

Maike Sarah Reinerth

Erinnerung und Imagination im Spielfilm

Kulturverlag Kadmos Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2022, Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt
Alle Rechte vorbehalten

Dissertation an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF,
Medienwissenschaft, 2018

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de

Umschlaggestaltung: Constanze Vogt

Umschlagmotiv: Künstlerische Adaption von W. T. Burckhardt,
inspiriert von einem Filmstill aus HIROSHIMA MON AMOUR

Druck: Booksfactory

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-448-6

Inhalt

Vorbemerkungen	9
1. Einleitung	11
2. Vorüberlegungen zu Teil 1: Die Analyse filmischer Imaginationsdarstellungen	21
2.1 Film- und medienwissenschaftliche Forschung zur Imagination: Ein erster Überblick	21
2.2 Alltagspsychologie	25
2.3 Prototypen	27
2.4 Metaphern	28
2.5 Wissenschaftliche Diskurse	31
3. Imagination und Erinnerung in den Film- und Medienwissenschaften	35
3.1 Zum Verhältnis von Figuren- und Zuschauer:innenbewusstsein	39
3.2 Imaginationen: Eine prototypische Definition	45
3.2.1 Subjektivität	51
3.2.2 Erlebnisqualität	64
3.2.3 Zeit	76
3.3 Zusammenfassung	88
4. Imaginationsdarstellungen im Wandel: Bedingungen der Produktion und Rezeption	93
4.1 Standardisierung und ästhetische Normen	98
4.1.1 Medialität	103
4.1.2 Erzähl- und Darstellungspraxis	104
4.1.3 Ideologie	104
4.2 Ebenen des Wandels filmischen Ausdrucks	108
4.3 Zusammenfassung	110

5.	Imaginationsdarstellungen im Film:	
	Entwurf einer Analyseheuristik	113
5.1	Phänomenologisch-ästhetische Annäherung	117
5.2	Systematisierung nach prototypischen Charakteristika	118
5.3	Historische Kontextualisierung	119
5.4	Zusammenfassung und analyseleitende Fragen	122
5.4.1	Analyseleitende Fragen zur phänomenologisch-ästhetischen Annäherung	123
5.4.2	Analyseleitende Fragen zur Systematisierung nach prototypischen Charakteristika	124
5.4.3	Analyseleitende Fragen zur historischen Kontextualisierung	125
6.	Vorüberlegungen zu Teil 2:	
	Die filmische Inszenierung imaginativen Erinnerns	127
7.	Der frühe Film: 1895–1920	131
7.1	Innen/Außen: Psychomediale Explorationen	131
7.2	Phänomenologisch-ästhetische Annäherung: Filme des Attraktionskinos	136
7.3	Prototypik des Erinnerns	143
7.3.1	Subjektivität	143
7.3.2	Erlebnisqualität	145
7.3.3	Zeit	147
7.4	Historische Kontextualisierung	149
7.5	Phänomenologisch-ästhetische Annäherung: Filme des frühen narrativen Kinos	155
7.6	Prototypik des Erinnerns	161
7.6.1	Subjektivität	161
7.6.2	Erlebnisqualität	163
7.6.3	Zeit	167
7.7	Historische Kontextualisierung	168
7.8	Zusammenfassung	178
8.	Das Autor:innenkino der Nachkriegszeit: 1955–1975	181
8.1	Fragmente: Psychische Brüche und filmische Aufbrüche	181
8.2	Phänomenologisch-ästhetische Annäherung an drei Filme der Neuen Wellen	191
8.2.1	HIROSHIMA MON AMOUR	191
8.2.2	JONAS	198
8.2.3	THE PAWNBROKER	200

8.3	Prototypik des Erinnerns	202
8.3.1	Subjektivität	202
8.3.2	Erlebnisqualität	205
8.3.3	Zeit	210
8.4	Historische Kontextualisierung	213
8.5	Zusammenfassung	227
9.	Das Kino der Jahrtausendwende: 1995–2015	229
9.1	Manipulation: Spiel mit Medium und <i>mind</i>	229
9.2	Phänomenologisch-ästhetische Annäherung an drei Filme der Jahrtausendwende	238
9.2.1	ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND	238
9.2.2	LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLON	246
9.2.3	INCEPTION	248
9.3	Prototypik des Erinnerns	253
9.3.1	Subjektivität	253
9.3.2	Erlebnisqualität	256
9.3.3	Zeit	261
9.4	Historische Kontextualisierung	266
9.5	Zusammenfassung	279
10.	Schlussbetrachtungen	281
11.	Literaturverzeichnis	291
12.	Medienverzeichnis	310
13.	Abbildungsverzeichnis	314

1. EINLEITUNG

In Michael Curtiz' Filmklassiker *CASABLANCA* (1942) sitzt der Protagonist Rick Blaine (Humphrey Bogart), den wir im Laufe der Geschichte als kontrolliert handelnden Menschen erlebt haben, mit glasigen Augen vor einer Flasche Gin, als der Barpianist Sam (Dooley Wilson) den berühmten Song »As Time Goes By« anstimmt. Nach wenigen Takten setzen Streichinstrumente ein, die Kamera nähert sich Ricks Gesicht bis zur Großaufnahme, das Bild verliert an Kontur. Aus der durch Zigarettenrauch verstärkten Unschärfe taucht mittels Überblendung der Pariser Triumphbogen auf, bevor eine Montagesequenz Rick gut gelaunt mit Ilsa (Ingrid Bergman) während einer Fahrt im Cabrio, auf einem Schiff und schließlich champagnertrinkend in einem Apartment zeigt. Unterdessen mischt sich eine Variation der Marseillaise in das sentimental-getragene Liebeslied, bevor beides von einem fröhlich-beschwingten Motiv abgelöst wird (0:36:45–0:38:10¹).

Wohl kaum ein:e Zuschauer:in dieser knapp eineinhalbminütigen, fast dialogfreien Sequenz, die den zentralen Flashback des Filmklassikers *CASABLANCA* einleitet, würde der Aussage widersprechen, dass was wir sehen Ricks Erinnerung – das retrospektive und mentale (Wieder-) Erleben seiner intensiven Liebesbeziehung zu Ilsa – darstellt. Doch warum ist das so? Was macht uns so sicher, dass es sich um einen Perspektivenwechsel von der äußeren Realität *CASABLANCAS* in das Innere des Protagonisten und, noch genauer, in seine ihm mittels subjektiven Erinnerens zugängliche, persönliche Vergangenheit handelt – und nicht um eine unangekündigte Reise nach Paris oder einen wirren Traum des alkoholisierten Rick? Äußerlich unsichtbare, imaginative Bewusstseinsvorgänge wie das Erinnern lassen sich im Unterschied zu den meisten filmischen Motiven schließlich nicht direkt abbilden, sondern stets nur in ästhetische Darstellungen übersetzen. Der zunächst so problemlos erscheinenden Einordnung liegen also komplexe Prozesse der Produktion und Rezeption zugrunde.

¹ Die Timecode-Angaben beziehen sich auf die im Medienverzeichnis angegebenen Filmfassungen.

Hinterfragt man die Selbstverständlichkeit, mit der wir diese wohl-bekannte und einschlägig kanonisierte Sequenz zu verstehen scheinen, wirft das eine Reihe weiterer Fragen auf: Wie ist es überhaupt möglich, dass Zuschauer:innen filmische Darstellungen von Erinnerung oder auch anderen Imaginationen verstehen, obwohl sie nicht fotorealistisch konkret abgebildet werden können und häufig auch nicht sprachlich benannt werden? Welche Aspekte der Produktion und Rezeption von Filmen, aber auch welche Formen des Wissens über Erinnerung, Imagination und das Bewusstsein spielen für das Gelingen dieser Darstellungen eine Rolle? Inwiefern sind diese zugrunde liegenden Annahmen historisch konstant, inwiefern von spezifischen kontextuellen Bedingungen abhängig? Wie finden sie ihren Weg in die ästhetische Praxis von Filmemacher:innen, wie wirken sie auf die Rezeption? Welche verschiedenen Formen der Darstellung von Erinnerung gibt es? Unter welchen Bedingungen und in welchen produktions-, medien-, mentalitäts- und wissensgeschichtlichen Zusammenhängen sind sie entstanden? Wie und weshalb werden sie trotz großer ästhetischer und thematischer Differenzen von unterschiedlichen Rezipient:innen zu unterschiedlichen Zeiten ähnlich verstanden? Inwiefern unterscheidet sich die Rezeption eines zeitgenössischen Publikums aber vielleicht auch von der nachträglichen Aneignung eines Filmklassikers?

Dieses Buch sucht nach Antworten auf die genannten Fragen. Grundlegend ist dabei die Annahme, dass Zuschauer:innen mit Filmemacher:innen bestimmte, nur zum Teil explizite Vorstellungen über Imaginationen und Bewusstseinsprozesse teilen, die die Basis für die Verständigung über derart schwierig zu objektivierende und konkretisierende, von individuellen Erlebnisqualitäten und Empfindungen begleitete subjektive Phänomene sind. Die audiovisuelle Inszenierung von Ricks Erinnerung in *CASABLANCA* gründet demnach wenigstens zum Teil auf spezifischen, meist impliziten Übereinkünften zwischen Filmschaffenden und Filmsehenden – auf Vorstellungen darüber, wie Erinnerungen ›aussehen‹ und sich ›anfühlen‹ können, welche Funktionen sie erfüllen und wie sie sich zu anderen, verwandten Bewusstseinsprozessen, wie Träumen oder Fantasien, verhalten.

Solchen Vorstellungen liegen einerseits individuelle, alltägliche Erfahrungen zugrunde, die sich zum Teil auf grundlegende kognitiv-perzeptive Voraussetzungen zurückführen lassen, die zeit- und kulturübergreifend verbreitet sind (vgl. z. B. Currie/Ravenscroft 2002; Sutton 2012; Walton 1990: 48–49). Sie sind aber andererseits eng verschränkt mit einer Vielzahl von Diskursen über Erinnerung, Imagination und ›das Mentale‹, an denen wir mehr oder weniger aktiv teilhaben: Wenn wir uns in alltäglichen Kontexten mit Bewusstseinszuständen beschäftigen, ist unser Verständnis

von ihnen zumeist Teil so genannter *Alltagstheorien*, die nicht den strengen Kriterien der Wissenschaft unterliegen, ihnen aber insofern ähneln, als auch sie ein System von Annahmen bilden, das unseren alltäglichen Umgang mit der Welt ordnet (vgl. z.B. Asendorpf/Neyer 2012: 2–22; Hogan 2003a: 32–34; Persson 2003: 143–246). Zudem entwickeln sich Alltagstheorien nicht unabhängig von *wissenschaftlichen Theorien*, sondern enthalten oft popularisierte wissenschaftliche Versatzstücke, bei deren Verbreitung Medien eine entscheidende Rolle spielen. Unser Erleben von Bewusstseinsprozessen ist also nicht unabhängig von kulturell geformten epistemischen Annahmen, zugleich können kulturelle Darstellungen wie Erinnerungssequenzen im Film nur verstanden werden, wenn sie Bezug auf unsere angeborenen und erworbenen Erlebens- und Wissensbestände nehmen.

Obwohl ihre Bedeutung allerdings so grundsätzlich für jede Kommunikation über unser Innenleben ist, wurde die Rolle dieser Erlebens- und Wissensbestände in der künstlerischen Praxis und in der Rezeption noch wenig erforscht. Die Frage, wie sich universale Dispositionen und zeitspezifische Diskurse in die konkrete Ästhetik filmischer Darstellungen einschreiben und damit die historische Entwicklung von Imaginationsdarstellungen prägen, steht hiermit erstmals im Zentrum film- und medienwissenschaftlicher Forschung. Um dieses, wie bereits skizziert, enorm komplexe Verhältnis angemessen zu klären, bedarf es notwendigerweise eines multiperspektivischen, interdisziplinären Vorgehens: Im Mittelpunkt dieser Untersuchung steht ein medienästhetischer Gegenstand – filmische Strategien zur Darstellung von Imaginationen, insbesondere Erinnerung –, den ich als Kulminations- und Schnittpunkt betrachten möchte, an dem sich nicht nur Vorstellungen von Filmschaffenden und Filmsehenden treffen, sondern auch wissenschaftliche Spezial- und medial formierte Interdiskurse (vgl. Link 2013: 10–16) mit ästhetischen Traditionen, technischen Entwicklungen, individuellen Idiosynkrasien und Erfahrungen verschmelzen. Neben einschlägigen film- und medienwissenschaftlichen Ansätzen zur Beschreibung medialer Darstellungsstrategien sowie zu Konzepten der Produktion und Rezeption beziehe ich daher auch zentrale neurowissenschaftliche, philosophische und psychologische Theorien der Imagination und Erinnerung ein. Denn einerseits lassen sich Bewusstseinsprozesse als Darstellungsobjekte nur mit einem an den Lebens-, Wissens- und Medienrealitäten der Filme produzierenden und rezipierenden Akteur:innen orientierten Verständnis hinreichend analysieren – eine in der filmwissenschaftlichen Forschung zumeist vernachlässigte Grundlage. Andererseits werden durch die multiperspektivische Herangehensweise auch andere vermeintliche Selbst-

verständlichkeiten im Hinblick auf die Produktion und Rezeption von Filmen hinterfragt: Künstlerisch-ästhetische Gestaltungsprozesse sind weder primär auf individuelle Entscheidungen noch ausschließlich auf medienpraktische Traditionen zurückzuführen, sondern entstehen stets als Kombination aus persönlichen (kulturell wie biologisch geprägten) Dispositionen, medialen Regeln und Gegebenheiten und historisch-spezifischen kulturellen und gesellschaftlich-ideologischen Einflüssen. Und auch in der Rezeption spielen diese Faktoren eine Rolle. Die Art und Weise, wie wir mediale Darstellungen verstehen, gehorcht also weder rein *natürlichen* (vgl. z. B. Grodal 1997: 129–153) noch ausschließlich *arbiträr-konventionellen* (vgl. z. B. Branigan 1984: 73–102) Prinzipien. Die Ästhetik selbst ist Schauplatz komplexer Kommunikations- und Bedeutungsbildungsprozesse.

Darüber hinaus spielen im Folgenden auch mentalitäts- und mediengeschichtliche Perspektiven eine hervorgehobene Rolle, denn ein besonderes Problem besteht in der historischen Wandelbarkeit dieser konkreten Vorstellungen und allgemeineren Diskurse: Annahmen über Bewusstseinszustände folgen gewissen Regeln, die – wie beschrieben – zum Teil auf universelle, sich nur sehr langsam evolutionär verändernde Reaktions- und Erfahrungsschemata verweisen. Die kulturellen und gesellschaftlichen Kontexte jedoch, in die nicht nur das Erleben von Imaginationen eingebettet ist, sondern in denen auch in bestimmter Weise über sie gesprochen, gelesen, geforscht wird und in deren Rahmen sie eben auch filmisch dargestellt und rezipiert werden, unterliegen im Unterschied zu den biologischen Dispositionen historischer Veränderung, sind also in gewisser Weise instabil. Solche Diskurse, die in und durch sie sichtbar werdenden Konzepte, prägen Annahmen über Imaginationen oft nur eine gewisse Zeit lang, können aber gerade dann besonders wirksam werden, wenn gesellschaftliche Entwicklungen oder wissenschaftliche Erkenntnisse zu entscheidenden Veränderungen in der (diskursiven) Rede über Bewusstseinsphänomene führen. Und nicht nur historisch gibt es Differenzen, sondern auch im synchronen Vergleich können sich etwa kulturelle, disziplinäre, epistemische oder auf Erfahrungen beruhende Unterschiede in Konzeptionen subjektiver mentaler Phänomene und ihrer Darstellung aufbauen. Zugleich unterliegen auch die technischen und ästhetischen Bedingungen der Filmproduktion ständigem Wandel: Entwicklungen in den Bereichen der Erzähl- und Darstellungsstrategien sowie der technischen Medialität des Films eröffnen neue Möglichkeiten, die sich auch in Darstellungen von Imaginationen niederschlagen. Umgekehrt können technische und mediengeschichtliche Entwicklungen auch auf außerfilmische Diskurse zurückwirken, etwa wenn neue Darstel-

lungsweisen besonders sinnfällige und publikumswirksame Ausdrucksformen ermöglichen oder dem Nachdenken über Imaginationen innovative Impulse verleihen. Hier verschränken sich also wissenschaftliche und alltägliche Vorstellungen von Bewusstseinsphänomenen mit den ihrer filmischen Darstellung zugrunde liegenden medialen Voraussetzungen. Wenn Filmkommunikation als intentionaler Prozess verstanden wird (vgl. z. B. Eder 2008: 69–80; Wulff 1999: 11–76; Wuss 1993: 53–82), der auf Wissensbestände rekurriert, um spezifische (intendierte) Bedeutungen zu vermitteln, müssen wir uns also auch die Frage stellen, wie Filmemacher:innen ebenso wie Rezipient:innen an dieses Wissen gelangen und mit ihm in der Filmkommunikation umgehen, das heißt es in die Produktion von Imaginationsdarstellungen einfließen lassen oder bei deren Rezeption abrufen. Vorstellungen über die Psyche haben also nicht nur eine *individuell-subjektive* und eine *objektiv-wissenschaftliche*, sondern auch eine *medial-kommunikative* Dimension, die sich unter anderem in den untersuchten filmischen Darstellungen zeigt.

Wenn sich Rick in *CASABLANCA* an seine Affäre mit Ilsa in Paris erinnert, können frühere und heutige Publika Zeug:innen seiner glücklichen, beschwingten Vergangenheit werden und an seinem schmerzhaft-melancholischen Erinnerungsprozess teilhaben. In Terry Gilliams *TWELVE MONKEYS* (1995) wird der Protagonist James Cole (Bruce Willis) aufgrund eines wirren, von Erinnerungsbildern durchsetzten Traums, dessen Bedeutung auch für Zuschauer:innen bis zum überraschenden Final Twist des Films rätselhaft bleibt, auf eine Zeitreise geschickt. Und der Pixar-Animationsfilm *INSIDE OUT* (Pete Docter und Ronnie del Carmen, 2015) zeigt uns das Innenleben der 11-jährigen Riley (Kaitlyn Dias) als mechanistische, von Basisemotionen symbolisierenden Homunculi bevölkerte Welt, in der Träume und Erinnerungen im Kopf projiziert und Entscheidungen am Schaltpult getroffen werden. Diese Darstellungen sind einerseits zeitspezifisch: Während die eingangs skizzierte Erinnerungssequenz in *CASABLANCA* narrativ am Leitmedium Kino orientiert ist,² dienen in *INSIDE OUT* neben Film und Fernsehen auch interaktive Medien wie das Tablet als metaphorische Quellbereiche für die Darstellung spezifischer Aspekte von Imaginationen. Andererseits referenzieren sie jedoch auch Aspekte von Imaginationen, die unabhängig von ihrem zeitlichen und kulturellen Entstehungskontext nahezu universell gültig

² Die Sequenz beginnt nach der Überblendung mit einem klassischen Establishing Shot des Triumphbogens, gefolgt von einer Mini-Exposition, die in totalen bis nahen Einstellungen die Protagonist:innen innerhalb des so etablierten Schauplatzes Paris in verschiedenen, für die Stimmung des Erinnerungsflashbacks charakteristischen Situationen zeigt, ehe nach etwa einer Minute in einer Innenaufnahme der Dialog einsetzt.

sind, darunter etwa, dass sie prototypisch von nur einem Subjekt erlebt werden, anderen oft verborgen bleiben, dabei hochgradig identitätsrelevant und häufig emotional aufgeladen sind. Nur so lässt sich erklären, dass auch heutige Zuschauer:innen keine Schwierigkeiten haben, den Erinnerungsflashback in *CASABLANCA* zu verstehen und dass ein Film wie *INSIDE OUT* kulturübergreifend Millionenerfolge feiert.³ Auch die in beiden Filmen aufgerufene Metapher vom psychischen Apparat als Maschine oder Medium ist weit verbreitet und gründet möglicherweise in allgemeinen körperbasierten Erfahrungsschemata (vgl. z. B. Lakoff/Johnson 1999: 247–252). Sie ist in *CASABLANCA* und *INSIDE OUT* allerdings historisch- und zum Teil auch kulturspezifisch realisiert.

Nur wenn alle diese Faktoren – Veränderungen und Konstanten bei den Annahmen über Imagination und Bewusstsein, den Erzähl- und Darstellungstraditionen und den medialen Bedingungen des Films – zusammen gedacht werden, lässt sich zeigen, *dass* und vor allem *warum* sich Imaginationsdarstellungen zu bestimmten Zeiten und in bestimmten Produktionskontexten ähneln, aber von den Darstellungen anderer Zeiten und Kontexte unterscheiden und trotzdem auch in der nachträglichen, zeitversetzten Rezeption zumindest teilweise verständlich bleiben. Zentrale Fragen nach der Ästhetik, nach Produktions- und Verstehensprozessen können also nur durch ein ›Sowohl-als-auch‹ verschiedener Perspektiven – und nicht mit dem ›Entweder-oder‹ rein kulturalistisch oder rein biologistisch argumentierender Ansätze – hinreichend beantwortet werden.

Zum einen macht dieser Umstand mediale Imaginationsdarstellungen zu einem interessanten Seismografen für populäre Konzepte des Mentalen und mit ihnen verbundene Vorstellungen über Subjekt und Selbst: So scheint Ricks Erinnerung an Paris aufrichtig, akkurat und zuverlässig zu sein, denn sie bietet eine glaubhafte Erklärung für sein Verhalten gegenüber Ilsa in der Gegenwart und wird darüber hinaus mit Archivmaterial angereichert, das einen gewissen Objektivierungseffekt erzielt. Umgekehrt verändert sich Coles wiederkehrender »Erinnerungs-traum« (Reinerth 2009b: 40) in *TWELVE MONKEYS* bei jedem Auftreten geringfügig; er bleibt unzuverlässig und sein Wahrheitswert bis zum Schluss unbestimmt. Eine detaillierte Analyse, die Entstehungs- und Rezeptionskontexte mitberücksichtigt, kann klären, ob solche Konzeptionen nur auf die einzelnen Werke beschränkt bleiben oder auf die

³ So listet *Boxoffice Mojo* unter den mehr als 60 Ländern, in denen der Film gelaufen ist, allein 15, in denen mindestens zweistellige Millionenbeträge eingespielt wurden, darunter neben den USA etwa auch Australien, Deutschland, Japan, Russland, Südkorea und Venezuela. Vgl. <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=intl&id=pixar2014.htm> (letzter Zugriff: 30.04.2021).

Veränderung allgemeinerer Vorstellungen eines größeren kulturellen und sozialen Zusammenhangs hinweisen. Zum anderen lassen sich an solchen Darstellungen auch film- und mediengeschichtliche Wandlungsprozesse ablesen: *CASABLANCA* gehorcht dem »Mainstream-Realismus« (Eder 2008: 401) des klassischen Hollywood (vgl. auch Bordwell 1986: 156–233; Eder 2008: 401–405), *TWELVE MONKEYS* experimentiert mit Strategien unzuverlässigen Erzählens, das seit den 1990er-Jahren ein medienübergreifend populäres Phänomen ist (vgl. z. B. Helbig 2006; Liptay/Wolf 2005), und *INSIDE OUT* nutzt das Potenzial der digitalen Animation, um innere Vorgänge zur Anschauung zu bringen (vgl. Fahlenbrach/Reinerth 2018).

Allerdings ist die Historizität von Konzepten und Darstellungsformen von Imagination und Bewusstsein aus analytischer Perspektive auch problematisch, weil gerade historische Beispiele aus gegenwärtiger Perspektive mit Annahmen konfrontiert werden, die nicht notwendigerweise mit den – impliziten oder expliziten, richtigen oder falschen – Annahmen der Entstehungs- und (Erst-)Rezeptionszeit deckungsgleich sind. Dass wir Imaginationsdarstellungen aus anderen Zeiten oder Kulturen häufig trotzdem verstehen, liegt vermutlich an der produktiven Kombination historisch und kulturell spezifischer sowie universeller und prototypischer Darstellungsstrategien, die viele Imaginationsdarstellungen kennzeichnen.

Zum Aufbau

Dieses Buch gliedert sich im Folgenden in einen theoretisch orientierten ersten Teil (Kapitel 2–4) und einen analytischen zweiten Teil (Kapitel 6–9). Kapitel 5 übernimmt eine Scharnierfunktion, indem es zwischen den theoretischen Überlegungen und der historisch-konkreten analytischen Anwendung vermittelt, und Kapitel 10 schließt die Untersuchung mit einer Gesamtbetrachtung ab.

Das zweite Kapitel führt knapp einige theoretisch-methodische Vorüberlegungen aus und geht auf zentrale Konzepte ein, die für die folgende Untersuchung relevant sind. Kapitel 3 befasst sich dann mit dem grundsätzlichen Verhältnis von Imaginationen zu ihrer audiovisuellen Darstellung. Dazu skizziere ich zunächst verschiedene Perspektiven auf den Nexus von Bewusstsein und Kino, der in der Filmgeschichte wie auch in der Geschichte der Film- und Medientheorie auf sehr unterschiedliche Weise ausgelotet wurde. Der Untersuchungsgegenstand, figurengebundene filmische Imaginationsdarstellungen, wird konkretisiert, zentrale Forschungsfragen und Desiderate bisheriger Ansätze werden

herausgearbeitet. Auf Grundlage philosophischer, psychologischer und auf alltagspsychologischen Annahmen aufbauender Ansätze entwickle ich anschließend ein prototypisches Konzept von Imagination, das die Rolle des impliziten Wissens über Imaginationen für die Produktion und Rezeption berücksichtigt und grundlegend für das weitere Vorgehen ist. Dabei fokussiere ich mit dem episodischen Erinnern einen spezifischen imaginativen Bewusstseinsprozess, der als relativ gut abgrenzbarer Teilbereich von Imagination sowohl in kollektiven Diskursen als auch in medialen Darstellungen besondere Relevanz hat. Das prototypische Konzept bildet in der Folge nicht nur eine heuristische Basis für die späteren Analysen, sondern dient auch der Strukturierung des film- und medienwissenschaftlichen Forschungsstands, den ich entlang der Begriffe der *Subjektivität*, der *Erlebnisqualität* und der *Zeit* ausführlich aufarbeite und im Sinne des integrativen Ansatzes der Arbeit kombiniere. Damit erfüllt das dritte Kapitel gleich zwei zentrale Funktionen: Einerseits werden die grundlegenden Zusammenhänge zwischen Phänomenen der Imagination, ihrer medialen Darstellung und Rezeption beleuchtet, andererseits handelt es sich um einen fachspezifischen Forschungsüberblick, der aber bereits ergebnisorientiert in meine eigene, multiperspektivische Argumentation integriert ist.

Im vierten Kapitel nehme ich, aufbauend auf den im vorigen Teil diskutierten allgemeinen Annahmen über Imagination, die Dimension des historischen Wandels in den Blick. Das Verhältnis langfristig konstanter und kurz- oder mittelfristig historisch spezifischer Darstellungsformen ist in vielen film- und medienwissenschaftlichen Forschungsperspektiven ein blinder Fleck und wird entsprechend auch in der Beschäftigung mit Imaginationsdarstellungen selten explizit thematisiert. Auf Grundlage filmhistorischer, produktionsästhetischer und semiopragmatischer Ansätze werden drei zentrale Faktoren identifiziert, die die Filmproduktion und damit konkrete ästhetische Darstellungsstrategien beeinflussen: *Medialität*, *Erzähl- und Darstellungspraxis* und *Ideologie*. Diese Konzepte liegen quer zu den zuvor skizzierten allgemeinen Charakteristika von Imagination und Erinnerung und wirken sich in historisch und kulturell spezifischer Weise aus. Sie bedingen das Nachdenken *über* und die ästhetischen Darstellungsstrategien *für* imaginative Bewusstseinsprozesse. Auch sie haben heuristischen Wert und lassen sich in Verbindung mit den Ergebnissen des dritten Kapitels in ein Analysemodell überführen.

Diese Verbindung leistet Kapitel 5, das eine Analyseheuristik vorstellt, die sich dem Phänomen filmischer Imaginationsdarstellungen mithilfe der Kategorien *Subjektivität*, *Erlebnisqualität* und *Zeit* sowie *Medialität*, *Erzähl- und Darstellungspraxis* und *Ideologie* systematisch annähert. Dazu

wird ein (idealtypischer) Analyseverlauf skizziert und mithilfe des Beispiels CASABLANCA veranschaulicht. Seine Scharnierfunktion erfüllt das fünfte Kapitel somit nicht nur durch die Adaption theoretischer Befunde für das analytische Verfahren, sondern auch durch erste Beispielanalysen, die bereits erste Erkenntnisse über Darstellungsstrategien des klassischen Hollywoodkinos zulassen. Den Kapitelabschluss bildet eine Liste mit analyseleitenden Fragen, die die Ergebnisse des ersten Teils für die Analyse operationalisieren.

Auch dem zweiten Teil werden einige Vorüberlegungen zur Periodisierung und Filmauswahl vorangestellt (Kap. 6). Die Kapitel 7 bis 9 widmen sich detaillierten Analysen ausgewählter Beispielfilme aus drei historisch spezifischen Kontexten. Die zeitlichen Zäsuren sind so gesetzt, dass sie analog zu einer »Filmgeschichte als Krisengeschichte« (Wedel 2011) mit markanten epistemischen und erfahrungsweltlichen Entwicklungen korrelieren, die zu merklichen Veränderungen der medialen Darstellungspraktiken von Imagination und Erinnerung geführt haben. Im Einzelnen setze ich mich als erstes mit den psychischen und medialen Explorations- und Experimenten des frühen Kinos zur Zeit der Jahrhundertwende auseinander (Kap. 7). Es folgt ein Kapitel zum Nachkriegskino der so genannten Neuen Wellen in Frankreich, Deutschland und den USA, die vielfach zeitgenössische kollektive Erfahrungen und gesellschaftliche Diskurse aufgriffen und im Erleben einzelner Figuren konkretisierten (Kap. 8). Im den Analyseteil abschließenden Kapitel 9 steht das aktuelle Kino ab der Jahrtausendwende im Mittelpunkt, das insbesondere die Exklusivität, Objektivität und Wahrheit von Erinnerungen, aber auch anderen imaginativen Bewusstseinsprozessen thematisiert. Die drei Analysekapitel sind entsprechend der zuvor entwickelten Analyseheuristik strukturiert, sie berücksichtigen sowohl langfristige als auch kurz- und mittelfristige Darstellungstendenzen und stellen synchrone Bezüge zwischen den historisch verschiedenen Beispielen her. Nachdem mit den Ausführungen des dritten Kapitels gerade die Gemeinsamkeiten und Konstanten filmischer und (alltags-)theoretischer Imaginationskonzepte bereits ausführlich diskutiert wurden, liegt ein weiterer Schwerpunkt der Analysen auf konkreten historischen Produktions- und (Erst-)Rezeptionskontexten. Der zweite Teil dieses Buchs ist damit auch der Versuch einer multiperspektivisch angelegten, exemplarischen Geschichte der Darstellung von Erinnerung und verwandten Imaginationen.

In den Schlussbetrachtungen in Kapitel 10 werden neben einer Zusammenfassung der Ergebnisse aus gezielt komparatistischer Perspektive noch einmal ausgewählte Analyseergebnisse fokussiert und einzelne diachrone Entwicklungen nachgezeichnet. Dabei wird im direkten Vergleich

der historisch zum Teil so verschiedenen Darstellungsstrategien das stete Spannungsverhältnis zwischen Tradition und Innovation, Universalität und Aktualisierung, Prototypik und historischer Spezifik deutlich. Viele Filme bewegen sich geradezu spielerisch innerhalb dieses ästhetischen, technischen und ideologischen Möglichkeitsraums und schaffen es, so einerseits Neues zu wagen, andererseits den Anschluss an Bekanntes zu wahren und dabei sowohl für zeitgenössische als auch für zukünftige Publika interessant und verständlich zu bleiben.