

Christian Bumeders: „Mediale Inception“: Zu einer Erzähltheorie des Bewusstseinsfilms

Würzburg: Königshausen & Neumann 2014 (Film – Medium – Diskurs, Bd.51), 338 S., ISBN 978-3-8260-5313-9, EUR 48,-
(Zugl. Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München, 2013)

Es ist inzwischen fast ein Allgemeinplatz festzustellen, dass insbesondere seit den 1990er Jahren zahlreiche Filme die Zuschauer_innen herausfordern, indem sie plötzliche Wendungen innerhalb der Handlung, die Infragestellung von dargestellten Realitäten oder erzählerische Verschachtelungen aufweisen. Die Vielzahl an Versuchen, die einschlägigen Filme terminologisch zu erfassen, führt dabei zu einer Fülle an filmwissenschaftlich geprägten Auseinandersetzungen mit diesem Phänomen: Mal geht es um erzählerische Unzuverlässigkeit (vgl. etwa Laass, Eva: *Broken Taboos, Subjective Truths: Forms and Functions of Unreliable Narration in Contemporary American Cinema. A Contribution to Film Narratology*. Trier: WVT, 2008), mal um sogenannte *Mindgame-* oder *Mindfuck-Movies* (so in

Eig, Jonathan: „A beautiful mind(fuck): Hollywood structures of identity.“ In: *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 46, 2003), mal recht allgemein um komplexe Formen filmischen Erzählens (bspw. bei Buckland, Warren (Hg.): *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Malden: Wiley-Blackwell, 2009).

Einem Teilbereich dieses Gegenstandsfeldes widmet sich Christian Bumeders mit einer Studie, die bereits im Titel eines der meist diskutierten Beispiele nennt: Christopher Nolans *Inception* (2010), der auch Dreh- und Angelpunkt der gesamten Arbeit ist. Bei seiner – laut Untertitel – *Erzähltheorie des Bewusstseinsfilms* bezieht Bumeders sich außerdem vor allem auf Martin Scorseses *Shutter Island* (2010), um die Spezifika des von ihm als Bewusst-

sensfilm bezeichneten Genres herauszuarbeiten. Eine konkrete Definition findet sich in den Ausführungen nicht, erläutert wird dieser Begriff jedoch wie folgt: „Bewusstseinsfilme sind eine Spezialkategorie der *mindgame movies*, die menschliches Bewusstsein audiovisuell in Szene setzen und für den Rezipienten auf der Kinoleinwand erfahrbar machen“ (S.54). Fällt bereits hier die aus narratologischer Sicht eher unübliche Integration von Zuschauer_innen auf, so ist die folgende Konkretisierung dieser Erläuterung gänzlich auf die Rezeption ausgerichtet: „Den Kernbereich des Genres bilden [...] solche Bewusstseinsfilme, die über die Inszenierung des Bewusstseins der Figuren das Bewusstsein der Rezipienten affizieren [...]. Das Bewusstsein der Figuren wird *inszeniert*, das Bewusstsein der Rezipienten *infiziert*“ (S.57).

Das Hauptaugenmerk Bumeders liegt dementsprechend eher auf einer *Rezeptionstheorie* als auf einer *Erzähltheorie* des Bewusstseinsfilms, wobei mitunter pauschale Wirkungszuschreibungen die Argumentation schwächen. Zentral für die Studie ist das entwickelte Konzept der titelgebenden „medialen Inception“ im Sinne einer durch Filme erfolgten ‚Einpflanzung‘ von „Ideen“ (S.284), demzufolge Rezipient_innen durch das Sehen eines entsprechenden Filmes „angesteckt“ (S.198) werden. Es bleibt allerdings recht vage, womit die Zuschauer_innen konkret ‚infiziert‘ werden: „Bewusstseinsfilme [...] stecken den Rezipienten mit Gedanken an“ (ebd.). Es ist zu vermuten, dass ausgehend von der Infragestellung einer konsistenten

Erzählwirklichkeit in Bewusstseinsfilmen die potenzielle Relativierung der eigenen Lebenswirklichkeit gemeint ist. In Bezug auf den Film *Inception* ist dann auch von der Idee „the world is not real“ (S.187) die Rede, die Nolan intentional über die Verschachtelung der Narration bei den Zuschauer_innen ‚einlagern‘ würde. Bumeder überträgt also das in *Inception* auf Handlungsebene enthaltene Konzept einer Implantation von Gedanken auf den Rezeptionsprozess von Bewusstseinsfilmen im Allgemeinen, wobei er die ‚Einpflanzung‘ als ‚Ansteckung‘ begreift. Die mitunter aus dieser Grundannahme resultierenden zweifelhaften Thesen sprechen dennoch für die Studie, denn gerade durch die Diskussionswürdigkeit der Aussagen wird eine argumentative Auseinandersetzung herausgefordert. So wäre zum Beispiel zu hinterfragen, ob die festen Wirkungszuschreibungen in der dargestellten Form haltbar sind, wenn auch ein Film wie *The Matrix* (1999) zwar potenziell ähnliche oder gar größere Verunsicherungen bei den Rezipient_innen auslösen kann, obwohl sich bereits nach kurzer Spieldauer offenbart, dass einige Figuren nur in einer vermeintlich realen Welt leben. Selbst ein Film wie *The Truman Show* (1998), der nicht als Bewusstseinsfilm gelten kann, ‚infiziert‘ unter Umständen das Bewusstsein einiger Zuschauer_innen, die nach dem Filmerlebnis ihre eigene Wirklichkeit infrage stellen. Ob und inwiefern daher das Konzept einer ‚medialen Inception‘ grundsätzlich gilt oder nicht doch nur spezifisch auf einen konkreten Film, nämlich *Incep-*

tion, anwendbar ist, bleibt vor diesem Hintergrund ungewiss.

Indem narratologischen Aspekten trotz dieses Rezipientenbezugs schließlich auch Rechnung getragen wird, kann Bumeder seinem erzähltheoretischen Anspruch dennoch gerecht werden. Auf der Basis aktueller filmnarratologischer Ansätze entwickelt er größtenteils überzeugend eine laut Kapitelüberschrift „kleine ‚Poetik‘ des Bewusstseinsfilms“ (S.39ff.) und berücksichtigt darüber hinaus ausführlich Modelle der Fokalisierung, narrativer Instanzen und der Zeitkonzeption, um an den beiden genannten Hauptbeispielen zentrale Aspekte seines Gegenstandsfeldes aufzuzeigen.

Die Integration von aussagekräftigen Screenshots, die Analysen und Thesen nachvollziehbar unterstützen, ist ebenso positiv zu erwähnen wie Teile des Anhangs, auf die im Text auch Bezug genommen wird: Neben ausführlichen Sequenzprotokollen zu den beiden hauptsächlich besprochenen Filmen ist insbesondere die aufschlussreiche Auflistung von Bewusstseinsfilmen vor 1990 nützlich, welche die kommentierte Liste entsprechender Beispiele von 1990 bis 2013

(vgl. S.58-65) erweitert. Umso bedauerlicher angesichts dieser hilfreichen Ergänzungen ist eine fehlende vollständige Filmografie aller erwähnten Filme, insbesondere da im Text nicht ausschließlich Bewusstseinsfilme im engeren Sinne zur Sprache kommen. Unklar ist, ob in einer früheren Version der Schrift weitere Anhänge vorgesehen waren, da aufgrund der Durchnumerierung der einzelnen Teile des Anhangs insgesamt drei Appendizes zu fehlen scheinen: auf Anhang VI folgt unmittelbar Anhang X.

Der Studie ist die Begeisterung für den Gegenstand anzumerken, was nicht zuletzt in den letzten Kapiteln durch sympathische formale Anspielungen auf den titelgebenden Film zum Ausdruck kommt. Doch so wie sich am Ende von *Inception* der Kreisel weiterdreht, so wird wohl auch die Diskussion um diesen die Medienwissenschaft herausfordernden Film ihre Fortsetzung finden. Bumeders gut lesbare und sinnhaft strukturierte Dissertation liefert dazu – trotz oder gerade wegen der Diskussionswürdigkeit zentraler Thesen – einen lesenswerten Beitrag.

Dominik Orth (Oldenburg)