

# MISSING LINKS. ANSÄTZE, PROBLEME UND PERSPEKTIVEN EINER TRANSDISZIPLINÄREN ÄSTHETIK DER LEERSTELLE

## – FLORIAN LIPPERT

### Abstract

The idea that works of film, literature and art provide readers and viewers with „constitutive gaps“ – to be „filled“ by the recipient, who thereby participates in the construction of meaning – has been discussed throughout the history of modern aesthetic theory. Early film theory focused on the space between the frames and the cut as crucial aesthetic elements of the new medium, while contemporary approaches describe „gaps“ at different narrative and audiovisual levels. Literary scholars Roman Ingarden and Wolfgang Iser developed concepts of textual „indeterminacy“. And art historians such as Wolfgang Kemp and Gottfried Boehm discussed „empty spaces“ as key elements in modern paintings. This essay discusses interconnections between such media-specific aesthetic concepts as well as perspectives of an overarching theory of aesthetic negativity and its possible interconnections with transmedial narratology.

### Prolog: Die ‚Zwischen‘-Frage – Partikularisierung als Entparadoxierung

Die philosophische Diskussion um Leerstellen beginnt im fünften Jahrhundert vor Christus, in einer vorsokratischen Auseinandersetzung um Raum, Zeit und Bewegung. Zur Verteidigung der Vorstellung des Parmenides, der zufolge die Wirklichkeit grundsätzlich unabänderlich und unbeweglich sei und Bewegung nichts als Illusion, stellt Zenon von Elea eine Reihe von argumentativen Paradoxien dar, die – nach klassischer rhetorischer Strategie – die Position der Gegenseite als widersprüchlich und somit haltlos entlarven sollen. Das bis heute bekannteste ist das sogenannte ‚Pfeilparadox‘, mit dem Zeno nachweisen will, dass die vermeintliche Bewegung des fliegenden Pfeils nur illusionär sei und der Pfeil in Wirklichkeit ruhe. Entscheidend ist dabei eine bestimmte Perspektive auf die vermeintliche Einheitlichkeit des Raumzeitlichen: Zeno argumentiert, der Pfeil nehme zu einem bestimmten Zeitpunkt eine einzige Position im Raum ein und nur diese. Da nun aber der Flug eines Pfeils als nichts anderes denn als Aneinanderreihung von solchen Zeitpunkten zu begreifen sei, könne sich der Pfeil gar nicht bewegen, er sei ja immer nur zu einem Zeitpunkt an einem einzigen Ort und nirgendwo sonst. „Wenn [...] alles ruht oder sich bewegt, sobald es in dem Gleichen ist (es ist aber stets das räumlich sich Bewegende in dem Jetzt als in dem sich Gleichen), so sei unbeweglich der abgeschossene Pfeil.“<sup>1</sup> Und somit alles andere auch: Zeit bestehe ja überall und immer aus einer Aneinanderreihung von *Jetzt*-Momenten, somit sei *nichts jemals* in Bewegung.

Angesichts der subversiven Logik und latenten Abgründigkeit dieser Argumentation überrascht es nicht, dass etwa noch ein Großmeister des Grotesken wie Franz Kafka das Pfeilparadox in einem Tagebucheintrag gewürdigt und gedanklich fortgesponnen hat. Wie Gerhard Neumann darlegt, kann die betreffende Passage gar als exemplarischer Ausgangspunkt für eine weitreichende Deutung des Kafka'schen Werks und seiner vielen „gleitenden Paradoxien“ gesehen werden.<sup>2</sup> In den

knapp zweieinhalb Jahrtausenden zuvor war das Pfeilparadox bereits Thema diverser physikalischer, mathematischer und philosophischer Erörterungen gewesen. Als erster hatte Aristoteles, dem die Nachwelt überhaupt erst die Überlieferung der Zeno'schen Paradoxien verdankt, dessen Vorstellung zurückgewiesen, die Zeit bestehe einfach aus aneinandergereihten Punkten. Dass diese Vorstellung – und allgemein diejenige von ‚zeitlosen‘ Momenten, Augenblicken, Situationen – in der Tat das Kernproblem der Paradoxie bildet, leuchtet aus epistemologischer Perspektive unmittelbar ein. Will man dennoch zwischen einzelnen ‚Teilen‘ der Bewegung unterscheiden, muss in *Intervallen* gedacht werden:

[T]he arrow gets from point *X* at time 1 to point *Y* at time 2 simply in virtue of being at successive intermediate points at successive intermediate times—the arrow never changes its position during an instant but only over *intervals composed of instants*, by the occupation of different positions at different times.<sup>3</sup>

Entsprechend bietet die klassische Physik nach Leibniz und Newton eine Beschreibung von Bewegung in unendlich kleinen Schritten an, während die Philosophie seit Aristoteles die Unterscheidung zwischen ‚Momenten‘ und dem ‚Dazwischen‘ auf verschiedenen epistemologischen und praktischen Ebenen erörtert.<sup>4</sup> Die pragmatische, indes oft als kontraintuitiv erachtete ‚Zwischen‘-Kategorie ebnet so den Weg für eine adäquatere, entparadoxierte Beschreibung von Wirklichkeit.

Der vorliegende Beitrag setzt in dem Moment an, in dem *die mediale Repräsentation* von Wirklichkeit von diesem Diskurs gleichsam infiziert wird: in filmtheoretischen Diskussionen des frühen 20. Jahrhunderts. Hier lässt sich das ‚Intervall‘ zunächst vermeintlich weitaus leichter bestimmen: Als ‚Leerstelle‘ zwischen zwei filmischen Einzelbildern. Die Fragen, wie selbige durch den Zuschauer aufgefüllt wird und welche Konsequenzen dies hat, haben indes nicht nur für die Bewertung des Films als Repräsentations- und Kunstform, sondern auch für andere ästhetische Diskurse seither weitreichende Konsequenzen, insbesondere in narratologischer Hinsicht. Diese Konsequenzen zeichne ich im Folgenden anhand der Karriere des Leerstellenkonzepts in spezifischen *literatur-, kunst- und filmwissenschaftlichen Theorien* des 20. Jahrhunderts nach. Als ‚Leerstelle‘ werden besonders häufig Phänomene der Rezeption<sup>5</sup> bezeichnet, bei denen den Lesern, Betrachtern oder Konsumenten auffüllende, komplettierende oder interagierende Rollen zugeschrieben werden. Mein Ziel ist es im Folgenden, 1) einen schlaglichtartigen Überblick über zentrale Ansätze in Film-, Kunst- und Literaturtheorie zu geben, wo nötig und möglich mit Hinweisen auf weiterführende Lektüren; 2) dabei insbesondere herauszustellen, auf welchen medialen und ästhetischen Ebenen und *zwischen welchen Elementen* Leerstellen jeweils *konkret* verortet werden – wie also das ‚unterbrochene Positive‘ beschaffen ist, von der in den jeweiligen Ansätzen explizit oder implizit ausgegangen wird; sowie 3) abschließend die Frage zu umreißen, ob die jeweiligen Beobachtungen Grundlage für eine *medienübergreifende* Behandlung ästhetischer Negativität sein können – ob also aus den verschiedenen Ästhetiken *eine* ‚Ästhetik der Leere‘ destillierbar ist – und welche Rolle(n) eine Kopplung mit transmedialer Narratologie hierbei spielen könnte. Am Horizont dieses weiten Theoriefelds erscheint schließlich die Frage, inwiefern ein solches Konzept bestimmte Probleme anderer transmedialer ästhetischer Modelle erfolgreich umgehen könnte, durch eine weder strikt ästhetik-essenzialistische noch bloß relationalistische oder formalistische Ausrichtung.

### Filmische Leerstellen 1: Zwischen Frames und zwischen Einstellungen

Im frühen 20. Jahrhundert wurde Zenos Pfeilparadox nicht nur von Kafka wieder aufgegriffen, es fand auch Eingang in verschiedene filmtheoretische und –prak-

tische Diskurse. Im Zentrum stand dabei abermals das Verhältnis von Stillstand und Bewegung im – nun vom Filmstreifen simulierten – Raum-Zeit-Kontinuum. Als Medium, das Bewegungsillusion gerade durch die Aneinanderreihung unbewegter Bilder erzeugte, wurde der Film daraufhin befragt, wie das Auffüllen von Leerstellen zwischen den einzelnen Frames zu beschreiben sei und welche kognitiven, epistemologischen und ideologischen Implikationen dieser Prozess habe. In einem Aufsatz mit dem euphorischen Titel „Die Transmutation des Diskontinuierlichen ins Kontinuierliche, von Zeno geleugnet, vom Cinematographen vollbracht“ feierte etwa Jean Epstein das Kino als eine Widerlegung des Zeno'schen Anti-Pluralismus.<sup>6</sup> An anderer Stelle machte er deutlich, dass diese Widerlegung gerade aus dem gewissermaßen contra-paradoxalen Nachweis hervorgehe, „wie richtig Zenos falsche Argumentation [gewesen] war“, Bewegung bestehe aus unbewegten Einzelpunkten.<sup>7</sup> Henri Bergson hingegen sah den Film gerade als bloße Reformulierung oder Demonstration unserer defizitären Alltagsvorstellung der eigentlich fließenden Zeit als einer Aneinanderreihung von Momenten.<sup>8</sup> Bergson zufolge ließ sich diese Vorstellung in der Tat als ‚cinematisch‘ bezeichnen, aber nicht in einem positiven Sinne – vielmehr werde gerade ihre Illusionshaftigkeit durch den Apparat bestätigt, insofern dieser eben *keine* tatsächliche Bewegung abbilde: „Die *Bewegung* entschlüpft in das *Intervall*“.<sup>9</sup> Epstein wie Bergson wenden sich somit beide gegen Zenos Grundvorstellung, kommen indes jeweils zu diametral entgegengesetzten Bewertungen des Filmischen.

Unabhängig von solchen Wertungsfragen waren sich beide grundsätzlich einig, dass das Ansehen eines Films als beständiges *Auffüllen der Lücken* zwischen den einzelnen Frames zu betrachten sei – eine nicht nur in qualitativer, sondern auch in quantitativer Hinsicht *konstitutive* Tätigkeit, bedenkt man, dass der Betrachter des analogen Films in der Tat je nach Technik und Format bis zu 40% der gesamten Filmdauer in einer nicht wahrgenommenen, sondern mental interpolierten Dunkelheit verbringt. Schlichtungshalber mag also gesagt werden: „[M]uch of the movement or the time allegedly recorded by the camera is simply not there, lost in the interstices between frames“,<sup>10</sup> wie Mary Ann Doane in ihrem Standardwerk *The Emergence of Cinematic Time* resümiert. So wurde das Lückenfüllen einerseits als profane technische Voraussetzung der Filmrezeption herausgestellt, zum anderen aber eben auch als epistemologische Frage diskutiert, die durch die Entwicklung des Films neu aufgeworfen und verhandelt wurde.

Eine der wichtigsten diesbezüglichen Fragen, diejenige nach der ‚Einheitlichkeit‘ und den möglichen ‚Einheiten‘ des Zeitlichen im Film, wurde früh von der technischen Frame-Ebene auch auf die *narrative* Ebene der *Montage* übertragen. Die Entdeckung des Schnitts und die hierdurch initiierte narrative Revolution des Mediums ging mit einer Vielzahl von Betrachtungen einher, die der *Leere* – nunmehr zwischen den einzelnen zusammenmontierten *Einstellungen* – signifikante Funktionen zuerkannten. Dies geschah, wie Dorothee Kimmich dargelegt hat, „im Rahmen assoziationspsychologischer Ansätze, wirkungsästhetischer Überlegungen, politisch-aufklärerischer oder propagandistischer Vorhaben und auch im Zusammenhang der ästhetischen Avantgarde-Theorie“.<sup>11</sup> Umschrieben wurde die Leere etwa als „manque‘, ‚lacune‘, ‚Sprung‘, ‚Diskontinuität‘, ‚Motivationslücke“<sup>12</sup> oder abermals als Intervall. So frohlockte Hugo Münsterberg bereits 1916:

[T]he photoplay can overcome the interval of the future as well as the interval of the past and slip the day twenty years hence between this minute and the next. In short, it can act as our imagination acts. [...] It is as if reality has lost its own continuous connection and become shaped by the demands of our soul.<sup>13</sup>

Dziga Vertov gebrauchte den Begriff zur Bezeichnung sowohl zeitlicher als auch räumlicher „zwischenbildliche[r] Bewegung“. <sup>14</sup> Sergej Eisenstein erklärte die Leere zwischen den Einstellungen zum Ort, an dem die beabsichtigte ‚Attraktion‘ durch Emotionalisierung überhaupt erst zustandekomme, durch die Kopplung von (ideologisierbaren) ‚Assoziationsketten‘ des Zuschauers, dessen Auffüllarbeit somit konstitutiv für das *Entstehen* des Werks werde. <sup>15</sup> Béla Balázs wiederum beschrieb die Leere als den Ort, an dem die *Relationierung*, das In-Bezug-Setzen der einzelnen Einstellungen erfolge. <sup>16</sup> Dass sich in der Folge zwischen beiden letzteren die bekannte Kontroverse um die Ideologisierung sowie die Gewichtung der Bedeutung von Einstellung und Schnitt („Béla vergißt die Schere“ <sup>17</sup>) entwickelte, mag unter anderem als ein weiteres Indiz dafür gesehen werden, welche unterschiedlichen Bewertungen aus ähnlichen leerstellenbezogenen Ausgangsüberlegungen resultieren konnten. Die *Filmrezeption* lässt sich indes in allen Fällen als ein *Auffüllen* der Leere durch den Zuschauer, ein In-Bezug-setzen des Gegebenen innerhalb des Nichtgegebenen beschreiben.

Entsprechend betonen auch spätere Theoretiker im Rückblick die zentrale Rolle der Leerstelle für Filmtheorie und -praxis: Gilles Deleuze spricht seinerseits in verschiedenen Kontexten von Lücken, Intervallen und Zwischenpositionen, die sowohl das klassische ‚Bewegungs‘- als auch das moderne ‚Zeit-Bild‘ kennzeichnen – bis hin zu jener regelrechten „Methode des Zwischen“, die er bei Godard erkennt. <sup>18</sup> Laut Jacques Aumont war es just das „Intervall“, das es dem Film ermöglichte, „aus Zeit ein formbares Material zu machen“ <sup>19</sup> und seinen medialen Siegeszug anzutreten. André Gaudreault erkannte rückblickend den Schnitt als „zeitlichen Bruch“ und Moment der Einführung „temporal[er] ‚différance‘“ <sup>20</sup> ins filmische Narrativ. Und für Philippe Durand ist Film nichts anderes als die Kunst der Auslassung schlechthin – die „art de l'ellipse“. <sup>21</sup>

Somit werden Leerstellen in der frühen Filmtheorie – und in diversen späteren Bezugnahmen – vor allem hinsichtlich zweier Ebenen diskutiert: als kognitiv aufzufüllende ‚Intervalle‘ zwischen den Frames und als narrativ-rezeptive Angelpunkte zwischen den Einstellungen. In beiden Fällen überlagern sich mehrere Aspekte in der (milli-)sekundenlangen Schwärze zwischen den jeweiligen Einheiten: Die Auslassung mit der Konstitution von Zusammenhang (Zeit, Bewegung, Sinn); und die Konstitution von Zusammenhang mit der Technizität des analogen Films. Die Einheiten, *zwischen* denen die Leerstellen des Filmischen verortet werden, sind somit stets materiell bestimmbar.

### **Literarische Leerstellen: Zwischen syntagmatischen und zwischen paradigmatischen Segmenten**

Die letztgenannte Beobachtung ist für den Abgleich mit Wolfgang Isters literaturtheoretischem Konzept, dem heute häufigsten Bezugspunkt literaturtheoretischer wie auch medienübergreifender Leerstellendiskurse, besonders wichtig. Isters Rückgriff auf Roman Ingardens Beschreibung literarischer „Unbestimmtheit“ <sup>22</sup> führte bekanntermaßen <sup>23</sup> zu einem Konzept ‚konstitutiver Leerstellen‘, das einerseits diverse Verweise auf die frühen filmtheoretischen Positionen beinhaltete, andererseits aber zwangsläufig auf einem anderen Materialitäts- und Abstraktionslevel ansetzte als diese. Fiktionale narrative Texte lassen sich nach Iser auf verschiedenen „Ebene[n]“ in verschiedene „Formen“ von „Textsegmenten“ unterteilen. <sup>24</sup> Der Leser fülle die Leerstellen zwischen diesen Segmenten jeweils auf und partizipiere somit aktiv an der Generierung von Sinn und Kohärenz.

Bezüglich der ‚Ebenen‘ und ‚Formen‘ unterscheidet Iser grundsätzlich zwischen ‚syntagmatischen‘ und ‚paradigmatischen‘ Segmenten der Lektüre. Die syntagmatische Ebene umfasst demnach unter anderem etwa nebeneinandergestellte

und aneinanderstoßende Handlungsstränge (also Elemente, die sich etwa nach Gerard Genette der *histoire* zuordnen lassen<sup>25</sup>), aber auch „Erzählabschnitt[e]“<sup>26</sup> wie etwa Kapitel und schließlich verschiedene „schematisierte Ansichten“<sup>27</sup> und „Perspektiven“<sup>28</sup> (die nach Genette dem *récit* zuzuordnen wären). All diese Segmente lassen sich nach Iser weiter untergliedern und ausdifferenzieren, etwa im Hinblick auf Fragen nach den jeweils angenommenen Autor- und Erzählerfunktionen. Die Leerstellen zwischen solchen Segmenten zeigen Iser zufolge nicht primär Unbestimmtheit und „Kompletterungsnotwendigkeit“ in Ingardens Sinne, sondern einen Bedarf nach *Inbezugsetzung*, mithin eine „Kombinationsnotwendigkeit“ an.<sup>29</sup> Der Leser habe die jeweiligen Segmente aufeinander zu beziehen, um die volle „Gegenständlichkeit“<sup>30</sup> des Textes aktiv zu konstruieren.

Als ‚paradigmatisch‘ bezeichnet Iser demgegenüber eine spezifische Inhaltsebene, auf der ein literarischer Text soziokulturelle Hintergründe seiner Entstehungszeit verhandelt. Die „soziale[n] und historische[n] Normen“, der „soziokulturelle Kontext im weitesten Sinne, aus dem der Text herausgewachsen ist“,<sup>31</sup> werden demnach im literarischen Text auf unterschiedliche Arten als ‚Repertoire‘ mittransportiert. Wo immer ein Text die Validität solcher Normen diskutiere, hinterfrage oder negiere, könne es zu einer „Leerstelle auf der paradigmatischen Achse der Lektüre“ kommen.<sup>32</sup> Isers grundsätzliche Ausführungen zu dieser Achse bleiben recht grob. Das spezifisch zur Kategorie der „paradigmatischen“ Ebene angeführte Hauptbeispiel ist Fieldings *Joseph Andrews*, bei dem die erzählerische Konfrontation des ebenso idealistischen wie weltfremden Pastor Adams mit seiner realistischen und opportunistischen Umwelt für den Leser letztlich auf eine Negierung und positive Überschreitung *beider* Positionen hinauslaufe. Hieran zeigt Iser dann sogleich den Zusammenhang mit der ‚syntagmatischen‘ Ebene auf, insofern die Normenverhandlung wesentlich durch die Konfrontation von ‚Perspektiven‘ in Isers allgemeinem Sinne geschehe. Eine genauere prinzipielle Bestimmung der ‚Segmente‘, zwischen denen sich Leerstellen in ‚paradigmatischer‘ Hinsicht bestimmen ließen, ist hier nicht möglich und wohl auch nicht intendiert. Vielmehr lässt sich die „paradigmatische“ Leerstelle vor allem als ein pragmatisches *fuzzy concept* bezeichnen, das Möglichkeiten für verschiedene<sup>33</sup> allgemein handlungsbezogene Redeweisen von der ‚Leere‘ eröffnet; Iser selbst geht bekanntermaßen in der Folge zu einem generellen Konzept literarischer „Negativität“ über<sup>34</sup> und entwickelt später sein literaturanthropologisches Modell auf der Basis der Wechselbeziehungen zwischen Realem, Fiktivem und Imaginärem<sup>35</sup> – mithin aus derjenigen zwischen zeichenhaft Gegebenem und Nichtgegebenem im Allgemeinen, worauf unten noch zurückzukommen sein wird.

An die filmtheoretischen Leerstellendiskurse knüpft Iser zwar nicht auf systematische Art an, wohl aber in einer Vielzahl terminologischer Anleihen und in einer Reihe von Einzelverweisen. Grundsätzlich bestätigt Isers Rede von Ansicht, Perspektive, Horizont, Projektion, Rahmen, Form, Stand- und Blickpunkt, die auf verschiedene Arten in den literarischen Kontext übertragen werden, auf mustergültige Art Marie-Laure Ryans Beobachtung, dass die Untersuchung der in der Narratologie gern als ‚primär‘ erachteten Textualität sich terminologisch tatsächlich häufig bei anderen Medien bedient.<sup>36</sup> Zudem geht Iser etwa auf Balász‘ zentralen Gedanken ein, das filmische Bild erhalte seine volle Bedeutung erst in der Assoziationsreihe mit anderen Bildern. „Das gleiche gilt für die Segmente des fiktionalen Textes“, notiert Iser. „Hier wie dort eröffnet die Leerstelle [...] ein Netz von Beziehbarkeiten, durch das sich die Segmente bzw. die Bilder wechselseitig bestimmen.“<sup>37</sup> Weiterhin sieht Iser Parallelen zwischen der von Kracauer beschriebenen Funktionalität des aus zentralen Sequenzen zusammengeschnittenen filmischen Trailers im Kino und derjenigen des spannungssteigernden Fortsetzungsromans: Beide rekurrerten

demnach „auf eine Rezeptionsstruktur der Einbildungskraft, die über die Leerstellen als Form unterbrochener Anschließbarkeit so belebt werden kann, daß sich der damit erzielte Effekt kommerziell nutzen läßt.“<sup>38</sup>

Diese letzte Bemerkung ist charakteristisch für die von Iser implizit vorausgesetzte allgemeine Grundlage solcher narratologisch motivierter Vergleiche zwischen Film und literarischem Text (und Bildern, wie ich unten ausführe), die sich als affirmativer Kunst- und Ästhetikbegriff im Geiste der „Poetik und Hermeneutik“-Programmatis subsumieren lässt. Der ästhetische Anspruch und Eigenwert der angeführten Beispiele scheinen für Iser außer Frage zu stehen, vice versa ist die ‚kommerzielle Nutzung‘ als Ausnahme oder Ergänzung explizit hervorzuheben. So weit, so klassisch hermeneutisch. Hinsichtlich der eingangs angesprochenen Tatsache, dass Leerstellen in den frühen filmtheoretischen Konzepten – ob zwischen Frames oder zwischen Einstellungen – stets materiell verortbar blieben, zeigt sich hier freilich ein zentraler Unterschied in Isters literaturbezogener Konzeption. Schon auf ‚syntagmatischer‘ Ebene lassen sich Leerstellen offenkundig nicht zwangsläufig an (oder zwischen) konkreten *Textstellen* festmachen, sondern können – etwa im Fall des sehr weit gefassten Begriffs der ‚Perspektive‘ – auch allgemeinere Verhältnisse des *récit* bezeichnen. Noch stärker trifft dies, wie gesehen, auf die Kategorie(n) der ‚paradigmatischen‘ Leerstelle zu, die hinsichtlich der Bezugsetzung von ‚negierten‘ historischen gesellschaftlichen Normen und literarischem Text einen großen Spielraum für interpretative Ansatzpunkte eröffnet.

Iser geht nicht nur auf den Film, sondern auch auf andere Bildmedien und Visualitätsdiskurse ein, abermals auf episodisch-exemplarische Art. So vergleicht er das Auffüllen literarischer Leerstellen mit dem psychologischen Prinzip der *good continuation*, der Verbindung von Wahrnehmungsdaten zu Wahrnehmungsgestalten nach ökonomischen Gesichtspunkten wie Erfahrung und Erwartung. Weiterhin folgert er aus der ‚paradigmatischen‘ Tatsache, dass die literarische Rede keine der Alltagskommunikation vergleichbare situationale oder empirische Referenz aufweise, eine Nähe zum ikonischen Zeichen nach Umberto Eco: Nicht die direkte *Bezeichnung existierender* Signifikate, sondern die *Konstruktion potentieller* Bedeutungen seien jeweils entscheidend. Dieser Gedanke wird in Isters weiterem Theoriendesign hin zum allgemeineren Negativitätsbegriff ebenso von Bedeutung sein wie die Parallele zum russischen Formalismus, die er aus der leerstellenbedingten Sperrigkeit des ästhetischen Texts folgert: Der visuellen „Wahrnehmungerschwerung“ entspreche die literarische „Vorstellungerschwerung“.<sup>39</sup>

Eine Reihe weiterer Verweise<sup>40</sup> auf das Visuelle im Allgemeinen und die schönen Künste im Besonderen ergänzen die bereits angesprochene affirmative transmediale Ästhetik, von der Iser ausgeht und die er im Rahmen des umfassenderen Konzepts ästhetischer Negativität anthropologisch fortgeführt hat. Im Zuge derselben hat der in *Der Akt des Lesens* ausgeführte Begriff der Leerstelle rasch an Spezifität verloren. Schon in diesem Haupttext war er indes, wie gesehen, weitaus weniger konkret angelegt als in den frühen filmtheoretischen Konzepten – sowohl was die Bestimmung der jeweiligen „Segmente“ angeht als auch hinsichtlich der Materialität der konkreten *Stelle*, an der die *Leerstelle* zu beobachten wäre.

### **Leerstellen in der Malerei: Zwischen Motiven, Handlungen, Bildräumen, Gegenständen und Farbflächen**

Die bekannteste kunstgeschichtliche Prägung des Leerstellenbegriffs knüpft nicht an den bildmedialen Ansätzen der Filmtheorie, sondern an Isters Literaturbetrachtungen an. In seinem vielbeachteten Text „Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts“ setzt Wolfgang Kemp sein Plädoyer für eine rezeptionsästhetische Kunstgeschichte fort, dem er bereits zuvor –

allerdings anhand ‚positiver‘, also abbildhaft identifizierbarer Bildelemente – ein Buch über den „Anteil des Betrachters“ gewidmet hatte.<sup>41</sup> Die Idee, nunmehr auf Leere und Unbestimmtheit zu fokussieren, begründet Kemp strategisch mit dem Erfolg der entsprechenden literaturtheoretischen Konzeption und prinzipiell mit ihrem gattungsübergreifenden Potential. Noch stärker als bei Iser zeigt sich bei Kemp der affirmative Bezug auf einen nicht weiter hinterfragten Kanon. Zudem formuliert Kemp wesentlich deutlicher als Iser die Überzeugung, dass es grundsätzlich der Künstler sei, der „aus einer Kenntnis des Rezeptionsverhaltens heraus“<sup>42</sup> Leerstellen *anbringe* – die latente Spannung eines solchen deutlich *produktionsästhetisch* basierten ‚Rezeptions‘-Konzepts war bei Iser nur in den frühen leerstellenbezogenen Theorieansätzen erkennbar gewesen,<sup>43</sup> im Hauptwerk indes einer Orientierung am ‚impliziten Leser‘ gewichen.

Die Hauptaufgabe bildlicher Leerstellen ist es Kemp zufolge, „den Betrachter an der innerbildlichen Kommunikation zu beteiligen, die Kommunikation mit dem Bild mit der Kommunikation im Bild zu verschränken“.<sup>44</sup> Explizit knüpft er in diesem Kontext an Iser's Vorstellung an, Leerstellen seien „Scharniere“ für die „Anschließbarkeit der Textsegmente aneinander“.<sup>45</sup> Welche *bildlichen* Segmente sich im Abgleich hiermit finden lassen, stellt Kemp nicht systematisch, sondern lediglich exemplarisch dar. Wichtigstes Beispiel ist Léon Gérômes seither vielreferiertes Bild *Der Tod des Marschall Ney*<sup>46</sup> aus dem Jahr 1868, das den Moment nach der umstrittenen Exekution jenes hochdekorierten Marschalls zeigt, der in der Auseinandersetzung zwischen Napoleon und den Bourbonen mehrfach die Seiten gewechselt hatte; ursprünglich war es unter dem Titel *Der 7. Dezember 1815. 9 Uhr morgens* ausgestellt worden. Kemp zufolge weist Gérômes Bild eine ganze Reihe von ‚Leerstellen‘ auf. Bei genauerer Betrachtung lassen sich selbige – und entsprechend auch die ‚Segmente‘ – nicht weniger als vier verschiedenen Beobachtungsebenen zuordnen: Dem Verhältnis des Bildes zu seinem Titel (insofern der ursprüngliche Titel laut Kemp die politische Explosivität des Gezeigten verborgen habe); dem Verhältnis der Motive zueinander (zentrales Beispiel ist etwa die bilddominante weiße Wand, welche den Leichnam und die abmarschierenden Soldaten miteinander verbinde; ein weiteres der von den Kugeln des Erschießungskommandos durchlöcherter Schriftzug ‚Vive (l'Empereur)‘, der den historischen Kontext indirekt aufscheinen lässt); dem Verhältnis von Motiven zu suggerierten Handlungen (die weiße Wand als Sinnbild der soeben erfolgten Exekution); und dem Verhältnis der bildräumlichen Komposition zum Betrachterfeld vor dem Bild (letzteres erhalte durch erstere eine besondere Bedeutung, insofern der Betrachter räumlich einbezogen werde – und somit nach Kemp seinerseits eine ‚Leerstelle‘ besetze).

Letztlich dient diese an verschiedenen Leerstellentypen orientierte Argumentation Kemp in erster Linie dazu, zentrale kunsthistorische Aussagen über die Entwicklung der realistischen französischen Historienmalerei im 19. Jahrhundert zu untermauern: Gérôme stehe demzufolge für eine neue, die Aktivität des Betrachters fordernde, ihm aber keine Deutungs- und Parteilichkeitsvorgaben machende realistische Malerei, im Kontrast etwa zu moralisierend-thesenhaften Werken wie denjenigen Pierre Paul Prud'hons. In zweiter Instanz geht es Kemp indes auch darum, die Anschlussfähigkeit der Iser'schen Terminologie im kunstgeschichtlichen Feld zu erproben – so vergleicht er die beiden Orientierungen in der Malerei etwa mit dem von Iser ausgeführten Unterschied zwischen Thesenroman und Fortsetzungsroman im *literarischen* Realismus, in letzterem sei ebenso eine Zunahme von verschiedenen Leerstellen zu verzeichnen wie eben in der Kunst Gérômes. Somit zeichnet sich bei Kemp schließlich auch ein weiterführender transmedialer Ansatz ab, den er mit dem Verweis abrundet, die „Nachfolger des Erzählers Gérôme [seien] die Kameraleute und Filmregisseure“ wie Eisenstein.<sup>47</sup>

Ein zweiter kunstgeschichtlicher Theorieansatz, der sich den „leeren‘ Stellen“<sup>48</sup> des Bildes widmet, ist Gottfried Boehms Entwurf einer Bildhermeneutik. Wie die Bezeichnung bereits deutlich macht, beginnt auch Boehm seine Argumentation von den Textwissenschaften her, indem er generalisierbare metamediale Prinzipien der klassischen sprachbezogenen Hermeneutik für die Interpretation von Bildern nutzbar machen will, ohne indes naiv von einem „planen Abbildungsverhältnis“<sup>49</sup> oder gar vom Primat der Sprache über das Bild auszugehen. Vielmehr schwebt ihm letztlich gerade eine Umkehrung desselben vor, wobei das Bild – schwerpunktmäßig der Malerei – in seiner Interpretation zu seinem vollen, versprachlichungsunabhängigen Recht kommen soll. Dass in der Geschichte der Ästhetik ganz allgemein „defizitäre‘ Konzepte immer wieder eine signifikante Rolle gespielt haben“, hat Boehm wiederum in seinen Darlegungen zur bildlichen ‚Unbestimmtheit‘ ausgeführt, unter anderem mit Bezug auf die Funktion von Metaphern.<sup>50</sup> Somit speisen sich auch Boehms Überlegungen zur Leerstelle aus einer medienübergreifenden Perspektive und versuchen selbige für ‚ihr‘ Medium zu spezifizieren; weiterhin tragen sie – hierin durchaus mit der Entwicklung der Iserschen Konzeption vergleichbar – zu einem allgemeineren negativitätsbasierten Konzept bei, der bekannten *ikonischen Differenz*.<sup>51</sup>

Fragt man indes auch im Fall dieser Theorie nach der konkreten Bestimmbarkeit der Leerstelle, offenbaren sich im Abgleich mit Kemp weitere mögliche Bezugsebenen. Unter anderem geht Boehm das Bild als begrenzte Menge von Einzелеlementen an, die eine unbegrenzte Menge von Deutungsmöglichkeiten eröffnen. Auf der Ebene der dargestellten *Gegenstände* sei hierfür ein wichtiger Punkt, dass selbige nicht per se, sondern *in Differenz von- und zueinander* – als Teile derselben Fläche – bestimmt würden. Hierbei würden gerade die „Grenzen“ und „Zwischenräume“<sup>52</sup> auf der Bildfläche – als reine Bildeigenschaften ohne reale Äquivalente – zu entscheidenden Faktoren, indem sie diese Differenz erst ermöglichten. Gerade die „Nicht-Figur, d.h. die [...] Beziehungsform von Figur zu Figur“<sup>53</sup> könne somit zum wichtigsten Aspekt werden. Aus der Grundüberzeugung, dass die „Gegenstände“ also keineswegs die primären Elemente des Bildes seien, leitet Boehm außerdem diverse weitere Bezugsmöglichkeiten ab – ebenso relevant wie die Relation zwischen Figuren könne etwa auch diejenige „von Figur zu Komposition, zu Farbaufbau etc.“<sup>54</sup> werden. In dieser Öffnung auf diverse Anwendungsebenen ähnelt Boehms Gestus abermals demjenigen Isers; konkretisiert wird neben der Behandlung der *Gegenstände* noch diejenige der *Farben*. Laut Boehm habe etwa Paul Cézanne erkannt, dass „Farbflächen – unabhängig von den Dinggrenzen, sie überlappend, ja ignorierend“,<sup>55</sup> als die eigentlichen Primärelemente des Bildes (und gerade nicht als bloße Eigenschaften von Gegenständen) gesehen werden können. Im Hinblick auf die Bildgegenstände werde somit „die Nichtunterscheidung eines ‚Etwas‘ von den Bedingungen seiner Phänomenalität“ erreicht, das Bild erweise sich nicht als „Summe von Teilen“, sondern „als ein offenes Feld von Beziehungen und Kontrasten zwischen Grenzen“.<sup>56</sup> Somit würden bei jeder Bildbetrachtung einige Elemente und Relationen aktiviert, andere blieben inaktiv.

Insgesamt zeigen sich in Kems und Boehms kunstgeschichtlichen Konzeptionen somit einerseits eine Reihe von recht konkreten, indes nur recht knapp skizzierten Ebenen der Leerstellenverortung, die teilweise materiell am Medium festzumachen sind (Motive, Gegenstände, Farbflächen), teilweise nicht (Handlungen, Räume). Andererseits öffnet Boehm das Konzept auf einen weiten Horizont ästhetischer Negativierung hin. Beide Autoren teilen zudem Isers affirmativen Kunstbegriff und entwickeln ihre disziplinübergreifenden Ideale maßgeblich aus selbigem.



## Filmische Leerstellen 2: Im *Syuzhet*, im *Hors-champ*, im Bild, im Narrativ

In der jüngeren Filmwissenschaft und Filmphilosophie, die den Rahmen dieses Überblicks schließen soll, widmen sich eine Reihe von Ansätzen dem Erbe der frühen Leerstellendiskurse und schreiben sie im Horizont der zwischenzeitlichen Theorie- und Medienentwicklungen fort, wobei insbesondere narratologischen Aspekten eine Schlüsselrolle zukommt. Dabei werden auch die oben angesprochenen literatur- und kunstgeschichtlichen Diskussionsstränge verschiedentlich aufgegriffen. In den 1980er Jahren bringt zunächst insbesondere David Bordwell klassischen Formalismus und Leerstelle zusammen, im Rückgriff auf Meir Sternbergs fiktionstheoretische Konzepte<sup>57</sup> im Übergang zwischen technischer und narratologischer Analyse filmischer *gaps*: „Any *syuzhet* selects what *fabula* events to present and combines them in particular ways. Selection creates gaps; combination creates composition. No *syuzhet* explicitly presents all of the *fabula* events that we presume took place.“<sup>58</sup> Unterschieden werden können auf dieser Grundlage etwa zwischen temporalen, kausalen und räumlichen ‚Lücken‘, die vom *syuzhet* jeweils verborgen, enthüllt und/oder betont werden können. Referenzrahmen ist dabei stets die *fabula* (von der ‚Teile weggelassen‘ werden). In den letzten Jahren sind zunächst die Beiträge in dem von Julian Hanich und Hans Jürgen Wulff herausgegebenen Band *Auslassen, Andeuten, Auffüllen* hervorzuheben, in denen unter dem in der Filmwissenschaft lange vernachlässigten *umbrella term* der Imagination diverse Leerstellenkonzepte weit jenseits der Frame- und Einstellungsebene verhandelt werden. Hanich schlägt unter anderem eine konzeptuelle Differenzierung vor, die nicht nur die Auslassungen *zwischen* den Filmbildern umfasst, sondern auch jene *außerhalb* (im *hors-champ*, dem nicht von der Kamera eingefangenen Raum, auf den etwa die Blicke der gefilmten Kinoszuschauerinnen in Abbas Kariostamis *Shirin* verweisen) und *innerhalb* des Filmbildes (etwa durch das Weglassen von Requisiten wie in Lars von Triers *Dogville*, Unschärfe oder das Verstellen des Zuschauerblicks durch Rauch, Nebel usw.).<sup>59</sup> Diese Ebenen lassen sich nach Hanichs Darstellung in weitere Unterformen untergliedern und schließlich um diejenige *auditive* Leerstellen seit der Entwicklung des Tonfilms ergänzen.

Hier erfährt der Leerstellenbegriff gegenüber den frühen filmbezogenen Konzeptionen eine Diversifizierung und teilweise Loslösung von der Materialität der Einzelbilder und Einstellungen, zugleich wird aber eine symmetrische und vor allem an konkreten, überwiegend *narrativen* Parametern festzumachende Typologie entworfen. Dass solche (Re-)Konkretion von besonderem Wert sein kann, bringt Eckhard Lobsiens bereits zitierter Beitrag im selben Band in Erinnerung, der die primär literaturgeschichtliche Entwicklung des Konzepts bei Ingarden und Iser noch einmal nachzeichnet und hierbei die Ausweitung und Verallgemeinerung des Negativitätsgedankens hin zu Iser Bestimmung des ‚Imaginären‘ als in sich logischen Prozess beschreibt – sofern man auf die grundsätzliche Problematik zeichenhafter (Re-)Präsentation fokussiert:

Leerstellen [...] sind konstruktive Elemente in einem künstlerischen Werk, das sich als ein begrenztes Zeichengebilde auf etwas Unbegrenztes bezieht (Leben, Welt, Wirklichkeit) und deshalb mit dem positiv Gesagten immer möglichst viel Mit- und Ungesagtes anzeigen möchte, dieses als leer Vermeintes umschreibt und als Potenzial in die Rezeption einträgt.<sup>60</sup>

Versucht man demgegenüber, die jeweils medien- und ästhetikspezifischen Formen und Ebenen der Leerstellen so genau wie möglich zu bestimmen und zugleich für einen Theorierahmen mindestens mittlerer Reichweite<sup>61</sup> nutzbar zu machen – also weder zu allgemein zu werden noch für jedes Werk einen eigenen Theorierahmen konstruieren zu müssen – ist, wie sich bereits bei Iser und Kemp zeigte, mit

einer gewissen theorieeigenen Spannung zwischen beiden Polen zu rechnen, die im Idealfall in der Tat zu den spannendsten Interpretationsergebnissen führt.

Ansätze zu solchen Leerstellentheorien mittlerer Reichweite liefern neben Hanich im selben Band etwa Christine Brinckmann auf filmzeitlicher Ebene (zu filmzeitlichen Leerstellen, spezifisch Raffungen) sowie Britta Hartmann und Ursula von Keitz auf genrespezifischer (zu Leerstellen in Dokumentarfilmen, hinsichtlich der „anwesende[n] Abwesenheit“<sup>62</sup> der Filmemacher bzw. Bild-Text-Differenzen).

Neuere filmwissenschaftliche Grundlagentexte zur medienübergreifenden Herleitung des Leerstellenkonzepts stammen von Fabienne Liptay (2006) und Nadine Dablé (2012). Größere Studien zur Leerstellenästhetik einzelner Regisseure haben Trias-Afroditi Kolokitha (zu Godard) und Johanna Schwenk (zu Christian Petzold) vorgelegt. In ihrer filmphilosophischen Studie *Bilder aus dem Off* verhandelt Mirjam Schaub das „Kino der Unsichtbarkeit“<sup>63</sup> hinsichtlich temporärer und sensueller Koordinaten des Nichtgezeigten. Darüber hinaus widmet sich eine ganze Reihe von Beiträgen in den letzten Jahren allgemein verschiedenen Aspekten filmischer Leere und den hiermit verbundenen Komplettierungs- und Imaginationsprozessen auf Zuschauerseite.<sup>64</sup> Kommt die Rede dabei konkret auf „Leerstellen“, bilden nach wie vor Iser und Kemp die häufigsten medienübergreifenden Bezugspunkte. Zugleich zeigen indes viele der angesprochenen Ansätze nicht nur Möglichkeiten eigenständiger filmbezogener Konzepte auf, sondern deuten in der *Vielzahl konkret verortbarer* narrativer Leerstellen auch mögliche (Rück-)Übertragungsmöglichkeiten an. Auf deren mögliche Bedeutung für eine *medienübergreifende* Perspektive soll nun abschließend eingegangen werden.

### Missing Links. Resümee und kurzer Ausblick

Zwei Fragen standen im Mittelpunkt der bisherigen Ausführungen: Diejenige nach den jeweiligen konkreten Elementen oder ‚Segmenten‘, zwischen denen die Leerstellen in den verschiedenen ästhetischen Konzeptionen verortet werden; und, in Verbindung hiermit, diejenige nach den jeweils aufgezeigten medienübergreifenden Perspektiven.

Die nachgezeichnete Karriere des ästhetischen Leerstellenkonzepts ist – um einen sprachwissenschaftlichen Terminus zu zweckentfremden – von einer Art ‚Stafettenkontinuität‘ gekennzeichnet: Stets werden einige (Theorie-)Elemente übernommen, andere nicht, neue kommen hinzu. War das ‚Intervall‘ im Hinblick auf Zenos Pfeilparadox ursprünglich Teil einer pragmatischen Abstraktion zur paradoxiefreien Beschreibung des Raumzeitlichen gewesen, so wurde es im frühen Diskurs um filmische Repräsentation zur konkret-materiellen Leerstelle zwischen Einzelbildern und Einstellungen. Iasers Beschreibung ‚syntagmatischer‘ und ‚paradigmatischer‘ literarischer Elemente wäre vor diesem Hintergrund gleichsam als Re-Abstrahierung zu bezeichnen: Sie überträgt einzelne filmbezogene Aspekte in die Literaturbeschreibung, fokussiert aber hierbei auf den *Kunst*charakter der Werke und löst sich von jeder medialen Konkretion. Kempes Anknüpfung an Iser und Boehms Bildhermeneutik lassen sich hinsichtlich des Leerstellenbegriffs wiederum als bildwissenschaftliche Re-Importe bezeichnen und bieten einerseits eine Reihe neuer konkreter ‚Segmente‘ und Ebenen, andererseits eine weitere Öffnung auf den allgemeinen Bereich der ‚Unbestimmtheit‘. In den filmwissenschaftlichen Konzepten der jüngsten Zeit wird schließlich vielfach eine Balance zwischen Abstraktion und Konkretion angestrebt.

Eine medien- und ästhetikübergreifende Gesamtkonzeption der Leerstelle wird zwar verschiedentlich angesprochen und in vielfältigen Einzelweisen angedeutet, ihre Ausarbeitung bleibt aber ein Desiderat. Iasers mehrfach angesprochene Entwicklung hin zur Analyse allgemeiner zeichenbedingter Negativität und dem

„Spiel“ des „Imaginären“<sup>65</sup> hat sich weitgehend von der Verortung konkreter Leerstellen gelöst, ebenso Boehms Beschreibung des „Spiel[s]“<sup>66</sup> der Bildgrenzen. Projektieren ließe sich demgegenüber eine medienübergreifende Theorie, welche die oben angesprochene ‚Spannung‘ zwischen solcher abstrakten Verhandlung von Negativität und spezifischen Beobachtungen an Einzelwerken beibehalten und fruchtbar machen kann, wie es gerade in den jüngeren filmspezifischen Theorien mittlerer Reichweite insbesondere in narratologischer Hinsicht vielfach geschieht.

Da die Bestimmung der ‚Segmente‘, wie gesehen, bereits innerhalb der Einzeldisziplinen überaus heterogen sein kann, erscheint die Vorstellung eines hyperformalistischen transmedialen Streamlinings hier wenig erfolgversprechend. Weiterhin ist den erheblichen Unterschieden zwischen den kunstaffirmativen Axiomen der literatur- und kunstgeschichtlichen Konzepte einerseits und den stärker medialen Orientierungen der Filmwissenschaft andererseits Rechnung zu tragen. Wünschenswert wäre schließlich eine besondere Vorsicht gegenüber allzu ästhetizistischen oder kunstschwärmerischen Tendenzen, wie sie gerade in manchen literatur- und kunstgeschichtlichen Betrachtungen von Leerstellen zuweilen aufscheinen; oder positiv formuliert: Zu wünschen wäre ein starker Fokus auf die gesellschaftliche und epistemologische Relevanz der Ästhetik und ihrer Leerstellen.

Vorstellbar ist vor diesem Hintergrund eine Kopplung mit einer *allgemeinen ästhetischen Theorie*, die ein übergreifendes affirmatives Verständnis von Ästhetik mit den einzelmedialen Formen von Negativität verbindet und diesen ihren jeweiligen Raum lässt. Als zwischen Kunstideal und Medialität vermittelnde Disziplin böte sich hier – auch hinsichtlich der spannenden entsprechenden Entwicklungen in der jüngeren Filmwissenschaft – die transmediale Narratologie an. Möglicherweise ließen sich manche konzeptionellen Probleme einer disziplinübergreifenden Erzählwissenschaft gerade dadurch beheben, dass auf die Rolle von Leerstellen fokussiert wird. Spricht etwa Marie-Laure Ryan in ihrem vielzitierten Grundlagentext vom transmedialen Narrativ als „cognitive template which can be isolated from the stimuli that trigger its construction“,<sup>67</sup> so handelt es sich sicherlich um eine theoriestrategisch notwendige Entscheidung, die indes die kritische Frage zulässt, wie die Verbindung zwischen verschiedensten „stimuli“ und einem bestimmten „template“ zustandekomme. Auf eine ganz ähnliche Fragestellung hin hatte die Rezeptionsästhetik, wie gesehen, die Leerstelle als Verbindung zwischen Textstruktur und Leseraktivität bestimmt. Eine entsprechende narratologische Orientierung hätte nicht zuletzt den Vorteil, dass die genannte Verbindung die – im transmedialen Kontext traditionell schwierige – Frage nach der materiellen Vergleichbarkeit von Medien umgehen könnte, lassen sich doch Positionen der Leere – wie in den behandelten Verweisen innerhalb der Einzeldisziplinen gesehn – offenkundig leichter miteinander vergleichen als jene Elemente, zwischen denen sie jeweils verortet werden.

Sollte letztlich tatsächlich aus den verschiedenen Konzepten *eine* „Ästhetik der Leerstelle“ destillierbar sein, so dürfte diese in jedem Fall weder essenzialistisch von unhinterfragbaren Formen (in) *der* Kunst, noch andererseits rein konstruktivistisch ausschließlich von deren sozialer oder kognitiver Gemachtheit ausgehen. Schon in Isers Modell finden sich – ebenso verlockender wie gefährlicher Weise – beide Tendenzen, Ziel wäre indes die Überschreitung des Dualismus selbst. Die Orientierung an pragmatischen Konzepten der transmedialen Narratologie erscheint auch in dieser Hinsicht als vielversprechende Perspektive. Es müsste, plakativ gesagt, um *fehlende* Formen, aber um *seiende* Ästhetik gehen.

Empfohlene Zitierweise:

Lippert, Florian. „Missing Links. Ansätze, Probleme und Perspektiven einer transdisziplinären Ästhetik der Leerstelle.“ *Metaphora. Journal for Literary Theory and Media*. EV 4: Was wissen Medien vom Erzählen? Guest ed. Christian Kirchmeier. 2018. Web. [Datum Ihres letzten Besuchs].

<<http://metaphora.univie.ac.at/volume4-lippert.pdf>>

## Anmerkungen

- 1 Aristoteles, *Physik*, 230.
- 2 Neumann, „Umkehrung und Ablenkung“, 702f.
- 3 Huggett, „Zeno’s Paradoxes“, Hervorhebung durch den Verf.
- 4 Für einen Überblick über philosophische Positionen und aktuelle Forschungsliteratur vgl. Huggett, „Zeno’s Paradoxes“.
- 5 Auf andere, etwa strukturalistische ‚Leerstellen‘-Begriffe wird im Folgenden nicht näher eingegangen. Siehe hierzu überblickshaft Kolokitha, *Im Rahmen*, 49-54.
- 6 Epstein, „Magnification and Other Writings“, 23. Übersetzung durch den Verf.
- 7 Epstein, *Écrits sur le cinéma*. Bd. 1, 138. Übersetzung durch den Verf.
- 8 Zur Auseinandersetzung zwischen Epstein und Bergson vgl. ausführlich Doane, *The Emergence*, 172-177.
- 9 Bergson, *Schöpferische Entwicklung*, 305.
- 10 Doane, *The Emergence*, 172. Hervorhebung durch den Verf.
- 11 Kimmich, „Die Bildlichkeit der Leerstelle“, 3.
- 12 Kimmich, „Die Bildlichkeit der Leerstelle“, 4.
- 13 Münsterberg, *The Photoplay*.
- 14 Vertov, *Schriften*, 77.
- 15 Eisenstein, „Montage der Attraktionen“, S. 10.
- 16 Wie Kimmich treffend anmerkt („Die Bildlichkeit der Leerstelle“, 13), lässt sich hier eine Verbindung zu Nietzsches umfassendem Konzept des ‚Beziehungssinns‘ ziehen. Zur Geschichte des Relationalitätskonzepts in Wissenschaft und Ästhetik vgl. auch Lippert, *Selbstreferenz*, 18-20.
- 17 Sergej Eisenstein, „Béla vergißt die Schere“, 50.
- 18 Deleuze, *Das Zeit-Bild*, 233.
- 19 Aumont, *L’œil interminable*, 99. Übersetzung durch den Verf.
- 20 Zitiert nach Doane, *The Emergence*, 184.
- 21 Philippe Durand, *Cinéma et montage*.
- 22 Iser, *Die Appellstruktur der Texte*, 12.
- 23 Für eine detailliertere Übersicht über die im Folgenden dargestellte Diskussion vgl. etwa Lippert, „Minus mal minus“, 14-20; zur Herleitung von Ingarden vgl. zuletzt Kolokitha, *Im Rahmen*, 33-38; Lobsien, „Leerstellen“ sowie Dablié, *Leerstellen transmedial*, 31-60.
- 24 Iser, *Der Akt des Lesens*, 304.
- 25 Vgl. Genettes bekannte grundlegende Unterteilung in *Die Erzählung*.
- 26 Iser, *Der Akt des Lesens*, 304.
- 27 Iser, *Die Appellstruktur der Texte*, 14.

- 28 Iser, *Der Akt des Lesens*, 185.
- 29 Iser, *Der Akt des Lesens*, 284.
- 30 Iser, *Der Akt des Lesens*, 304.
- 31 Iser, *Der Akt des Lesens*, 115.
- 32 Iser, *Der Akt des Lesens*, 328.
- 33 Vgl. etwa Iasers bekannte Beispiele in *Prospecting*.
- 34 Iser, *Der Akt des Lesens*, 348-355.
- 35 Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*.
- 36 Ryan, „On the Theoretical Foundations“, 3.
- 37 Iser, *Der Akt des Lesens*, 303.
- 38 Iser, *Der Akt des Lesens*, 298.
- 39 Iser, *Der Akt des Lesens*, 290-294.
- 40 Siehe ausführlich Lippert, „Minus mal minus“, 14-20.
- 41 Vgl. Kemp, *Der Anteil des Betrachters*.
- 42 Kemp, „Verständlichkeit und Spannung“, 307.
- 43 Vgl. Iser, „Image und Montage“.
- 44 Kemp, „Verständlichkeit und Spannung“, 315.
- 45 Kemp, „Verständlichkeit und Spannung“, 315.
- 46 Link zum Bild: [http://www.peter-matussek.de/Pub/V\\_42\\_Demos/17.html](http://www.peter-matussek.de/Pub/V_42_Demos/17.html) (zuletzt aufgerufen am 11.04.2017).
- 47 Kemp, „Verständlichkeit und Spannung“, 328.
- 48 Boehm, „Zu einer Hermeneutik“, 468.
- 49 Boehm, „Zu einer Hermeneutik“, 467.
- 50 Boehm, „Unbestimmtheit“, 243.
- 51 Vgl. hierzu etwa Boehm, „Unbestimmtheit“, 250-253.
- 52 Boehm, „Zu einer Hermeneutik“, 461.
- 53 Boehm, „Zu einer Hermeneutik“, 463.
- 54 Boehm, „Zu einer Hermeneutik“, 463.
- 55 Boehm, „Zu einer Hermeneutik“, 464.
- 56 Boehm, „Zu einer Hermeneutik“, 465.
- 57 Sternberg, *Expositional Modes*.
- 58 Bordwell, „Principles of Narration“, 253.
- 59 Hanich, „Auslassen“, 14f.
- 60 Lobsien, „Leerstellen“, 46.
- 61 Zur soziologischen Prägung des Konzepts „Theorie mittlerer Reichweite“ vgl. grundlegend Merton, *Social Theory*.
- 62 Hartmann, „Anwesende Abwesenheit“, 145.
- 63 Schaub, *Bilder aus dem Off*, 70.
- 64 Vgl. zuletzt die Beiträge in Preußner, *Anschaun und Vorstellen*. Für einen Literaturüberblick zum „ästhetische[n] Prinzip des Auslassens, Andeutens und Auffüllens“ vgl. Hanich, „Auslassen“, 20f., Anm. 29.

- 65 Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*, 377.
- 66 Boehm, „Unbestimmtheit“, 244.
- 67 Ryan, „On the Theoretical Foundations“, 4.

## Bibliographie

- Aristoteles.** *Physik*. Hg. v. Karl-Maria Guth. Berlin: Hofenberger, 2016.
- Aumont, Jacques.** *L'œil interminable: Cinéma et peinture*. Paris: Librairie Séguier, 1989.
- Bergson, Henri.** *Schöpferische Entwicklung*. Zürich: Coron, 1967.
- Boehm, Gottfried.** „Zu einer Hermeneutik des Bildes.“ *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Hg. v. Hans-Georg Gadamer und Gottfried Boehm. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978. 444-471.
- Boehm, Gottfried.** „Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes.“ *Bild und Einbildungskraft*. Hg. v. Bernd Hüppauf und Christoph Wulf. München: Fink, 2006. 243-253.
- Bordwell, David.** „Principles of Narration.“ *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Hg. v. Philip Simpson. Bd. 2. London: Routledge, 2004. 245-267.
- Dablé, Nadine.** *Leerstellen transmedial. Auslassungsphänomene als narrative Strategie in Film und Fernsehen*. Bielefeld: Transcript, 2012.
- Deleuze, Gilles.** *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Doane, Mary A.** *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2002.
- Durand, Philippe.** *Cinéma et montage: Un art de l'ellipse*. Paris: Cerf 1993.
- Eisenstein, Sergej.** „Béla vergift die Schere.“ *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Hg. v. Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006. 50-57.
- Eisenstein, Sergej.** „Montage.“ *Reflexions d'un cinéaste*. Moskau: Progrès, 1958. 67-105.
- Eisenstein, Sergej.** „Montage der Attraktionen.“ *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Hg. v. Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006. 9-14.
- Epstein, Jean.** *Écrits sur le cinéma, 1921-1953: Édition chronologique en deux volumes*. Hg. v. Pierre Lherminier. Paris: Cinéma Club/Seghers, 1975.
- Epstein, Jean.** „Magnification and Other Writings.“ *October* 3 (1977): 9-25.
- Genette, Gérard.** *Die Erzählung*. Übers. v. Andreas Knop. München: Fink, 1994.
- Hanich, Julian.** „Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers – eine Annäherung.“ *Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers*. Hg. v. Julian Hanich und Hans Jürgen Wulff. München: Fink, 2012. 7-34.
- Hartmann, Britta.** „'Anwesende Abwesenheit.' Zur kommunikativen Konstellation des Dokumentarfilms.“ *Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers*. Hg. v. Julian Hanich und Hans Jürgen Wulff. München: Fink, 2012. 145-159.
- Iser, Wolfgang.** *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.
- Iser, Wolfgang.** *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink, 1976.
- Iser, Wolfgang.** *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz: Universitätsverlag, 1970.
- Iser, Wolfgang.** „Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der imagistischen Lyrik und in T.S. Eliots ‚Waste Land‘.“ *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. Hg. v. Wolfgang Iser. München: Fink, 1966. 361-393.

- Iser, Wolfgang.** *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.
- Kemp, Wolfgang.** *Der Anteil des Betrachters: Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts.* München: Mäander, 1983.
- Kemp, Wolfgang.** „Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts.“ *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik.* Hg. v. Wolfgang Kemp. Berlin/Hamburg: Reimer, 1992. 307-332.
- Kolokitha, Trias-Afroditi.** *Im Rahmen: Zwischenräume, Übergänge und die Kinematographie Jean-Luc Godards.* Bielefeld: Transcript, 2005.
- Lippert, Florian.** „Minus mal minus. Negativität in Bildern und literarischer Bildrezeption.“ *Der Betrachter ist im Text! Bildrezeption in der deutschsprachigen Literatur nach 1945.* Hg. v. Sylwia Werner. Frankfurt a.M.: Trafo, 2012. 13-34.
- Lippert, Florian.** *Selbstreferenz in Literatur und Wissenschaft. Kronauer, Grünbein, Maturana, Luhmann.* München: Fink, 2013.
- Liptay, Fabienne.** „Leerstellen im Film. Zum Wechselspiel von Bild und Einbildung.“ *Bildtheorie und Film.* Hg. v. Thomas Koebner, Thomas Meder und Fabienne Liptay. München: Edition Text + Kritik, 2006. 108-134.
- Lobsien, Eckhard.** „Leerstellen, Unbestimmtheiten, schematisierte Ansichten. Zur Phänomenologie des Auslassens und Andeutens.“ *Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers.* Hg. v. Julian Hanich und Hans Jürgen Wulff. München: Fink, 2012. 35-48.
- Merton, Robert K.** *Social Theory and Social Structure.* New York: Free Press, 2000.
- Neumann, Gerhard.** „Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas ‚Gleitendes Paradox‘.“ *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 42 (1968): 702-744.
- Preußner, Heinz-Peter.** *Anschaun und Vorstellen: Gelenkte Imagination im Kino.* Marburg: Schüren, 2013.
- Ryan, Marie-Laure.** „On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology“. *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity.* Hg. v. Wilhelm Schernus, Tom Kindt und Jan Christoph Meister. Berlin: De Gruyter, 2005. 1-24.
- Schaub, Mirjam.** *Bilder aus dem Off: Zum philosophischen Stand der Kintotheorie.* Weimar: VDG, 2005.
- Sternberg, Meir.** *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- Schwenk, Johanna.** *Leerstellen – Resonanzräume: Zur Ästhetik der Auslassung im Werk des Filmregisseurs Christian Petzold.* Baden-Baden: Nomos, 2012.
- Vertov, Dziga.** *Schriften zum Film.* Hg. v. Wolfgang Beilenhoff. München: Hanser, 1973.
- Internetreferenzen**
- Huggett, Nick.** „Zeno's Paradoxes“. *Stanford Encyclopedia of Philosophy.* Date of publication (2010). Letzter Zugriff 15.3.2017. <<https://plato.stanford.edu/entries/paradox-zeno>>
- Münsterberg, Hugo.** *The Photoplay. A Psychological Study.* Project Gutenberg 2005. Letzter Zugriff 15.3.2017. <<http://www.gutenberg.org/files/15383/15383-h/15383-h.htm>>
- Bild**
- Léon Gérôme.** *Der Tod des Marschall Ney, 1868,* Graves Art Gallery Sheffield.