Heinz-Peter Preußner (Hg.)

Anschauen und Vorstellen

Gelenkte Imagination im Kino

SCHÜREN

Inhalt

Heinz-Peter Preußner

Anschauen und Vorstellen – Gelenkte Imagination im Kino

Eine Einführung

9

I. Emotionen

Klaus Kreimeier

Entfesselung und Steuerung

Blickstrategien in der frühen Kinematografie

33

Julia Schoderer

«Geh bloß nicht in den Film, der ist dermaßen aufregend!»

Zur sinnlichen Inszenierung moderner Krisenphänomene im

Stummfilm am Beispiel von Robert Reinerts NERVEN

52

Jörg Bernardy

Unschärfe und flüchtige Liebe im surrealistischen Film

Ökonomien von Schrift und Bild in L'ÉTOILE DE MER

68

Heinz-Peter Preußner

Arterhaltung, Hybridisierung, Verschmelzung

Das imaginierte Böse in den ALIEN-Filmen von Ridley Scott

bis Jean-Pierre Jeunet

80

Nina Schimmel

«Murder Me, Mickey!»

Sympathie lenkung am Beispiel von NATURAL BORN KILLERS

104

Jihae Chung

Zwischen dem Erhabenen und dem Lächerlichen

Das Natur-Erhabene und das Filmisch-Erhabene im

Katastrophenfilm am Beispiel von 2012

117

Kerstin Stutterheim

SHUTTER ISLAND

Dialogizität, Imagination und implizite Dramaturgie

134

II. Evokationen

Julian Hanich

Suggestive Verbalisierungen im Film

Wenn Sprache die sinnliche Imagination des Zuschauers weckt 153

Michael Niehaus

Voice-over / Evokation

A LETTER TO THREE WIVES von Joseph L. Mankiewicz
als paradigmatische Ausnahme 185

Johannes Pause

Ordnungen der (Un-)Sichtbarkeit

Das Jenseits der Bilder im italienischen Politthriller:
Francesco Rosi, Damiano Damiani, Elio Petri 199

Kathrin Fahlenbrach

Utopische und dystopische Topografien

Imaginative Zukunftsräume im Science-Fiction-Film 217

Sabine Haenni

Handlungsort Hafen 235

Heinz-B. Heller

Zwischen Anschauung und Vorstellung

Der Dokumentarfilm und das Imaginäre 253

Britta Hartmann und Hans Jürgen Wulff

**Dokumentarische Bild/Ton-Disjunktionen
und die Rolle der Imagination**

269

Anja-Magali Trautmann

Kinodokumentationen erzählen Meer

Der narrative Naturraum Ozean im nichtfiktionalen Film 283

Martin Rehfeldt

Der Fake-Trailer

Imaginationslenkung durch Inter- und Architextualität 297

III. Exempel

Janina Wildfeuer

Neugier. Assoziation. Erinnerung?

Zur imaginativen Leistung der Trailer zum Film DAS WEISSE BAND 317

Constanze Breuer

Phänomenologie der verborgenen Wirklichkeit

Latenz als ein ästhetisches Prinzip von Michael Hanekes
DAS WEISSE BAND 338

Wolfram Bergande

Gewalt|Phantasie

Die Heimsuchung des Herrn in Michael Hanekes DAS WEISSE BAND 355

Stephen Brockmann

Narration und Ungewissheit in DAS WEISSE BAND 371

Matteo Galli

«Auch dieser Vergleich stimmt nicht»?

Intertextualität bei Michael Hanekes WEISSEM BAND 385

Ulf Abraham

Hodder rettet die Welt nicht, oder: Kinder im Erwachsenenfilm

Die Kinder in das DAS WEISSE BAND (nicht) verstehen – Imagination
und emotionale Ambivalenz in der filmtextgelenkten Verstehensarbeit 396

IV. Experimente

Thorsten Kluss, Heinz-Peter Preußner, John A. Bateman und Kerstin Schill

Gelenkte Imagination durch narrative Kontextualisierung

Filmische Bewegtbilder in Eye-Tracking-Experimenten 411

Abbildungsnachweise 441

Die Autorinnen und Autoren 444

Heinz-Peter Preußner

Anschauen und Vorstellen – Gelenkte Imagination im Kino

Eine Einführung

Dichte Bilder

Nach klassischen Beschreibungsmustern ist das Kino nicht primär ein Ort der Imagination. Es ist vielmehr Schauplatz einer überwältigenden, unmittelbar vor den Augen der Betrachter¹ sich realisierenden Gegenwärtigkeit des Bildes. Was uns entgegentritt, hat zudem die größtmögliche Dichte an optischer Repräsentation. Das fotografische Bild, Grundlage für jede theoretische Bestimmung des Films, ist deshalb immer strukturell überkodiert, weil nicht alle Bedeutungsgehalte zugleich in der Rezeption zu erfassen sind. Ontologisch gesehen, ist der Zeichencharakter der Fotografie indexikalisch, wie Peirce sagen würde. Das Abgebildete verbindet mit dem Abgebildeten eine existenzielle «Eins-zu-eins-Korrespondenz» (Peirce 1983, S. 65f.; vgl. S. 156f. und Barthes 1989, S. 18). Ihr Bild ist Ausdruck einer physikalisch-chemischen Spur, die gewesene Lichtverhältnisse fixiert, der feste Körper

1 Im Folgenden geht es immer wieder um Rezipientinnen und Rezipienten, Betrachterinnen und Betrachter, Leserinnen und Leser, Zuschauerinnen und Zuschauer, Autorinnen und Autoren, Künstlerinnen und Künstler etc. Aus Gründen der Lesbarkeit wird, wegen der Häufung solcher abstrakter Nomina, hier das grammatische Genus im Plural gewählt. Wenn am Schluss der Einleitung hingegen von konkreten Beiträgerinnen und Beiträgern die Rede ist, wird die vereinheitlichte Form mit dem großen Binnen-I gewählt, hier also: BeiträgerInnen.

einmal ausgesetzt waren, die sie, anders gesagt, reflektierten (Barthes 1989, S. 91). Die Fotografie ist so vollständig wie die Umwelt, der sie entnommen wurde. Sie benötigt allem Anschein nach keine Ergänzung durch die Vorstellungskraft, wenngleich das nur gilt innerhalb einer gewählten Kadrierung, gestaucht in die Zweidimensionalität und, ihrer Momenthaftigkeit wegen, in «reiner Kontingenz» (Barthes 1989, S. 38). Fotos sind immer flächige Ausschnitte, die bereits Vorgaben implizieren wie etwa die Perspektivierung. Husserl nennt diese Form der Ansicht des Dargebotenen «Abschattung»: «Abschattung meint, dass uns Dinge in Raum und Zeit immer einseitig, perspektivisch verzerrt, unter bloß einem Aspekt gegeben sein können, während alle anderen Seiten, Attribute, Merkmale nur indirekt mit angezeigt sind.» (Lobsien 2012, S. 40) Das Foto ist in genau diesem eingeschränkten Sinne also Index, als es die räumliche Kontinuität bewahrt bis in die Körnigkeit der Filmemulsion oder die Rechengrößen kleinstelliger Pixel hinein.²

Aber ein Foto wirkt zudem durch seine Ähnlichkeitsrelation, die dem Abgebildeten sich gleichsam mimetisch anzuschmiegen versteht wie kaum eine Malerei das umzusetzen vermöchte.³ Als optimales Ikon steht es auch stellvertretend, eben repräsentativ, für das in ihm Gezeigte ein (Peirce 1983, S. 64f.). Man sieht «nicht das Photo, das man sieht [...], sondern immer nur den Referenten, den ersehnten Gegenstand, die geliebte Gestalt». «Kurz gesagt, der Referent bleibt haften.» (Barthes 1989, S. 14f.) «Die PHOTOGRAPHIE ist, wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten» (Barthes 1989, S. 90) und «eine Beglaubigung, daß das, was ich sehe, tatsächlich dagewesen ist» (Barthes 1989, S. 92). Mit dieser verweisenden Funktion aber von Index (der Spur oder dem Abdruck des Realen) und Ikon (Ähnlichkeit) sind wir bereits im Vollzug der Evokation. Die Betrachter ergänzen, was sie sehen, durch den Rückbezug auf einen Referenten und dessen Kontexte.

Schließlich wird eine Fotografie häufig auch symbolisch kodiert: Sie nutzt dann das Instrumentarium der konventionellen Zeichensysteme, das Gemeinschaften untereinander entwickelt haben, um auf der Sinn-Ebene rhetorischer Figuren, im Arsenal des Symbols, die Zuschauer zu adressieren. Und die Fähigkeit ihrer Wirkung verdankt sie dann allein dem Gebrauch, der häufigen Wiederholung sowie der Intention, in einem bestimmten Horizont interpretiert zu werden (Peirce 1983,

2 Damit wird, naturgemäß, der indexikalische Charakter der Fotografie selbst zweifelhaft: «Digitale Fotografie ist Messung des Lichts, auf Quantenraumgröße verdichtet, deren Meßwerte sich zu einem Puzzle namens Bild fügen lassen oder zu etwas anderem. Eine Messung ergibt niemals das *Zeichen* des Dings, sondern nur sein Maß, einen Signalwert, eine Zahl», meint Hagen (2002, S. 234). Aber die Rechenprozesse werden doch angeregt von den Lichtverhältnissen – und als (synthetisches) Bild umgesetzt, müsste man dem entgegenen. Vgl. dazu auch Lunenfeld (2002, S. 165–169, 167f. insb).

3 Die Wirkung auf die Rezipienten ist im malerischen Fotorealismus vergleichbar, auch wenn das Verfahren sich strukturell unterscheidet. Die Ähnlichkeit wird nur angenähert, nie aber erreicht, denn hier fehlt eben die «Spur», der «Abdruck des Realen». Das gilt auch für entsprechende «realistische» Gemälde von Gerhard Richter.

S. 66; vgl. S. 157 f). Eben darin ähnelt sie sogar der gesprochenen oder geschriebenen, rein konventionellen und damit zugleich arbiträren Sprache (Saussure 1967, S. 79f.). Auch in diesem Verständnis des fotografischen Zeichens arbeiten die Betrachter mit, indem sie den konventionellen Bedeutungshorizont hinzufügen, um den Sinngehalt zu entziffern.

Der Film nun macht sich diese dreifache Semiose der Fotografie, die wir eben mit Peirce kurz umrissen haben, ungehindert zunutze, erstreckt die räumliche Kontinuität der optischen Kompaktheit, für die das Foto einsteht, auf die – freilich nur scheinbare – Kontinuität der zeitlichen Sukzession, der die Abfolge der bewegten Bilder unterworfen wird. Bildpunkt an Bildpunkt anstoßend, hat das Foto auf molekularer Ebene bereits einen Zusammenhalt erzeugt, welcher der Kontinuität unserer (empfundenen) natürlichen Raumerfahrung entspricht.⁴ Die Diskontinuität hingegen vermuten wir beheimatet in der Zeitachse, ist doch der Film nicht nur «24 mal Wahrheit in der Sekunde», wie Godard so treffend wie falsch vermutete,⁵ sondern genauso oft Unterbrechung, Interruption der Verkettungen durch die schwarze Flügelblende, die uns erst (durch die Bildverdoppelung) den scheinbar kontinuierlichen Zeitfluss erleben lässt (Deleuze 1997, S. 14, 18). Das Reale, als indexikalischer Abdruck des Wirklichen, welches der Film so einzigartig vorzuführen versteht (Panofsky 1944, S. 31f.; Kracauer 1985, S. 71f., 109f.), ist also von allem Anfang an Täuschung (Deleuze 1997, S. 21).⁶ Im Anschauen, als einem zeitlich vorstrukturierten, durch *Mise en scène* und Montage gesteuerten Erfassen möglicher (nicht nur narrativer) Informationen, erschöpft sich die Tätigkeit der Zuschauer schon deshalb nicht. Damit ein Film allein nur gesehen werden kann, müssen die Betrachter das Gegebene also supplementieren. Sie geben ihren Anteil – und der ist, wie nicht erst der Neoformalismus (Bordwell 2008a) gezeigt hat, groß (Korte 2004, S. 20–22). Aktive Zuschauer sind tätig bis in ihr Unbewusstes hinein, schon wenn sie die Leinwand automatisiert abtasten nach signifikantem Material (Smith 2013, Kluss et al., in diesem Band). Und der Film als Artefakt seinerseits lenkt sie und ihr Vermögen zur Imagination durch zum Teil explizite Markierungen im Filmtext (Bordwell 1992, S. 8f.; Kuchenbuch 2005, S. 113, 256).

- 4 Genauer gesagt ist der Raum kontinuierlich, die Wahrnehmung desselben hingegen funktioniert als ein synthetisierender Vorgang sehr sprunghafter Einzelmomente, deren Ergebnis allerdings als Kontinuität *erscheint*. Aus der Summe von Sakkaden und Fixationen generiert das menschliche Gehirn ein Bild der Welt, das zusammenhängend wirkt (vgl. dazu Kluss et al. am Ende dieses Bandes). Aber auch diese Einschränkung reicht nicht hin, wissen wir doch seit der Relativitätstheorie, dass der interstellare Raum gekrümmt sein kann, sich also eben nicht kontinuierlich in drei Dimensionen und gleichmäßig erweitert. Dazu einschlägig Hawking 1988, S. 47–52.
- 5 Der Satz fällt in dem Film *LE PETIT SOLDAT*. F 1960, Regie und Drehbuch: Jean-Luc Godard.
- 6 Film «speichert statt der physikalischen Schwingungen selber sehr global nur ihre chemischen Effekte auf sein Negativmaterial. Optisches Signalprocessing in Echtzeit bleibt Zukunftsmusik», meint Kittler (1986, S. 182f.). Weshalb er die Fotografie dann aber dem Realen zurechnet, den Spielfilm hingegen zum Imaginären (in der Terminologie Jacques Lacans), bleibt, semiotisch gesehen, rätselhaft.

Wahrnehmen und Ergänzen

Diese imaginativen Ergänzungen sind also notwendig, um einen Film perzipieren und verstehen zu können. Das Vorstellen begleitet den Film an jeder Stelle, sobald er betrachtet wird. Wir müssen Schauplätze erkennen, handelnde Figuren identifizieren, narrative Muster deuten (Hickethier 2001, S. 84f., 127f., 110f.). Farbsymboliken wollen dechiffriert werden; der orchestrale *Score* soll uns in die nötige Stimmung versetzen, um dem dramaturgischen Bogen angemessen folgen zu können (Mikos 2008, S. 222f., 241f.). Und in diesem Verhalten greifen Zuschauer unentwegt vor, antizipieren und imaginieren. Wir erwarten zum Beispiel Kohärenz, ein möglicherweise polyphones Sinnganzes – oder doch zumindest intellektuelles Vergnügen an den gebotenen Inkohärenzen, wenn uns die filmische Erzählung einiges zumuten will (Wildfeuer 2014). Also denken wir als Rezipienten die gegenwärtigen und die vergangenen Szenen durch, spinnen sie in unserer Vorstellungswelt weiter – bis uns der Verlauf der gegebenen Narration (oder auch eine nicht erzählende Folge von Bildern und Tönen) möglicherweise bremst, uns korrigiert – und wir neue Hypothesen bilden müssen, um Kohäsion zu erzeugen (Bateman/Schmidt 2012, S. 258f.).

So erst entstehen komplexe Sinnstrukturen, eine Diegese als erzählte Welt, die durch den Prozess des «*Diegetisierens*», eine Rezipientenaktivität, erst zur in sich stimmigen synthetisiert wird. Wie bei der Empfindung von Kontinuität im Film, erfahren wir deren Wirkung und ihre Mechanismen aber primär im Moment einer Störung (Hartmann 2009, S. 135), wenn die Anforderungen nach «Kohärenz, Konsistenz und Kausalität» durchkreuzt werden, wie etwa in David Lynchs Erzählkonzepten von *MULLHOLLAND DRIVE* und *LOST HIGHWAY*: «Diegetisierung ist ein funktionaler und selektiver Prozess, der aus textuellen und paratextuellen Hinweisen gespeist, mit Hilfe von Hintergrundwissen verschiedenster Art ergänzt wird und permanenter Revision unterworfen bleibt.» (Hartmann 2009, S. 136)

Imaginationen sind nicht allein konstitutiv für die Konstruktion einer komplexen Narration und deren Diegese – mit einer autonomen Welt, Figuren, Handlungen, Zeitabläufen, mit Anfang und Ende sowie Sinnzuweisungen, einem Erzähler und einem (würdigen) Erzählanlass (Hartmann 2009, S. 147f.) –, sondern sie steuern auch ganz erheblich die emotionale Bindung der Zuschauer an einen Film. Die suggestive Bildwirkung allein reicht keineswegs aus, um diesen Prozess sinnvoll zu erfassen (Vaage 2008, S. 30). Die Dialektik von Zeigen und Verbergen, Andeuten und erneutem Entziehen dessen, was die Betrachter affiziert, haben bestimmte Genres bereits zur Perfektion ausgereizt. Erwartungsfurcht, Suspense (Wulff 1999, S. 204, 217f.) etwa hat ein ganzes Genre sogar definiert über die aufgebaute und deshalb antizipierte Spannung. Naturgemäß müssen Rezipienten imaginieren, um diese Gemütsregung im Thriller überhaupt empfinden zu können. Es geht hier also um ein mehr an Vorstellung, das eingesetzt werden muss, oder auch um ein Bewusstwerden der Ergänzungsleistung, denn der Effekt in den Zuschauern resul-

tiert ja gerade aus dem intentionalen Vergegenwärtigen dessen, was fehlt. Die Rezipienten werden, durch ihren Wissensvorsprung gegenüber den Figuren im Film, eindeutig gefordert und sind sich ihrer aktiven Mitwirkung sehr gewärtig, während sie im Gesamtprozess des Kinoerlebnisses in der Regel unbewusst mitläuft, nicht registriert wird, ja nicht erlebt werden soll (Kuhn et al., Hgg., 2013, S. 14f., 22f., 30f.).

Jedes Bild muss kontextuell komplettiert, jeder filmische Gedanke synthetisiert werden, um bei den Betrachtern als Zeichen hinreichend erkannt oder auch nur verarbeitet zu werden. Hier geht es zunächst nicht um ein emphatisches Sinnverstehen, sondern nur um die Aufnahme und Umsetzung der basalen semiotischen Prozesse, ohne die ein Film nicht gesehen werden könnte. Schon hier gibt es eine Fülle imaginativer Ergänzungsleistungen, wie eben angedeutet, die wir im Folgenden kurz umreißen und typisieren wollen.

Auf der Ebene des Visuellen ist zu konstatieren: das sprunghafte Erschließen der Bildangebote und deren integrative Lektüre (Schnell 2000, S. 16f.), die Verkettung der Bildfolgen über den Bruch des Schnittes hinweg, das Wiedererkennen von Figuren, die Ergänzung von zeitlichen Ellipsen oder räumlichen Auslassungen, das Antizipieren von Handlung durch *Mise en scène* (Bordwell/Thompson 1993, S. 174), etwa in einer Atmosphäre des Bedrohlichen, die Erwartung dramaturgischer Bögen von der Exposition bis zum Finale (Kuchenbuch 2005, S. 257f.), die Verbindung von Figurentypen mit Handlungsmustern, gestützt noch durch das Starsystem mit (relativer) Rollenfixierung (Bordwell 2008b, S. 91f., McConnell 1975, S. 162f.), die Verschränkung von Paratexten mit der narrativen Sukzession, Genreerwartungen und vieles mehr. Im Film gibt es aber auch den Text als visuelle Muster – Schriftzeichen, die als Inserts funktionieren, diegetisch motiviert sein können wie ein mitgelesener Brief und ein zufällig eingefangenes Hinweisschild, oder die als Einblendungen, gegeben von einer extra- und heterodiegetischen visuellen erzählerischen Instanz (Kuhn 2011, S. 93), uns über Ortswechsel oder Handlungszusammenhänge instruieren. Und wie in jedem Text wären die Betrachter auch hier anwesend in der Präsenz des Vorgestellten (Iser 1984, S. 219–256). Naturgemäß hat der Stummfilm dieses Sprechen über die Schriftzeichen stärker genutzt als der heutige Film. Er musste strukturell der Kraft der Imagination vertrauen (Preußner 2013, S. 158–187; Tieber 2012), die im Tonfilm zwar nicht verschwand, aber sich der genuinen Aufmerksamkeit der Zuschauer schlagartig entzogen hatte. In dem Maße, wie die Koppelung von auditivem und visuellem Signal eine Natürlichkeit der Sukzession suggerierte, trat die Bewusstheit der rezeptiven Ergänzungsleistung in den Hintergrund.

Dennoch gilt die Präsenz des Vorgestellten auch für die Ebene des Gesprochen-Auditiven, wenn etwa ein Erzähler als *Voice-over* in das Geschehen einführt oder es kommentiert, wenn die Dialogpassagen der Figuren uns entführen in deren vorzustellende Gedankenwelten – etwa als Rückerinnerung, die aber nicht visualisiert wird –, oder wenn im Stile des Theaters Teichoskopie und Botenbericht imi-

tiert werden (Hanich 2012a, S. 32). Durch Geräusch und Musik kann die Seite des Auditiven gleichfalls Vorstellungen auslösen: Ein Bewegungsgeräusch lässt uns die Ursache suchen, der *Score* baut Stimmungen auf, die zu komplexen Evokationen führen können. Heterodiegetische Musik verbindet diskontinuierliche Schnittfolgen, vermittelt uns damit Zusammenhänge, die wir wiederum antizipierend auf einen Handlungsrahmen übertragen (Mikos 2008, S. 240f.).

Emotionen – Körperlichkeit und Textualität

Auch im filmischen Text gibt es also vielfältige Formen einer Präsenz des Vorgestellten, die den Zuschauern freilich in der Regel nicht so gegenwärtig sind wie den Lesern eines Buches. Ganz im Gegenteil: Eben weil die Imagination im Lektüreprozess von Literatur stets konstitutiv mitgedacht wird, unterschlagen die Zuschauer des Films diese, ja meinen, beim Medienwechsel (Rajewsky 2002, S. 23f., 178) vom Buch zum Film ginge es in erster Linie um die Bebilderung ihrer je spezifischen Vorstellungsleistung (Schnell 2000, S. 159, 162) – was den bekannten Effekt produziert, dass die «Umsetzung» nicht «einlöst», was die Erwartung ausgemacht hat (Hanich 2012b). Dabei sind die Steuerungsmechanismen so unterschiedlich nicht – nur eben aufgefächert in die vielfachen Modalitäten filmischer Semiose.

In jedem Fall werden die Betrachter eines Film gelenkt; aber in der Affekterzeugung, die den «Leihkörper» der Zuschauer fordert (Voss 2007, S. 320), ihn körperlich ins Filmgeschehen einbindet, wird die Wirkung direkt gespürt, am eigenen «Leib» erlebt. Erfahrung geht durch den Körper – genauer gesagt durch die «Selbstheit» als «Eigenheit des Leibes» (Waldenfels 2000, S. 265; vgl. S. 281) –: auch im Modus des ästhetischen «Als-ob». Die filmisch ergänzende Sinngenerierung geschieht nicht allein kognitiv-konzeptuell, sondern zugleich sinnlich, leib-körperhaft. Die Rezipienten werden einerseits geleitet, bestimmte Bedeutungsgehalte als sinnbezogene zu erkennen, sinnstiftende Anordnungen als Regularitäten zu durchschauen und imaginär zu komplettieren (Smith 1995, S. 40f.). Aber sie sind andererseits emotiv vorausgreifend eingebunden ins Geschehen, werden eingeladen, durch den Film in spezifischer Weise zu fühlen – und können das annehmen oder ablehnen (Smith 2007, S. 12), in ihre Erwartungshaltung einbauen oder vernachlässigen.

Auch in der Gestimmtheit des Gefühls amalgamieren deshalb *Anschauen und Vorstellen* zu einem Wechselverhältnis, das sich strukturell beschreiben, aber kaum analytisch exakt oder gar experimentell-empirisch trennen lassen wird. «Körper» – oder «Leib», als Selbstbezug dessen, der primär Leib *ist* und einen Körper *hat* (Waldenfels 2000, S. 280f.) – soll hier heuristisch verstanden werden als Summe der emotiven und affektiven Prozesse, die der Filmrezeption eignen (Tan 1996, Voss 2004, Bartsch et al. 2007, S. 8–17). «Die leibliche Dimension des Mediums Kino» gerät damit in den Blick (Voss 2006, S. 63, 69).

Die Summe der sprachähnlichen Verfasstheit einer multimodalen Semiose (Hartmann 2009, S. 87–99) tritt zu diesem leib-körperhaft unbewussten Ergänzen im Film als dessen ‚Textualität‘ hinzu. In diesem (eingeschränkten) Sinne «ist der Film eine Sprache» (Bazin 2004, S. 40), nicht etwa verstanden als ‚Grammatik‘ der ‚Großen Syntagmatik‘ (Metz 1972; Schnell 2000, S. 175f., 179f.). Der Film realisiert sich vielmehr in ‚Texturen‘ als einer «Klasse von Mustern, Formationen oder Anordnungen» (Bateman et al., Hgg., 2013, S. 11), die wesentlich flexibler funktionieren als das strikt konventionalisierte und arbiträre Zeichensystem der gesprochenen oder geschriebenen Sprache.

Sinnlichkeit und Vernunft, Leibhaftigkeit, Körper und Textualität, sind auch im Bereich der Imagination nicht getrennt voneinander zu denken, sondern müssen, wie in der Phänomenologie und in der Philosophie des Leibes, als eine Einheit des Empfindens, Wahrnehmens und Erkennens beschrieben werden (Merleau-Ponty 1974, S. 21–31, 244ff., 279, 281, 347ff., 367ff. u.ö., vgl. zum Film Sobchack 1992, S. 26–50, Sobchack 2004, S. 286–318). Die Trennung von (Ausdrucks-)Qualitäten, als fluktuierenden Elementen (Empfinden), Dingen, als konstanten, also kontextunabhängigen Eigenschaften (Wahrnehmen), und Gegenständen, als Trägern von Prädikaten (Erkennen; Erfahrungsurteil), wird deshalb korrekt als ein sich wechselseitig durchdringendes Erfassen beschrieben (Waldenfels 2000, S. 95–107). «Fragen der Rationalität beginnen schon im Bereich der Sinne», resümiert Waldenfels dazu. «Das Erkennen bleibt [...] zurückbezogen auf einen sinnlichen Prozeß der Gestaltbildung und der Strukturierung mit all seinen Kontingenzen, Vieldeutigkeiten und Unabgeschlossenheiten.» (Waldenfels 2000, S. 107)

Eben dies spielt sich auch im ‚Leib‘ der Rezipienten ab, welche die offerierten Angebote zur multimodalen Semiose aufgreifen und sich emotional zu ihnen verhalten (Fahlenbrach 2010, S. 47) – etwa im Einfühlen in Atmosphären und Synthesen (Fahlenbrach 2010, S. 20f.), über Identifikation mit einem Protagonisten, Sympathie und Antipathie zu den Figuren (Eder 2008, S. 681f.), Empathie oder einer indifferenten Haltung ihnen gegenüber. Solche figurenbezogenen Prozesse sind entscheidend für moralische Wertungen (Lüdeker 2010), die in die Rezeption der Narration einfließen, diese wiederum rückwirkend steuern und zu einer kohärenten Lektüre des filmischen Textes beitragen (können, aber nicht müssen) – bis hin zur Ausbildung und Befestigung kollektiver Identitäten (Lüdeker 2012, S. 98).

Ein Gefühl wie Sympathie etwa gehört in die Kategorie der vor- oder unbegrifflichen Urteile. Als solches hat es Anteil am imaginativen Ergänzungsaufwand, den Zuschauer für das Filmschauen aufbieten. Sein Grund liegt allein im subjektiven Selbst und seinem Leib-Körper, der dieses Gefühl empfindet. Wie das Qualitätsurteil ‚schön‘ ist es ein rein subjektives, das aber den kommunikativen Zuspruch sucht und ausgetauscht werden will: auf «Beistimmung» des anderen hofft, wie Kant (1974, S. 81, § 22) sagen würde. Damit ist es eine relativ intelligible Gemütsregung, die, ähnlich dem Erhabenen, schon eine implizite Nähe zur Vorstellung von

Moralität enthält. Es verfährt unbegrifflich, aber eben doch als ‹Urteil›. Sympathie (hier nur als ein Beispiel – das Gleiche würde gelten für Antipathie, Indifferenz und Empathie –) zu einer Figur der filmischen Narration ist deshalb nicht allgemein ‹konsensfähig›. Aber der Filmtext verfügt auch hier über Steuermechanismen, ähnlich den ‹cues› im Aufbau kohärenter Erzählstrukturen in der Filmrezeption (Bordwell 2008a, S. 37, 52f. u.ö.), die eine emotionale Beteiligung nahelegen und deren Richtung bereits vorgeben: ‹emotion cues› (Smith 2007, S. 29, 42, 57, 106, 111 und passim; Sobchack 2006, S. 41) – auch wenn hier durch subjektive Einschätzungen und Interpretationen manche textuelle Intention leerlaufen dürfte. Im Übrigen kann auch das Empfinden von Ambiguität der handelnden Figur gegenüber eine textuelle Strategie des Films sein.

Neben den vorbegrifflichen Urteilen im Gemütshaushalt gibt es auch die körperlich unmittelbareren Affektionen, etwa durch ‹drastische› Bilder der Gewaltdarstellung im Action- und vor allem im Horrorfilm (Moldenhauer 2008, S. 74f.; Moldenhauer 2014, passim) oder der körperlichen Lust in der Pornografie (Faulstich 2002, S. 55f.), die gleichwohl, vielleicht sogar noch stärker, über Regelmechanismen verfügen und zum Teil textuell kodiert werden. Allein die Genrekonvention und entsprechende Erwartungshaltungen orientieren die Rezipienten und strukturieren die Affekte, die deren Körper ergreifen. Schon die aristotelische Katharsislehre hatte Affektionen zur Voraussetzung, die prinzipiell unbeherrschbar sein konnten (Kuchenbuch 2005, S. 177f.) und nur durch entsprechende Kontextualisierung, etwa der dramaturgischen Konstellation, eingeholt und aufgefangen wurden. Ein ähnliches Muster ergibt sich, wenn man die Überwältigungsstrategien des Kinos untersucht (Chung 2014). Das Dynamisch- wie das Mathematisch-Erhabene setzen auf Überforderung der Zuschauer – etwa durch die Schnelligkeit des Schnittes,⁷ entfesselte Kamera, gewagte POV-Shots und ähnliche Gestaltungsmittel, oder durch die schiere Größe des Dargebotenen, etwa der Anzahl von Einzelindividuen bei Masseninszenierungen (Preußner 2013, S. 239–256). Aber die Strategien der Überforderung sind so klar benennbar wie das Muster der Auflösung dieser Affektionen in der Bestätigung des Selbst. Die Erschütterung ist, anders gesagt, textuell angelegt. Es reicht darum nicht hin, nur die Wirkung am und im Körper zu zeigen, sondern das Intelligible, ‹Sprachähnliche› der Komposition (Adorno 1997, S. 121, 304f.; 205, 391) muss freigelegt und begriffen werden.

Die Verschränkung körperlicher Affekte mit deren gleichzeitiger intelligibler Verarbeitung wird abermals evident, wenn man Untersuchungen zu Meta-Emotionen betrachtet (Bartsch 2007, S. 277), etwa am Paradoxon des Unterhaltungswertes trauriger, ja tragischer filmischer Narrationen (Dohle 2011, S. 238f.) oder

7 Seit den 1990er Jahren nimmt die Schnittfrequenz deutlich zu bis zur Mitte der ersten Dekade des neuen Jahrtausends. Zum Thema ‹Intensified Continuity› vgl. Bordwell 2006, S. 121–138, hier S. 122f. insb.

des Horrorfilms (Hanich 2010, S. 3f.). Erst in der Spiegelung der erlebten und körperlich «unmittelbar» empfundenen Emotionen durch die Rezipienten kann das genossen werden, was zuvor, in der Alltagsrealität, doch vermieden worden wäre. Auch das ist aber ein imaginativer Akt, ein Prozess der Vorstellung: Die Zuschauer goutieren offenbar, wie beim Erhabenen, die Größe der affektiven Bewegtheit oder, anders gesagt, ihr Gefühl, ein Gefühl dieser Größe (vgl. Schmitt 2009) überhaupt empfinden und erleben zu dürfen. Ähnlich verhält es sich mit den Artefakt-Emotionen (Grodal 1997, S. 63–69; Chung 2014), die gleichfalls Gefühle über Gefühle darstellen, allerdings hier solche, die sich dezidiert auf den Kunstwerkcharakter, die Gemachtheit des rezipierten Films, beziehen (Hediger 2006, S. 54). Auch hier wird über Emotionen als Emotionen reflektiert – und damit imaginativ ergänzt, was im Artefakt selbst angelegt ist. Schließlich bietet der philosophische Begriff der «ästhetischen Erfahrung» (Jauß 1982, S. 44; Carroll 2013, S. 83f., 88f.) dieselbe Mittlerposition an. Auch er lässt sich auf Text und Körper gleichermaßen beziehen und ist geeignet, die spezifischen Ergänzungsleistungen zu würdigen, die in den gleichermaßen kognitiven wie emotionalen Zuschauern ihren Austragungs-ort haben.

Imagination im Kino

Der Band *Auslassen, Andeuten, Auffüllen* unserer Kooperationspartner in Kiel und an der FU Berlin hat den theoretischen Rahmen dieses in der Filmwissenschaft bislang zu Unrecht vernachlässigten Arbeitsbereichs untersucht (Hanich 2012a, S. 20). Der Dreiklang aus Elision, Evokation und Imagination wird dort auf (rezeptions-)ästhetische, kognitionswissenschaftliche, phänomenologische, bildwissenschaftliche und filmhistorische Parameter befragt über Begriffe wie Synästhesie und Einfühlung unter Einschluss der haptischen, olfaktorischen, gustatorischen und kinästhetischen Ergänzungsaktivitäten der Zuschauer (Hanich 2012a, S. 21). Gefragt wird zugleich, durch welche filmästhetischen Strategien es überhaupt zu Akten des mentalen Visualisierens und Hörens kommt.

Einen Grund sieht Hanich in politisch-ästhetischen Entscheidungen, beispielsweise die Verweigerung der expliziten, drastischen Darstellung von Sexual- oder Gewaltakten betreffend. Abgeschoben in die Imagination, ließen sich Eingriffe der politisch oder religiös motivierten Zensur umgehen, Altersbeschränkungen herunterfahren oder gänzlich vermeiden. Und wie auf der Theaterbühne werden Szenen, die verbal über Teichoskopie und Botenbericht oder durch Geräusche vergewaltigt werden, zeit- und materialsparend realisiert (Hanich 2012a, S. 29f.). Uns interessieren im Folgenden primär aber nicht diese pragmatischen, sondern nur die (unterstellten) wirkungsästhetischen Gründe (der impliziten Zuschauer) sowie deren konkrete Umsetzung in den einzelnen filmischen Verfahren.

Welchen Eindruck hinterlässt diese Ergänzung in der ästhetischen Wertung, in der Erzeugung von Empathie oder der emotionalen Einbindung in das Filmgeschehen und Filmerinnern? Wann und wieso verwischen Imaginationen zu unterstellten Wahrnehmungen? Hier geht es vor allem um die Beschreibung imaginativer Leistungen an konkreten Einzelbeispielen. Gibt es AutorInnen, Genres, Filmstile, die besonders häufig die imaginative Mitarbeit der Rezipienten erfordern? Gilt das vor allem für narrative Filme? Hat der Dokumentarfilm eine eigene Ästhetik der filmischen Imagination ausgebildet (Hartmann 2012, Keitz 2012)? Welchen Formationsregeln und textuellen Strategien folgen sie dann? Regen fiktionale oder faktuale Filme mehr die Vorstellungskraft an? Steigern oder schwächen Synästhesien die je verschiedene Fähigkeit der Einbildung?

Imagination wird hier also dezidiert nicht verstanden als ein Prozess, der im Filmtext selbst manifest thematisch wäre. Es geht nicht um das explizite oder implizite Traumbewusstsein, das der Film projiziert oder das sich in den Zuschauern als suggerierter Inhalt in deren Imagination fortsetzt, wie dies Pauleit et al. (Hgg., 2009) etwa beschreiben. «Träume, Fantasien, Wunschvorstellungen, Gedankenexperimente oder Halluzinationen», die auf der Ebene der Figuren interessieren könnten – oder gar narrativ zentral sein mögen in Bezug auf den von ihnen beanspruchten Wahrheitsgehalt (Orth 2013, S. 124; vgl. S. 196) –, kommen ebenso wenig in Betracht. Auch geht es hier nicht um «cinematic imagination» und deren Wechselwirkung mit den Repräsentationsformen des modernen Theaters und des Romans (Murray 1972, S. 3f.), der bildenden Kunst (Felleman 2006, S. 24; Keazor et al., Hgg., 2011) oder gar der Überbietung des Bildes durch Transzendenz und Religiosität (Holloway 1977, S. 24) sowie des Undarstellbaren oder Metaphysischen schlechthin (Beuthan 2006, S. 206f.).⁸ Vorstellen wird stattdessen verstanden als Teil der Bewältigungsleistung im emotionalen Haushalt der Rezipienten und als Teil der Verstehensarbeit in der Konstruktion und Konkretisierung semantischer Gehalte. Das gilt insbesondere für den Aufbau der Diegese oder die Generierung des Plots sowie für die intellektuelle Arbeit intermedialer Verweise, die das Filmerlebnis mit dem Weltwissen synthetisiert. Die imaginative Ergänzung kann dabei sowohl konkret und unmittelbar bildlich ausfallen, als auch abstrakt und vermittelt, durch die Synthese begrifflicher Konstrukte – bis hin zu «archetypischen Symbolen» (Shapiro 2002, S. 308) – oder durch narrative Versatzstücke erfolgen.

Im Dokumentarfilm ist die Imagination der Zuschauer vor eine doppelte Herausforderung gestellt (Bitter[-Trautmann] 2010): Zum einen verlangt sie von ihnen

8 Die hier beispielhaft ausgeschlossenen Bereiche ließen sich naturgemäß ergänzen, gerade weil der Begriff der Imagination, vor allem im Englischen, nicht allein die Vorstellung als mentale Größe meint (also schöpferische Fantasie, Einbildungskraft und Ideenreichtum etwa einschließt), sondern auch, als Ableitung von Image, die Bildhaftigkeit einer Idee oder eines kollektiven Gedankens anzeigen kann. Vgl. in diesem Sinne Richardson 2012; Porton 1999, Río-Álvaro/García-Mainar (Hgg.) 2004 und Viridi 2003.

eine «dokumentarisierende Lektüre», um die Bewegungs-Bilder «richtig» zu dechiffrieren, das heißt ein bestimmtes Vorwissen, um das Gezeigte in seinem gattungsbezogenen Kontext verstehen und einordnen zu können. Zum anderen müssen die Rezipienten – für ein Verständnis der nachgebildeten «realen Welt» – die auftretenden Lücken mit Weltwissen auffüllen (Hartmann 2012, von Keitz 2012). Darüber hinaus können sich für sie «fiktionalisierende Lektüremodi» ergeben – wie etwa Narrativität, Figuren- und Raumkonstruktionen –, welche die Betrachter emotional und affektiv ansprechen und über diese fiktionalisierenden Imaginationen in die vermeintlich objektive Wirklichkeitsabbildung hineinziehen.

Zusammenfassend gesagt: Materialität und Verfahrensformen des filmischen Mediums machen die Rezipienten – in allen diesen genannten Fällen – zu einem konstitutiven Element der filmischen Apparatur. Die Zuschauer im Kino sind zwar affektiv verstrickt in das Erlebte, aber darin zugleich das eigentliche Medium der cineastischen Illusionsbildung, nicht etwa deren passives Objekt (Forrest 2007, S. 105f.). Denn die Differenz zwischen der Wirklichkeit *on-screen* und der Wirklichkeit *off-screen* bleibt latent für die Betrachter wahrnehmbar. Gerade von diesem Differenzbewusstsein, das etwa Voss (2007, S. 315f., 318) beschreibt, hängt der mögliche Genuss einer filmischen Wahrnehmung ab. Sie ist nicht bloßes passives Aufnehmen oder Reflex eines in die Zeiterstreckung verlängerten visuell-akustischen Impulses. Vielmehr gehen Aktivitäten wie Deutung, Einordnung, Bewertung sowie die projektive Ergänzung von Abstraktem und Ausgelassenem unmittelbar in die Filmwahrnehmung ein. Schon bei Thomas von Aquin «ist die *imaginatio* das Vermögen, den Gegenstand in dessen Abwesenheit so zu apprehendieren, als wenn er gegenwärtig wäre. Die *phantasmata* sind das Material des produktiven Teils des Intellekts (*intellectus agens*)» (Berns 2000, S. 13).

Der Akt der semantischen Erschließung ist demnach nicht von affektiver Einbindung zu trennen. Und die imaginative Ergänzung des Angeschauten durch das Vorgestellte ist ein wesentliches Muster dieser Verquickung von aktiven und passiven Anteilen im Rezeptionsvorgang (Hediger 2006, S. 49f.). Schnitt und Kadrierung des Films springen auf der Oberfläche des präsenten Bildes über systematische Leerstellen hinweg, die von den impliziten Zuschauern⁹ – analog zum «impliziten Leser» Wolfgang Iser (1984) – nicht nur logisch-semantisch, sondern auch somatisch und (zum Teil sogar) bildlich-imaginativ in der Fantasie ausgefüllt werden. Auch zur Raumauffassung ist es erforderlich, «die audiovisuellen Informationen auf der Leinwand zu einem räumlichen, wahrnehmbaren *Kohäsionsgefüge* zusam-

9 Der «implizite» ist deshalb kein «idealer Zuschauer», der gegen die «soziale[...] Praxis der Rezeption» zu profilieren wäre, sondern ein Konstrukt, eine am Artefakt orientierte Annahme, die der Filmtext nahelegt. Naturgemäß lässt sich der Schwerpunkt auch anders setzen, etwa orientiert am «realen Zuschauer als soziale und historische Instanz eines Kommunikationsprozesses». Dazu Schenk et al. (Hgg.) 2010, S. 9, 14. Aber eben das wäre hier nicht Gegenstand der Untersuchung.

menzubringen» – gerade über die Fragmentierung und Diskontinuitätserfahrung des Schnittes (und der Montage) hinweg (Schmidt 2013, S. 60; vgl. Tseng 2013).

Der unterstellte, erlebte, atmosphärisch gefühlte Raum gewinnt hier eine eigene Qualität. Ganz generell liegt in der emotionalen Erfahrung der Filme eine wesentliche Bedeutung des Kinobesuchs. Zuschauer wollen sich affektiv (wie kognitiv) bewegen lassen, die ‚Wirklichkeit‘ der Bilder, ganz im Sinne von Klages (1981, S. 808f., 1234f.), als ‚wirkende‘ Bilder, also prozessuale Wahrnehmung spüren (Lippert 2008, S. 25f.). Mit seinen genuinen Mitteln besitzt das Kino die Möglichkeit, die Residuen der Wahrnehmung, die aus den Formen der sprachlichen Repräsentation fallen, zu bebildern und damit zugleich an unsere Fähigkeit der Imagination zu appellieren (Moldenhauer 2014, S. 299, Skript) – trotz und wegen der Reizüberflutung unserer von Bildern beherrschten Welt (Preußner 2009, S. 300f., 310).

Der kinematografische Erfahrungsmodus betrifft zuallererst die Rezipienten. Nicht die AutorInnen, nicht die KünstlerInnen, sondern das anonyme Individuum in der Masse der Kinogänger ist das Subjekt der Filmkunst. Robin Curtis beschreibt diese Affizierung als ‚vicarious experience‘ oder ‚vicarious pleasure‘. Solche ‚stellvertretende‘ Erfahrung werde mit der Filmwelt verwebt zu einem Amalgam, das aber *reale Erinnerungsspuren* in den Zuschauern hinterlasse (Curtis 2006, Curtis et al., Hgg., 2009) und damit Teil von deren Erlebniswirklichkeit werde. Auch in dem, was Kracauer als ‚Errettung der physischen Realität‘ bezeichnet hat (Kracauer 1985, S. 389–402), arbeitet ein konstruktives – und in unserem Sinne imaginatives – Moment mit: eine Überblendung mit dem Subjekt der Wahrnehmung, das in der Anschauung zugleich vorstellen soll.¹⁰ Erst wenn die Zuschauer dem ‚Fluss‘, den ‚kleine[n] Momente[n] des materiellen Lebens‘ sich überlassen, entsteht der Realitätseffekt im Kino: ‚in einem traumartigen Zustand‘ der Rezipienten (Kracauer 1985, S. 393f.; vgl. S. 79f.).

10 Ich danke Benjamin Moldenhauer für zahlreiche Hinweise und lebhaftige Diskussionen zur ‚Wirklichkeit der Bilder‘ als dem genuinen Erfahrungsraum des Kinos. Dazu wird es auch ein eigenes Kapitel in Moldenhauer 2014 geben. Ebenso danke ich Jihae Chung für ihre Mitwirkung am vorliegenden Text, vielfältige Verweise und grundlegende Debatten zur Phänomenologie der Emotion im Film. Diese Bereiche finden ebenfalls einen Niederschlag in der Monografie Chung 2014. Anja-Magali Trautmann steuerte dankenswerterweise Anregungen zum Dokumentarfilm bei. Die DoktorandInnengruppe ‚Die Textualität des Films‘ insgesamt hat frühe Fassungen dieses Textes in ihren Kolloquien diskutiert. Auch dafür spreche ich hier meinen Dank aus.

***Anschauen und Vorstellen* – Der Band**

Dies sind nur wenige, beispielhaft herausgegriffene Momente, wie die Dichotomie von *Anschauen und Vorstellen* sich in die Dialektik des Rezeptionserlebnisses einschreiben kann. Die BeiträgerInnen für diesen Band haben Filme aus verschiedenen Epochen der Kinogeschichte untersucht, um dem nachzugehen. Der erste Teil widmet sich den *Emotionen* – respektive der Bewältigung von Emotionen im rezipierenden Subjekt, etwa durch Empathie – und beginnt, konventionell der Diachronie folgend, mit dem Stummfilm. Hier ist das Vorgestellte in erster Linie noch das Abwesende der gesprochenen Sprache (Tieber 2012, S. 192f.; Preußner 2013; S. 174), was bekanntermaßen eine ganz eigene Ästhetik begünstigt und hervorgebracht hat (Kreimeier et al., Hgg., 1994, S. 8). Die Zuschauerlenkung über die Bildfolge und Kadrierung muss in der Frühphase des stummen Films erst noch erlernt werden – über die der Filmtext später dann sehr souverän verfügen kann. *Kreimeier* beleuchtet hier die Dichotomie von Entfesselung und Steuerung als wesentliche Voraussetzung der Blickorganisation in den frühen Stummfilmen um 1900 (vgl. Panofsky 1944, S. 58–65). *Schoderer* geht anschließend vom komplexen Erzählen des späten Stummfilms aus, der schon nostalgisch die Sprachkrise der Jahrhundertwende reflektiert. *Bernardy* hingegen interessiert nicht das narrative Kalkül – und seine Perfektionierung –, sondern das avantgardistisch inszenierte Wechselverhältnis von Schrift und Bild im surrealistischen Kunstfilm. Alle drei aber beleuchten Extrempunkte einer emotiven Einbindung der Zuschauer ins dargebotene Geschehen. *Preußner* und *Schimmel* erweitern das Gefühls-Inventar des ersten Teil mit den Mitteln Thrill und Gewaltdarstellungen im Film, *Chung* spezifiziert hier hin zur Erfahrung des Erhabenen im gegenwärtigen Kino, während *Stutterheim* die Kategorien Dialogizität und implizite Dramaturgie als Gestaltungsmittel des Mainstreamkinos vorführt: wieder mit dem Fokus auf exzessiv erlebte Gewalt – und deren psychotisch-psychologische Verarbeitungsformen innerhalb der Diegese.

Der zweite Teil ist *Evokationen* betitelt. Hier fragen wir uns, durch welche semiotischen Markierungen Referenzen initiiert werden. Wie und wann werden Zuschauer aufgerufen, etwa ihren Wissensschatz zur Filmdeutung einzusetzen. Und was geschieht, wenn diese cues (vgl. Bordwell 2008a, S. 29, 33, 113f.) übersehen werden? Untersucht werden auch die unterschiedlichen Modalitäten der sinnlichen Evokation: Musik, Geräusch, Bild, Text und gesprochene Sprache, Besonderheiten der Visualisierung des Olfaktorischen und Haptischen, Sprachsubstitutionen, Raumkonzepte und Synästhesien. *Hanich* betrachtet die Funktion der suggestiven Verbalisierungen im Film, *Niehaus* eine paradigmatische Ausnahme des *Voice-over*. *Pause*, *Fahlenbrach* und *Haenni* beleuchten verschiedene Genres und deren implizite Evokationen – hier im Politthriller, im Science-Fiction-Film und im Subgenre des Hafen-Films. Drei Beiträge fragen nach der spezifischen Imagination im Dokumentarfilm: *Heller* sucht das Imaginäre als gattungsinhärente

Größe, *Hartmann* und *Wulff* interessieren sich insbesondere für die Ton-Bild-Disjunktionen und deren genuine Funktion für die Ergänzungsleistung, während *Trautmann* vor allem die narrativen Strukturen freilegt, die auch den nichtfiktionalen Film dominieren (können). *Rehfeldt* schließlich macht aufmerksam auf die Inter- und Architextualität der so genannten Fake-Trailer, die auf Filme verweisen, die es gar nicht (oder manchmal: noch nicht) gibt. Immer aber werden komplexe Erwartungshorizonte aufgebaut – nicht zuletzt durch die intermediale Imagination von Weltwissen –, die manchmal freilich leerlaufen.

Wieder mit einem Trailer (Hediger 2001) setzt unser dritter Teil, *Exempel*, ein. Um eine Vergleichbarkeit der verschiedenen Ansätze herzustellen, haben wir einen bekannten neueren Film ausgewählt. Insgesamt sechs Beiträge bemühen sich aus verschiedenen methodologischen Perspektiven um Michael Hanekes Film *DAS WEISSE BAND*. Phänomenologie (*Breuer*), Psychoanalyse (*Bergande*), Narratologie (*Brockmann*), Intertextualität (*Galli*) und Mediendidaktik (*Abraham*) eruiieren die offensichtlichen Leerstellen des Filmtexts und versuchen, diese interpretativ zu erschließen. Eröffnet wird die vergleichende Betrachtung durch eine multimodale Filmdiskursinterpretation zu zwei konkurrierenden Trailern, mit denen Hanekes Film beworben wurde (*Wildfeuer*).¹¹

Wir beenden den Band mit einem vierten Teil, *Experimente*, der aus nur einem (etwas längeren) Aufsatz (von vier BeiträgerInnen) besteht. *Kluss et al.* präsentieren erste Ergebnisse einer Versuchsreihe zur narrativen Kontextualisierung des Filmlebens, die von der Volkswagen-Stiftung gefördert wurde. Für die Unterstützung bekunden die AutorInnen auch an dieser Stelle ihren Dank.

Der nunmehr vorliegende Band indessen geht zurück auf eine Tagung, welche die DoktorandInnengruppe «Die Textualität des Films» als großes, internationales Symposium vom 24.–27. März 2011 ausgerichtet hatte (Abb. 1). Unterstützt wurde die Gruppe durch zwei Forschungsinstitute der Universität Bremen, das BltT, Bremer Institut für transmediale Textualitätsforschung, und das IfkuD, Institut für kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien. Vor allem aber ist es das Verdienst der Gruppe selbst, die Veranstaltung getragen und durch vielfältiges Engagement deren Realisation möglich gemacht zu haben. Besonders hervorzuheben sind Frau Jihae Chung und Frau Anja-Magali Trautmann (geb. Bitter), die gemeinsam mit dem Herausgeber die Tagung konzipiert und in allen inhaltlichen und organisatorischen Belangen umgesetzt und durchgeführt haben. Ihnen sei an dieser Stelle

11 Im Übrigen bringt das IfkuD, Institut für kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien der Universität Bremen, parallel dazu auch eine umfangreichere Arbeit von Jana Johannson (2014) heraus: *Schwarze Pädagogik. Erziehungspraxis und ihre gesellschaftliche Prägekraft am Beispiel des Films DAS WEISSE BAND – EINE DEUTSCHE KINDERGESCHICHTE*. Der Text erscheint als KWD 30, *Kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien*, Bd. 30, herausgegeben vom IfkuD, Bremen, und kann über das Internet zum Selbstkostenpreis von 5,00 € bezogen werden: <http://www.deutschlandstudien.uni-bremen.de/publikationen/kwd-hefte/>.

herzlich gedankt. In den Dank einschließen möchte ich namentlich die anderen DoktorandInnen: Verena Domberg, Jennifer Henke, Jonas Koch, Magdalena Krakowski, Julia Schoderer und Janina Wildfeuer. Von den assoziierten Mitgliedern der Gruppe nenne ich hier vor anderen Gerhard Lüdeker, Benjamin Moldenhauer, Dominik Orth und Oliver Schmidt. In diesem Band stellt sich die Gruppe mit ihrem Ansatz in den internationalen filmwissenschaftlichen Diskurs und zeigt darüber hinaus ihre Vernetzung innerhalb der wissenschaftlichen Gemeinschaft. Hervorzuheben ist hier die Kooperation mit dem (ehemaligen) Exzellenz-Cluster *Languages of Emotion* der FU Berlin zum Thema der Tagung, *Imagination im Kino* (zu deren Ergebnissen vgl. Hanich/Wulff, Hgg., 2012).

Zu danken haben wir als Gruppe – und der Herausgeber als deren Leiter – insbesondere der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die großzügige Finanzierung der Tagung selbst. Ergänzende Mittel kamen zudem vom Fachbereich 10, Sprach- und Literaturwissenschaften der Universität Bremen, vom BlfT und von der universitätsnahen Nolting-Hauff-Stiftung. Die Universität Bremen erließ uns die Raummiete des «Teerhofes», der als zentral gelegener Tagungsort diente. Die Stadt und das Land Bremen richteten für das Symposium einen Empfang im Alten Rathaus aus und übernahmen dessen Kosten. Der Schüren-Verlag war mit einem Büchertisch vertreten. Zu den finanziellen Förderern zählten außerdem die Unifreunde. Die fgs-kommunikation in Berlin übernahm die grafische Gestaltung des Programms und des Plakats, mit denen die Tagung beworben wurde. Auch für diese zusätzlichen Mittel und Unterstützungsmaßnahmen möchte ich an dieser Stelle danken. Herr Andreas Ammann und Herr David Marcel Gröger (beide IfkuD) haben für den vorliegenden Band die Redaktion übernommen. Beiden danke ich herzlich für ihren engagierten Einsatz. Mein Dank geht auch an Sabine Schlickers und John A. Bateman, die *Anschauren und Vorstellen* als vierten Band in unsere *Schriftenreihe zur Textualität des Films* aufgenommen haben, sowie an den Schüren Verlag für die gute Zusammenarbeit. Frau Nadine Schrey danke ich insbesondere für den Satz und die Umsetzung der Fahnen-Korrekturen.

Bremen, im Herbst 2013
Heinz-Peter Preußner