

Die Bildlichkeit der Leerstelle.

Bemerkungen zur Leerstellenkonzeption in der frühen Filmtheorie.

„Die von Godard oft zitierte Wahrnehmung Rimbauds, daß `ich ein anderer` sei, ist eine Gewißheit, die viele montierende Menschen überall auf der Erde mit ihm teilen; entwickelt nicht zuletzt aus und an seinen Filmen, die immer auch `ein anderes` sind zugleich als sie selbst, `mehrere Filme` in einem.“¹

Die Frage, wie ein Werk `mehrere Werke` sein kann, hat die Literaturwissenschaft seit langem beschäftigt. Es handelt sich um ein Problem der Wirkungsästhetik, das im Zusammenhang mit der Infragestellung der Kategorien „Werk“ und „Autor“ eine besondere Virulenz bekam. Auch Theweleit verweist zu Recht auf die Verwandtschaft der Godardschen Technik zu literarischen Verfahren: „Jeder seiner Filme enthält Einstellungen oder Montagen, die dem eigenen Blick etwas zeigen, was er vorher noch nie sah. Man nimmt sie oft nicht wahr beim ersten Sehen. Die Überforderung des Sehenden ist ein Konstruktionsprinzip Godards - das ist bei guten Büchern übrigens nicht anders; ganz sicher war dies bei Adorno Programm [...].“² Obwohl Theweleit daran zweifelt, daß Adorno hier das gleiche Niveau erreicht wie Godard, ist der Vergleich aufschlußreich. Gute Filme, so konstatiert Theweleit, verlangen intensive und mehrmalige „Lektüre“. Sie erziehen den Zuschauer, sie haben aufklärerische Funktion, indem sie einen neuen Blick auf die Welt, die Dinge und den Menschen provozieren. Dies scheinen sie aber nun gerade nicht durch eine eindeutige Botschaft zu erreichen, sondern im Gegenteil durch die Tatsache, daß sie *mehrere* sind. Filme erzwingen wie gute Bücher verschiedene „Konkretisationen“.³ Sie entstehen in der Lektüre bzw. während des Zuschauens jeweils in einer anderen Version.

¹ Klaus Theweleit, Rede für Jean-Luc Godard zum Adornopreis, Frankfurt 17.9.1995, Berlin 1995, S.16f.

² Ebd., S.12f.

³ Vgl. dazu Roman Ingarden, Konkretisation und Rekonstruktion (Auszüge aus: Ders., Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, Tübingen 1968), in: Rainer Warning (Hg.), Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, München 1975, S.42-70.

Die Literaturwissenschaft kennt dieses Argument spätestens seit den Arbeiten von Wolfgang Iser und Hans Robert Jauß.⁴ Umstritten blieb die Frage, wie radikal und in welcher Form ein Text seine Konkretisation jeweils fordert, steuert und festlegt. Das Konzept der Leerstellen spielt dabei eine entscheidende Rolle. Hier wird zu fragen sein, ob etwas Ähnliches auch für die Rezeption von Filmen und damit für eine Ästhetik des Films zu finden ist.

Kino, so sagte ein französischer Filmtheoretiker in den 80er Jahren, sei die Kunst der Ellipse: „l'art de l'ellipse“.⁵ Diese Bemerkung möchte ich zum Ausgangspunkt meiner Überlegungen zum Phänomen der Leerstelle in der frühen Filmtheorie machen. Dabei soll Wolfgang Isers Definition der Leerstelle als einem „Kipp-Phänomen“, wo ein Umspringen des Blickpunktes“ stattfindet,⁶ besonders berücksichtigt werden. Das heißt, ich werde die *visuelle* Metapher, mit der Iser sein Konzept der Textkonstitution durch Leserintervention beschreibt, auf ein visuelles Medium anwenden.⁷

Ich werde hier vor allem auf Texte der frühen Filmtheoretiker - Rudolf Arnheim, Béla Balázs und Sergej Eisenstein - eingehen, dies mit einigen Hinweisen auf die Thesen

⁴ Vgl. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976; ders., *Die Apellstruktur der Texte*, Konstanz 1970; Rainer Warning, *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1975; Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz 1969.

⁵ Philippe Durand, *Cinéma et Montage: Un Art de l'Ellipse*, Paris 1993.

⁶ Für die „Leerstelle“ als Konzept, das im Bereich der Bildlichkeit ihre besondere Dynamik entfaltet, ist auf ein frühes Beispiel der Leerstellentheorie zu verweisen, das auch schon als Beweis für den von Iser immer wieder betonten „Bildcharakter der Vorstellung“ dienen kann und die Leerstelle eben als einen solchen „Wechsel der Textperspektive“ (Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, S. 327, S. 219ff), beschreibt: Karl Immermann war ein überzeugter Verfechter der Leerstellenästhetik und wollte einen frühen Vertreter in Walter Scott ausgemacht haben. Um die Theorie aber wirklich anschaulich zu machen, erfand er den *Maler* Sterzing, der ein Bild mit dem Titel „Flucht der Daphne“ schuf. Auf dem Bild ist nichts zu sehen. Die Erklärung ist einfach. Daphne ist eben *schon* weg und ihr Verfolger *noch* nicht da. Immermann hielt die Leerstellentechnik im übrigen besonders geeignet für komische Texte: Er hätte die Filme von Charlie Chaplin geliebt. Vgl. Karl Immermann, der neue Pygmalion, in: ders., *Werke*, Bd. 1, S.269-318, S.274 (=Werke in 5 Bdn, hg. von Benno von Wiese, Frankfurt/Main 1971ff.)

⁷ Wolfgang Iser hat wichtige Anregungen von Roman Ingarden bezogen. Es weist also zumindest in literaturwissenschaftlichen Theoriegeschichte eine Tradition in den Strukturalismus der 20er Jahre zurück. Die Entscheidung, nach filmischen Konzepten der Leerstelle in den *frühen* Filmtheorien der 20er Jahre zu suchen, rechtfertigt sich auch aus diesem Grunde. (Vgl. Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* (1931) 4. Aufl. Tübingen 1972; vgl. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, S.165ff.)

von Benjamin, Adorno und Kracauer ergänzen und damit zeigen, daß auch in bekannten und einflußreichen Medien- und Kulturtheorien das Konzept der Leerstelle und deren spezifische Anforderung an Rezeption eine wichtige Rolle spielt.

Meine These lautet, daß „Leerstellen“, „Nullpositionen“ oder „Unbestimmtheitsstellen“, wie Roman Ingarden es nannte, eines der wichtigsten Elemente moderner Filmtheorien darstellen und dies auch entsprechend formuliert wurde. Dabei ist die Beschränkung auf die *Filmtheorie* hier unerläßlich. Die eigentliche Untersuchung dieser Fragestellung müßte natürlich das Filmmaterial selbst mit einbeziehen. Außer einer kleinen Anzahl von Standbildern kann hier aber kein umfassendes Material vorgestellt werden.

„Leerstelle“ wird in der Filmtheorie genau wie in der Literaturtheorie unter verschiedenen Aspekten verhandelt. Sie wird unterschiedlich definiert und bekommt verschiedene Funktionen zugeschrieben; so etwa im Rahmen assoziationspsychologischer Ansätze, wirkungsästhetischer Überlegungen, politisch-aufklärerischer oder propagandistischer Vorhaben und auch im Zusammenhang der ästhetischen Avantgarde-Theorie. Die besondere Nähe einiger der frühen Filmtheoretiker - so etwa Balázs und Arnheim - zur Gestaltpsychologie und ihren Wahrnehmungsexperimenten legt es zudem nahe, das Leerstellenverständnis in diesen Texten im Rahmen wahrnehmungstheoretischer Konzepte zu diskutieren. Die Leerstelle erweist sich hier als ein eindeutig visuelles Konzept.⁸

Die frühe Filmtheorie befindet sich in einem Spannungsfeld zwischen ästhetischen, politischen, psychologischen und philosophische Fragestellungen. Das Konzept „Leerstelle“ spielt dabei eine wichtige Rolle, weil hier die Rolle und Position der Zuschauer genauer bestimmt wird. Die Frage, ob der Film als „Kunst“ zu etablieren sei, entscheidet sich daher ebenso an der Überlegung, welche Form von Rezeption der Film anbietet bzw. verbietet wie auch die Frage, ob der Film eine politisch-aufklärerische Funktion haben könne oder vielmehr per se ein Medium der „Verblen-

⁸ Als ein besonders interessanter Kontext ist auch die Philosophie, genauer die Phänomenologie zu erwähnen. Die engen Verbindungen zur Wahrnehmungsphysiologie etwa eines Carl Stumpf,- bei dem sowohl Robert Musil als auch Edmund Husserl studierten - oder zur Gestaltpsychologie eines Max Wertheimer weisen darauf hin, daß man etwa die Husserlsche Dingwahrnehmung und ihre „Leerstellen“ für diese Fragestellung relevant machen könnte. Vgl. dazu Dorothee Kimmich, Kleine Dinge in Großaufnahme. Aufmerksamkeit und Dingwahrnehmung bei Robert Musil, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft XLIV (2000) (erscheint im Dezember 2000).

dung“ sei. Handelt es sich notwendigerweise um Zerstreung, die der Film ermöglicht, oder verlangt er - wie etwa die Lektüre eines Buches - (theoretisch) geschulte Aufmerksamkeit und Konzentration? Anders gefragt: Kann die spezifische Form der Zerstreung, die der Film auslöst, eine neue - moderne - Form von Aufmerksamkeit, d.h. von momentaner intensiver Konzentration hervorrufen?⁹ Die Beantwortung dieser Fragen wird in frühen Filmtheorien nicht in erster Linie von den *Inhalten* der Filme abhängig gemacht, sondern vielmehr von filmischer Ästhetik. An der Bewertung von Großaufnahme und Schnitttechniken etwa profilieren sich die unterschiedlichen Positionen. Auf die Bedeutung der Großaufnahme kann hier nur kurz hingewiesen werden. Die Funktion des Filmschnittes dagegen soll im Rahmen der Diskussion um Montage und damit auch um Leerstellen ausführlicher behandelt werden.

Großaufnahmen von Gesichtern und Gegenständen sind insbesondere im Stummfilm eines *der* filmischen Stilmittel überhaupt.¹⁰ Béla Balázs schreibt der Großaufnahme des menschlichen Gesichts eine ganz besondere Rolle zu. *Der sichtbare Mensch* - so der Titel seiner 1924 erschienenen Filmtheorie - sei eine Erfindung des Films.¹¹ Der Film zeige die Lesbarkeit von Gesichtern und Körpern, die lange Zeit in Vergessenheit geraten sei. Die abstrakte Reduktion, die jede Buchlektüre notwendig darstelle, werde von der filmischen Präsenz der Leiblichkeit abgelöst. Dies gilt nicht nur für den Menschen selbst, sondern auch für die ihn umgebenden Dinge, die nun ihre ursprüngliche „Physiognomie“ zurückbekommen. Die Großaufnahme steht im Dienste einer Wiederentdeckung des Menschen und der Welt. Die emphatische Besetzung dieser Technik durch Balázs erklärt sich durch den Versuch, das Medium Film als genuin avantgardistisches bzw. aufklärerisches zu etablieren. Vergleichbares gilt auch für die verschiedenen Versuche, der filmischen Leerstelle besondere Funktionen zuzuschreiben.

Der Begriff „Leerstelle“ selbst taucht in den einschlägigen Texten nirgends auf, sondern wird umschrieben als „manque“, „lacune“, „Sprung“, „Diskontinuität“, „Motivationslücke“. „Eine Leerstelle lässt sich grob definieren als eine versteckt oder offen

⁹ Vgl. zum Verhältnis von Aufmerksamkeit und technischer Innovation: Jonathan Crary, *Suspension of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge /Mass. 1999.

¹⁰ Vgl. dazu Anton Kaes, *Das bewegte Gesicht. Zur Großaufnahme im Film*, in: Sander Gilman, Claudia Schmölders (Hg.), *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln 2000, S.156-174.

¹¹ Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*(1924), in: ders., *Schriften zum Film*, Bd.1, hrsg. von Helmut H. Diedrichs, Wolfgang Gersch und Magda Nagy, München 1962, S.45-143.

markierte Abwesenheit.“¹² Bernhard Dotzler weist darauf hin, daß die “Möglichkeit, derart Lücken zu lassen, nicht anders als die Unumgänglichkeit, sie zu schließen, [...] aus dem System der Sprache selber“ resultiert.¹³

„System Sprache“ meint hier das von Ferdinand de Saussure entwickelte strukturalistische Modell sprachlicher Bedeutung. Nicht nur auf der Ebene der Zeichen, sondern auch auf der ganzen Texte wird Sinnerzeugung und Bedeutungszuweisung durch systemische Differenz erreicht. Dabei verweist jeder Signifikant in einem bestimmten Kontext auch auf alle *nicht* aktualisierten Signifikanten, ebenso wie alles *Nichtgesagte* jeweils das Gesagte mitbestimmt. Nicht nur die Sprache als System, sondern auch alle Texte operieren also über die „Opposition An- versus Abwesenheit.“¹⁴

Dabei kann die Form der Abwesenheit sehr unterschiedlich markiert sein und sehr unterschiedliche „Antworten“ des Lesers verlangen. Während in den meisten Fällen unvollständige *Sätze* - sei es in Form einer Ellipse oder einer Aposiopese - keine langwierigen Einlassungen verlangen, können andere Auslassungen - etwa die Frage, was zwischen Effi Briest und Major Crampas während der Kutschfahrt durch den Wald nun *genau* vorfällt - zu intensiven Überlegungen und nachhaltigen Diskussionen anregen, die in der Regel keine eindeutige Lösung ergeben *dürfen*. Andernfalls wäre eine Leerstelle nichts als ein literaturwissenschaftliches Rätsel und eben gerade *nicht* Teil einer historisch variablen Performanz des Textes.

Es geht nicht darum, daß Zuschauer oder Leser an bestimmten dafür vorgesehenen Stellen intendierte Reaktionen zeigen. Eine solche Funktion von Leerstellen hätte pädagogischen Charakter (und würde dem langweiligen Verfahren von Lückentexten gleichen), oder manipulatorischen (in der Werbung) oder (wie bei Eisenstein zu sehen) ideologischen Charakter. Vielmehr ist eine Leerstelle keine ontologische Größe, sondern bestimmt sich selbst aus der Lektüre. Dort, wo der Leser oder die Leserin auf eine Unbestimmtheit reagiert, *ist* eine Unbestimmtheitsstelle. Anders formuliert: Unbestimmtheiten können sich als Lücken oder als Formen von Überdeterminiertheit zeigen. Sie sind historisch variabel und orientieren sich am hermeneutischen Niveau. Für dekonstruktivistische Lektüren hat die Leerstelle - sofern sie überhaupt als solche

¹² Bernhard Dotzler, Leerstellen, in: Heinrich Bosse, Ursula Renner (Hg.), Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel, Freiburg 1999, S.211-230, S.213.

¹³ Ebd., S.214.

¹⁴ Ebd., S.215.

existiert - keine heuristische Funktion im Hinblick auf eine Konkretisation, sondern nur im Hinblick auf sich selbst.¹⁵

Sehr häufig wird das Leerstellen-Konzept im Zusammenhang mit „Montage“ verhandelt.¹⁶ Schnitt- und Montagetechniken, aber auch die Großaufnahme sind filmische Mittel, die auf syntagmatischer und narrativer Ebene die Funktion von Leerstellen übernehmen.¹⁷ Ich beschränke mich hier nun auf einige Bemerkungen zur Konvergenz von Montage und Leerstelle in klassischen Texten der frühen Filmtheorie.

II.

Die russische Filmkultur der 20er Jahre gilt als eine Kultur der Montage. Pudowkins berühmtes Werk über „Filmregie und Filmmanuskript“ beginnt mit dem Satz „Die Grundlage der Filmkunst ist die Montage“, eine Anzahl weitere Publikationen bestätigt die besondere Bedeutung, die der Montage zugewiesen wird.¹⁸

Eisenstein hat sich mehrere Jahrzehnte mit dem Problem der Montage beschäftigt und es ist in der Eisenstein-Forschung bis heute umstritten, ob es sich um ein, zwei oder *viele* Montagetheorien handelt.¹⁹ Aus dem Jahr 1924 stammt ein Text mit dem Titel „Montage der Filmattraktionen“. Eisenstein stellt sich hier die Frage, wie man mit

¹⁵ Zum Verhältnis von Rezeptionstheorie und Dekonstruktion vgl. Robert C. Holub, *Crossing Borders. Reception Theory, Poststructuralism, Deconstruction*, Madison/London 1992.

¹⁶ Vgl. dazu etwa James Monaco, *Film verstehen, Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*, überarbeitete Neuausgabe Hamburg 1996, S.218ff.

¹⁷ Nimmt man die moderne Entwicklung der Montage in Werbung und im Videoclip hinzu, so ist es sicherlich nicht übertrieben zu sagen, daß Filmmontage in einem bisher nie dagewesenen Maße die Wahrnehmung prägt. Sergei Eisenstein hätte sich nicht träumen lassen, in welcher Weise sich seine Hoffnungen in die manipulatorische Kraft der Montage verwirklicht haben.

¹⁸ Wsewolod Pudowkin, *Über die Montage*, in: Karsten Witte (Hg.) *Theorie des Kinos*, Frankfurt 1973, S.113-130. Vgl. Dominique Villain, *Le Montage au Cinéma*, Paris 1992. In den 20er Jahren wird ein Teil der Techniken auch in amerikanischen Hollywood-Produktionen übernommen und dadurch zum internationalen Standard. In ambitionierter Weise greift die französische Nouvelle Vague, besonders Godard, auf die russischen Vorbilder zurück.

¹⁹ In erster Linie handelt es sich bei dieser Auseinandersetzung wohl um die Frage der politischen Funktion der Montage und damit um die Frage, welche Rolle Eisenstein in der Sowjetunion der 30er Jahre spielte. Dies kann hier im einzelnen nicht erörtert werden, ist aber im Zusammenhang mit der Frage politischer Funktionalisierung von wirkungsästhetischen Theorien von besonderem Interesse.

dem filmischen Grundstoff, dem „Zuschauer“ (!) umzugehen habe.²⁰ Anders als im Theater, gehe es nicht darum, „durch die physiologische Wahrnehmung eines real ablaufenden Fakts“ eine bestimmte Wirkung zu erzielen, sondern darum, daß die „notwendigen Assoziationen in der Psyche des Zuschauers, die durch einzelne Elemente eines praktisch in Montageabschnitte zerlegten Fakts hervorgerufen werden“.²¹ Auf diese Weise, so Eisenstein weiter, werden „Assoziationsketten miteinander gekoppelt“, die für den jeweiligen Zuschauer mit einer konkreten Erscheinung zusammenhängen. Als gelungene Beispiele erwähnt Eisenstein Charlie Chaplin, die Filme von Griffith und sein eigenes Werk *Streik*.²²

Dieser radikal wirkungsästhetische Ansatz erlaubt Eisenstein dann auch die für alle damaligen Filmtheoretiker und -praktiker so ungemein wichtige Abgrenzung vom Theater (die mit unterschiedlichsten Argumenten vollzogen wurde) und zugleich eine Auseinandersetzung mit dem Vorwurf, der Film sei reine Reproduktion von Wirklichkeit und damit keine Kunst.²³

Eisenstein besteht darauf, daß die *Wirkung* von Schrecken, Furcht, Panik, Freude oder Agressivität beim Zuschauer in keiner Weise mit der Darstellung von Wut, Freude, Agressivität etc. zusammenhängt - im Gegenteil: Spontane Gefühle könnten auch vom besten Schauspieler unter den filmtechnischen Bedingungen von Großaufnahme oder Nahaufnahme nicht willentlich und überzeugend reproduziert werden. Alle Versuche führten notwendigerweise zu lächerlichen Grimassen. Er bezieht sich hier unter anderem auf Darwin, Klages, Krukenberg und bestimmte physiologische Bewegungsexperimente. Unwillkürliche Affekte sind nicht willentlich reproduzierbar. Daher besteht die Aufgabe des Regisseurs darin, eine Szene so zu montieren, daß der Affekt als Ergebnis der Assoziationen des Zuschauers und zwar *im* Zuschauer entsteht. Diese Assoziationen setzen genau dort an, wo *nichts* gezeigt wird: an der Leerstelle zwischen den verschiedenen Bildern.

²⁰ Sergej Eisenstein, Montage der Attraktionen, in: ders., Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film, Leipzig 1988, S. 17-45.

²¹ Ebd., S.19.

²² Hier wird eine Erschießungsszene mit Schlachthofbildern gegengeschnitten.

²³ Dabei wiederholt sich bekanntlich die Argumentation, die im 19. Jahrhundert in der Auseinandersetzung um den Realismus in Literatur, bildender Kunst und Photographie bereits für eine Ablehnung der Photographie als Kunst herhalten mußte. Vgl. dazu Bernd Stiegler, Schattenbilder - Worte aus Licht. Zur Geschichte von Photographie und Literatur im 19. Jahrhundert, Habilitationsschrift Universität Mannheim 1999.

Noch genauer arbeitet Eisenstein diese Überlegungen in einem späten Text aus dem Jahr 1938 aus. Er bezieht sich hier ausdrücklich auf literarische Beispiele - unter anderen auf Tolstoi und Maupassant - und auf solche aus der Malerei.²⁴

Die Beispiele dienen Eisenstein nicht nur dazu, das Phänomen der Montage gewissermaßen *vor* seinem theoretischen Auftauchen zu entdecken, d.h. darauf hinzuweisen, daß Montage kein nachträgliches theoretisches Konzept - wie etwa bei Majakowsky -, sondern ein genuin künstlerisches Mittel sei. Zudem weist er so gewissermaßen *en passant* auf die Bildlichkeit von Lektüre und die narrative Struktur von Filmen hin. Das Konzept der Montage erweist sich unter diesem Blickwinkel als ein *intermediales*, das unter wahrnehmungstheoretischem und rezeptionsästhetischem Aspekt etwas wie einen „gemeinsamen Nenner“ zwischen verschiedenen Medien markiert.

Interessant sind die Begriffe, die Eisenstein hier verwendet: *représentation* und *image*. Die *représentation* bezeichnet die einzelnen Realitätspartikel, aus denen sich eine Szene zusammensetzt, die dann beim Zuschauer eine *image* hervorruft. Es gehe um „le maximum de capacité pathétique d'émotion.“²⁵ Hier sei die Montage unentbehrlich. „La vertu du montage consiste en ce que l'émotivité et la raison du spectateur s'insèrent dans le processus de création“.²⁶ Der Zuschauer macht also - um rezeptionstheoretische Termini zu verwenden - eine ästhetische Erfahrung, wenn er am Entstehungsprozeß des Kunstwerks im Zuschauen (nicht etwa im Schneiderraum) teilhat. Es geht nicht um Konsistenz oder gar Logik einer Darstellung, sondern um die je individuelle Kreation eines *Bildes*: „L'image recherchée n'est pas donnée, mais qu'elle surgit, qu'elle naît“; und weiter: „L'image doit se former de nouveau et défini-

²⁴ Sergej Eisenstein, Montage, in: ders., Reflexions d'un cinéaste, Moskau 1958, S.67-105, S.76ff, S.81. Er kommentiert etwa ausführlich einen schriftlich ausformulierten Arbeitsplan von Leonardo da Vinci, der die ekphrastische Beschreibung einer Sintflutscene enthält. Hier markieren nach Eisenstein die diskursiven Leerstellen die „Montageabschnitte“, die bei der Betrachtung des Tafelbildes natürlich nur in der subjektiven Bewegung der Augen realisiert werden. Umgekehrt formuliert: Leonardo da Vinci beschreibt das zu malende Bild als eine Narration, die der Bewegung der Augen folgt und dabei eine sprunghafte und diskontinuierliche Wahrnehmung imitiert. Die Sprache „kopiert“ hier also einen diskursiven, aber in Sprüngen bzw. mit „Kipphänomenen“ und „Blickwechseln“ fortschreitenden visuellen Wahrnehmungsakt. Leerstellen und Montagepraxis werden von Eisenstein im Sinne der Avantgarde als intermediale Praxis beschrieben.

²⁵ Ebd., S.71.

²⁶ Ebd., S.84.

tivement dans la perception du spectateur.“²⁷ Damit wird auch die ästhetische Erfahrung definiert. „Nous pouvons dire maintenant que le principe du montage, à la différence de celui de la représentation, oblige le spectateur à créer, et que c’est grâce à cela qu’il atteint, chez le spectateur, à cette force d’émotion créatrice intérieure qui distingue l’oeuvre pathétique du simple énoncé des événements.“²⁸ „Image“ ist also die Qualität des *impliziten Zuschauers*, dessen „kreative Kräfte“ aus dem, was die Repräsentation vorgibt, ein „Werk“ entstehen läßt.

Die Lektüre von Eisensteins Texten wird durch die andauernden Versuche, diese Konzepte für Propaganda bzw. politische Manipulation in Anspruch zu nehmen, mühsam. Dies führt zudem zu einem ärgerlichen Argumentationsfehler: Schließlich ist die politisch korrekte Wirkung nur *dann* zu garantieren, wenn man die „images“ der Zuschauer kontrollieren kann. Also wäre es die Aufgabe des Regisseurs, dafür zu sorgen, daß die Zuschauer mit *ihren* „images“ nur *seine* Intentionen reproduzieren. Damit wird die Montage- und Leerstellenpraxis zur reinen Manipulation. Natürlich verdanken sich diesen Argumenten auch die zum Teil harschen Kritiken an Eisenstein.²⁹

Bemerkenswert bleibt die Definition der Montage als *dem* wirkungsästhetischen Mittel, das die Rezeption von Filmen als einen kreativen, rationalen *und* emotiven Akt zugleich versteht, zudem auf der Bildqualität aller Wahrnehmung besteht und somit hier einen wichtigen Aspekt aller Text-Bild-Relation thematisiert. Weiter verweist Eisenstein auf den genuin antimimetischen Charakter des Films - was nicht antirealistisch sein muß! Er betont, der Film entstehe im Schneiderraum und verwendet damit ein Argument, das auch in Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* einen besonderen Stellenwert besitzt.

Die Kunst sei „aus dem Reich des `schönen Scheins` entwichen“,³⁰ behauptet Benjamin dort, weil das, was die Filmhandlung ausmache, keineswegs eine Mimesis dessen sei, was tatsächlich im Studio gespielt wurde, sondern ein Zusammenschnitt aus möglicherweise weit auseinanderliegenden Drehsequenzen. „Das Kunstwerk

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

²⁹ Vgl. dazu auch Adornos Kritik an der Montage, wie sich in der *Ästhetischen Theorie* findet. (Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1973, S.231ff.)

³⁰ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (2.Fassung), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd.VII, 1 (Nachträge), S.350-385, S.368.

entsteht hier erst auf Grund der Montage“.³¹ Zudem *spiele* der Schauspieler auch nicht mehr, sondern gleiche sich der Funktion der Requisiten an.³² Der Verlust der mimetischen Funktion von Kunst ist identisch mit dem der Aura und dem Ende einer Ästhetik des schönen Scheins. Die Vorstellung, daß Verhüllen und Zeigen als eine Einheit zu verstehen sind, die Kunst kennzeichnet, sei im Zeitalter der totalen Reproduktion obsolet geworden. „Die Bedeutung des schönen Scheins ist in dem Zeitalter der auratischen Wahrnehmung, das seinem Ende zugeht, begründet. Die hier zuständige ästhetische Theorie hat ihre ausdrücklichste Fassung bei Hegel erhalten [...] Freilich trägt diese Fassung schon epigonale Züge.“³³ In einer langen Fußnote ist bei Benjamin vielmehr von der modernen Geste des „Puzzelns“ die Rede, die sowohl wissenschaftliche Erkenntnis als auch künstlerisches Schaffen charakterisiert.³⁴ Das Prinzip der ‚Bricolage‘, der Montage, der Konstruktion hat das des Scheinens und Verweisens abgelöst.³⁵ „Was mit der Verkümmern des Scheins, dem Verfall der Aura in den Werken der Kunst einhergeht, ist ein ungeheurer Gewinn an Spiel-Raum.“³⁶

Das Ende der Vorstellung von einer spezifischen ästhetischen Form der „Repräsentation“, wie Hegel und Goethe sie im Prinzip des schönen Scheins vertraten, ist nicht zu leugnen. Benjamin versucht nun, die Ästhetik zu retten, *ohne* sie gegen die tech-

³¹ Ebd., S.364.

³² „So ist der Film das erste Kunstmittel, das in der Lage ist zu zeigen, wie die Materie dem Menschen mitspielt. Er kann daher ein hervorragendes Instrument materialistischer Darstellung sein.“ (Ebd., S.367) Die wenig überzeugende Schlußfolgerung zeigt, wie schwierig es für Benjamin ist, die im Grunde als Provokation des Gewohnten und Geschätzten empfundene Wirkung des Films positiv zu bewerten. Gleichzeitig ist aber ganz offensichtlich, daß er keine kulturpessimistische oder technikfeindliche Auffassung einer modernen Ästhetik hat.

³³ Ebd., S.368.

³⁴ Ebd., S.368f.

³⁵ Die Bühne hinter dem Vorhang hat sich als leer erwiesen. Dort gibt es nichts mehr zu sehen, zu enthüllen. Ästhetisches hat nichts mehr mit dem Schein „von etwas“ zu tun, sondern ist nichts anderes als das Signifikat der „Nullposition“, *ist die* Leerstelle. Die These von der Entstehung des Films im Schneiderraum führt Benjamin also zu einer sehr allgemeinen Aussage, die die saussuresche Formel für sprachliches Bedeuten auf Wissenschaft und Kunst auszudehnen versucht. Montage ist nicht nur irgendein Prinzip, sondern ganz offenbar *das* Prinzip einer postmetaphysischen Welt.

³⁶ Ebd., S.369. Vgl. zur Bedeutung des Montageprinzips im *Passagenwerk* Susan Buck-Morss, *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagenwerk*, Frankfurt/Main 2000, S.99ff, S.103: „Aber die Passagenarbeit hat die Aufgabe, auch mit der konstruktiven Dimension der Montage - die die einzige Form sei, in der sich die moderne Philosophie aufbauen lasse - in der Praxis etwas anzufangen.“

nische Entwicklung auszuspielen, d.h. ohne die Technik als den Untergang der Kunst apostrophieren oder andererseits die Kunst zu einer Rettung vor der allseitigen Technisierung stilisieren zu müssen. Kunst soll als *ein* Bereich des großen Puzzels verstanden werden, zu dem auch Wissenschaften, Technik und alle anderen Formen von Wissen beitragen.³⁷ Vielleicht, so darf man aufgrund des Kontextes annehmen, in dem sich die Fußnote findet, ist es dabei die Rolle der Kunst, auf dem Aspekt des *Puzzelspiels* zu bestehen. Während den Wissenschaften möglicherweise nämlich schon wieder eine neue Idee der Weltformel, der „Ganzheit“, vorschwebt, interessieren sich Kunst und Ästhetik weniger für das, was einmal am Ende des Puzzelns entstanden sein wird, sondern vielmehr für den *Prozeß* dieser Entstehung. Vergleichbar mit dem, was er in den geschichtsphilosophischen Thesen für die historische Entwicklung vertritt, hätte die Kunst für Benjamin die „messianische“ Aufgabe, Momente der Stillstellung oder unerwartete Wendungen in einen Prozeß zu implantieren, der geradezu unaufhaltsam „zusammenschießt“.³⁸ Kunst erwiese sich so zugleich als Teil eines *und* als Widerstand gegen einen Prozeß, der nur dann auch als Fortschritt bezeichnet werden könnte, wenn es der Kunst gelänge, sich daran - gewissermaßen in einer Form der stetigen Irritation und als Hindernis - zu beteiligen.

Benjamin weist der Besonderheit der technischen Entstehung des Films im Schneiderraum also eine eminente Bedeutung zu, indem er gerade an *dieser* Stelle einen sehr weitreichenden Versuch unternimmt, der Kunst einen Platz innerhalb der Entwicklung moderner Gesellschaften, im „Diskurs der Moderne“ zu retten.

Zweifellos ist die Geschichte des Films eine solche Entwicklung schuldig geblieben. Im Gegenteil: In der Hollywood-Ästhetik hat sich bekanntlich die Praxis des unsichtbaren Schnitts durchgesetzt. Die außerordentliche Bedeutung, die die Idee der Montage, des Schnittes und der individuellen Konkretisation durch den Zuschauer in der frühen Filmästhetik zugeschrieben bekam, läßt sich allerdings an den hier diskutierten Beispielen deutlich erkennen.

III.

Ich werde nun noch auf einige weitere Beiträge zur Bedeutung und Funktion von Montage eingehen und dabei immer auf die entsprechende Verwandtschaft zum

³⁷ Vgl.dazu auch Detlev Schöttker, Film als Herausforderung der Kulturwissenschaft. Siegfried Krauer und Erwin Panofsky, in: Merkur 51(1997), Heft 8, S.724-733.

³⁸ Walter Benjamin, Das Kunstwerk, S.369.

Konzept der „Leerstelle“ verweisen. Es handelt sich dabei um verschiedene Konzepte, die jeweils einen wichtigen Aspekt der Debatte markieren.

Rudolf Arnheim betont mit Hinweis auf Max Wertheimers Experimente zur Gestaltwahrnehmung, daß alle Wahrnehmung immer und grundsätzlich als eine Form der Ergänzung von Leerstellen zu verstehen sei.³⁹ Hier trifft er sich mit der Auffassung von Roman Ingarden, der Unbestimmtheit auch als ein Phänomen der Ergänzung von Beschreibungen verstand.⁴⁰ Wahrnehmungen sind für Arnheim Syntheseleistungen, die auf fragmentarischen Eindrücken beruhen. Es ist z.B. eine Syntheseleistung, die unsichtbaren Seiten eines Würfels zu ergänzen, die ja niemals alle gleichzeitig sichtbar sind. Wahrnehmung zielt immer auf ein Ganzes und konstruiert auch dann Zusammenhänge, wenn sie tatsächlich nicht gesehen werden können, so z. B. wenn in einer dunklen Scheibe schnell hintereinander zwei verschiedene Lichtpunkte auftauchen, die von allen Probanden als ein Lichtstreif bzw. als ein sich bewegender Punkt identifiziert werden. Die fehlende Strecke wurde ergänzt, ohne daß dies dem Zuschauer auffallen würde.⁴¹

Unter diesem Aspekt der physiologischen Wahrnehmungstheorie ist alle Wahrnehmung immer eine Art von „Montage“, allerdings eben keine, die sich im rezeptionsästhetischen Sinne verwerten ließe. Auch Arnheim verhandelt diese Leistung als eine Form der Alltagsorientierung, die sich in der Kunst höchstens in Form von Tricks oder Sinnestäuschungen verwenden läßt.

Béla Balázs ist in seinen beiden Filmbüchern - *Der sichtbare Mensch* (1924), *Der Geist des Films* (1930) ebenfalls von der Gestaltpsychologie beeinflusst,⁴² schätzt aber trotzdem den ästhetischen Stellenwert der Montage höher ein als Arnheim. Er betont die „Assoziations- und Deutungswirkung der Bildnachbarschaft“ und sieht Bedeutung entstehen, wo ein „Beziehungsstrom“ in Gang gesetzt wird.⁴³ Nicht die je *einzelnen* Bilder werden mit Zeichen verglichen, vielmehr sind es die *Beziehungen*

³⁹ Rudolf Arnheim, *Der Film als Kunst*, Frankfurt/Main 1979, S.121f.

⁴⁰ „Der Eigenanteil des Lesers an der Konkretisation eines Textes besteht darin, sich die Dinge auszumalen“. Ingarden legt also das Gewicht auf den deskriptiven Teil des Prozesses, wie Dotzler betont. (Vgl. Bernhard Dotzler, *Leerstelle*, S.222); vgl. dazu auch Isers Kritik in: *der Akt des Lesens*, S.183ff.

⁴¹ Darauf beruht im übrigen natürlich die Erfindung bzw. Technik des Films: Die verschiedenen Bilder, die hintereinander mit minimaler Abweichung gesehen werden, werden zu einer bruchlosen Bewegung synthetisiert.

⁴² Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch*; ders., *Der Geist des Film*, (1930), Frankfurt 1972.

⁴³ Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S.141.

zwischen den einzelnen Bildern, die Bedeutung und Sinn schaffen. Es handelt sich um ein Modell, das sowohl an Nietzsches Konzept des „Beziehungssinns“ erinnert, als auch Verwandtschaft mit der strukturalistischen Linguistik aufweist.

Entsprechend gilt bei Balázs auch für die Montage ein Beziehungskonzept: „Produktiv wird die Montage, wenn wir durch sie etwas erfahren, was in den Bildern selbst gar nicht gezeigt wird.“⁴⁴ Auch Balázs entwirft also eine deutlich wirkungsästhetisch orientierte „Filmtheorie“ und verwendet dabei ein komplexes Zeichenmodell der Filmsprache, das die Entstehung von Bedeutung und die Möglichkeit ästhetischer Erfahrung als Konsequenz eines Leerstellenkonzepts ausweist.⁴⁵ Die Semiose von Filmbildern muß also im Zwischenraum, dort wo die bewegten Bilder aneinanderstoßen, ansetzen. „Die Bilder sollen nicht Gedanken bedeuten, sondern sie sollen Gedanken gestalten und bewirken, Gedanken also, die nur als Folgerungen entstehen und nicht als Symbole, als Ideogramme [...]“⁴⁶ Diese Kritik an einer Rhetorisierung der Filmsprache richtet sich im übrigen direkt an Eisenstein.

Eisenstein wiederum kritisierte an Balázs, seine Montagetheorie sei nicht weitreichend genug. 1926, während seiner Arbeit an *Oktober*, veröffentlichte er eine Polemik mit dem Titel *Béla vergißt die Schere*⁴⁷. Er behauptet dort, Balázs habe die Radikalität der Sequenzialisierung aller filmischer Aussagen verkannt, d.h. er hinge immer noch an der Vorstellung, daß einzelne „Einstellungen“ etwas aussagen könnten. Eisenstein vertritt eine andere Position: „Das Filmverständnis tritt jetzt in seine `zweite literarische Periode`. In die Phase der Annäherung des Films an die Symbolik der Sprache. Der Rede. Der Rede, die der ganz konkret materiellen Bezeichnung einen symbolischen [...] Sinn bzw. `Bildhaftigkeit` verleiht, und zwar durch eine der buchstäblichen Bedeutung wesensfremde Kontext-Zusammenstellung, das heißt also durch die Montage.“⁴⁸

Ganz ähnlich, aber mit einer anderen Vorstellung von dem, was als „Kontext“ verstanden werden sollte, formulierte Viktor Schklovskij 1930: „Die zweite Periode des Films wird nicht von der Nachahmung bestimmt sein. In ihr wird der Film eine Fabrik

⁴⁴ Ebd., S.140.

⁴⁵ Vgl. dazu Christian Metz, Sprache und Film, Frankfurt 1973.

⁴⁶ Béla Balázs, der sichtbare Mensch, S.138.

⁴⁷ Sergei Eisenstein, *Béla vergißt die Schere*. (1926). Vgl. dazu Oksana Bulgakova, Bruch und Methode. Eisensteins Traum von der absoluten Kunst, in: Sergej Eisenstein, Das dynamische Quadrat, S.162-324, S.307.

⁴⁸ Ebd.

der Beziehung zu den Dingen werden.“ Eisensteins Filme, so Schklovskij, schafften es, ein solches neues Verhältnis zu den Dingen zu etablieren. Dieses Verhältnis bedeutet für Schklovskij ein „neues Sehen“, das auf der aufklärerischen Wirkung von Verfremdung beruht.⁴⁹ Es werden stereotype, standardisierte oder heteronome Wahrnehmungsmuster aufgebrochen und so die Dinge wieder individueller, besonderer, ja „eigentlicher“ Wahrnehmung zugänglich gemacht. Hier ist das Konzept der Montage als Möglichkeit einer *Revolution der Sehgewohnheiten*, als Provokation von Alltagswissen gedacht.

Dies ist ein Thema, dem sich auch Siegfried Kracauer ausführlich gewidmet hat. Kracauers Einschätzung von Film als Kunst hat sich im Laufe der Jahre - offenbar auch unter der Wirkung der Emigration - deutlich verändert. Die zunächst sehr kritische Einstellung zu Photographie und Film wird abgelöst durch eine Wertschätzung der neuen Medien, deren ganze Bedeutung sich allerdings erst dann erschließt, wenn man sie im Zusammenhang mit seiner Geschichtstheorie und damit auch im Rahmen einer Wahrnehmungs- und Erkenntnistheorie sieht.⁵⁰ Ich beziehe mich hier auf die 1960 in englisch erschienene *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*.⁵¹

Kracauer versucht hier zunächst, dem Film eine eigene Domäne und damit eine eigene ästhetische Dignität zu verschaffen. Die Abgrenzung von Theater, bildender Kunst und vom Roman (als Drehbuch) hat eine wichtige Funktion ebenso wie die Zuordnung zur Photographie. Photographie gilt ihm nun nicht länger als Totenkunst (wie noch 1927),⁵² sondern als *das* Medium der Sichtbarmachung überhaupt. Photographie geht dabei vom Vorfindlichen aus und kann sich gerade dort dem Flüchtigen und Kontingenten in einer Weise widmen, wie es keine andere Kunst sonst kann. Damit gelingt es ihr, Dinge wahrnehmbar zu machen, die im alltäglichen Gebrauch übersehen werden. Kracauer besteht auf etwas wie einem „Hyperrealismus“, der auch dort etwas zeigt, wo vermeintlich nichts zu sehen ist. Die im Alltag vorgenommenen Standardisierungen und Reduktionen von Wahrnehmung erweisen sich als eine Art notwendiger „Fiktionen“ in pragmatischer Absicht, während Photographie

⁴⁹ Carlo Ginzburg, *Verfremdung. Vorgeschichte eines literarischen Verfahrens*, in: ders., *Holzäugen. Über Nähe und Differenz*, Berlin 1999, S.11-41.

⁵⁰ Dagmar Barnouw, *Critical Realism. History, Photography and the Work of Siegfried Kracauer*, Baltimore/London 1994.

⁵¹ Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/Main 1985

⁵² Siegfried Kracauer, *Die Photographie*, in: ders., *Schriften*, Bd.5,2, hrsg. von Inka Mülder-Bach, Frankfurt 1990, S.83-97.

und Film genau diese Reduktionen und Stereotypen wieder rückgängig zu machen in der Lage sind. Damit verkehren sich die Zuordnungen von Fiktion und Wirklichkeit: Während alltägliches Handeln einer von pragmatischen „Fiktionen“ geleiteten Wahrnehmung bedarf, hat (die moderne) Kunst die Aufgabe, die Komplexität und Kontingenz von „Realität“⁵³ in ihrem ganzen irritierenden Ausmaß zur Darstellung zu bringen.

Das Flüchtige und Kontingente hat, so Kracauer, für den Film eine ganz besondere Bedeutung, weil er von denjenigen Bildern lebt, die in ihrer Unbestimmtheit über sich hinausweisen. Anders als das Theater profitiert er nicht von der dramatischen *Verdichtung* einer Handlung, sondern vielmehr gerade von einem spezifischen Übermaß an Komplexität.

Für Kracauer sind also nicht diejenigen Filme gelungen, die eine gute *story* in einen stringent komponierten *plot* umwandeln, wo Bilder in dichter Folge und enger semantischer Vernetzung ineinandergreifen. Ein guter Film, so Kracauer, lebt ganz im Gegenteil von all dem „überschüssigen“ Material, das die Filmbilder transportieren. Anders als auf der Bühne, geht es *nicht* um eine *Verdichtung* der Handlung, sondern um eine *Ausweitung*, *Vervielfältigung* und *Erweiterung* dessen, was gezeigt wird. Am Beispiel von Eisensteins „Potemkin“ erläutert Kracauer seine Vorstellung von einem Nebeneinander relativ unabhängiger Bilder, die in ihrer Zusammenstellung eine „Dominante“ von Beziehungen erkennen lassen und zugleich aber auch eine Anzahl von „Obertönen“ - Die musikalische Metaphorik stammt von Eisenstein - haben, die wie „lose Enden herabhängen“ und nicht direkt in die Handlung verknüpft werden. „Trotz ihrer latenten oder schließlich sogar manifesten Beziehung zur Spielhandlung, der sie angehören sind alle diese Aufnahmen mehr oder minder frei schwebende Bilder [...] Und als solche spielen sie auf Zusammenhänge an, die mit der [...] Handlung nicht verknüpft sind.“⁵⁴ Hier handelt es sich also nicht um eine Leerstellenkonzeption im Sinne einer Lücke, sondern im Sinne einer Überdetermination, einer Art Überschuß an Assoziationsangeboten in der Bilderfolge, die für den Zuschauer nutz-

⁵³ Selbstverständlich ist Kracauer sich über die Problematik dieses Begriffs im Klaren. Dies wird allerdings erst deutlich, wenn man die Geschichtstheorie als Ergänzung der filmtheoretischen Argumente heranzieht. Auch das Verhältnis von Filmkunst und Kontingenz ist bei Kracauer ein prekäres und bekommt letztlich seine Rechtfertigung und Plausibilität auch erst durch seine Geschichtstheorie, die postum erschien unter dem Titel *History - Last Things before the last* (1969), deutsch: *Geschichte - vor den letzten Dingen*, Frankfurt/Main 1971 (=Schriften, Bd.4)

⁵⁴ Siegfried Kracauer, *Theorie des Films*, S. 108.

bar sind, weil sie nicht direkt in die Handlungsmotivation eingebunden sind und gerade auf diese Weise an verschiedene individuelle Kontexte anschließbar sind.

In allen bisher erwähnten Theorien von Eisenstein, Benjamin, Arnheim, Balázs und Kracauer wird dem Medium Film also eine besondere, wirkungsästhetische Leistung zugeschrieben. Sie wird in direktem Zusammenhang mit Leerstellenkonzepten und Montagetechniken gesehen. Für die einflußreiche Kulturtheorie von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer gilt allerdings genau das Gegenteil.

In der *Dialektik der Aufklärung* wird der Begriff der Montage zum Inbegriff der seelenlosen amerikanischen Kulturindustrie schlechthin. „Der Montagecharakter der Kulturindustrie, die synthetische, dirigierte Herstellungsweise ihrer Produkte, fabrikmäßig nicht bloß im Filmstudio, sondern virtuell auch bei der Kompilation der billigen Biographien, Reportageromane und Schlager, schickt sich vorweg zur Reklame: Indem das Einzelne ablösbar, fungibel wird, jedem Sinnzusammenhang auch technisch entfremdet, gibt es sich zu Zwecken außerhalb des Werkes her.“⁵⁵ Montage als Prinzip wird hier gleichbedeutend mit dem Einbruch der Kommerzialisierung und Technisierung in die Kunst. „In den maßgebenden amerikanischen Magazinen Life und Fortune kann der flüchtige Blick Bild und Text der Reklame von denen des redaktionellen Teils schon kaum mehr unterscheiden [...]“⁵⁶

Das Kulturindustriekapitel der *Dialektik der Aufklärung* liest sich über weite Strecken wie eine panische Reaktion auf die neue Welt der Bilder, die sich nicht mehr lesen, zuordnen und deuten lassen. Die traditionellen Formen der Wahrnehmung und Selektion sind dem Montagecharakter der neuen Bilderwelt nicht mehr gewachsen. Die Aggressivität der Kritik speist sich offenbar aus dem Gefühl, überfordert zu sein.

Auch in Adornos *Ästhetischen Theorie* findet sich eine Auseinandersetzung mit „Montage“.⁵⁷ Ähnlich wie bei Benjamin ist Montage für Adorno nun ein Stilmittel, das als Antithese zu allen Formen der Ästhetik des Schein konzipiert, vor allem in der Photographie und im Film realisiert werden kann. Zugleich stellt es aber die Hereinnahme des Objektbereichs in die Kunst dar, und dies auf eine Weise, die gewissermaßen auf jede Art der „Bearbeitung“ und Transformation verzichtet: „Montage ist die innerästhetische Kapitulation der Kunst vor dem ihr Heterogenen. Negation der Syn-

⁵⁵ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente, Frankfurt/Main 1969, S.172.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S.231ff.

thesis wird zum Gestaltungsprinzip.⁵⁸ Das Montageprinzip wird historisch als ein Angriff auf die „erschlichene organische Einheit“ des Kunstwerks interpretiert und als Reaktion auf eine mißlungene Subjektivierungstendenz des Impressionismus verstanden.

Als Wirkungsform des Montageprinzips kennt Adorno nur den „Schock“, der - wie er zurecht bemerkt - in kurzer Zeit abzustumpfen droht. Eine andere Form der „Kommunikation zwischen Ästhetischem und Außerästhetischem“ scheint für Adorno nicht denkbar. Ist eine Schockreaktion nicht (mehr) möglich, bleibt nur die Wirkung im Sinne der Intention des Autors bzw. Regisseurs, d.h. Montage wird notwendig zur Manipulation. „Die bestimmte Antithese eines jeglichen Kunstwerks zur bloßen Empirie fordert dessen Kohärenz. Durch die Lücken des Gefüges dränge sonst, wie in der Montage, ungefügt ein, wogegen es sich verschließt.“⁵⁹ Während alle anderen hier erwähnten Theorien gerade in einem spezifischen Mangel an Kohärenz, das heißt in der „Offenheit“ des Kunstwerks die Bedingung für die Möglichkeit von Wirkung sahen, ist für Adorno das Gegenteil richtig: Empirie ist kontingent, Kunst nicht. Kracauer etwa hält Wirklichkeit dagegen für eine Konstruktion mit dem Ziel größtmöglicher Reduktion von Kontingenz und die moderne Kunst für eine Art „Reservat“ dessen, was an Kontingenz möglich ist.

Adornos Kritik an Benjamins Kunstverkaufsatz⁶⁰ setzt interessanterweise genau an der Frage der Montage ein, die als einziges Stilmittel über den „Kamerarationalismus“ der Reproduktionskünste hinausweise und doch: „Gerade ihr wäre ein Rest von willfährigem Irrationalismus vorzuwerfen, Adaptation an das von außen dem Gebilde fertig gelieferte Material.“⁶¹ Die einzelnen Momente der Montage werden nicht einer

⁵⁸ Ebd., S.232.

⁵⁹ Ebd. Hier greift Adorno im Grunde wieder auf die Argumentation des Kulturindustriekapitels zurück. Kunst und Kommerz werden notwendig ununterscheidbar, wo sich die Kunst einer gewissen Kohärenz verweigert, das heißt also dort, wo durch „die Lücken des Gefüges“ die massenhaft hergestellte Banalität des Verwertbaren eindringt. Eine Konkretisation im Sinne Ingardens wäre für Adorno immer schon ein Ausverkauf des Ästhetischen.

⁶⁰ Gleiches gilt für die Kritik am Passagenwerk: „Das schwerwiegendste (Problem D.K.) ist das außerordentliche Zurücktreten formulierer theoretischer Gedanken gegenüber dem ungeheuren Exzerptenschatz. Ds erklärt sich teilweise aus der an einer Stelle ausdrücklich formulierten (und mir im übrigen problematischen) Idee, die Arbeit rein zu „montieren“, das heißt, so aus Zitaten zusammensetzen, daß die Theorie herauspringt, ohne daß man sie als Interpretation hinzufügen müsste.“ (Adorno an Horkheimer, Mai 1949, zit. nach Susan Buck-Morss, Dialektik des Sehens, S.99.

⁶¹ Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, S.90.

Konstruktion, keiner Synthese unterworfen, sondern tragen etwas von Realität in das Kunstwerk hinein, das dadurch entwertet wird.⁶² Für Adorno ist die Montage eine Collage von unbearbeitetem Material, keineswegs aber eine Komposition von Leerstellen in wirkungsästhetischer Absicht. Kunst bezieht sich auf Wirklichkeit immer nur im Sinne einer Negation: „Denn wahr ist nur, was nicht in diese Welt paßt.“⁶³ Die ästhetische Einschätzung von Montage als Stilmittel, Film als Kunst, Wirkungsästhetik als Leerstellentheorie erweist sich an dieser Stelle *auch* als eine Diskussion über den mehr oder weniger elitären Charakter von Kunst überhaupt.

Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß es sich hier um zentrale Fragen ästhetischer Theorie handelt. Das Konzept der „Leerstelle“ oder der Unbestimmtheitsstelle“ hat in der Geschichte der ästhetische Theorie seit den 20er Jahren ohne Frage eine größere Bedeutung, als dies im ersten Moment scheint. Dies wird allerdings erst dann deutlich, wenn die Frage im Kontext von Mediengeschichte und Medienästhetik untersucht wird. Dies gilt im übrigen nicht nur für die historische Aufarbeitung, sondern in gleicher Weise auch für die Fragen einer aktuellen Medientheorie: In letzter Konsequenz ist es schließlich die digitale Simulation, die dem Zuschauer am Bildschirm das Eingreifen in die Bilderfolge, die Manipulation des Bildes selbst erlaubt. Dies macht endgültig aus dem impliziten Leser den interaktiven Zuschauer: Die Leerstelle wird zur Schnittstelle.

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd.,S.93.