist weiblichen Arbeitskräften geleistet. Das normative Leitmodell der heteronormativen Kleinfamilie wird damit zur biopolitischen „Sorgegemeinschaft“ (Isabell Lorey) erweitert, in der klassen- und geschlechterspezifische Hierarchien wirksam sind, die aber auch Potential zu neuen Formen der Kollektivität bietet.

In meinem Vortrag möchte ich die Inszenierung des Scheiterns und Gelingens solch familiärer Sorgegemeinschaften am Beispiel von zwei Filmen des europäischen Gegenwartskinos untersuchen: „Sto Spiti (At Home)“ (Griechenland 2014, Regie: Athanasios Karanikolas) rückt die Tätigkeiten der Haushalterin Nadja ins Zentrum, die bei einer Familie aus dem oberen mittelständischen Milieu lebt und angestellt ist. Als bei Nadja eine chronische Krankheit diagnostiziert wird, entscheidet sich das durch die Wirtschaftskrise selbst immer mehr vom ökonomischen Abstieg bedrohte Ehepaar, sie zu entlassen.

„Huba (Parasite)“ (Polen 2014, Regie: Anka und Wilhelm Sasnal) zeigt dagegen das Zusammenleben eines pensionierten Fabrikarbeiters und einer jungen, alleinerziehenden Mutter mit ihrem Säugling. Meine These im Vergleich beider Filme ist, dass die klassenübergreifende und aus dem Modell der Kernfamilie hinausweisende Vergemeinschaftung in „Sto Spiti“ an der Unfähigkeit des Paares scheitert, sein eigenes „Prekärsein“ (im Sinne Judith Butlers) anzunehmen, während in „Huba“ genau diese nicht negativ verstandene Abhängigkeit jedes individuellen Körpers von Praktiken der Reproduktion die Möglichkeit einer neuartigen Gemeinschaft eröffnet.

Julian Jochmaring schließt derzeit seine Dissertation zur Medienphilosophie des Umweltlichen an der Universität Potsdam ab und ist Lehrbeauftragter am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Er war Stipendiat des Brandenburgischen Zentrum für Medienwissenschaften (ZeM) sowie des Graduiertenkollegs „Sichtbarkeit und Sichtbarmachung. Hybride Formen des Bildwissens“ an der Universität Potsdam. Tätigkeit als Autor u. a. für die Tageszeitung „taz“ und das Monatsmagazin „De:bug“. Aktuelle Publikationen: „Im gläsernen Gehäuse. Zur Medialität der Umwelt bei Uexküll und Merleau-Ponty“, in: Christina Bartz, Timo Kaerlein, Monique Miggelbrink, Christoph Neubert (Hg.): *Gehäuse. Mediale Einkapselungen*, Paderborn 2017; „Das Unbehagen in der (Medien-) Ökologie. Relationalität, Posthumanismus und die Negativität des Umweltlichen“, in: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie*, Bd. 2, Nr. 1, Berlin 2016.