

Einleitung

Es steht in der Tradition wissenschaftlicher Arbeiten zu Medien, und insbesondere zum Film, theoretischen Modellen zu folgen, um ästhetische, stilistische oder technische Merkmale zu untersuchen und zu historisieren. Die Modellbildung und die daraus folgenden Perspektiven werden von bestimmten Paradigmen geprägt, die sich im Laufe der Zeit immer wieder geändert haben und zu einer Ausdifferenzierung der wissenschaftlichen Diskurse führten. Eine solche Änderung des Blickwinkels ergibt sich auch, wenn man die Pragmatik des Medienhandelns berücksichtigt und dabei auf den Begriff der Erfahrung abhebt, der es erlaubt, die verschiedenen Aspekte von Medienwahrnehmung und -nutzung differenziert zu betrachten – und auch deren subjektive wie auch diskursiven Dimensionen in den Blick zu nehmen. Die Einbeziehung des Nutzungsverhaltens ist nun keineswegs neu, wurde in der Vergangenheit aber eher der in einer sozialwissenschaftlichen Tradition stehenden Kommunikationswissenschaft überlassen. So verwundert es, dass viele Untersuchungen die Analyse von filmischen Merkmalen, von gesellschaftlichen Bedingungen der Medienwahrnehmung und die Orte medialer Rezeption nicht miteinander in Verbindung setzen, auch wenn es zu einzelnen Aspekten in der Vergangenheit immer wieder Arbeiten gegeben hat.

So wurde seit den Anfängen der Filmtheorie immer wieder das Kino als Stätte filmischer Bedeutungsproduktion in den Fokus der Betrachtung gerückt, später auch andere Orte: Galerien und Museen, und schließlich das Fernsehen und damit das Wohnzimmer als »Medienort«.¹ Zu nennen wären etwa Hugo Münsterbergs *Das Lichtspiel* (1916), in dem die Wirkung des Films im Kino auf die Psyche der Zuschauer beschrieben wird, oder Emilie Altenlohs gesellschaftsanalytische Studie *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher* (1914), die erstmals soziologisch das Zuschauerverhalten untersuchte.²

¹ Vgl. ausführlicher zu diesem Thema Mundhenke 2012.

² Vgl. Altenloh 1993; Münsterberg 1996.

Danach war das Thema zunächst für viele Jahre relativ bedeutungslos, tauchte aber fokussiert wieder auf im Diskurs der bis heute einflussreichen Dispositiv- bzw. Apparatus-Theorie, wie sie unter anderen in den besonders bekannt gewordenen Aufsätzen von Jean-Louis Baudry vertreten wurde.³ Dieser Ansatz folgte aus der räumlich-apparativen Anordnung des Kinos psychische Effekte und davon ausgehend auch eine ideologische Wirkung auf den Zuschauer. Das Nutzungsverhalten wird dabei im Kontext von im Mediendispositiv kumulierten gesellschaftlichen Machtverhältnissen und diesen ausgesetzten Rezipientensubjekten analysiert.

In den Folgezeit finden sich in der deutschen Filmwissenschaft zwar immer wieder Ansätze, die eine stärkere Analyse der Rezeption anmahnen, doch wird dieses Interesse meist überformt von den jeweiligen theoretischen Modellen: Neben den an Deleuze orientierten Diskursen sind hier vor allem die Filmphänomenologie und der kognitivistisch orientierte Neo-Formalismus zu nennen – Ansätze, die unterschiedliche und z.T. auch einander bekämpfende Theoriefelder entwickelten: Während die Filmphänomenologie auf das Filmerleben des Zuschauers als einem ganzheitlichen, körperlichen Kinoerlebnis abhebt, geht es dem Neo-Formalismus vor allem um eine Analyse der kognitiven Verstehensprozesse von formalen filmischen Strukturen und macht diese an einer analytischen Beschreibung von klar distinguierbaren, bedeutungstragenden Elementen, Mustern und Schemata fest, wobei von impliziten Zuschauern ausgegangen wird. In diesem Kontext entsteht auch die »New Film History« als neuer Ansatz zur Filmgeschichtsschreibung, der abrückt von der Fokussierung auf die Werke einzelner Regisseure und nun die technischen, materiellen und ökonomischen Bedingungen ebenso in den Blick nimmt wie die Herausbildung von ästhetischen Konventionen und Stilen. Demgegenüber werden nun seit den 2000er Jahren verstärkt Analysen der Rezeption und des Nutzungsverhaltens von historisch konkret verortbaren, realen Zuschauern eingefordert. Unter dem Begriff »New Cinema History« entstehen Studien zum Kino als komplexem Ort der Medienerfahrung. Dies führte schließlich 2004 zur Gründung des HoMER-Netzwerks (*History of Moviegoing, Exhibition and Reception*⁴), an dem international – d. h. hier vor allem in englischsprachigen Diskursen – zahlreiche WissenschaftlerInnen beteiligt sind (Melvyn Stokes, Robert Allen und Richard Maltby seien hier stellvertretend genannt). In den ersten Jahren konzentriert sich die Forschung in diesem Feld auf die Geschichte der Kinoerfahrung in den USA und in England (*Hollywood Spectatorship: Changing Perceptions of Cinema Audiences*).⁵ In den letzten Jahren kommen jedoch vermehrt auch andere Länder und historische Episo-

³ Vgl. Baudry 1999; Baudry 2003.

⁴ Vgl. <http://homernetwork.org/> [21.07.2017].

⁵ Stokes & Maltby 2001.

den meistens in Form kleinerer »Case Studies« hinzu (etwa in: *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*).⁶

Es gab in der Tat Ansätze einer Kinoforschung in Deutschland (etwa Harro Segebergs Untersuchungen zur Kinorezeption in der NS-Zeit, die Studien zum frühen Kino von Martin Loiperdinger die Untersuchungen zum Verhältnis von früher Filmgeschichte und Kino von Thomas Elsaesser, oder auch einzelne Studien zu spezifischen Aspekten z.B. von Irmbert Schenk, Heide Schlüpmann, Winfried Pauleit, Malte Hagener und anderen).⁷ Es fehlte aber ein integrierender, großer, umfassender, unterschiedliche theoretische und methodische Linien einbeziehender Blick auf die Felder, die sich mit Kino und Film beschäftigen (Filmästhetik, Filmgeschichte, Filmsoziologie, Empirie, Phänomenologie, Architektur).

Als sich im Jahre 2009 auf der Jahrestagung der *Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM)* einige FachbesucherInnen zusammenfanden, um über eine Bündelung und (Neu-)Fokussierung der Erforschung von Kino im Rahmen der Medienwissenschaft zu sprechen, gab es viele Desiderate und Wünsche, aber noch wenig Struktur. Diese Struktur fand sich 2011 durch die Förderung der DFG im neu entwickelten Format des »Forschernetzwerks«, das die Bildung einer offenen, theoriegeleiteten und systematischen, aber nicht einengenden Perspektive ermöglichte. Dieses Netzwerk ist nicht vergleichbar mit einem großen Verbundprojekt oder gar einem Graduiertenkolleg, sondern dient dazu, unterschiedliche ForscherInnen ergebnisoffen zu vernetzen und durch persönliche Treffen den Austausch von Ideen zu fördern. Die Kinowissenschaft sollte in unserem Fall nicht neu erfunden werden, sondern vielmehr ihre bisherigen Ergebnisse gebündelt und integriert werden. Im Fokus des Netzwerks stand nicht die Entwicklung einer neuen Kinotheorie, auch keine medienwissenschaftliche Betrachtung der aktuellen Kinolandschaft nach der Digitalisierung, sondern die Zusammenführung von Traditionslinien und Einzelansätzen für einen produktiven Austausch über Konvergenzen und Divergenzen, der auch in publizierter Form festgehalten werden sollte. Das Forschernetzwerk hat diesen Ansatz verwirklicht, indem es Begegnungen der Beteiligten an ganz unterschiedlichen Orten in Europa ermöglichte. Diese wurden zur Diskussion und für Vorträge genutzt, aber auch um aktuelle (und vergangene) Kinonutzungsweisen in den Städten (in dieser Reihenfolge) Bochum, Konstanz, Zürich, Siegen, Leipzig und Hamburg in tatsächlichen Kinosälen zu »erfahren«. Inhaltlich wurden dafür drei Sektionen vorgegeben: Sektion I untersuchte die Filmerfahrung im Hinblick auf den sozialen Ort Kino; Sektion II betrachtete die Filmrezeption zwischen Wissenserwerb und Sinnesreizung sowie die Hybridisierung dieser an sich schon multivalenten

⁶ Maltby et al. 2011.

⁷ Vgl. Segeberg 1999; Loiperdinger 2003; Elsaesser 2002.

Erfahrung durch neue Wahrnehmungsangebote innerhalb der Filmästhetik; Sektion III widmete sich den Herausforderungen des Kinos vor dem Horizont digitaler Medien und den damit einhergehenden Transformationen und Neuabstimmungen. Im Sommer 2014 kam das Netzwerk mit einer großen, international besetzten, englischsprachigen Tagung an der Universität Hamburg zum Abschluss.

Nachdem bereits im Jahre 2013 im Rahmen einer Doppelausgabe der Zeitschrift *Augenblick* ein Band mit dem Titel »Erfahrungsraum Kino« zu den ersten Sondierungen und Ansätzen des Netzwerks erschienen ist,⁸ erweitert der vorliegende Band »Kinoerfahrungen. Theorien, Geschichte, Perspektiven« nun die Fokussierung und stellt in größerer Breite und Tiefe die Diskussionen, Kontroversen und Ergebnisse aus vier Jahren Arbeit mit dem Erfahrungsraum Kino zusammen. Der Band ist in drei Teile gegliedert: Zunächst geht es im ersten Teil um grundlegende Ansätze, theoretische Modelle und übergreifende Zusammenhänge zur besonderen Konstellation der Kinoerfahrung. Der zweite Teil verlängert den Horizont in die Tiefe historisch wandelbarer Kinoformen und Wahrnehmungsweisen, die vom frühen Stummfilmkino bis in die 1960er Jahre reichen. Am Ende schließt der dritte Teil zeitlich nahtlos an, verhandelt spezifische und örtliche Phänomene und weist auf das Kino als bedeutenden Faktor im Medienensemble heute hin, mit seinen besonderen Ausprägungen und Anpassungen an Veränderungen, aber auch in seiner Konsistenz als Freizeitangebot.

Theorien

Der erste Teil beginnt mit Thomas Elsaessers (Amsterdam) grundlegender Auseinandersetzung mit dem Erfahrungsbegriff in »Kino als Erfahrung und Ereignis«. Elsaesser geht von Walter Benjamins Unterscheidung von Erfahrung und Erlebnis aus und begreift diesen Dualismus der Funktionsweisen als Oszillation divergierender Einstellungen, die sich ergänzen, verstärken und stützen können. Er findet die Ereignishaftigkeit etwa im Umgang mit dem Spektakelhaften des Hollywood-Kinos, vor allem aber auch in den verschiedenen Adaptionen von Film im Kino durch RegisseurInnen, die unterschiedliche Nähe- und Distanzbeziehungen beschreiben und immer wieder neu aushandeln. Dabei rückt auch die besondere Körperhaftigkeit von Film in den Fokus, die im Umkehrschluss wieder an die Sinneserfahrung von Film im Kino anschließt.

Der zweite, eher historisch-systematische Aufsatz beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Zuschauer und Rezeptionsraum. In »Relokalisierung – Reprä-

⁸ Vgl. Keitz et al. 2013.

sensation – Resonanz. Historische, theoretische und ästhetische Prolegomena zum Diskurs über die Korrelation von Film und Raum« untersucht Florian Mundhenke (Hamburg) den Wandel von Repräsentationspraxen eines Mediums: des langen Spielfilms. Dem Aufsatz geht es darum, die quasi-normale Bindung des Films an das Kino zu denaturalisieren, und zu zeigen, dass das Verhältnis von Medium/Form und Raum in der historischen Entwicklung immer wieder neu ausgehandelt werden musste. Das frühe Kino etwa kannte noch keine Vorführungen längerer Werke, diese fanden aber – als Spielfilme – später auch Einzug in das Fernsehen und – in heutiger Zeit – in mobile Endgeräte. Die Inhalte und Ästhetiken können dabei sogar stabil bleiben, was sich aber grundlegend ändert, ist die Erfahrung, die der Einzelne macht. Die Modalitäten, Wahrnehmungsweisen und Bezugnahmen auf das Medium sind eben von Kino über Fernsehen bis hin zum Smartphones – bei aller Konstanz – durch differente Sinnesmodalitäten gekennzeichnet.

Hier schließt auch Francesco Casetti (Yale) Beitrag zu »Mediascapes« an. In diesem wird das besondere Verhältnis von Film und Raum mithilfe eines medienökologischen Ansatzes bestimmt. Raum – zumal der urbane, städtische – ist keine naturgegebene Tatsache, sondern immer schon von Menschen geformt, entworfen und zweckdienlich gemacht. Medien nun wiederum sieht Casetti als Werkzeuge an, die eine Aneignung des Raums ermöglichen, die dazu dienen, ihn zu kontrollieren, zu kartieren, zu überwinden und aufzuzeichnen. Als *mediascape* erfasst Casetti entsprechend den Raum, der mithilfe der Medien und anderer technischer Einrichtungen die Vermittlung zwischen Realität und Individuum bzw. zwischen einzelnen Individuen ermöglicht und erleichtert. Gerade in der heutigen Zeit sind diese medial stratifizierten Räume hochgradig hybrid, wandelbar und situativ (ein Kino kann Filme zeigen, aber auch Ort einer Theateraufführung oder einer Sportübertragung sein). Von daher begreift Casetti das Konzept des »mediascaping« als offenen Prozess, der als Ökosystem die Repräsentation, die Ökonomie, den Raum und das menschliche Handeln immer wieder in neue produktive Schwingungen bringt.

Thomas Weber (Hamburg) weist in seinem Aufsatz »Kinoerfahrungen als epistemologische Konstruktion einer gemeinsamen Erfahrungswelt. Mediale Milieus und ihre Praktiken« auf den Erfahrungsbegriff als diskursive Konstruktion hin und zeigt die pluralen Bedeutungsdimensionen des Begriffs, bei denen die individuelle Filmerfahrung nur *eine* Erfahrungskomponente in einem heterogenen Ensemble von individuellen und kollektiven Erfahrungen ist, die über die unmittelbare Filmwahrnehmung hinausgehen (Nachgespräche, Technik, soziale Aspekte, räumliche Bedingungen, aber auch vorausgehende soziale und kulturelle Erfahrungen). Weber nutzt den Begriff des »medialen Milieus«, um das Zusammenspiel von unterschiedlichen Akteuren und Wirkungsmechanismen zu beschreiben. Dabei interessiert er sich insbesondere für den gemeinsamen Erfahrungshorizont der menschlichen Akteure, der

nicht nur das eigene Denken und Handeln im Milieu einschließt, sondern auch die Erwartung von Denk- und Handlungsweisen der anderen, auf die jeweils reagiert wird. Erfahrungen lassen sich dementsprechend anhand der konkreten Praktiken, also anhand der Transformationsprozesse in medialen Milieus analysieren; in sie schreiben sich jeweils singuläre, von anderen medialen Milieus unterscheidbare Erfahrungshorizonte ein, aus denen sich die Bedeutung der jeweiligen Medienerfahrungen ergibt.

Geschichte

Der zweite Teil befasst sich mit der Geschichte der Erfahrungen mit Kino und deren historischen Veränderungen. Dabei werden unterschiedliche Aspekte von Kinoerfahrungen thematisiert, die vor allem die Konstruktion eines Kinopublikums oder einer Kinoöffentlichkeit betreffen.

In seinem Aufsatz »Mit Filmstars zur Theaterreife« rekonstruiert Martin Loiperdinger (Trier) die Orte im frühen Kino der 1910er Jahre, bei denen er für die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg drei Typen unterscheidet: Ladenkinos, Kinotheater und Kinopaläste, die je unterschiedliches Publikum anzogen. In dieser Zeit durchlief das Kinoprogramm eine Wandlung, die von kürzeren Filmen, die in Nummernprogrammen zusammengestellt wurde, hin zu Langspielfilmen führte – ein keineswegs selbstverständlicher Prozess, der von ganz unterschiedlichen Interessenlagen gekennzeichnet war, die auch zu einer neuen Konstitution des Kinopublikums führte: So wollte man durch den Langspielfilm auch das Publikum disziplinieren (etwa durch die Gewöhnung an feste Anfangszeiten oder konzentriertere Formen der Rezeption) und ein Starsystem etablieren, was in seiner Gesamtheit letztlich komplexere, bildungsnähere Erzählformen und theaterhaftere Rezeptionsweisen ermöglichte, mit denen sich ein zahlungskräftigeres, bürgerliches Publikum gewinnen ließ.

Der Beitrag von Harro Segeberg, Felix Schröter und Irina Scheidgen (Hamburg) über die Filmzuschauer im NS-Kino fasst wesentliche Ergebnisse des von Harro Segeberg geleiteten DFG-Projektes »Medialität und Modernität des NS-Kinos« zusammen, das auf der Basis einer Analyse von mehreren hundert Feldpostbriefen sowie von umfangreichem Aktenmaterial zum Kinoprogramm in Hamburg sowie Tagebüchern zur Mediennutzung von einzelnen Personen ein differenziertes Bild der Zuschauer der Jahre 1933 bis 1945 zeigt. Dabei geht es den AutorInnen nicht um einzelne Filme, sondern um den Zusammenhang von Produktion, Distribution, Präsentation und Rezeption von Filmen und die Einordnung der Äußerungen von Zuschauern in das medienpolitische System des NS-Kinos. So werden in einer ersten statistischen Auswertung einer großen Anzahl von Briefen verschiedene Einstellungen der Kinobesucher unterschieden, die zwischen systemkompatiblen,

systemüberwältigten, systembegeisterten, systemroutinierten, systemindifferenten oder systemkritischen Positionen schwanken. Dieses Bild wird durch die Analyse der Tagebücher von Einzelpersonen weiter ausdifferenziert, da hier individuelle, lebensweltliche Aushandlungen von Mediennutzungen erkennbar werden und d.h. auch individuelle Strategien, um sich mit dem Medienangebot der NS-Zeit zu arrangieren.

Emma Pett und Melvyn Stokes (London) befassen sich in ihrem Beitrag »Kinoerfahrung und postkoloniale Zuschauer im Großbritannien der 1960er Jahre« ausgehend von umfangreichen Interviews mit der individuellen und kollektiven Kinonutzung durch migrantische Gemeinschaften. Dabei fokussieren die AutorInnen den Kinobesuch als sozialen Akt, nicht die Rezeption einzelner Filme, die im Wesentlichen die gleichen waren, die auch die Kinobesucher ohne Migrationshintergrund in britischen Kinos zu sehen bekamen – also Filme, in denen sie als soziale und kulturelle Gruppe selbst nicht vorkamen. Besonderheiten zeigten sich nun in der Kinonutzung durch die migrantischen Gemeinschaften: das Kino ist nicht allein ein Ort der Unterhaltung und des Zeitvertreibe, sondern wird zum sozialen Treffpunkt, in dem durch Diskussionen über Filme und die z.T. von ihren eigenen Herkunftsländern abweichenden Wertmaßstäbe kulturelle Identitäten ausgehandelt werden; mehr noch: Kinos werden als Ort einer migrantischen Öffentlichkeit genutzt, in denen sogar politische Veranstaltungen organisiert werden.

Julian Hanich (Groningen) stellt in seinem Aufsatz »Kino, Theater, Fernsehen: André Bazins Publikumstheorie« eine bislang wenig beachtete Publikumsstheorie von André Bazin vor, die vom kollektiven Erleben der Zuschauer ausgeht. Bazins Theorie fokussiert also nicht das Kinoerlebnis des einzelnen Zuschauers als Individuum, sondern die gemeinsamen Erfahrungen des Publikums bei einer Filmvorstellung. Hanich rekonstruiert die Bazinsche Publikumsstheorie auf der Basis von Indizien und einzelnen, bruchstückhaften Äußerungen, die er in den dessen zahllosen, zwischen 1918 und 1958 entstandenen Artikeln zu dieser Thematik findet. Bazins verstreute Anmerkungen gewinnen dort Modellcharakter, wo man sie mit seinen Ausführungen zum Publikum anderer Medien (wie dem Fernsehen oder dem Theater) vergleicht. Dabei wird ein oszillierender Diskurs sichtbar, der in seinen Bestimmungsversuchen des Zuschauers zwischen der Vereinzelung in der Masse, die sich ihrer nur in wenigen Momenten als solche selbst bewusst wird, und einem bewussten sozialen Akt der gemeinsamen, kollektiven Erfahrung schwankt.

Perspektiven

Der dritte Teil des Bandes befasst sich mit besonderen Perspektiven von Kinoerfahrungen. Er beginnt mit Senta Siewerts (Frankfurt a. M.) Beschäfti-

gung mit einer völlig anderen Kinoauffassung in »Affektive und partizipative Erfahrung bei Expanded-Cinema-Aufführungen auf Filmfestivals«. Obwohl das Expanded Cinema eine lange Geschichte aufweist, die in die 1930er Jahre zurückreicht, und die vor allem in der Performance- und Installationskunst der 1960er Jahre intensiv erprobt und diskutiert wurde, erfreuen sich, so die Autorin, heute auch Wiederaufführungen und neue Werke auf Filmfestivals einer außerordentlichen Beliebtheit. Das Expanded Cinema, wie der Name schon sagt, sprengt dabei den Raum des Kinos und verlagert die Projektion nach außen, in andere Räume oder in die Umwelt hinein. Was gerade für den Besucher dabei reizvoll erscheint, ist die Öffnung der oft als disziplinierend empfundenen Kino-Anordnung – das Kino wird zu einem Ort des eigenen Handelns und der Performanz – und die Ephemerität, also Flüchtigkeit, solcher Aufführungen. Siewert gibt einen historischen Überblick über Entwicklungen und stellt einige Beispiele der jüngeren Zeit vor. Am Ende resümiert sie ihre Ausführungen, insbesondere zur besonderen Rolle des Kuratierens solcher Aufführungen, zur Systematik der Formen und der Rolle des Expanded Cinema als Hybrid zwischen Kino, Theater und Museum.

Marcus Stiglegger (Berlin) fokussiert ebenfalls einen besonderen Umgang mit dem Kino als Raum und Erfahrungsort, die er in den Filmen des Franzosen Philippe Grandrieux ausmacht: »La Vie Nouvelle du Cinema. Philippe Grandrieux und die Erweiterung des Dispositivs Kino«. Der Regisseur sprengt dabei, so der Verfasser, die Begrenzungen der Kinoerfahrung nicht völlig auf, wie im Expanded Cinema. Er inszeniert immer noch Spielfilme, die aber durch seine grenzüberschreitende audiovisuelle Verdichtung sinnlich erweitert werden. Damit hält er die Zuschauer dazu an, ihre eigene Wahrnehmung zu reflektieren. Der Regisseur reduziert das Bild auf einen quadratischen Blickraum und arbeitet mit Unschärfen, Dunkelheit und Geräuschen. In dieser Reduktion sieht Stiglegger aber keine Limitierung, sondern eine Erweiterung: das Medium Film trete in seiner Plastizität und Ritualhaftigkeit in den Filmen Grandrieux' während der Kinorezeption wieder deutlich hervor.

Zuletzt untersucht Oliver Schmidt (Hamburg) aktuelle Umbrüche des Erfahrungsraums Kino in »Hollywood Reboots. Der Wandel medialer Erfahrungswelten im 21. Jahrhundert«. Er fokussiert sich in seinem Beitrag auf das seit 2007 stark angestiegene Interesse von Hollywood an sogenannten »Reboots«. Dieser Begriff bezeichnet im Gegensatz zum Remake keine Neuverfilmungen, sondern eine Neuinszenierung der kompletten medialen Marke unter Anpassung auch inhaltlicher und ästhetischer Erkennungszeichen. Dass sich dieser sehr grundsätzliche (Neu-)Adaptationsprozess im Kino vollzieht, erscheint dabei nur logisch, da solche »ästhetischen Updates« allein über die mediale Erfahrungswelt der Kinorezeption überzeugend vermittelbar erscheinen. Damit sind Reboots kulturelle Taktgeber der gegenwärtigen

Medienentwicklung, wobei sich in ihnen der kollektive gesellschaftliche Erfahrungshorizont im Rahmen der anvisierten ästhetischen Neuausrichtung widerspiegelt.

Danksagung

Das vorliegende Buch ist über einen Zeitraum von mehreren Jahren entstanden und dokumentiert nicht nur wesentliche Beiträge zur internationalen Tagung »The Cinematic Space – Experience, Knowledge, Technology«, die 2014 an der Universität Hamburg stattfand, sondern gab den AutorInnen Gelegenheit, gegenüber den Tagungsbeiträgen erheblich erweiterte Texte auszuarbeiten; zudem haben wir einige Beiträge zusätzlich aufgenommen, die weitere wichtige Aspekte und Facetten des Themas ausleuchten, um die die Komplexität des Diskurses über Kinoerfahrungen zu reflektieren. Wir bedanken uns daher an erster Stelle bei den AutorInnen für Ihre Geduld für die zahlreichen Bearbeitungsgänge und Erweiterungsvorschläge.

In einem Fall hat sich die Redaktion zu einer Auskopplung der englischen Fassung eines Beitrags entschieden und diesen bereits vorab publiziert: Thomas Elsaesser »Cinema as Event and Experience«, erschienen 2016 in der Reihe Hefte zur Medienkulturforschung im AVINUS Verlag. Alle anderen englischen Originalbeiträge wurden ins Deutsche übersetzt.

Bedanken möchten wir uns an dieser Stelle bei der DFG für die Förderung, die uns über drei Jahre hinweg einen produktiven Austausch ermöglicht hat und bei allen, die durch ihre zahlreichen Diskussions- und Redebeiträge zur Entwicklung der in diesem Band zusammengestellten Ideen beigetragen haben – insbesondere bei allen Mitgliedern des Netzwerks »Erfahrungsraum Kino«: Julian Hanich, Franziska Heller, Ursula von Keitz, Thomas Klein, Daniel Kulle, Florian Mundhenke, Senta Siewert, Thomas Weber, Wolfgang Fuhrmann und Marcus Stiglegger.

Unser Dank geht an dieser Stelle auch an Oliver Schmidt und Daniel Kulle für die Übersetzungen der Texte von Emma Pett und Melvyn Stokes, Francesco Casetti und Thomas Elsaesser, ohne die das Buch so nicht hätte entstehen können.

Und ein besonderer Dank gilt auch allen, die bei der Bearbeitung der Texte in Lektorat und Korrektorat mitgewirkt haben: Jasmin Kermanchi, David Ziegenhagen und insbesondere Daniel Kulle sowie Linda Kutzki für Layout und Satz; sie alle haben durch ihre ebenso kompetente wie sorgfältige Redaktionsarbeit einen wichtigen Beitrag für das Gelingen des Buchprojekts geleistet.

Florian Mundhenke und Thomas Weber, Hamburg 2017

Literatur

- Altenloh, Emilie (1993): *Zur Soziologie des Kino: Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Hrsg. von Andrea Haller/Martin Loiperdinger/Heide Schlüpmann. Stroemfeld: Frankfurt a. M. (Orig. 1914).
- Baudry, Jean-Louis (1999): »Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks«. In: Claus Pias/Joseph Vogl/Lorenz Engell/Oliver Fahle/Britta Neitzel, Hrsg.: *Kursbuch Medienkultur. Die massgeblichen Theorien von Brecht bis Bandrillard*. Stuttgart: DVA, 381–404. (fr. Orig. 1975).
- Baudry, Jean-Louis (2003): »Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat«. In: Robert F. Riesinger: *Der kinematographische Apparat Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Nodus: Münster, 27–40. (fr. Orig. 1970).
- Elsaesser, Thomas (2002): *Filmgeschichte und Frühes Kino*. Edition text + kritik: München.
- Keitz, Ursula von/Kulle, Daniel/Stiglegger, Marcus, Hrsg. (2013): *Erfahrungsraum Kino. Augenblick 56/57*. Schüren: Marburg.
- Loiperdinger, Martin, Hrsg. (2003): *Theorien zum frühen Kino*. KINTop, 12, Stroemfeld: Frankfurt a. M.
- Maltby, Richard/Biltereyst, Daniel/Meers, Philippe, Hrsg. (2011): *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Wiley-Blackwell: London.
- Mundhenke, Florian (2012): »Der Erfahrungsraum Kino im digitalen Zeitalter. Herausforderungen des Dispositivs Kino zwischen medialer Konkurrenz und sozialer Nutzungspraxis«, in: *Rabbit Eye*, 5, 71–85.
- Münsterberg, Hugo (1996): *Das Lichtspiel Eine psychologische Studie (1916). Und andere Schriften zum Kino*. Hrsg. Von Jörg Schweinitz. Chronos: Wien. (Orig. 1911).
- Segeberg, Harro, Hrsg. (1999): *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste*. Wilhelm Fink: München.
- Stokes, Melvyn/Maltby Richard, (2001): *Hollywood Spectatorship: Changing Perceptions of Cinema Audiences*. Palgrave MacMillan: London.