

Hanich · Wulff (Hrsg.)

AUSLASSEN, ANDEUTEN, AUFFÜLLEN

Julian Hanich · Hans Jürgen Wulff (Hrsg.)

AUSLASSEN, ANDEUTEN, AUFFÜLLEN

Der Film und die Imagination des Zuschauers

Wilhelm Fink

Dieser Band dokumentiert die Forschungsergebnisse einer filmwissenschaftlichen Tagung, die im Dezember 2010 im ICI Berlin stattfand. Die Herausgeber danken allen Beteiligten.

Ein besonderer Dank geht an Natalie Voß Contreras für ihre unermüdliche Hilfe beim Redigieren der Texte. Gedruckt wurde der Band mit freundlicher Unterstützung des Exzellenzclusters „Languages of Emotion“ der Freien Universität Berlin und der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Jens Ludewig
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5398-3

INHALT

JULIAN HANICH	
Auslassen, Andeuten, Auffüllen	
Der Film und die Imagination des Zuschauers – eine Annäherung.	7

I. THEORIEN DES AUSLASSENS, ANDEUTENS, AUFFÜLLENS

ECKHARD LOBSIEN	
Leerstellen, Unbestimmtheiten, schematisierte Ansichten	
Zur Phänomenologie des Auslassens und Andeutens	35

MARKUS RAUTZENBERG	
Evokation	
Zur non-visuellen Macht der Bilder – eine Forschungsskizze	49

JENS BONNEMANN	
Zwischen Wahrnehmung und Imagination	
Jean-Paul Sartres (nie geschriebene) Phänomenologie des Films	69

II. FILMISCHES AUSLASSEN UND ANDEUTEN

CHRISTINE N. BRINCKMANN	
Paradoxien der Zeitraffung	93

GUIDO KIRSTEN	
Die Auslassung als ‚Wirklichkeitseffekt‘	
Ellipsen und Lateralellipsen im Film	107

GUIDO HELDT	
Hör-Spiele	
Filmmusik und Imaginationssteuerung	121

III. DIE IMAGINATION DES ZUSCHAUERS IM DOKUMENTAR- UND STUMMFILM

BRITTA HARTMANN

„Anwesende Abwesenheit“

Zur kommunikativen Konstellation des Dokumentarfilms 145

URSULA VON KEITZ

Referenz und Imagination im Dokumentarfilm 161

FRANK KESSLER

Die Imagination des Zuschauers – der imaginierte Zuschauer 181

CLAUS TIEBER

Zur Inszenierung der Stimme

Visuelle Anleitungen zur Interpretation des Nicht-Hörbaren

im Enrico-Caruso-Film *My Cousin* 191

IV. TRANSMEDIALE IMAGINATIONEN

JENS EDER

Transmediale Imagination 207

JULIAN HANICH

Große Erwartungen

Literaturverfilmungen und die Imagination des Lesers 239

FABIENNE LIPTAY

La double vie de l'image

Veronikabilder zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit 263

VERZEICHNIS DER AUTORINNEN UND AUTOREN 279

JULIAN HANICH

AUSLASSEN, ANDEUTEN, AUFFÜLLEN

Der Film und die Imagination des Zuschauers – eine Annäherung

Uns sind jene Illusionen vertraut, die uns
glauben lassen, etwas zu sehen,
das lediglich von unserer Vorstellungskraft
hervorgebracht wird.
(Hugo Münsterberg)¹

Man erzählt nicht mehr, man deutet an.
So bleibt das Vergnügen bestehen,
eine Entdeckung zu machen und aus
Anhaltspunkten etwas zu konstruieren.
Persönlicher und ohne Fesseln organisiert
sich das Bild.
(Jean Epstein)²

Das Publikum daran gewöhnen,
das Ganze zu erahnen,
von dem man ihm nun einen Teil gibt.
Erahen lassen. Lust darauf machen.
(Robert Bresson)³

I. Das Unsichtbare sehen, dem Nichthörbaren lauschen: Auf den Spuren eines ästhetischen Prinzips

Der Produzent und sein Regisseur betreten nachdenklich den Filmvorführraum ihres Hollywood-Studios. Jonathan Shields (Kirk Douglas) und Fred Amiel (Barry Sullivan) planen einen Horror-Film über furchteinflößende Katzenmenschen, der den Titel *The Doom of the Cat Men* tragen soll. Doch das Budget ist knapp. Die Katzenmenschekostüme des Ausstatters sehen lächerlich aus. Einen großen Effekt beim Zuschauer erzielen sie auf diese Weise sicher nicht. Was also tun? Die beiden sitzen ratlos in ihren Kinossesseln. Plötzlich springt Shields auf und fragt: „Put five

1 Hugo Münsterberg, *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie – und andere Schriften zum Kino*, Wien: Synema, 1996 [1916], S. 48.

2 Jean Epstein, *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*, Wien: Synema, 2008 [1921], S. 23.

3 Robert Bresson, *Notizen zum Kinematographen*, Berlin: Alexander Verlag, 2007 [1975], S. 87.



Abb. 1



Abb. 2

men dressed like cats on the screen – what do they look like?“ (Abb. 1).

Der Regisseur Amiel antwortet lakonisch: „Like five men dressed like cats.“ Daraufhin will Shields wissen, für was das Publikum eines Films wie diesem an der Kinokasse eigentlich bezahle, worauf Amiel, wiederum gelangweilt, antwortet: „To get the

pants scared off of ’em.“ Nun fragt der aufgeregte Produzent seinen Regisseur, was denn die Menschheit mehr als alles andere ängstige. Da Amiel mit seiner Antwort zögert, hastet Shields quer durch den Raum und knipst das Licht aus: die Dunkelheit! Denn in der Dunkelheit, ruft der nun kaum mehr sichtbare Shields, von dem nur die wild gestikulierenden Hände von einer Stehlampe beleuchtet werden, in der Dunkelheit erwachen allerlei Dinge zum Leben (Abb. 2).

Der Regisseur sieht nun selbst die Möglichkeiten, die sich aus diesem Einfall ergeben: Mal angenommen, sie zeigten die Katzenmenschen gar nicht... Ja, so könnte die Lösung aussehen: Die Katzenmenschen bleiben verborgen, nur zwei Augen, in der Dunkelheit leuchtend, sind erkennbar. Dazu ein völlig verängstigter Hund. Ein toter, zerrupfter Vogel. Ein kleines Mädchen, mit Kratzspuren im Gesicht, das schreit. Den Rest muss sich der Zuschauer selbst vorstellen. „Now, what we put on the screen, it’ll make the backs of their necks crawl“, ruft der begeisterte Shields.

Diese faszinierende Szene aus Vincente Minellis *THE BAD AND THE BEAUTIFUL* (1952), eine Anspielung auf den Regisseur Jacques Tourneur, seinen Produzenten Val Lewton und ihren gemeinsamen Film *CAT PEOPLE* (1942), bringt ein ästhetisches Prinzip auf den Punkt, das im Zentrum dieses Bandes stehen wird: Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Etwas anders ausgedrückt könnte man auch von einem Drei-

klang aus Elision, Evokation und Imagination sprechen – ein Dreiklang, der aus einem komplexen Zusammenspiel von Film und Zuschauer resultiert. Durch Auslassen und Andeuten wird beim Zuschauer ein Akt des visuellen oder auditiven Imaginierens in Gang gebracht, der anreicht oder sogar vervollständigt, was Filmbilder und/oder Tonspur gleichzeitig verbergen *und* suggerieren. Dabei ist das Ausgelassene kein Mangel, sondern geht auf ein bewusstes Offenhalten, eine künstlerische Entscheidung zurück. Vor diesem Hintergrund scheint es plausibel, sich auf das Phänomen des sinnlichen Ergänzens von Visuellem und Auditivem zu beschränken: Im *audiovisuellen* Medium Kino kann Olfaktorisches, Gustatorisches oder Taktiles genau genommen nicht bewusst *ausgelassen* werden, da es aufgrund der medialen Grenzen gar nicht hätte präsentiert werden können. Zwar können Geruch, Geschmack und Haptik sehr wohl *angedeutet*, aber eben nicht ausgelassen werden (zum olfaktorischen, gustatorischen und taktilen Imaginieren, siehe Abschnitt IV).

Wenn in der Dunkelheit der Nacht nur die leuchtenden Augen des Monsters und die Reaktionen seiner Opfer zu sehen sind, wird das Publikum subtil dazu gebracht, den beängstigenden Rest sinnlich zu ergänzen. Phänomenologisch gesehen wird dabei das Bewusstseinsfeld des Zuschauers vorübergehend umorganisiert: Seine vorwiegend auf der *Wahrnehmung* von ‚materiellen‘ Bildern und Tönen beruhende Filmrezeption wird *mehr als sonst* durch seine lebhaft visuelle oder auditive *Imaginationstätigkeit* angereichert. Der Begriff „Imagination“ bezeichnet dabei das Vermögen des Zuschauers, sich Abwesendes zu vergegenwärtigen. Zwar sind Wahrnehmung und Imagination in der Filmerfahrung immer ineinander verflochten. Doch in Momenten des Auslassens, Andeutens und Auffüllens wird der Anteil des sinnlichen Imaginierens größer, seine Auffälligkeit prägnanter, seine Bedeutung gewichtiger als in Szenen, die zur bestmöglichen Sicht- und Hörbarkeit neigen.⁴

Der imaginierende Zuschauer bleibt dabei an den Film gebunden. Er vollzieht eine *geleitete* Ergänzungsaktivität, gesteuert durch das, was der Film ausgelassen und angedeutet hat. Einerseits imaginiert der Zuschauer also nicht wahllos drauflos und füllt *alles* aus, was nicht präsentiert wurde. Das wäre eine sinn- und endlose Aufgabe, die der ästhetischen Erfahrung zuwiderliefe. Andererseits verliert er sich auch nicht in abschweifendem Phantasieren und Tagträumen. Denn dann würde er sich vom wahrgenommenen ästhetischen Objekt des Films lösen und damit auch die ästhetische Wahrnehmung preisgeben. Mit anderen Worten: Die Akte des visuellen und auditiven Imaginierens sind als *impliziter* Teil des Films angelegt, werden aber erst vom Zuschauer konkretisiert, wenn er, durch visuelle und auditive Andeutungen dazu gebracht, die Auslassungen auf individuelle Art füllt. Wenn dieses Auffüllen ausbleibt – aus welchem Grund auch immer – kann

⁴ Zur Phänomenologie des Imaginierens, insbesondere des mentalen Visualisierens, siehe unter anderem: Edward S. Casey, *Imagining. A Phenomenological Study*, Bloomington: Indiana University Press, 1976. Jean-Paul Sartre, *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, Rowohlt: Reinbek, 1964. Evan Thompson, „Look Again. Phenomenology and Mental Imagery“, in: *Phenomenology and Cognitive Science*, Vol. 6, 2007.

der Film seine implizite Wirkung nicht voll entfalten: Wer sich durch die leuchtenden Augen in der Finsternis nicht dazu aufgefordert fühlt, die grausamen Katzenmenschen auszumalen, sondern die Leinwand lediglich als schwarze Fläche mit hellen Punkten betrachtet, macht zwar ebenfalls eine ästhetische Erfahrung, unterläuft aber die Wirkungsabsicht des Films.

In dieser Annäherung an das ästhetische Prinzip des Auslassens, Andeutens und Auffüllens werde ich folgendermaßen vorgehen: Zunächst nenne ich zahlreiche Filmbeispiele, in denen das ästhetische Prinzip anschaulich zur Geltung kommt, weil der Zuschauer darin forciert zum visuellen und auditiven Ergänzen herausgefordert wird (Abschnitt II). Im darauffolgenden Teil wird es um einige Wirkungseffekte und Optimierungsstrategien dieses ästhetischen Prinzips gehen (Abschnitt III). Anschließend diskutiere ich dessen Verankerung in der Filmtheorie (Abschnitt IV), bevor ich zentrale Begriffe wie ‚visuelles/auditives Imaginieren‘ oder ‚mentale Visualisierung/Klangvorstellung‘ näher erläutere. (Abschnitt V). Im vorletzten Teil kommen einige Gründe zur Sprache, warum Filmemacher überhaupt dazu tendieren, Dinge auszulassen und anzudeuten, anstatt sie direkt zu präsentieren (Abschnitt VI). Und am Schluss gebe ich einen Überblick über den Inhalt des Bandes und zeige einige Richtungen auf, die spätere Forschung einschlagen könnte (Abschnitt VII).

Natürlich ist das ästhetische Prinzip in anderen Künsten lange bekannt. Schon vor mehr als 2300 Jahren, im 14. Kapitel der *Poetik*, polemisierte Aristoteles für das Auslassen und Andeuten und gegen das explizite Zeigen in der Tragödie: „Nun kann das Schauderhafte und Jammervolle durch die Inszenierung, es kann aber auch durch die Zusammenführung der Geschehnisse selbst bedingt sein, was das Bessere ist und den besseren Dichter zeigt. Denn die Handlung muss so zusammengefügt sein, dass jemand, *der nur hört und nicht auch sieht*, wie die Geschehnisse sich vollziehen, bei den Vorfällen Schaudern und Jammer empfindet. [...] Diese Wirkungen durch die Inszenierung herbeizuführen, liegt eher außerhalb der Kunst und ist eine Frage des Aufwandes. Und wer mithilfe der Inszenierung nicht das Schaudervolle, sondern nur noch das Grauenvolle herbeizuführen sucht, der entfernt sich gänzlich von der Tragödie.“⁵ Im 18. Jahrhundert waren dann unter anderem Diderot und Lessing starke Verfechter dieses ästhetischen Prinzips. Diderot schrieb geradezu flehentlich: „Wenn man malt, muss man alles malen? Habt Erbarmen und lasst eine Lücke, die meine Phantasie ausfüllen kann.“⁶ Und Lessing formulierte mit seiner Theorie des ‚fruchtbaren Augenblicks‘ gar eine Art ästhetischen Imperativ, demzufolge die „Einbildungskraft freies Spiel“ haben sollte: „Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.“⁷

5 Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart: Reclam, 1982, S. 41 und 43. (Kursivierung hinzugefügt)

6 Denis Diderot, „Salon von 1763“, in: Ders., *Ästhetische Schriften*, Bd. 1, Frankfurt/Main: Europäische Verlags-Anstalt, 1968 [1763], S. 440.

7 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Frankfurt/Main: Insel, 1988 [1766], S. 25/26.

Auch in der Geschichte des Films hat die komplexe Verknüpfung filmästhetischer Strategien des Auslassens und Andeutens auf der Seite der *Produktion* und des imaginierenden Auffüllens auf der Seite der *Rezeption* eine lange Tradition, die bis weit vor CAT PEOPLE und THE BAD AND THE BEAUTIFUL zurückreicht. Ja, man kann sagen, dass sie die gesamte Filmgeschichte durchzieht und dabei mal weniger, mal stärker auffällig wird. Bereits im Jahr 1916 warb Hugo Münsterberg in seiner klassischen Studie *The Photoplay* für eine Ästhetik des ‚Abschneidens‘ und der Suggestion: „Das Lichtspiel kann [...] nicht nur im Dienste der Erinnerungen ‚rück-schneiden‘ [*cut back*], es kann auch im Dienste der Suggestion ‚abschneiden‘ [*cut off*]. Selbst wenn die Polizei nicht darauf bestehen würde, dass tatsächliche Verbrechen und Selbstmorde niemals auf der Leinwand gezeigt werden dürfen, ist es schon aus rein künstlerischen Gründen weiser, den Höhepunkt der Suggestion zu überlassen, auf die die gesamte Szene hinausläuft.“⁸

Auch wenn damals noch nicht von einem bewussten Auslassen gesprochen werden konnte: Schon der Stummfilm entwickelte häufig eine derart starke auditive Suggestionskraft, dass der fehlende Ton vom Zuschauer ‚hinzugehört‘ wurde. So berichtet beispielsweise der Filmtheoretiker Edgar Morin:

Als René Clair einen seiner Aufsätze, den er im Jahre 1922 geschrieben hatte, dreißig Jahre später wieder liest [...], macht er die Bemerkung, ‚dass das Wort und der Ton durch das Bild suggeriert werden konnten, und die Phantasie des Zuschauers tat das Übrige.‘ Er fügte hinzu: ‚Diese Suggestion war so wirksam, dass ich mehr als einmal die Leute behaupten hörte, dieser oder jener alte Film sei ein Tonfilm gewesen, während er in Wirklichkeit stumm war. ... Diese Leute glaubten, den Dialog gehört zu haben...‘⁹

Darüber hinaus gab es durchaus auch Lippen lesende Zuschauer, die ebenfalls den fehlenden Dialog ergänzten, sich der mangelnden auditiven Ebene aber bewusst waren. Morin schreibt deshalb über die erstaunliche Ergänzungstätigkeit des Zuschauers: „Ein stummes Hören vollzieht sich, eine tönende Schau [...]“¹⁰

8 Münsterberg, S. 63/64.

9 Edgar Morin, *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*, Stuttgart: Klett, 1958 [1956], S. 153/154. Siehe hierzu auch: Melinda Szaloky, „Sounding Images in Silent Film. Visual Acoustics in Murnau’s SUNRISE“, in: *Cinema Journal*, Vol. 41, Nr. 2, 2002, S. 109-131. Edward Branigan, „Soundtrack in Mind.“, in: *Projections*, Vol 4, Nr. 1, 2010, S. 41-67. Branigan schreibt: „A silent film is not truly silent because it is obliged to provide a rationale justifying how sounds can be heard. A spectator does not presume characters to be deaf or the world mute. For example, a silent image of someone playing a piano, or perhaps merely the image of a piano by itself, may bring about an appropriate mental sounding. Furthermore, when reading a dialogue intertitle in a silent film, a spectator may hear his or her own inner voice or else the ‚imagined voice‘ of a character. [...] This phenomenon of visualized sound was not unknown to early film theorists, but it is remarkably unappreciated by modern writers despite the fact that there are visible objects in sound films that are not part of the sound’s (physical) track, though clearly sounding to a spectator.“ S. 59.

10 Morin, S. 153.

Die Ästhetik des Auslassens, Andeutens und Auffüllens steht daher konträr zu dem, was André Bazin den „Mythos vom totalen Film“ genannt hat: Sie strebt keine komplette *Repräsentation* der Realität an, keine umfassende *Illusion* der äußeren Welt in Ton, Farbe und Relief, keine getreue *Kopie* der Natur.¹¹ Paradoxe Weise bekommt diese Ästhetik jedoch umso mehr kreativen Spielraum, je weiter sich das Kino dem teleologischen Ideal des totalen Films annähert: Je umfassender die Möglichkeiten der perfekten Repräsentation durch den Film sind, desto mehr kann bewusst ausgelassen werden. Beispielsweise wird ein künstlerisch eingesetztes Auslassen und Andeuten von Farbe im Schwarzweißfilm erst ab dem Zeitpunkt möglich, ab dem es den Farbfilm gibt. Es hat in der jüngeren Vergangenheit mehrfach Forderungen nach einer „Ästhetik der Absenz“ (Peter Weibel) in der bildenden Kunst oder einer „Ästhetik der Unschärfe“ (Bernd Hüppauf) in der Fotografie gegeben – die Beiträge in diesem Band appellieren implizit dafür, die Tradition der filmischen „Ästhetik des Auslassens“ fortzuführen.¹²

II. Geistiges ‚Auge‘, mentales ‚Gehör‘: Szenen visuellen und auditiven Ergänzens

Am auffälligsten begegnet man dem Zusammenspiel von Auslassen, Andeuten und Auffüllen an den Rändern dessen, was man noch als Film bezeichnen kann: in Filmen und Szenen der ‚leeren Leinwand‘. Denken wir an Avantgarde- oder Experimental-Filme von Guy Debord (*HURLEMENTS EN FAVEUR DE SADE*, 1952), Marguerite Duras (*L’HOMME ATLANTIQUE*, 1981) oder Derek Jarman (*BLUE*, 1993). Denken wir an die ersten Minuten von Alejandro González Iñárritus Beitrag zum Omnibus-Film 11’09’01 – SEPTEMBER 11 (2002). Oder denken wir an Szenen in Horrorfilmen wie *THE BLAIR WITCH PROJECT* (1999). Mal sind es ganze Filme, mal einzelne Sequenzen, mal kurze Momente in denen die Leinwand komplett monochrom, oft sogar schwarz bleibt. Für den Zuschauer gibt es praktisch nichts zu sehen. Und dennoch spielt sich ein Film vor dem ‚inneren Auge‘ ab, weil ausreichend viel zu hören ist.

Auf eine andere, aber ebenso effektive Weise fordern zeitgenössische Vertreter des Autorenkinos die Komplizenschaft des Publikums heraus. Lars von Trier malt in *DOGVILLE* (2003) ein Dorf mit Kreidestrichen auf einen Bühnenboden, stellt ein paar Requisiten darauf, spielt suggestive Töne ein und lässt seine Schauspieler pantomimisch agieren (Abb. 3) – und schon bald ist man sich als Zuschauer dieser

11 André Bazin, „Der Mythos vom totalen Film.“, in: Ders. *Was ist Film?*, Berlin: Alexander, 2004.

12 Vgl. Ulrike Lehmann/Peter Weibel (Hg.), *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*. München: Klinkhardt und Biermann, 1994. Bernd Hüppauf, „Zwischen Imitation und Simulation – Das unscharfe Bild“, in: Bernd Hüppauf/Christoph Wulf (Hg.), *Bild und Einbildungskraft*. München: Fink, 2006. S. 254-277.

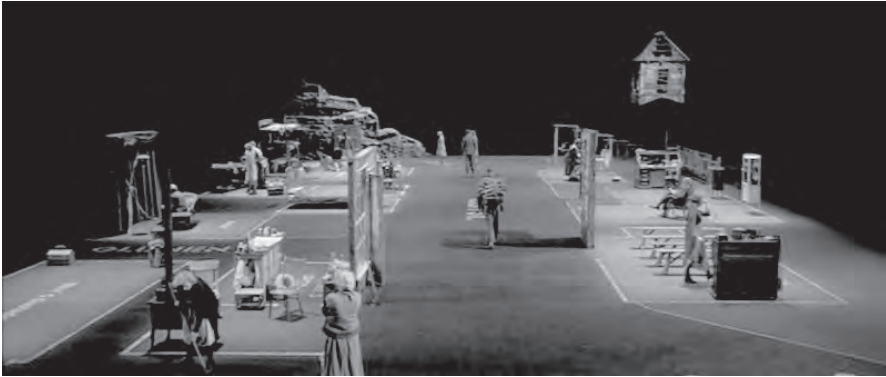


Abb. 3

massiven Auslassung nur noch peripher bewusst.¹³ Wenn Lauren Bacall oder Nicole Kidman eine imaginäre Tür schließen und dabei auf der Tonspur Knarzgeräusche zu hören sind, füllt der Zuschauer die Unbestimmtheitsstelle, indem er die angedeutete Tür visuell imaginiert. Der perfekt geölten Illusionsmaschine des Mainstream-Kinos, scheint uns Lars von Trier hier sagen zu wollen, bedarf es gar nicht: Wenn wir dem Publikum die Dinge nur suggestiv genug andeuten, denkt es sich den Rest hinzu und schafft sich die Illusion beinahe von selbst.

Der iranische Filmmacher Abbas Kiarostami führt uns in *SHIRIN* (2008) ein nicht minder beeindruckendes Experiment vor Augen (Abb. 4): 90 Minuten lang zeigt er ausschließlich Gesichter von Kinobesucherinnen, die auf eine Leinwand im Off hinter der Kamera blicken. Über die gut vernehmbare Tonspur können wir, das *reale* Kinopublikum, heraushören, dass das *fiktionale* Kinopublikum die Filmadaption eines 800 Jahre alten persischen Märchens ansieht. Mehr noch: Einem Hörspiel vergleichbar setzt der nicht-sichtbare Film-im-Film beim Zuschauer eine visuelle Imaginationstätigkeit in Gang, die emotional durch die Bilder der tief



Abb. 4

¹³ So schreibt etwa der Filmkritiker Tobias Kniebe: „Eine filmische Selbstkasteiung, über die man die ersten dreißig Minuten noch staunt – dann aber hat man sie komplett vergessen.“ Tobias Kniebe: „Die mit dem Hund tanzt“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 21.10.2003.



Abb. 5

bewegten, in vielen Fällen sogar weinenden Frauengesichter grundiert wird. So einfach und karg SHIRIN auf den ersten Blick erscheinen mag, so ergreifend wirkt Kiarostamis Melodram letztlich.

Wiederum auf andere Weise verfährt Stanley Kubrick, wenn er in LOLITA (1962) dem Zuschauer eine Sexszene zwischen der minderjährigen Lolita und ihrem Stiefvater Humbert Humbert anspielungsreich vorenthält (Abb. 5). Eines Morgens wird Humbert Humbert von der neckenden und flirtenden Lolita geweckt. Flüsternd und für den Zuschauer nicht hörbar beschreibt sie ihm ein Spiel, das sie kürzlich in einem Sommercamp gelernt und dort mit einem Jungen gespielt habe. Lolita kichert, während Humbert erschrocken dreinblickt und stottert: „I don't know what game you're playing.“ Sie flüstert ihm weitere Details ins Ohr und fragt dann: „You mean you never played that game when you were a kid?“ Der fassungslose Humbert antwortet lediglich „I don't know“, woraufhin sich Lolita mit einem „Alrighty then!“ zu ihm aufs Bett setzt und ihn in Nahaufnahme verführerisch anblickt. In diesem Moment blendet Kubrick ab und zeigt mehrere Sekunden lang Schwarzbild. Nach einer Aufblende sehen wir Humbert und Lolita einen Highway entlang fahren.

Anhand dieser Beispiele lassen sich vorläufig drei Bereiche des Filmbildes unterscheiden, in denen der Zuschauer das Nicht- oder Kaum-Sichtbare imaginierend verorten muss. Erstens: Das Ausgelassene befindet sich *außerhalb* der Filmbilder im Off oder *hors-champ*.¹⁴ Hierfür steht das Beispiel SHIRIN, wo der Blick der diegetischen Zuschauerinnen den Betrachter auf die Kinoleinwand im Off hinter der Kamera verweist. Die ‚zentrifugale‘ Tendenz der Bilder führt zu einer besonderen Betonung dessen, was *nicht* zu sehen ist, was aber zugleich durch die Empathie des Zuschauers mit den starken emotionalen Reaktionen der Frauen *im* Bild mitbestimmt wird.¹⁵ Zweitens: Das Ausgelassene liegt gewissermaßen *innerhalb* der

14 Siehe dazu: Noël Burch, „Nana, or the Two Kinds of Space“, in: *Theory of Film Practice*, Princeton: Princeton University Press, 1981, S.17-31. Kayo Adachi-Rabe, *Abwesenheit im Film. Zur Geschichte und Theorie des hors-champ*, Münster: Nodus, 2005.

15 Zur zentrifugalen Tendenz des Films, siehe André Bazin, „Malerei und Film“, in: Ders. *Was ist Film?*, Berlin: Alexander, 2004.

Filmbilder. Ob durch die monochromen Filmbilder bei den Experimentalfilmen oder durch die Entrümpelung der Requisiten bei Lars von Trier – in beiden Fällen ergänzt der Betrachter das Ausgelassene quasi in das Bild hinein.¹⁶ Dazu kommen zahlreiche Strategien der Unschärfe und der Verschleierung im Bild. So unterscheidet Bernd Hüppauf beispielsweise die fotografische Unschärfe sinnvoll anhand verschiedener Grade und Formen: das Obskure, das Vage, das Komplexe und das Mehrdeutige.¹⁷ Zudem könnte man eine Unterscheidung treffen zwischen technischen Unschärfen (verschwommene Konturen durch das Filmmaterial; unscharfe Fokussierung des Kameraobjektivs; Filter etc.) und inszenatorischen Verschleierungen innerhalb der *Mise en Scène* (Rauch, Nebel, Regen, Wolken, Milchglas-scheiben etc.). Drittens: Das Ausgelassene ist verborgen *zwischen* den Filmbildern. Das Beispiel *LOLITA* macht deutlich, wie durch Montage das Entscheidende so prägnant in einer Ellipse *ver*-borgen werden kann, dass selbst argusäugige Zensurverwalter seinerzeit darüber hinwegsahen, während es dort von willigen Betrachtern eifrig *ent*-borgen werden kann.

Eine eigenartige Zwischenstellung nehmen manipulative Unterbrechungen der *sensomotorischen Projektionen* des Zuschauers ein: beispielsweise harte Schnitte, nach denen eine Handlungsbewegung nicht per *match on action* aufgegriffen, sondern durch einen Szenenwechsel abrupt und unerwartet unterbrochen wird.¹⁸ Diese *cut-off*- oder *cut-away*-Szenen stellen einen Sonderfall dar, denn einerseits kommt es zu einer Auslassung in Form einer Ellipse (das Ausgelassene findet sich also ‚zwischen‘ den Bildern); andererseits findet die Auslassung dort statt, wo gerade noch das Off war. In jedem Fall wird auch hier etwas angedeutet, nämlich das zeitliche Fortführen der Handlungsbewegung. Und auch hier wird der Zuschauer zum Auffüllen neigen: Mit einem paradoxen ‚Nachbild‘ von etwas, was er noch gar nicht gesehen hat, ‚verlängert‘ der Zuschauer die abrupt abgebrochene Handlung

16 Interessanterweise sieht ausgerechnet ein modernistischer Regisseur wie Andrei Tarkowski diese Form der Andeutung als Domäne des Theaters, während der Film konkrete Details und Einzelheiten zu zeigen habe: „it is in the nature of theatre to use conventions, to codify: images are established by means of suggestion. Through a detail theatre will make us aware of an entire phenomenon. Every phenomenon, of course, has a number of facets and aspects; and the fewer of these reproduced on the stage for the audience to reconstruct the phenomenon itself, the more precisely and effectively will the director be using the theatrical convention. Cinema by contrast reproduces a phenomenon in its details, its minutiae, and the more the director reproduces these in their concrete, sensuous form, the closer he will be to his aim. Blood has no right to be spilt on stage. But if we can see the actor slipping on blood when no blood is visible – that is theatre!“ Andrei Tarkowski, *Sculpting in Time. Reflections on the Cinema*, Austin: University of Texas Press, 1986, S. 154. (Diese Passage fehlt in der deutschen Übersetzung, die unter dem Titel *Die versiegelte Zeit* 1986 bei Ullstein in Frankfurt/Main erschienen ist.)

17 Hüppauf, S. 255. Vgl. auch: Wolfgang Ullrich, *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin: Wagenbach, 2002.

18 Vgl. Patrick Colm Hogan, „Sensorimotor Projection, Violations of Continuity, and Emotion in the Experience of Film“, in: *Projections*, Vol. 1, Nr. 1, 2007. Ich danke Jens Eder für diesen Hinweis.

und legt seine mentale Visualisierung quasi ‚über‘ die nachfolgende Szene.¹⁹ Ein Beispiel: Am Anfang von Wes Cravens SCREAM (1996) sehen wir den maskierten Serienkiller, wie er auf einer jungen Frau (Drew Barrymore) kniet, um sie im Garten ihres Hauses zu erstechen. Seine Hand, in der er ein blutiges Messer hält, bewegt sich rapide in Richtung des am Boden liegenden Opfers und schließlich am unteren Rand des Bildes ins Off. Dazu ertönt ein musikalisches Crescendo und eine aggressive Männerstimme. Doch anstatt die Wirkung der tödenden Bewegung in einer neuen Einstellung vorzuführen, schneidet Craven ins Innere des Hauses. Ein suggestiver Klang eines in einen Körper eindringenden Messers überlappt mit den Bildern dieses abrupten Szenenwechsels – und bringt den Zuschauer dazu, die Bewegung körperlich fortzusetzen und den Tötungsakt visuell zu imaginieren.²⁰

Schon an diesen Beispielen dürfte klar geworden sein: Die Strategie des Auslassens, Andeutens und Auffüllens bleibt keineswegs auf das Visuelle beschränkt. So weist zum Beispiel W.J.T. Mitchell auf den bildhaften Charakter sogenannter *sound images* hin, einer nicht-verbalen Form der Ekphrasis: „These images (onomatopoeic thundering, studio sound effects) might be said to provoke visual images by metonymy, or customary contiguity.“²¹ Im Fall der *sound images* setzen typische oder konventionalisierte Töne eine mentale *Visualisierung* in Gang – wie bei der Melodie des Big Ben, die eine visuelle Vorstellung des Londoner Turms nach sich zieht, oder die Düsenflugzeuge, die der junge Johan (Jörgen Lindström) in Ingmar Bergmans DAS SCHWEIGEN (1963) am Hotelzimmer vorbeifliegen hört. Doch die Filmgeschichte ist ebenso voll von Beispielen, in denen die Zuschauer auch ihr ‚geistiges Gehör‘, ihr ‚inneres Ohr‘, ihr ‚mentales Hören‘ aktivieren. Michel Chion hält daher prägnant fest: „Hearing the sound that one wishes to hear, or that the image suggests, is not that rare.“²²

Hier sind zwei Beispiele mentalen Hörens, die aufgrund ihrer Einfachheit besonders erhellend sein könnten.²³ Die erste Szene stammt aus Paul Thomas Ander-

19 Auch der bereits zuvor zitierte Hugo Münsterberg bemüht den Vergleich mit dem *Nachbild*, wenn er die künstlerisch noch unbefriedigenden Versuche des Suggestierens (*suggestion*) und Wegschneidens (*cut-off*) seiner Zeit thematisiert: „Immer wieder hat man mit zweifelhaftem Geschmack die Sinnlichkeit der Kintopp-Besucher durch suggestive Bilder von einem sich ausziehenden Mädchen aufgewühlt, bevor jedoch in der intimen Kammer die letzte Hülle fiel, waren die Zuschauer plötzlich auf dem Marktplatz inmitten einer Menschenmenge oder an Bord eines Segelschiffes auf einem Fluss. Die gesamte Technik des raschen Szenenwechsels, die wir als typisch für das Lichtspiel erkannt haben, schließt an jedem Endpunkt Elemente von Suggestion ein, die die einzelnen Szenen in gewissem Sinne auf ähnliche Weise miteinander verbinden wie die Nachbilder die Einzelbilder.“ Münsterberg, S. 64.

20 Vgl. zu diesem Beispiel Julian Hanich, *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*, New York: Routledge, 2010, S. 120. Ich spreche im Gegensatz zu Münsterberg nicht vom *cut-off*, sondern vom *cut-away*.

21 W.J.T. Mitchell, „Ekphrasis and the Other“, in: Ders.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, S. 153.

22 Michel Chion, *Film, a Sound Art*, New York: Columbia University Press, 2009, S. 185.

23 Andere Beispiele finden sich bei Chion, S. 166 und 173. So notiert Chion beispielsweise über Hitchcocks THE BIRDS: „The penultimate shot in the bird-attack sequence suggests a scream,

Abb. 6



sons BOOGIE NIGHTS (1997), die den Zuschauer vergleichsweise forciert zum Vervollständigen eines angedeuteten, wenngleich nicht mehr hörbaren Gesprächs drängt. Der Pornofilm-Regisseur Jack Horner (Burt Reynolds) sitzt im Besuchsraum eines Gefängnisses seinem inhaftierten Freund Colonel James (Robert Ridgely) gegenüber. Die beiden sind durch eine Glasscheibe voneinander getrennt und kommunizieren per Telefonhörer. Wir sehen den Colonel in Nahaufnahme auf Jack Horner einreden, als mitten im Satz das Kommunikationsgerät ausfällt. Zuvor hatte er Jack gefragt: „Am I your friend?“ Als er nach einem erneuten „Am I...“ nicht mehr zu hören ist, füllt der Lippen lesende Zuschauer die auditive Leerstelle problemlos im ‚inneren Ohr‘ mit den Worten „...your friend? Jack, am I your friend?“ Chion nennt Szenen wie diese treffend: „game of lip-reading“.²⁴

Das zweite Beispiel entnehme ich Stanley Kubricks DR. STRANGELOVE (1964). Es handelt sich um die absurde Telefonszene zwischen dem amerikanischen Präsidenten Merkin Muffley (Peter Sellers) und dem sowjetischen Premier Dimitri Kissoff im War Room des Pentagons (Abb. 6). In dieser Szene resultiert die Komik zu großen Teilen daraus, dass der Zuschauer die *nicht zu sehenden* Reaktionen des offenbar Musik hörenden und völlig betrunkenen Russen am anderen Ende der Leitung durch die Dialog-Passagen Muffleys und die Gesichtsausdrücke der anderen Anwesenden im War Room *selbst* visualisieren muss: mal beleidigt, mal aufbrausend, mal erstaunt und meist schwer von Begriff. Zudem muss das Publikum

a woman's scream that the film *could* make audible (since it's a sound film) but that we do not hear. This does not prevent spectators from hearing it in their „mind's ear“, just as they „heard“ it in the silent era.“ Chion, S. 166.

²⁴ Chion, S. 173. Eine ähnliche, wenngleich nicht ganz so prägnante Szene findet sich in NORTH BY NORTHWEST (1959). Wie in anderen Hitchcock-Filmen gibt es auch hier einen Moment, in dem eine diegetische Tonquelle plötzlich so dominant anschwillt, dass der Zuschauer einem Dialog mit wichtigen Informationen für den Fortgang der Handlung nicht mehr folgen kann – und die Auflösung somit aufgeschoben wird. In NORTH BY NORTHWEST gehen Roger Thornhill (Cary Grant) und der mysteriöse ‚Professor‘ (Leo G. Carroll) über einen nächtlichen Flughafen und besprechen die seltsamen Ereignisse, die sich im Laufe des Films zugetragen hatten. Nun stehen sie kurz davor, ihre Pläne offenzulegen, als der Professor sagt: „Come on, we'll discuss it on the plane.“ Während sie weitergehen verhindert der Lärm eines startenden Flugzeugs, dass der Zuschauer die Konversation adäquat verfolgen kann. Es sind lediglich Satzketten zu hören, die den Zuschauer zum Lippenlesen und imaginativen ‚Hinzuhören‘ anleiten.

Kissoffs *nicht hörbaren* Anteil des Gesprächs aus Passagen wie dieser imaginierend rekonstruieren: „I’m sorry, *too*, Dimitri. [Pause] I’m *very* sorry. [Pause] Alright, you’re *so*rrier than *I* am. But I’m sorry *as well*. [Pause] I’m as sorry as *you* are, Dimitri. Don’t say that you’re *more* sorry than I am, because I am capable of being sorry just as *you* are. So we’re both sorry, *alright?* [Pause] Alright.“

In gewisser Weise senden die Bilder also einen eigenen unhörbaren Ton aus, was bei Chion geradewegs zu einer ästhetischen Maxime wird: „the sound film is all the more eloquent when it expresses this *implied sound*.“²⁵ Diese ästhetische Maxime könnte es im Film aber für die Geruchs-, Geschmacks- und Tastebene nicht geben, weshalb ich mich, wie angedeutet, auf das Auslassen, Andeuten, Auffüllen von Visuellem und Akustischem beschränke.

III. Evozierte Effekte: Zur Wirkung des Auslassens, Andeutens, Auffüllens

Auch wenn eine umfassende Poetik des Auslassens, Andeutens und Auffüllens nicht annähernd in Sicht ist, so lassen sich zu diesem Zeitpunkt zumindest zwei Strategien beschreiben, die in der Praxis häufig zur Optimierung des ästhetischen Prinzips genützt werden. Erstens sollte das Wahrnehmen nicht in *Konkurrenz* zum Imaginieren treten und die Aufmerksamkeit des Zuschauers über die Maßen auf sich ziehen. Die Wahrnehmung des Films bildet dabei einen vergleichsweise neutralen Hintergrund, vor dem sich die visuelle oder auditive Imagination (im Sinne einer gestaltpsychologischen Figur-Grund-Konstellation) abheben kann. Dazu gehört der monochrome Hintergrund in Derek Jarmans *BLUE* genauso wie etwa die statischen Großaufnahmen der von der Vergangenheit erzählenden Figuren in Ingmar Bergmans letztem Film *SARABAND* (2003). Folgt man Gilles Deleuzes Unterscheidung zwischen einer Tendenz der *Sättigung* und einer Tendenz der *Verknappung* im Bildfeld, wären die verknappten, kargen, gegenstandsarmen Bilder mit ihrer beschränkten Menge an Daten förderlich für das visuelle Imaginieren.²⁶

Zweitens kann es sehr hilfreich sein, wenn das visuelle oder auditive Interesse (oder gar Begehren) des Zuschauers gekitzelt wird, dieses aber bewusst keine Befriedigung erfährt und daher durch die Vorstellung kompensiert werden muss. Anders gesagt: Der Film nimmt dabei einen auffälligen Hinweis- oder Zeige-Gestus an. Stimulierend wirken vor allem *verbale Aufforderungen*. In David Finchers *SEVEN* (1995) werden die beiden Ermittler Somerset (Morgan Freeman) und Mills (Brad Pitt) am Tatort eines Mordes von einem Polizisten mit den Worten begrüßt: „You better see this!“ Diese verbale Aufforderung, sich die verstümmelte Leiche

25 Chion, S. 171 (meine Hervorhebung). In diesem Zusammenhang scheint es nicht ganz abwegig, Michel Chions Kritik am Begriff des *Soundtracks* zu zitieren: „Among other absurdities, it leads to totally ignoring *the sounds suggested by the image that we do not hear* but that are as important as the ones we do hear.“ Chion, S. 170.

26 Gilles Deleuze, *Das Bewegungsbild. Kino 1*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997, S. 27.

Abb. 7



einer Prostituierten anzusehen, ist implizit natürlich auch an den Zuschauer gerichtet. Doch diesem wird der visuelle Zugang durch Blickblockaden versperrt. Ähnlich ködernd wirken auch *demonstrative Auslassungen* wie das Foto des Kannibalismusopfers, das Clarice Starling (Jodie Foster) in *THE SILENCE OF THE LAMBS* (1991) vor ihrer Begegnung mit Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) eindringlich studiert, das dem Zuschauer aber visuell vorenthalten bleibt und nur durch verbale Beschreibungen angedeutet wird (Abb. 7).

Unter diesen optimierten Voraussetzungen können mentale Visualisierungen und akustische Imaginationen – trotz ihrer relativen Unbestimmtheit, Skizzenhaftigkeit und Detailarmut – so prägnant und wirkungsvoll sein, dass sie in der Erinnerung im Fach der *Wahrnehmung* abgelegt und nicht in der Rubrik *Vorstellungen* gespeichert werden. Hier zeigt sich erneut das frappante Phänomen, das in der Anekdote von René Clair für Tonphänomene angeklungen war: Clair hatte von Zuschauern berichtet, die einen Stummfilm als Tonfilm erinnerten hatten, weil die auditiven Suggestionen des tonlosen Filmstreifens so prägnant waren. In dieser Hinsicht sind zwei Ergebnisse der empirischen Kognitionsforschung zur Erinnerung mentaler Visualisierungen aufschlussreich. Erstens werden *spontan* und *mühe-*
los entstandene Visualisierungen leicht für vorangegangene Wahrnehmungen gehalten. Und zweitens werden vor allem ungewöhnliche, *bizarre* Visualisierungen mit Wahrnehmungen verwechselt.²⁷

Dafür gibt es zwei weitere interessante Beispiele aus der Filmgeschichte: die Folterszene in Quentin Tarantinos *RESERVOIR DOGS* (1992), in der einem Polizisten ein Ohr abgeschnitten wird (Abb. 8); und die Schlusszene in Roman Polanskis *ROSEMARY'S BABY* (1968), wo das Publikum vermeintlich Satans Sohn zu Gesicht bekommt (Abb. 9).

In beiden Fällen bestätigten Zuschauer, dass sie sowohl das Abschneiden des Ohres als auch Satans Sohn im Film *gesehen* hätten – was de facto aber nicht der

²⁷ Einen guten Überblick zur *mental-imagery*-Forschung bieten: Ronald D. Finke, *Principles of Mental Imagery*, Cambridge: MIT Press, 1989. Elaine Scarry, *Dreaming by the Book*, New York: Farrar, Straus, Giroux, 1999. Colin McGinn, *Das geistige Auge. Von der Macht der Vorstellungskraft*, Darmstadt: Primus, 2007. Nigel J. T. Thomas, „Mental Imagery“, in: Edward N. Zalta (Hg.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2008. <http://plato.stanford.edu/entries/mental-imagery/>



Abb. 8

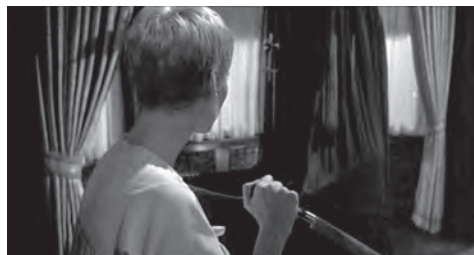


Abb. 9

Fall sein kann, denn beides ist ausgelassen und wird jeweils nur suggestiv angedeutet. Der Philosoph Colin McGinn argumentiert, dass die *Wahrnehmung* immer eindeutige Überzeugungen nach sich zieht, während dies für die *Imagination* keineswegs gilt: „Wahrnehmungen stellen (annullierbare) Gründe für Überzeugungen bereit; sie bestehen auf ihrer Wahrhaftigkeit. Aber Vorstellungen rufen in dieser Weise keine Überzeugungen hervor; sie *behaupten* nicht, uns zu sagen, wie die Welt ist.“²⁸ Weil die Zuschauerimaginationen der Szenen in *RESERVOIR DOGS* und *ROSEMARY'S BABY* aber vermutlich so spontan und mühelos in Gang kamen und gleichzeitig so bizarr waren, entwickelten sie eine derart starke Überzeugungskraft, wie sie sonst nur Wahrnehmungen zukommt. Deshalb waren manche Zuschauer offenbar *überzeugt* davon, das Abschneiden des Ohres und das Gesicht des Satanskindes gesehen zu haben. Zwei Beispiele für die Effektivität des Prinzips ‚Auslassen, Andeuten, Auffüllen‘.

IV. Alles auf Anfang: Der filmtheoretische Ausgangspunkt

Was vor dem Hintergrund der langen Tradition und der großen Wirksamkeit erstaunen muss: Das ästhetische Prinzip des Auslassens, Andeutens und Auffüllens hat in der filmwissenschaftlichen Forschung meist ein Schattendasein gefristet.²⁹

²⁸ McGinn, S. 30.

²⁹ Auf unterschiedliche Weise gingen zuletzt darauf ein: Henry Bacon, „The Extent of Mental Completion in Films“, in: *Projections. The Journal for Movies and Mind*, Vol. 5, Nr. 1, 2011. Georgina Evans, „Imagination and the Senses: Krzysztof Kieslowski's *TROIS COULEURS: BLANC*“, in: *Paragraph*. Vol. 31, Nr. 2, 2008. Julian Hanich, „Intimidating Imaginations. A Phenomenology of Suggested Horror“, in: Ders.: *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*. New York: Routledge, 2010. Dorothee Kimmich, „Die Bildlichkeit der Leerstelle. Bemerkungen zur Leerstellenkonzeption in der frühen Filmtheorie“, in: Wolfgang Adam/Holger Dainat/Gunter Schandera (Hgs.): *Wissenschaft und Systemveränderung. Rezeptionsforschung in Ost und West*, Heidelberg: Winter, 2003. Patrick Kruse, *Über das Filmbild hinaus. Die Präsenz des Absenten in der Filmrezeption*, Stuttgart: Ibidem, 2010. Fabienne Liptay, „Leerstellen im Film. Zum Wechselspiel von Bild und Einbildung“, in: Thomas Koebner/Thomas Meder/Fabienne Liptay (Hg.), *Bildtheorie und*

Auch wenn es im Laufe der Filmtheoriegeschichte immer wieder Autoren gegeben hat, die das sinnliche Imaginieren von Abwesendem hervorgehoben haben (man denke an Hugo Münsterberg oder Edgar Morin), kommt eine systematische Auseinandersetzung mit der *ästhetisch-sinnlichen* Ergänzungstätigkeit des Zuschauers und ihrer *phänomenologischen* Erfahrungskomponente bisher zu kurz.

Die kognitionspsychologisch orientierte Filmwissenschaft hat zwar in vielfältiger Weise auf die Aktivität des Zuschauers hingewiesen, dabei die imaginierende Ergänzungstätigkeit im Sinne einer *sinnlichen Vorstellung* von Nicht-Anwesendem aber außen vor gelassen. Über die Begriffe *Synästhesie* und *Einfühlung* haben Filmwissenschaftler in der phänomenologischen Tradition zuletzt vehement auf eben jene sinnliche Ergänzungstätigkeit des Zuschauers gepocht: auf das haptische, olfaktorische, gustatorische und kinästhetische Imaginieren von Nicht-Anwesendem. Hier wären vor allem die wichtigen Arbeiten von Vivian Sobchack und Laura Marks zu nennen.³⁰ Übersehen wurde aber auch hier, dass der Zuschauer Abwesendes oft prägnant *visuell* und *auditiv* auffüllt. Damit folgt dieser Forschungstrend unausgesprochen – und vermutlich ungewollt – einem landläufigen Vorurteil, welches den visuellen und auditiven Anteil der Filmrezeption ganz auf der Seite der *Wahrnehmung* verortet. V.F. Perkins hält fest: „The powerful combination of picture and movement tempts us to disregard the involvement of our imaginations in what we see.“³¹ Dieses Vorurteil wurde bereits von so luziden Phi-

Film, München: Edition Text und Kritik, 2006. Dominic McIver Lopes, „Imagination, Illusion and Experience in Film“, in: *Philosophical Studies*, Vol. 89, Nr. 2-3, 1998. Gregory Minissale, „Beyond Internalism and Externalism: Husserl and Sartre’s Image Consciousness in Hitchcock and Buñuel“, in: *Film-Philosophy*, Vol. 14, No. 1, 2010. Vivian Sobchack, „When the Ear Dreams: Dolby Digital and the Imagination of Sound“, in: *Film Quarterly*, Vol. 58, No. 4, 2005. Kathleen Stock, „Fantasy, Imagination, and Film“, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 49, Nr. 4, 2009. Petr Szczepanik, „Sonic Imagination; or, Film Sound as a Discursive Construct in Czech Culture of the Transitional Period“, in: Jay Beck/Tony Grajeda (Hg.), *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*, Urbana, IL: University of Illinois Press 2008. Christiane Voss, „Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos“, in: Gertrud Koch/Christiane Voss (Hg.), *...kraft der Illusion*, München: Fink, 2006. Hans J. Wulff, „Bilder und imaginative Akte. Ein Beitrag zur Theorie ikonischer Zeichen.“ in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Vol. 38, Nr. 2, 1993.

30 Siehe vor allem: Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley: University of California Press, 2004. Laura U. Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham: Duke University Press, 2000. Laura U. Marks, *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. Darüber hinaus beschäftigen sich mit diesem Thema unter anderem: Tarja Laine/Wanda Strauven (Hg.), *The Synaesthetic Turn*. Special Issue der *New Review of Film and Television Studies*, Vol. 7, Nr. 3, 2009. Jennifer M. Barker, *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley: University of California Press, 2009. Robin Curtis/Gertrud Koch (Hg.), *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, München: Fink, 2009. Robin Curtis/Marc Glöde/Gertrud Koch (Hg.), *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*, Paderborn: Fink, 2011.

31 V.F. Perkins: *Film as Film. Understanding and Judging Movies*. New York: Da Capo, 1993 [1972]. S. 63.

losophen und Medienbeobachtern wie Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Roland Barthes und Marshall McLuhan für ästhetisch-normative oder medienkritische Zwecke genutzt.

So schreiben etwa Adorno und Horkheimer im berühmten „Kulturindustrie“-Kapitel ihrer *Dialektik der Aufklärung*: „Indem er [der Tonfilm], das Illusionstheater weit überbietend, *der Phantasie und dem Gedanken der Zuschauer keine Dimension mehr übriglässt*, in der sie im Rahmen des Filmwerks und doch unkontrolliert von dessen exakten Gegebenheiten sich ergehen und abschweifen könnten, ohne den Faden zu verlieren, schult er den ihm Ausgelieferten, ihn unmittelbar mit der Wirklichkeit zu identifizieren. Die *Verkümmderung der Vorstellungskraft* und Spontanität des Kulturkonsumenten heute braucht nicht auf psychologische Mechanismen erst reduziert zu werden. Die Produkte selber, allen voran das charakteristischste, der Tonfilm, lähmen ihrer objektiven Beschaffenheit nach jene Fähigkeiten. Sie sind so angelegt, dass ihre adäquate Auffassung zwar Promptheit, Beobachtungsgabe, Versiertheit erheischt, dass sie aber die denkende Aktivität des Betrachters geradezu verbieten, wenn er nicht die vorbeihuschenden Fakten versäumen will. Die Anspannung freilich ist so eingeschliffen, dass sie im Einzelfall gar nicht erst aktualisiert zu werden braucht und doch *die Einbildungskraft verdrängt*.“³²

Ganz ähnlich argumentiert Roland Barthes in seiner Fotografie-Studie *Die helle Kammer*, in der er immer wieder kritische Seitenhiebe gegen den Film verteilt. So fragt Barthes etwa: „Füge ich auch dem Bild des Films etwas hinzu? Ich glaube nicht; dafür bleibt mir keine Zeit: vor der Leinwand kann ich mir nicht die Freiheit nehmen, die Augen zu schließen, weil ich sonst, wenn ich sie wieder öffnete, nicht mehr dasselbe Bild vorfände; ich bin zu ständiger Gefräßigkeit gezwungen.“³³ Und indem er den Film nicht unter die *cool*, sondern unter die *hot media* einreicht, bestreitet auch Marshall McLuhan die Ergänzungstätigkeit des Zuschauers.³⁴ Denn *hot media* sind gekennzeichnet durch eine hohe Informationsdichte und verlangen daher wenig Partizipation oder Vervollständigung vom Publikum. Zudem kommt es durch eine hohe und einseitige Beanspruchung des Sehnsinns, der mit vielen ‚Daten‘ versorgt wird und dabei gleichsam ‚heiß‘ läuft, zu einem Ausschluss und folglich einer Vernachlässigung der anderen Sinne. Eine Spezialisierung und Fragmentierung der Sinne ist angeblich die Folge.

Diese Positionen sind überpointiert. Wie die Beispiele oben gezeigt haben, sehen und hören wir im Akt der Rezeption nicht einfach nur, was gerade auf der Leinwand abläuft. Oft spielt das ergänzende visuelle und auditive Imaginieren des Zuschauers eine beinahe ebenso entscheidende Rolle. Nicht selten macht der Rezipient daher eine Art ‚Doppelbelichtungserfahrung‘: Durch Auslassung und An-

32 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/Main: Fischer, 2001 [1944], S. 134/135 (meine Hervorhebung).

33 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1989 [1980], S. 65.

34 Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, London: Routledge, 2001 [1964].

deutung wird er dazu gebracht (manchmal auch sanft dazu eingeladen), mentale Visualisierungen oder Klangvorstellungen ‚über‘ seine Wahrnehmung der Filmbilder und –töne zu legen. Anders gesagt: Wahrnehmung und Imagination verschränken und ergänzen sich phänomenologisch zu einer komplexen ästhetischen Erfahrung. Weil diese Tatsache häufig ignoriert wurde, fand der Vorwurf der Passivität des Filmzuschauers immer wieder lautstarken Widerhall.

In der Filmtheorie der letzten Jahrzehnte gab es unterschiedliche Versuche, diesen Passivitätsvorwurf zu entkräften. So betonte die kognitivistische Filmtheorie die Hypothesenbildungen, Schlussfolgerungsleistungen und mentalen Modellbildungen des Zuschauers.³⁵ Die Cultural Studies hoben die aktiven Bedeutungs- und Interpretationsverhandlungen des Konsumenten hervor.³⁶ Und die empirisch-ethnographischen Rezeptionsstudien unterstrichen die vielfältigen Aktivitäten von Fans *nach* dem Film (beispielsweise das Fortschreiben der Handlung, Fan-Treffen, Internetdiskussionen etc.).³⁷ Erstaunlicherweise wurde die *sinnliche* Ergänzungstätigkeit von Abwesendem erst kürzlich als weiteres Argument gegen die angebliche Zuschauerpassivität ins Spiel gebracht. Aber bei diesen Studien ging es eben zunächst nicht um das ergänzende *visuelle* und *auditive* Imaginieren, sondern eher um taktile, olfaktorische oder kinästhetische Ergänzungen. In diese Lücke stößt der vorliegende Aufsatz-Band.

V. Imagination, Imaginieren, Imaginäres: Eine kurze Begriffsklärung

Bislang habe ich stillschweigend Worte wie *auditives Imaginieren* oder *mentale Visualisierung* für das verwendet, was beim Auffüllen durch den Zuschauer *aktiv getan* und *hervorgebracht* wird. Es ist an der Zeit, die Wahl dieser und die Ablehnung anderer Begriffe zu begründen: „Begriffe sind bekanntlich nicht nur Worte, sondern Entscheidungen in der Sache“ (Gottfried Boehm).³⁸ Dabei scheint die Wahl nicht ganz einfach. Es gibt eine Reihe von Begriffen, die beinahe synonym zueinanderstehen: Imagination, Einbildungskraft, Einbildung, Vorstellung, Vorstellungskraft, Phantasie, Eingebung, Kreativität, Inspiration, Erinnerungsvermögen, Erinnerung, Erwartung, Antizipation, Wunsch, das Imaginäre, die Illusion oder das Imaginative.³⁹ Ich habe mich aus verschiedenen Gründen für das Substantiv

35 Vgl. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

36 Vgl. John Fiske, *Understanding Popular Culture*, Boston: Unwin Hyman, 1989. Lawrence Grossberg/Cary Nelson/Paula Treichler (Hg.), *Cultural Studies*, New York: Routledge, 1992.

37 Vgl. Henry Jenkins, *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, New York: Routledge, 1992.

38 Gottfried Boehm, „Ikonische Differenz“, in: *Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik*, Vol. 1, 2011, S. 170-176, S. 173.

39 Siehe hierzu auch: Benjamin Wihstutz, *Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers*, Berlin: Theater der Zeit, 2007, S. 50ff.

Imagination bzw. das substantivierte Verb *Imaginieren* entschieden. Erstens sind diese Begriffe elastisch genug, um zu diesem frühen Zeitpunkt der filmwissenschaftlichen Diskussion keine finalen Vorentscheidungen zu treffen. Zweitens sind sie weniger stark vorgeprägt als beispielsweise der Begriff des Imaginären, der in der Lacan-inspirierten psychoanalytischen Filmtheorie eine lange Geschichte hat. Drittens existieren die englischen Gegenstücke *imagination* und *imagining*, was eine Anbindung an die internationale Debatte im Gegensatz zu Begriffen wie Einbildung(skraft) und Vorstellung(skraft) erleichtert, die ebenfalls brauchbar gewesen wären und gelegentlich von mir als Synonyme eingestreut werden. Und viertens sind sie im nicht-wissenschaftlichen Sprachgebrauch neutraler als die positiv besetzte Phantasie, die an Kreativität und Einfallsreichtum erinnert, und das mal negativ, mal positiv konnotierte Phantasieren, bei dem Abschweifen, Tagträumen und Spintisieren anklagen.

Da es aber im Kino häufig zu ebensolchen Momenten des Phantasierens kommt, gehe ich auf sie kurz genauer ein, um mögliche Missverständnisse zu vermeiden. Anders als beim geleiteten Imaginieren, bei dem der Zuschauer an den Film gebunden bleibt, löst er sich beim Phantasieren aus der ästhetischen Wahrnehmung. Benjamin Wihstutz hat dies für die vergleichbare Konstellation des Theaters sehr treffend formuliert: „Die Phantasie des Zuschauers hat Fernweh. Sie hat kein Interesse am linearen Vollzug der Aufführung. Stets darum bemüht, die Oberhand zu gewinnen, muss sie im Zaum gehalten werden, möchte man das Geschehen auf der Bühne weiter verfolgen. [...] Während die Phantasie von den Sinneseindrücken fortführt, bindet die Imagination die Aufmerksamkeit an die Wahrnehmung.“⁴⁰ Die Ursachen für das Phantasieren sind vielfältig. Auslöser kann die Langeweile sein, die ich angesichts eines Films empfinde und der ich durch Abschweifen zu entkommen versuche. Möglicherweise bringt mich aber auch eine Erinnerung an etwas Erlebtes oder die Befürchtung vor etwas Kommendem dazu. Das Phantasieren kann sich folglich auf die Vergangenheit, auf die Zukunft, auf Hypothetisches, aber auch auf das Hier-und-Jetzt des Kinosaals beziehen – etwa wenn mich die von Roland Barthes beschriebene erotische Atmosphäre des Kinosaals zum Phantasieren anregt.⁴¹

Für das Auffüllen des Kinozuschauers schlage ich vor, analytisch zwischen dem *Vermögen*, dem *Akt* und dem *Produkt* zu differenzieren. Mit dem Begriff „Imagination“ soll zunächst ganz allgemein das Vermögen des Zuschauers bezeichnet werden, sich Abwesendes sinnlich zu vergegenwärtigen. Phänomenologisch ist die Imagination von anderen mentalen Fähigkeiten wie der Wahrnehmung, der Erinnerung, dem Traum, der Halluzination etc. zu unterscheiden. Auch wenn das Wort „Imagination“ eine visuelle Schlagseite haben mag, gilt es doch für *alles* Sinnliche: Sichtbares, Hörbares, Spürbares, Schmeckbares, Riechbares und auch Motorisches kann vergegenwärtigt werden, obwohl es gerade nicht präsent ist.

⁴⁰ Wihstutz, S. 62.

⁴¹ Roland Barthes, „Beim Verlassen des Kinos“ (1975), in: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2005, S. 376-380.

Darüber hinaus sollte eine Akt- und eine Objektseite unterschieden werden. Für die Handlung benütze ich Begriffe wie *visuelles* und *auditives Imaginieren* (oder auch *mentales Visualisieren* bzw. *mentales Hören*). Um den tatsächlichen *Akt* des visuellen oder auditiven Imaginierens hervorzuheben, bevorzuge ich meist das dynamischer klingende substantivierte Verb vor dem eher statischen ‚reinen‘ Substantiv *Imagination*, das sich nur auf das menschliche Vermögen bezieht, das diesen Akten zugrunde liegt.⁴² Für die Objekte, Produkte, Resultate des Imaginierens schlage ich Ausdrücke vor wie *mentale Visualisierung* (oder visuelles Imaginationsobjekt) sowie *mentale Klangvorstellung* (oder auditives Imaginationsobjekt). Auch wenn in Letzterem eine Tautologie mitschwingen mag: Neologismen wie „mentale Audifikation“ klängen zu künstlich und forciert. Mentale Visualisierungen und Klangvorstellungen sind visuelle und auditive Produkte des Imaginierens, die sich introspektiv ‚wahrnehmen‘, via Ekphrasis beschreiben und intersubjektiv zugänglich machen lassen (auch wenn dies keineswegs einfach ist).

Aber warum nicht einfach vom „mentalen Bild“ sprechen? Viele unserer Vorstellungen sind unzweifelhaft visuell und damit in einem gewissen Sinne *Bild-verwandt*. Gegen den Begriff des „mentalen Bildes“ – der innergeistige Einzeldinge voraussetzt, die auf bildhafte Art etwas darstellen/repräsentieren – sprechen jedoch verschiedene Gründe.⁴³ Der meist im Singular verwendete Begriff „mentales Bild“ scheint uns vor dem Hintergrund der Wahrnehmung eines Flusses filmischer *Bewegtbilder* (im Plural) schon aufgrund der darin mitschwingenden *Stasis* irreführend: Der Zuschauer imaginiert keine *ruhenden* Einzelbilder. Außerdem hat der Begriff „mentales Bild“ den Nachteil, dass er allein die visuellen Objekte des Imaginierens umfasst. Auf diese Weise tappt man schnell in die berüchtigte Falle der Filmwissenschaft: das Bevorzugen des Visuellen gegenüber dem Auditiven. Vor allem aber gibt es gute philosophische Gründe, die gegen den Bild-Begriff sprechen.

Colin McGinn nennt zunächst den *medialen Einwand*. Visuelle Vorstellungen haben keinen materialen Träger: keine Leinwand, kein Fotopapier, keine Mauer, keinen Computerbildschirm. Während ich bei Bildern immer einen Einstellungswechsel der Wahrnehmung vornehmen und auf die Materialität des Bildes richten kann, gelingt mir dies bei mentalen Visualisierungen nicht: „Es gibt bei einer Vorstellung keinen logischen Unterschied zwischen dem Stoff, aus dem sie gemacht ist, und ihrer Intentionalität. Wird die Intentionalität entfernt, verschwindet die Vorstellung. Doch wenn keine derartigen intrinsischen Merkmale vorhanden sind, dann kann auch nicht die Rede davon sein, dass ich mit meinem geistigen Auge ein

42 Für den Akt des visuellen und auditiven Imaginierens scheint es mir im Übrigen nicht notwendig, eigene mentale Organe wie ein *inneres* Auge oder Ohr zu postulieren, wie es Colin McGinn tut. Wenn ich die weitverbreitete Wendung vom ‚inneren Auge‘ oder ‚Ohr‘ benutze, dann in Anführungsstrichen.

43 Vgl. Oliver R. Scholz, „Bilder im Geiste? Das Standardmodell, sein Scheitern und ein Gegenvorschlag“, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), *Bilder im Geiste. Zur kognitiven und erkenntnistheoretischen Funktion piktorialer Repräsentationen*, Amsterdam: Rodopi, 1995.

Bild sehe, da es für ein Bild *konstitutiv* ist, dass in ihm diese Trennung von intentionalen und nicht-intentionalen Merkmalen vorhanden ist.“⁴⁴ Zieht man Gottfried Boehms Hypothese der „ikonischen Differenz“ als strukturellem Merkmal aller Bilder hinzu, wird McGinns Einwand noch gestärkt. Für Boehm arbeiten *alle* Bilder mit dem Wechselspiel eines Kontrastes von kontinuierenden Momenten und diskreten Elementen. Die Materialität des Bildes ist dafür entscheidend, da sie sowohl das Kontinuum der Darstellung bereitstellt und der Grundunterscheidung einen Körper verschafft.⁴⁵

Ein weiteres Argument gegen die Mentale-Bild-Theorie ist der *Homunculus-Einwand*: Wenn es mentale Bilder in uns gäbe, müssten diese Bilder von jemandem in uns betrachtet werden. Mehr noch: Weil Bilder generell verwendungs- und interpretationsabhängig sind, müssten auch mentale Bilder als solche erst einmal verstanden und interpretiert werden. „Wir brauchen also eine Art Homunculus nicht bloß mit Augen, sondern seinerseits mit Geist und Hirn. Die Augen des Geistes müssen die geistigen Bilder nicht bloß anlotzen, sondern verstehend mit ihnen umgehen können“, schreibt Oliver Scholz.⁴⁶ Dieser in uns hausende Homunculus müsste daher selbst wieder mit einem in ihm versteckten Homunculus ausgestattet sein. Und so fort. Es droht ein *infiniter Regress*.

Drittens geht Colin McGinn in Rückgriff auf Wittgenstein davon aus, dass die *Wahrnehmung* von Bildern immer schon Imaginationen bzw. Vorstellungen enthält – eine Position, die Phänomenologen in der Nachfolge Husserls mit dem Begriff des „Bildbewusstseins“ bezeichnen würden. Er spricht deshalb auch von „vorstellungsdurchsetztem Sehen“. Wenn wir tatsächlich *mentale Bilder* imaginierten, müssten wir diese Bilder beim inneren Sehen ebenfalls mit Vorstellungen durchsetzt betrachten, da es sich ja um Bilder handelt. Damit enthält die Vorstellung selbst bereits Vorstellungen und setzt damit voraus, was eigentlich zu erklären wäre: „Wenn wir jetzt fragen, was dieser Vorstellungsakt nach sich zieht – also der Akt, bei dem ein inneres Bild als Bild von X gesehen wird –, dann können wir nicht antworten, er sei auch das Sehen eines mentalen Bildes, denn dann surfen wir offenkundig wieder in einem Regress.“⁴⁷

Viertens spricht gegen die alltagssprachliche Wendung ‚Bilder *im Geiste*‘, dass damit ein konkreter Ort nahegelegt wird: der innere Raum des Geistes, in dem sich diese Bilder finden und gewissermaßen ‚betrachten‘ lassen.⁴⁸ Wer vom Raum des

44 McGinn, S. 75. (Hervorhebung im Original)

45 Boehm schreibt: „Nur wo eine opake Undurchdringlichkeit ins Spiel kommt, kann sich der Sinn des Bildes auftun, kann der Funke der Differenz aufleuchten. Wir verstehen die ikonische Differenz als Ereignis im Sinne einer Oszillation bzw. einer Logik des Kontrastes. Bildwerke eröffnen ihren Bedeutungsraum, indem sie dem Auge ein komplexes Hin und Her ermöglichen, es ihm gestatten, zwischen simultanem Ausgriff und sukzedierender Bewegung einzuschwingen.“ Vgl. Boehm, S. 170-176.

46 Scholz, S. 53. Scholz führt einige Positionen an, die den Homunculus-Einwand zu entkräften versuchen und zeigt umgehend deren Schwächen auf. Scholz, S. 54-56.

47 McGinn, S. 84/85.

48 Scholz, S. 46.

Geistes spricht, postuliert implizit ein klar unterscheidbares Innen des Erlebens der ‚Bilder im Geiste‘, das dem Außen der wahrgenommenen materialen Bilder gegenübersteht. Polemisch gesagt: Das innere Auge geht spazieren im Museum des Geistes; der Homunculus sitzt bequem im Sessel des Kopfkinos. Das scheint uns jedoch phänomenologisch falsch, denn mentale Visualisierungen erleben wir nicht ‚in‘ uns (und schon gar nicht in unserem Kopf oder Gehirn, auch wenn Letzteres der kausale Ursprungsort sein mag). Vielmehr haben sie eine merkwürdige Zwischenstellung, die Edward Casey mit dem Begriff des *Limbus* zu fassen versucht.⁴⁹ Wir erleben das Objekt des visuellen Imaginierens weder ‚dort draußen‘ (wie in Momenten des Wahrnehmens oder auch des Halluzinierens) noch ‚hier drinnen‘ in mir (wie beim Spüren des stechenden Schmerzes im Bauch), sondern in einem nicht-konkreten raum-zeitlichen Limbus.

Woher kommt dann aber die weitverbreitete Rede von den inneren Bildern? Zunächst einmal legt es die Alltagssprache nahe: Redewendungen wie „Bilder im Geiste“, „das geistige Auge“ oder „ich habe das Bild von X vor Augen“ sind gängig und werden unhinterfragt weiterverwendet. Die Analogie zum Bild liegt prima facie sogar nahe, da Vorstellungen häufig visuell und damit in gewissem Sinne Bild-verwandt sind. Colin McGinn sieht darüber hinaus einen entscheidenden Grund im sogenannten „Abwesenheitsproblem“: Vorstellungen haben wie Bilder *abwesende* Objekte zum Gegenstand. „Das Bild ist vielleicht unsere augenfälligste und klarste Form von Vergegenwärtigung. Daher neigen wir dazu, überall nach Bildlichem zu suchen – vor allem, wenn die Gegenstände so schwer greifbar sind wie etwa Vorstellungen,“ so McGinn.⁵⁰

Wenn schon keine mentalen Bilder, womit haben wir es beim mentalen Visualisieren und auditiven Imaginieren dann zu tun? Ein Vorschlag stammt von Evan Thompson. In Anlehnung an die Husserl'sche Unterscheidung zwischen Gegenwärtigung und Vergegenwärtigung schreibt Thompson: „In visual imaging or visualizing, we do not inspect a phenomenal mental picture, but instead mentally represent an object by subjectively simulating or emulating a perceptual experience of that object.“⁵¹ (An anderer Stelle spricht Thompson auch von „mentally enacting or entertaining a possible experience of that object.“⁵²) Unser visuelles Imaginieren besteht also in einer mentalen *Vergegenwärtigung* eines nicht-präsenten Objekts, durch das subjektive, wenngleich nicht immer aktive und bewusste *Simulieren* oder *Nachahmen* einer *potentiellen* visuellen Wahrnehmungserfahrung dieses Objekts. Etwas anders ausgedrückt, handelt es sich um die simulierte Erfahrung, wie es *wäre*, wenn man dieses Objekt jetzt tatsächlich sähe oder hörte: eine visuelle oder auditive Quasi-Wahrnehmung, die auf ein absentes Objekt gerichtet ist. In

49 Edward S. Casey, „Comparative Phenomenology of Mental Activity. Memory, Hallucination, and Fantasy Contrasted with Imagination“, in: *Research in Phenomenology*, Vol. VI, Nr. 1, 1976, S. 1-25, S. 14.

50 McGinn, S. 197.

51 Thompson, S. 156.

52 Thompson, S. 138.

eine ähnliche Richtung zielt auch Oliver Scholz, der in Rückgriff auf Gilbert Ryle von einem So-tun-als-ob-man-etwas-wahrnimmt spricht (Englisch: *pretending* und *make-believe*): „Dass eine Person sich-das-Gesicht-von-Jeanne-Moreau-vorstellt, wird dahingehend verstanden, dass sie in gewissen Hinsichten so tut, als sehe sie das Gesicht von Jeanne Moreau [...]“. ⁵³ Ähnlich wie Thompsons Simulieren hat Scholz' So-tun-als-ob den Vorteil, dass es sich problemlos auf Tast-, Geschmacks- oder Geruchsvorstellungen übertragen lässt.

All das spricht dafür, den Begriff des „mentalenes Bildes“ im Folgenden ruhen zu lassen: Der Zuschauer imaginiert in der Filmrezeption schlichtweg keine *Bilder* – es sei denn, es wird tatsächlich via filmischer Ekphrasis ein Gemälde oder Foto beschrieben (wie ihm obengenannten Beispiel aus *THE SILENCE OF THE LAMBS*). Der potentielle Hinweis, dass es sich beim Begriff des „mentalenes Bildes“ lediglich um eine weitverbreitete und anschauliche Metapher handle, hilft uns nicht weiter. Metaphorische Sprache verunklart in diesem Fall nur die Diskussion. Klarheit scheint uns aber gerade in einer Debatte ein hohes Gut, die sich noch in ihren Anfängen befindet.

VI. Über die Vorteile eines ästhetischen Prinzips: Warum überhaupt Auslassen, Andeuten, Auffüllen?

Auch wenn Aristoteles, Diderot und Lessing (und auch die fiktiven Filmemacher Shields und Amiel) begeistert und wortmächtig dafür plädierten, stellt sich dennoch die Frage: Warum sollten sich Regisseure überhaupt darauf einlassen, seh- und hörbare Dinge lediglich anzudeuten und nicht explizit vorzuführen? Ist der Film nicht ein Medium des Zeigens, Präsentierens, Erscheinen-Lassens? Warum also den Dreiklang aus Elision, Evokation und Imagination anschlagen?

Es lassen sich vier Ursachen auseinanderhalten: moralische, juristische, ökonomische und ästhetische. Zum einen können Filmemacher aus *moralischen* Gründen davor zurückschrecken, heikle Themen wie Gewalt, Sex oder Blasphemie explizit anzugehen. Dahinter steckt häufig die Furcht, dass die direkte Darstellung das gesamte moralische Fundament einer Gesellschaft untergraben, zumindest aber desensibilisierende oder nachahmende Folgen haben könnte. Der 1930 verfasste und 1934 in die Praxis umgesetzte Production Code des klassischen Hollywoodkinos ist hierfür ein Beispiel. Die Filmindustrie erlegte sich damals selbst einen moralischen Kodex auf, um gesellschaftliche Gruppierungen wie die katholische Kirche zu beschwichtigen. Der Hays Code, wie er auch genannt wird, war denkbar klar formuliert: „Methods of Crime should not be explicitly presented.“ Oder: „[Seduction or rape] should never be more than suggested, and only when essential for the plot, and even then never shown by explicit method.“ Wer dennoch auf

⁵³ Scholz, S. 58.

Gewalt und Sex nicht verzichten wollte, musste den kreativen Ausweg des Andeutens wählen.

Darüber hinaus kann das Auslassen und Andeuten einen *juristischen* Hintergrund haben: Bis zu einem gewissen Punkt kann auf diese Weise die Zensur umgangen werden, sei diese nun politisch motiviert (wie in China) oder religiösen Ursprungs (wie im Iran).⁵⁴ Wo die offene Darstellung von Gewalt und Sexualität oder das explizite Äußern von politischer Kritik rechtlich untersagt sind, können filmische Evokationen zu einer anschaulichen Vergegenwärtigung des Verbotenen führen, denn das Vorstellungsobjekt ist immer „anschaulich-abwesend“, wie Sartre sagen würde.⁵⁵

Drittens kann das Auslassen und Andeuten auf einen *ökonomischen* Beweggrund zurückgehen – und das in doppelter Hinsicht. Zum einen kann es helfen, das Produktionsbudget zu senken: Szenen, die über Formen der suggestiven Verbalisierung vergegenwärtigt werden, können zeit-, personen-, material- und damit kostensparend realisiert werden.⁵⁶ Mit anderen Worten: Der Filmemacher kann den Zuschauer Dinge und Ereignisse mental visualisieren lassen, die zu aufwändig und teuer für eine tatsächliche Inszenierung wären. Zum anderen kann ein Filmemacher, der die Dinge oder Handlungen nur *indirekt* zum Ausdruck bringt, ein größeres Publikum ansprechen, das andernfalls durch Zensur oder Altersbeschränkung begrenzt wäre.

Neben diesen moralischen, juristischen und ökonomischen Aspekten können schließlich auch *ästhetische* Gründe eine Rolle spielen. Denn einerseits schlagen sich die Strategien des Auslassens und Andeutens auf die ästhetische Erfahrung des Zuschauers nieder. Eine zentrale Frage wäre daher: Welchen phänomenologischen Erfahrungsunterschied macht es für den Rezipienten, einen Film zu sehen, der besonders stark zum Imaginieren herausfordert – im Gegensatz zu einem, der explizit darstellt? Die fiktiven Filmemacher aus *THE BAD AND THE BEAUTIFUL* greifen auf die Strategie des Auslassens und Andeutens ja nicht nur zurück, weil sie ein geringes Budget zur Verfügung haben – sie versprechen sich davon auch einen erhöhten emotionalen Effekt: Wenn die Zuschauer den Horror der Katzenmonster visuell imaginieren, steigt ihre Angst.

Zudem stellt sich die Frage nach dem ästhetischen Wert: Wie wir oben gesehen haben, wird expliziten Darstellungen spätestens seit Lessings *Laokoon* normativ häufig ein geringerer Wert zugeschrieben als Suggestionen. Das zeigt sich gerade in

54 So schreibt auch Wolfgang Kemp: „Wenn das ‚Eigentliche‘ ausgelassen wird, dann geht es um mehr als um Trick, Spannung, Schock oder um formales Experiment. Das Unsagbare verweist auf Tabus und Konventionen.“ Wolfgang Kemp, „Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung“, in: Ders.: *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, München: Edition Text und Kritik, 1989, S. 76.

55 Sartre, S. 31.

56 Vgl. Julian Hanich, „Suggestive Verbalisierungen im Film. Wenn Sprache die Imagination des Zuschauers weckt.“, in: Heinz-Peter Preußner (Hg.), *Anschauen und Vorstellen. Gelenkte Imagination im Kino*, Marburg: Schüren, 2013 (im Druck).

Debatten um *body genres* wie den Horrorfilm oder die Pornographie. Oder man denke an die normativ aufgeladene Frage der „passiven“ versus „aktiven“ Rezeption von Medien, wie sie in der bereits erwähnten McLuhan'schen Unterscheidung von *hot* und *cool media* angelegt ist. In Anlehnung an McLuhans Kategorien (aber entgegen seiner Rubrizierung des Spielfilms unter die *hot media*) könnte man Filme, die unsere visuelle Imagination in besonderer Weise herausfordern, als besonders *cool* bezeichnen. Exakt diese ästhetischen Gründe waren dafür verantwortlich, warum manche Kritiker und Filmemacher dem Production Code hinterhertrauerten, nachdem dieser in den sechziger Jahren schrittweise seine verbindliche Kraft verloren hatte: Er zwang die Filmemacher nämlich häufig, auf das ästhetische Prinzip des Auslassens und Andeutens zurückzugreifen.

VII. Was zu tun bleibt: Überblick zu diesem Band und offene Forschungsdesiderata

Dieser Band ist ein Anfang. Er kann daher eine ganze Reihe von Fragen nur anreißen, deren weitergehende Beantwortung das Ziel künftiger Forschung sein muss. Da wäre zunächst das bereits angedeutete Desiderat einer umfassenden *Poetik* des Auslassens, Andeutens und Auffüllens. David Bordwell definiert das Forschungsprogramm einer Poetik des Kinos als systematische Untersuchung der Annahmen und stillschweigenden Voraussetzungen filmischer Traditionen: „It's a practice-based theory of art. We want to know the filmmakers' secrets, especially those they don't know they know.“⁵⁷ Dementsprechend wäre zu fragen, welche filmästhetischen Strategien es *überhaupt* gibt und welche dieser Strategien das mentale Visualisieren und Hören besonders *effektiv* in Gang bringen? In diesem Band machen die Aufsätze von Christine Noll Brinckmann, Guido Kirsten und Guido Heldt einen ersten Schritt in diese Richtung: Sie widmen sich der Frage, auf welches explizite oder implizite Wissen Filmemacher zurückgreifen, wenn sie durch Zeitraffung, Ellipsen oder Musik den Zuschauer aktiv werden lassen. (Da allen Aufsätzen Kurzzusammenfassungen vorangestellt sind, verzichten wir in dieser Einleitung auf eine detaillierte Beschreibung der Beiträge.)

Neben der Suche nach einem grundlegenden Inventar und der verschiedenen wirkungsästhetischen Optimierungskalküle könnte auch die Frage aufgeworfen werden, wie bestimmte Gruppen von Filmen mit dem ästhetischen Prinzip umgehen: Gibt es Genres (wie etwa den Psychothriller), Gattungen (wie den Dokumentarfilm) und historische Modi (wie den Stummfilm), die aufgrund ihrer spezifischen Wirkungsabsichten oder ästhetischen Beschränkungen je eigene Taktiken ins Spiel bringen? In ihren Beiträgen widmen sich Britta Hartmann und Ursula von Keitz dem Auslassen, Andeuten und Auffüllen im Dokumentarfilm; Frank Kessler und Claus Tieber diskutieren Beispiele aus der Stummfilmzeit. Darüber

⁵⁷ David Bordwell, *Poetics of Cinema*, New York: Routledge, 2007, S. 22.

hinaus könnte man sich die Frage stellen, warum manche Regisseure wie Michael Haneke, Krzysztof Kieslowski oder Alfred Hitchcock besonders stark auslassen und andeuten und auf die explizite Darstellung verzichten. Und: Gibt es gar bestimmte Nationalkinematographien, die besonderen Wert auf Elision und Evokation legen? Wenn ja, zu welchen historischen Zeitpunkten tun sie das? Dahinter steht die Frage nach den Ursachen: Waren eher moralische, juristische, ökonomische oder ästhetische Gründe die Antriebsfeder?

Eine weitere Frage wäre, inwiefern das Kino das Imaginieren repräsentiert und reflektiert. Anders gesagt: Wie stellt sich der Film den Akt der mentalen Visualisierung *im Film selbst* vor? Während die Repräsentation von *Träumen* häufig Gegenstand filmwissenschaftlicher Untersuchungen war, ist die Darstellung des *Imaginierens* im Film kaum je untersucht worden.⁵⁸

Und schließlich spielt bei imaginativen Vorgängen auch die Differenz von Medien eine Rolle. Diese lässt sich besonders deutlich anhand der Literaturverfilmung veranschaulichen. Da die Literatur die Imagination des Rezipienten anders herausfordert als der Film, kommt es beim Medienwechsel häufig zu Enttäuschungen: Die Verfilmung unterläuft die Erwartungen, da ihre Bebilderung die mentalen Visualisierungen des Lesers verfehlt. Andererseits können Filme aber auch in gezielt konstruierte Verweisungszusammenhänge mit anderen Medienangeboten treten. Es steht also die Forderung nach einer vergleichenden, intermedialen Rezeptionsästhetik im Raum. Die Aufsätze von Jens Eder, Julian Hanich und Fabienne Liptay machen hier einen Anfang.

Darüber hinaus wird sich das Augenmerk auf die Begriffe richten müssen. In diesem Band fokussiert Markus Rautzenberg auf den Begriff der Evokation und entwirft hierzu ein weitreichendes Forschungsprogramm. Außerdem sollte der Frage nachgegangen werden, inwieweit sich der Begriff der *Imagination* mit den derzeit viel diskutierten Konzepten *Synästhesie* und *Einfühlung/Empathie* berührt oder sich gar mit ihnen überschneidet? Ist es hier möglich und sinnvoll begriffliche Grenzen zu ziehen? Und wie steht es um die *Erwartung*? Es gibt Gründe, das Antizipieren des Zuschauers als eine *zeitliche* Form des Imaginierens zu sehen, die etwas *noch nicht* Präzentes vorwegnehmend vergegenwärtigt. Ist die Antizipation also eine besondere Form der Imagination? Andere Zuschaueraktivitäten während der Filmbetrachtung müssten ebenfalls auf den Prüfstand gestellt werden, um möglicherweise ex negativo herauszupräparieren, was die Imagination ist und was sie *nicht* ist. Hier wäre beispielsweise an Hypothesenbildung, kognitive Schlussfolgerungen, mentale Modellbildung, Interpretation oder Decodierung zu denken.

Zudem sollte diskutiert werden, inwieweit sich bestehende Begriffe aus anderen Forschungsfeldern übertragen lassen. Für das, was hier als Auslassung und Elision

58 Vgl. zum Traum: Matthias Brütch, *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*. Marburg: Schüren, 2011. Winfried Pauleit/Christine Ruffert/Karl-Heinz Schmid/Alfred Tews (Hg.), *Das Kino träumt. Projektion, Imagination, Vision*, Berlin: Bertz + Fischer, 2009. Bernard Dieterle (Hg.), *Träumungen. Traumerzählungen in Film und Literatur*, St. Augustin: Gardez, 2002.

bezeichnet wurde, kennt die phänomenologische Ästhetik die *Unbestimmtheitsstellen* Roman Ingardens; literaturwissenschaftliche und kunsthistorische Rezeptionsästhetiker wie Wolfgang Iser und Wolfgang Kemp verwenden den Begriff der *Leerstelle*.⁵⁹ Sind diese Begriffe auch für die Filmwissenschaft brauchbar? Eckhard Lobsien geht in seinem Beitrag auf Husserl, Ingarden und Iser zurück und betreibt detaillierte Begriffsgenese; Jens Bonnemann untersucht, inwieweit Jean-Paul Sartres Schriften einen Beitrag zur Phänomenologie des Films liefern können. Die Frage der Übertragbarkeit aus anderen Gebieten stellt sich auch für Ausdrücke wie *Ekphrasis*, *Enérgeial/Enárgeia*, *Illusionsbildung*, *Teichoskopie* und *Botenbericht* – Begriffe aus der Rhetorik, Literaturwissenschaft und Dramentheorie: Mentale Visualisierungen werden beim Filmzuschauer häufig in Gang gesetzt durch anschauliche und effektvolle Bild- oder Szenenbeschreibungen von Handlungen in der nicht gezeigten Handlungs*vergangenheit* oder der Handlungs*gegenwart* im filmischen Off. Und schließlich könnte auch die philosophische Frage nach dem Begriff des *mentalen Bildes* noch einmal eine Rolle spielen. Oben habe ich mich dagegen ausgesprochen, mentale Visualisierungen im Kino als geistige oder innere (Bewegungs-) Bilder zu bezeichnen. Ich schlage daher vor, die Begriffe unserer Alltagssprache zu überdenken. Aber hier ist natürlich das letzte Wort noch nicht gesprochen.

Das alles und noch vieles mehr steht auf dem Programm einer Filmforschung, zu der dieser Band die Initialzündung zu sein versucht. Wenn ein Wortspiel zum Schluss erlaubt sei, könnte man es auch so ausdrücken: Das Buch lässt manches aus, deutet allerhand an – und weckt die Hoffnung, dass vieles aufgefüllt wird.

59 Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Halle/Saale: Niemeyer, 1931. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink, 1984 [1976]. Wolfgang Kemp, „Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts“, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln: DuMont, 1991.