

# Die Leerstelle in Film und Wahrnehmung

von Valerie Deifel

An den Neurowissenschaftler und Nobelpreisträger Eric Kandel<sup>1</sup> richtet Alexander Kluge die Frage, was das Gehirn im Kino »sehen« würde. Nachdem ein achtundvierzigstel einer Sekunde das kinematographische Bild belichtet ist und ein achtundvierzigstel einer Sekunde Dunkelheit während der Transportphase herrscht, nehme das Gehirn eigentlich zwei Filme wahr: einen Schwarzfilm und einen aus Lichtbildern, aber auf letzteren ist die Reaktion des Auges evolutionsgeschichtlich ausgerichtet. Der rasche Wechsel von Licht und Dunkelheit veranlasse das Hirn zu »träumen«.<sup>2</sup> Man ist verleitet anzunehmen, dass Kluge mit diesem neurobiologischen Exkurs zur visuellen Wahrnehmung ein ästhetisches Paradigma erläutern möchte, das eine Öffnung in der Struktur eines jeden Kunstwerks vorsieht, zumindest in seiner Interpretation und der Ambiguität der künstlerischen Botschaft. Das Kino bietet in beiderlei Hinsicht einen geeigneten Untersuchungsgegenstand, da abgesehen von der künstlerischen Gestaltung bereits psycho-physiologisch ein ständiges Übersehen, d. h. ein Nicht-Sehen oder Zuviel-Sehen, bei der Rezeption mit einhergeht.

In Folge soll nun poststrukturalistischen Fragestellungen hinsichtlich Ästhetik, Struktur und struktureller (Dys-)Funktion in der Filmwahrnehmung nachgegangen werden. Eine am ästhetischen Gegenstand orientierte Untersuchung von »Film als Kunst« wird mit der Wahrnehmung des Interpreteten in Beziehung gebracht; aufgrund der These, dass formale und inhaltliche Leerstellen die Imagination verstärken und damit die Kommunikation zwischen ästhetischem Gegenstand und Rezipienten konstituieren. Ist diese Tendenz radikalisiert, dehnen sich die Lücken und Zwischenräume der Bilder so weit aus, dass die Projektionsfläche der Repräsentation marginalisiert wird, das Skelett der Struktur hervortritt und die Wahrnehmung letztlich auf ihre eigene Erkenntnisleistung zurückgeworfen wird. Die Argumentation verweist auf die Überlegungen Umberto Ecos zum »offenen Kunstwerk« und Gilles Deleuzes Kunst- und Kinophilosophie. Exkurse ins kognitionspsychologische Labor und in den Versuchsraum des Kinos fügen sich ergänzend an.

Beide Denker, Eco und Deleuze, lassen sich zwischen Strukturalismus und Poststrukturalismus ansiedeln. Ein »Felderdenken«, welches das Subjekt sprachli-

1 Im Jahr 2000 erhält Eric R. Kandel zusammen mit Arvid Carlsson und Paul Greengard den Nobelpreis für Medizin »für ihre Entdeckungen betreffend der Signalübertragung im Nervensystem«.

2 Vgl. Alexander Kluge: *Geschichten vom Kino*. Frankfurt am Main 2007, S. 42f.

chen Strukturen unterworfen sieht, ist bei Deleuze in dem Aufsatz *Qu'est-ce que le structuralisme?* (1967)/*À quoi reconnaît-on le structuralisme?* (1973) und in *Logique du sens* (1969) ausgeführt. Diese Konzeptionen verräumlichen sich in *Milles Plateaux* (1980, mit Félix Guattari), worin die thematischen Ebenen sowie die Gestaltung des Textes aus übereinander gelagerten Schichten entworfen werden. Die traditionelle Baumarchitektur der Argumentationslinien wird von einem rhizomartigen Wurzelgeflecht ohne zuordenbare Abstammung und Ausrichtung abgelöst. An das Ende des philosophischen Werks von Deleuze reiht sich die Auseinandersetzung mit Film als einem weiteren Umschichten von Denkstrategien. Bei Eco fällt die Zuordenbarkeit schwieriger aus, seine pragmatische Semiotik wird einerseits zu der »zweiten Garde« des Poststrukturalismus gezählt,<sup>3</sup> andererseits soll sein Zugang zwischen dem Pragmatismus, im Sinne Charles Sanders Peirce, und dem Strukturalismus, als einem »Gefangensein in der Sprache«, vermitteln.<sup>4</sup> Zumindest kann Eco mit einer »poststrukturalistischen Brechung« gelesen werden, um auf die Verfahren von Ästhetik und Interpretation einzugehen und damit die Überlegungen Deleuzes zu ergänzen.

### Die Struktur des Kunstwerks

Die Haltlosigkeit des Zeichens auf die Aussagen künstlerischen Schaffens übertragend, unterscheidet Umberto Eco die »Offenheit« eines Kunstwerks in verschiedenen Intensitätsstufen: 1. offene »Kunstwerke in Bewegung«, die sich immer neu gemeinsam mit Hervorbringer und Interpreten formen; 2. Werke, die materiell abgeschlossen sind, jedoch mehrere Deutungen zulassen, den Rezipienten vor allem mit dem »Akt seiner Perzeption der Reiztotalität« konfrontieren; 3. ist jedes Kunstwerk, auch wenn die Formgebung fertig gestellt ist, für eine unendliche Zahl von möglichen Lesarten offen.<sup>5</sup> Eco hebt hervor, dass die erste Kategorie besonders auf die moderne Kunst zutrifft, da ein verändertes Bewusstsein hinsichtlich der interpretativen Beziehungen diese nun häufig selbst thematisiert.<sup>6</sup> Auch wenn *Opera aperta* (1962)<sup>7</sup> sich nicht als eine allgemeine ästhetische Theorie verstehen will, sondern als eine »Kulturgeschichte der Poetiken«,<sup>8</sup> lässt sich nichts desto trotz von einem offenen Kunstwerk nur als einem Modell sprechen, welches die Abstraktion einer operativen Tendenz beschreibt und sich aus den strukturellen

3 Vgl. Johannes Angermüller: *Nach dem Strukturalismus. Theoriediskurs und Intellektuelles Feld in Frankreich*. Bielefeld 2007, S. 37.

4 Vgl. Ingeborg Breuer/Peter Leusch/Dieter Mersch: *Welten im Kopf. Profile der Gegenwartsphilosophie*. Bd. 2. Hamburg 1996, S. 32.

5 Vgl. Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main 1990, S. 57.

6 Vgl. Eco 1990, S. 32.

7 Den Abschluss von *Opera aperta* zögert Umberto Eco hinaus, in dem er wiederholt kontextualisierende Ergänzungen vornimmt. So gibt es mehrere Ausgaben, von 1962, 1967 und 1976; vgl. Ursula Ahlborn-Rizzuto: *Im Labyrinth der Zeichen. Zur Textsemiotik Umberto Ecos*. Frankfurt am Main 1990, S. 21.

8 Vgl. Eco 1990, S. 10.

Ähnlichkeiten unterschiedlicher Operationsmodi herleitet.<sup>9</sup> Dem Verständnis eines klassischen Strukturalismus hält Ecos Semiotik jedoch entgegen, dass die Flut der Zeichen nicht in die Form eines Musters gebändigt werden könne, da diese als ein chaotisches Universum nur begrenzt Orientierung zulässt. Die rhizomatische Form ohne Anfang, Ende und Ziel entspräche deshalb dem semiotischen Labyrinth am ehesten.<sup>10</sup>

Als ein Erkennungsmerkmal des Strukturalismus nennt Deleuze in *À quoi reconnaît-on le structuralisme?* das »leere Feld«, mit dem er auf Jacques Lacan Bezug nimmt und dessen »Objekt = x«, ein Phänomen, das in Folge auch mit anderen Namen, wie »Rätselobjekt« oder das »große Mobile«, betitelt wird.<sup>11</sup> Die vorangestellte Frage von Deleuze lautet: »Was ist der Strukturalismus?«, welche er sogleich verwirft, um zu fragen: »Woran erkennt man jene, die man Strukturalisten nennt?« Deleuze, hier ganz Strukturalist, nimmt keine Struktur außerhalb der Sprache an und setzt voraus, dass von der Struktur des Unbewussten nur zu reden ist, sobald das Unbewusste in Sprache gefasst ist. So gibt es eine Struktur der Körper, insofern sie als sprechende verstanden werden, und auch die Dinge sind selbst schweigend, sie verlauten sich in der Sprache der Zeichen.<sup>12</sup> Aus der allgemeine Aussage, dass die »strukturelle Kritik die Bestimmung der ›Virtualitäten‹ in der Sprache zum Gegenstand hat, die vor dem Werk existieren«, schließt Deleuze: »so ist das Werk selbst struktural, wenn es sich zum Ziel setzt, seine eigenen Virtualitäten zum Ausdruck zu bringen.«<sup>13</sup>

Die Überlegungen zur Sinnproduktion in einer strukturellen Ordnung sind in *Logique du sens* über die Verbindung von Sprache und Unbewusstem anhand der Schriften von Lewis Carroll weiter ausgeführt. Eine »paradoxe Instanz« tritt hier erneut in Zusammenhang mit Jacques Lacan auf, wenn auch mit dem Hinweis, dass Lacans Schriften oft eine Carroll'sche Inspiration erkennen lassen.<sup>14</sup> »Von der paradoxen Instanz gilt, daß sie niemals ist, wo man sie sucht, und daß man sie umgekehrt nicht dort findet, wo sie ist.«<sup>15</sup> Die paradoxe Instanz ist wesentlich für das Entstehen von Sinn verantwortlich, sie vermittelt zwischen einer Serie der Signifikate und der Signifikanten. Es handelt sich jeweils um Serien und nicht um Einzelelemente, da nach dem Paradox des infiniten Regresses des Sinns jede Bezeichnung über eine Bedeutung verfügt, die erst durch einen weiteren Begriff gedeutet werden kann.<sup>16</sup> Die paradoxe Instanz verfügt diesen Serien entsprechend

9 Vgl. Eco 1990, S. 12.

10 Vgl. Breuer/Leusch/Mersch 1996, S. 100f.

11 Vgl. Gilles Deleuze: *Woran erkennt man den Strukturalismus?* Berlin 1992, S. 41–53.

12 Deleuze 1992, S. 8.

13 Vgl. Deleuze 1992, S. 46.

14 Vgl. Gilles Deleuze: *Logik des Sinns. Aesthetica*. Frankfurt am Main 1993, S. 62.

15 Deleuze 1993, S. 62.

16 Vgl. Deleuze 1993 S. 57.

über zwei Seiten: die signifikante Seite ist von einem Überschuss geprägt und die Signifikate von einem Fehlen, wobei der Überschuss auf das Fehlen verweist und umgekehrt. »Denn was auf der einen Seite Überschuss ist, was ist das anderes als ein äußerst beweglicher *leerer Platz*? Und was auf der anderen Seite fehlt, ist das nicht ein sehr bewegliches Objekt, *Besetzer ohne Platz*, stets überzählig und immer verschoben?«<sup>17</sup> Claude Lévi-Strauss steht Pate für das Paradox des Ungleichgewichts der zwei Serien, das dem Ursprung von Zeichen und Bedeutung gleichkommt: »Im Augenblick, da das gesamte Universum mit einem Schlag signifikativ geworden ist, ist es damit nicht schon besser *erkannt*, selbst wenn es wahr ist, daß das Erscheinen der Sprache den Rhythmus der Entfaltung der Erkenntnis jäh beschleunigen musste.«<sup>18</sup> Das Signifikat wird zwar durch den Signifikanten vorgegeben, ist damit jedoch nie ganz erfasst. Es gibt einen Überschuss an Sinn, der auf die Dinge übertragen wird. Allein Platzhalterwörter, wie »irgendetwas«, »Dings-da«, »aliquid« (oder das Mauss'sche »mana«), können die Kluft zwischen Signifikat und Signifikant schließen, da sie selbst sinnleer sind und jeden beliebigen Sinn annehmen können. Es sind weitere Namen, die das leere Feld ausdrücken, »das alles erst zum Funktionieren bringt«; die wesentliche Mindestbedingung einer Struktur also.<sup>19</sup>

### Die paradoxe Instanz als Ereignis

Den Vorgang eines Ereignisses zu beschreiben, stellt sich die Philosophie Deleuzes als eine ihrer Hauptaufgaben, man kann sie daher auch als »Ereignisphilosophie« bezeichnen.<sup>20</sup> Das leere Feld hat eine wesentliche Aufgabe in der Struktur des Ereignisses inne, da es den Raum bietet, an dem etwas sich ereignen kann. Das ideale Ereignis ist ein besonderer Punkt, eine Singularität oder die Gesamtheit der singulären Punkte. Eine Singularität ist unbegrifflich und neutral, aber nicht gewöhnlich. Das Ereignis ist kein Zwischenfall, es ist viel mehr ein Problemfeld, sobald die Frage gestellt ist, ist die Potentialität des Feldes ausgefüllt. »die paradoxe Instanz aber ist das Ereignis überhaupt, in dem alle Ereignisse kommunizieren und sich verteilen, das Eine Einzige Ereignis.«<sup>21</sup> In seiner Zeitlichkeit ist das Ereignis gespalten, es hat sich immer bereits schon ereignet oder wird sich gleich ereignen, es ist nie in der Gegenwart. Der Realitätsgehalt des Ereignisses ist weder ganz wirklich, noch eingebildet, es findet zwischen den Dingen statt, als Aktion oder Reaktion.

17 Deleuze 1993, S. 63.

18 Claude Lévi-Strauss: Einleitung in das Werk von Marcel Mauss. In: Marcel Mauss: *Soziologie und Anthropologie*. Bd. 1. München 1974, S. 38.

19 Vgl. Deleuze 1993, S. 75.

20 Vgl. Joseph Vogl: Was ist ein Ereignis? In: Peter Gente/Peter Weibel (Hg.): *Deleuze und die Künste*. Frankfurt am Main 2007, S. 67. Siehe auch Mirjam Schaub: *Gilles Deleuze im Wunderland. Zeit als Ereignisphilosophie*. München 2003.

21 Deleuze 1993, S. 81.

In der körperlichen Manifestation endet es.<sup>22</sup> Im Ereignis formen virtuelle und aktuelle Anteile eine »problematische Struktur«, die virtuelle Seite gehört zum Strukturdenken: »Das Ereignis, das sich in einem strukturalen Raum und in einer endlos sich differenzierenden Zeit konstituiert, erscheint dabei als *eventum tantum*, als ein Objekt X, ein strukturales Objekt, das immer an seinem Platz, seiner Identität und seiner eigenen Entstehung fehlt.«<sup>23</sup>

### Die paradoxe Instanz als Unsinn

Das leere Feld könnte man auch als Ort einer Frage setzen, *der Frage*, die sich in ihren Antworten nicht auflöst, sondern in diesen weiter besteht, da sie ohne das problematisierende Anliegen ihren Sinn verlieren würden. »[A]ls magisches Wort, so dass alle Namen, von denen es ›benannt‹ wird, das Weiße nicht ausfüllen –, verfügt die paradoxe Instanz eben gerade über dieses singuläre Sein, diese ›Objektivität, die der Frage als solcher entspricht, und ihr entspricht, ohne jemals auf sie zu antworten.«<sup>24</sup> Das Fragende an der Frage ist also ohne Sinn. Ähnlich steht es mit Wörtern, die als Platzhalter für ein unbekanntes Objekt (z. B. »Dingsda«) fungieren, die wie das paradoxe Element Wort und Sache zugleich sind und damit genau das ausdrücken, was sie bezeichnen, ihren eigenen Sinn. Ein Name aber, der seinen eigenen Sinn bedeutet, kann nur Unsinn sein, denn der Sinn entsteht aus einer Serie von Benennungen und ein Element kann nicht Teil der Menge sein, die es festlegt. Die Pointe ist also, dass auch der Unsinn einen Sinn hat, der darin liegt, keinen zu haben. »In den Serien hat jedes Glied Sinn nur dank seiner relativen Stellung gegenüber allen anderen Gliedern; diese relative Stellung hängt ihrerseits von der absoluten Stellung jedes Glieds in Funktion der Instanz = X ab, die als Unsinn bestimmt ist und unablässig durch die Serien hindurch zirkuliert. Der Sinn wird tatsächlich durch diese Zirkulation *hergestellt*, als Sinn, der dem Signifikanten, aber auch als Sinn, der dem Signifikat zukommt.«<sup>25</sup> Diese paradoxe Anordnung der Sinnproduktion, eines unkörperlichen Sinns, der sich über den Unsinn herleitet, nennt Deleuze »Carroll-Effekt« oder auch »Chryssipp-Effekt« in Favorisierung der stoischen Philosophie. In den Sinn ist man nicht über eine »Doxa«, einen Gemein-sinn oder Hausverstand bereits eingelassen, er wird nicht transzendental-philosophisch wieder gefunden, sondern muss maschinenhaft hergestellt werden und bietet damit die Möglichkeit zu immer neuen Sinnkorrelaten zu gelangen.<sup>26</sup>

22 Vgl. Deleuze 1993, S. 89.

23 Vogl 2007, S. 78.

24 Deleuze 1993, S. 82.

25 Deleuze 1993, S. 96f.

26 Vgl. Deleuze 1993, S. 97–99 u. 127–130.

### Der »Knacks« im Filmbild

Den Strukturalismus beschreibt Deleuze also als eine Verteilungslehre, die Verfahren über die topologische und relationale Stellung einzelner Elemente erklärt. Diese spatiale Ordnung erhält über die Verschiebungen eines leeren Feldes ihre Beweglichkeit. Dabei handelt es sich um keinen homogenen, ausgedehnten Raum, es ist ein »prä-extensiver Raum, der sich durch das Spatium, das Intervall organisiert.«<sup>27</sup> Gerade auch für Deleuzes Beschäftigung mit dem Kino in *L'image-mouvement* (1983) und *L'image-temps* (1985) sind solche »beliebigen Räume« und deren Verfahren von Interesse. Momente der Ort- und Zeitlosigkeit im Film werden gegenüber jenen stark gemacht, die eine konkrete Orientierung verheißen. Das Medium des Films scheint wie dafür geschaffen zu sein, den probabilistischen Raum des Ereignisses zu bereiten, in dem eine chronologische Abfolge von Raum und Zeit stets mit einer atopischen Struktur konkurriert, die darin nicht völlig aufzugehen vermag. Solche Zwischenräume liegen schon an den Schnittstellen des Intervalls des senso-motorischen Montage-Kinos, das Verbindungen noch über eine indirekte Darstellung von Zeit und eine Dialektik der Bilder verfolgt. Das »moderne Kino« dehnt im Vergleich zum »klassischen« solche undefinierten Zwischenbereiche weiter aus und macht sie deutlicher erfahrbar, doch ist deren generative Funktion in beiden Epochen und Bildtypen von Bedeutung, in »Bewegungs-« und »Zeit-Bild«. Zu deren Verhältnis heißt es:

»Wir sind, ohne den Ort zu wechseln, von einem Raum zum anderen, vom physikalischen in einen spirituellen Raum übergegangen, der uns eine Physik (oder Metaphysik) zurückerstattet. Der erste Raum ist zellenartig und geschlossen, der zweite ist nicht anders, ist derselbe, nur hat er eine spirituelle Öffnung gefunden, die, prinzipiell oder tatsächlich, alle formalen Verpflichtungen und materiellen Zwänge überwindet.«<sup>28</sup>

Die Kinobücher beschreiben also grundsätzlich zwei Bruchstellen: eine situiert sich in einer allgemeinen Geschichte des Bildes und eine zwischen den zwei Bildtypen. Jacques Rancière deutet diesen »Knacks«,<sup>29</sup> den das moderne Kino mit dem klassischen entzweit, nicht als eine Gegenüberstellung gänzlich voneinander unterschiedener Bilderklassen, sondern als die Betrachtung der Kehrseite ein und derselben Bilder, einmal ist das Bild auf seinen Bezug zur Materie untersucht und einmal als Bild des Denkens.

»As a philosophy of nature, *The Movement-Image*, uses specific cinematographic images to introduce us to the chaotic infinity of the metamorphoses of matter-light. As a philosophy of spirit, *The*

27 Vgl. Vogl 2007, S. 76.

28 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt am Main 1997, S. 163.

29 Der Begriff »Knacks« verweist auf F. Scott Fitzgeralds *The Crack-Up* (1945) und wird von Deleuze auf die körperliche Einschreibung eines Risses (»félure«) bezogen; vgl. Deleuze, 1993, S. 193–202.

*Time-Image*, shows us, through the operations of the cinematographic art, how thought deploys a power commensurate with this chaos.«<sup>30</sup>

Damit erklärt Rancière auch die Relation von Bildästhetik zu historischen Ereignissen, die er bei Deleuze als problematisch erachtet. In der Eigenschaft des Typus des »Affektbildes« zur Organisation von beliebigen Räumen sei das Projekt des »Zeit-Bildes« eigentlich schon vorweggenommen: »The very same [film] examples, in other words, can be used to illustrate the constitution of the any-space-whatsoever of the affection image and the constitution of the pure optical and sound situations of the time-image.«<sup>31</sup>

### Innerhalb und außerhalb des Filmbildes

In dem Bruch von klassischem und modernem Kino tritt die Darstellung eines ganzheitlichen Gefüges, der Vereinigung aller Ensembles innerhalb und außerhalb des Bildfeldes, zugunsten einer Zone des »Außen«, einer Undarstellbarkeit der sozialen und politischen Realität, zurück. Der Bereich zwischen den Einstellungen dehnt sich aus und auch zwischen Tonspur und Bildebene kommt es zu einem Bruch. Mit Verweis auf *ICI ET AILLEURS* (1976) von Jean-Luc Godard spricht Deleuze von einer »Methode des ZWISCHEN«, einem Sinn der sich »zwischen zwei Bildern« generiert. »Es geht nicht mehr darum, einer Kette von Bildern zu folgen, auch nicht über Leerräume, sondern die Kette oder die Verknüpfung zu verlassen.«<sup>32</sup> In seiner stärksten Ausprägung wird das moderne Filmbild, das seine eigene Zeitlichkeit diktiert, zum »kristallinen Bild«, welches sich nicht mehr mit anderen aktualisierbaren Bildern verbindet, sondern gänzlich von seiner Außenwelt abgeschnitten, sich mit dem eigenen virtuellen Bild potenziert, wie eine Reflexion in mehreren Spiegeln.<sup>33</sup>

Die Kinotheorie Deleuzes thematisiert offene, virtuelle Möglichkeitsfelder in der filmischen Repräsentation. Solche Vagheiten umspielen auch den Gebrauch des allgemeinen Begriffs »Bild«. Mirjam Schaub spricht in ihrer Analyse von *Deleuze im Kino* (2003) von einer Unschärfe, die berechtigt scheint, da der Ausdruck »Bild« materielle und mentale Darstellungen betreffe. Deleuze gehe mit der Differenz verschiedener Bildarten eigenwillig um, ihn interessierten Bilder nur hinsichtlich ihrer Wirkung auf den Betrachter, in ihrem Vermögen »unsichtbare Kräfte sichtbar zu machen«, da sich seine Philosophie allgemein der Aufdeckung einer »Virtualitätsanordnung« verschrieben habe.<sup>34</sup> Die Bildlichkeit wird zur Kehrseite des Sagbaren, doch umgekehrt ist es die sensorische Wahrnehmung, die Anlass

30 Jacques Rancière: *Film Fables*. Oxford/New York 2006, S. 113.

31 Rancière 2006, S. 112.

32 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a. M. 1997(a), S. 234.

33 Vgl. Deleuze 1997a, S. 95.

34 Vgl. Mirjam Schaub: *Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*. München 2003, S. 13.

gibt zum Interpretieren und Worte als Kategorien zu finden, wobei diese Sinngebung hinter dem Bedeutungsüberschuss des Bildes zurückbleibt.<sup>35</sup>

### Wahrnehmung und Kunstwerk

Der textpragmatische Zugang Ecos bleibt zwar auf die Semiotik beschränkt, entgegen aber einem Strukturalismus, der den Leser ausklammert und eine Beschränkung auf objektive Strukturen eines Textes vornimmt. Bereits in *Opera aperta* versucht Eco, die Komponente des Interpretieren nicht auszulassen. Auf der Ebene des Textes handelt es sich um eine Spurensuche in einem Labyrinth der Zeichen, ihre physische und psychologische Wirkung auf den Interpretieren bleibt unberücksichtigt. Den Interpretieren als historisch und kulturell bedingte Größe zu denken, verhilft dazu, strukturelle Modelle mit Anspruch auf Essentialismus zu relativieren, Freiheit in das System zu integrieren.<sup>36</sup>

Die erkenntnistheoretische Frage taucht dennoch bei Ecos Zeichentheorie auf: Kann man nun von den Strukturen der Dinge auf die psycho-physiologischen Strukturen des Subjekts schließen und umgekehrt? Denn der Prozess der Wahrnehmung kann ebenso in Strukturmodellen gefasst werden, z. B. in kybernetisch-autopoietischen Systemen, in informationstheoretischen Sender-Empfänger-Modellen oder in konnektionistischen Modellen der Nervenbahnen und ihrer Informationsverarbeitung. Auch hier handelt es sich um Operationsmodelle, mittels derer die Mannigfaltigkeit der Phänomene in Vereinfachung gefasst wird, um Hypothesen, Prognosen und schlichte Beschreibungen zu erarbeiten. Der Strukturalismus bleibt also nicht auf die Kulturwissenschaften beschränkt. In seiner Anwendung sind jedoch keine substantziellen Zuschreibungen zu veranschlagen, sondern er ist als ein Instrument und eine Methode zu gebrauchen.<sup>37</sup> »Während ich die Wirklichkeit in Modellen erstarren lasse (und ich kann nicht anders verfahren, um die Wirklichkeit in den Griff zu bekommen), weiß ich, daß die Wirklichkeit mir *auch* – und nicht *nur* – die Umrisse darbietet, die ich feststelle.«<sup>38</sup> Die sinnliche und intelligible Wahrnehmung wird von den modernen wissenschaftlichen Methoden als probabilistischer Prozess erkannt, der das Objekt nie vollständig zu erfassen vermag und von der Disposition des Wahrnehmenden abhängt. Die allgemeine Erkenntnis ist wie die ästhetische Erkenntnis von Bereichen der Offenheit und des Prozessualen geprägt. Eco differenziert deshalb eine »Offenheit ersten Grades«, welche die »Interpretations- und Ergänzungsmechanismen« beschreibt, die im (gestalt)psychologischen Herangehen konstitutiv für jeden Erkenntnisprozess sind; und eine »Offenheit zweiten Grades«, welche den ästhetischen Genuss

35 Vgl. Schaub 2003, S. 11.

36 Vgl. Dieter Mersch: *Umberto Eco zur Einführung*. Hamburg 1993, S. 90–104.

37 Vgl. Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*. München 1985, S. 361–370.

38 Eco 1985, S. 431f.



nicht auf ein abschließendes Erkennen, sondern auf die Unabgeschlossenheit der Form, daran »stets neue *Umriss*e und neue Möglichkeiten für eine Form wahrzunehmen«, begründet. Mit der Einschränkung, dass sich die Psychologie mit einer Genesis der Form beschäftigt und nicht mit objektivierten Strukturen.<sup>39</sup> Die Psychologie bewegt sich jedoch in eine ähnliche Richtung, wie es die Logik des Offenen Kunstwerks tut und betont wie die moderne Kunst die »Möglichkeit, *viele Ordnungen* auszumachen«, »weniger ein *Vorhersehen des Erwarteten* als ein *Erwarten des Unvorhergesehenen*«. <sup>40</sup>

### Die »epistemologische Metapher«

Das Verhältnis zwischen dem Erkenntnisgewinn aus Kunstbetrachtung und Sinneswahrnehmung denkt Eco als »epistemologische Metapher«, die in ihrer Gestaltung »die Spiegelung bestimmter Errungenschaften der modernen wissenschaftlichen Methodologien, die Bestätigung jener Kategorien der Unbestimmtheit, der statistischen Verteilung, die für die Deutung der natürlichen Fakten maßgeblich sind«, wiedergibt und historisch und kulturell bedingte Ansichten aufzeigt.<sup>41</sup> Da es zur Tradition der Philosophie gehört, sich mit Begrifflichkeiten aus Physik und Kosmologie zu beschäftigen, sei eine »Verunreinigung der Ästhetik« durch Lehnwörter aus fremden Wissenschaften nicht leicht zu vermeiden. Strukturen der Kunst können nicht mit den realen Strukturen des physikalischen Universums gleichgesetzt werden, doch gibt es eine kulturelle Beeinflussung und eine Veränderung von Anschauungen, die durch wissenschaftliche Errungenschaften bedingt ist und in einen metaphorischen, alltagssprachlichen Gebrauch übergleiten. Ist die Wissenschaft penibel darauf bedacht, ihre neuen Begriffe nur in präzise umschriebenen methodologischen Feldern geltend zu machen, greifen Kunst und Kultur auf diese uneingeschränkt und explorativ zu.<sup>42</sup> In diesem Sinne kann dem offenen Kunstwerk die Funktion einer epistemologischen Metapher zukommen: »Es vermittelt zwischen der abstrakten Kategorie der Wissenschaft und der lebendigen Materie unserer Sinnlichkeit und erscheint so als eine Art von transzendentelem Schema, das es uns ermöglicht, neue Aspekte der Welt zu erfassen.«<sup>43</sup>

### Im Laboratorium: Das Übersehen des Rezipienten

Im Folgenden führen Beispiele aus der kognitiven Psychologie das Phänomen des Übersehens aus der Sicht einer konstruktivistischen Wahrnehmung aus, um die vorangegangenen gestaltpsychologischen Bezüge zu ergänzen und die visuelle Wahrnehmung hervorzuheben, mit Ausblick auf die filmische Rezeption. So ver-

39 Vgl. Eco 1990, S. 138f.

40 Vgl. Eco 1990, S. 148.

41 Eco 1990, S. 160.

42 Vgl. Eco 1990, S. 161.

43 Eco 1990, S. 165.

deutlichen die Versuchsanordnungen zur »Change Blindness«, die John Grimes Anfang der 1990er Jahre durchführt, wieviel dem Sehenden womöglich entgeht. Die Versuchspersonen sind dazu angehalten, Veränderungen in Bildern, die als »full-colour, real world scenery« der Realität gleichgesetzt werden, zu melden, indem sie einen Knopf drücken, während ihre Augenbewegung exakt vermessen wird. Die Voreinstellungen sind so getroffen, dass ein Wechsel im Bild mit der sakkadischen Augenbewegung erfolgt, da in dieser Zeitspanne von 5–80 msec Unschärfe bis zu der neuerlichen Fokussierung herrscht. Die Versuchspersonen vermuten durchschnittlich eine Veränderung in 20–30% der Bilder, die in eigentlich 80% stattgefunden hat. In einer Szene wechselt z. B. die Farbe eines Papageis von grün zu rot, für ca. 18% der Versuchspersonen bleibt dies unbemerkt.<sup>44</sup> »After all, the strength of our visual experience is so powerful and seems so veridical that there must be some limit to what a person can overlook, even if the actual change does take place during the relative blindness of a saccade.«<sup>45</sup> Ein weiterer spektakulärer Versuch zur »Inattentional Blindness«<sup>46</sup> und Change Blindness wird wenige Jahre später von Daniel Simons und Christopher Chabris durchgeführt, unter dem Titel »Gorillas in our midst«. Dabei werden die Testpersonen gebeten, eine Videoaufnahme eines Basketballspiels anzusehen und entweder die Pässe des weiß oder schwarz gekleideten Teams zu zählen. 50% der Testpersonen berichten bei der anschließenden Befragung nicht von der eingefügten Aktion, in diesem Fall eine als Gorilla verkleidete Person, trotz gezielter Fragen danach. Die Fehlerquote ist bei der Beobachtung des schwarzen Teams niedriger, das gemeinsame Farbmerkmal ist hier ausschlaggebend. Je schwieriger die Aufgabe, welche den Testpersonen für die Beobachtung gestellt wird, desto höher die Fehlerquote.<sup>47</sup> Testpersonen, die während dem Experiment die Zählung unterbrechen, sind in das Ergebnis nicht eingerechnet: »suggesting that noticing was not strongly associated with counting poorly or inattentively.«<sup>48</sup>

Die derzeitige Expertenmeinung läuft generalisierend darauf hinaus, dass die visuelle Wahrnehmung nur sehr skizzenhaft erfolgt. Die Hypothese von einer einheitlichen »bildlichen« neuronalen Abbildung, in der sich verschiedene visuelle Informationstypen zusammenfügen können, ist von Modellen der Verschaltung kognitiver Konzepte abgelöst worden. Zwischen kognitiven Prozessen und empirischen Daten kann keine eindeutige Unterscheidung getroffen werden, da Vorannahmen das Sehen vom ersten Moment an beeinflussen und umgekehrt unbe-

44 Vgl. John Grimes: Failure to Detect Changes in Scenes across Saccades. In: Kathleen Akins (Hg.): *Perception*. Oxford/New York 1996, S. 101f.

45 Grimes 1996, S. 100.

46 Siehe auch Arien Mack/Irvin Rock: *Inattentional Blindness*. Cambridge, MA 1998.

47 Vgl. Daniel Simons/Christopher Chabris: Gorillas in our midst: Sustained inattentional blindness for dynamic events. In: *Perception* 28, 1999, S. 1059–1074.

48 Simons/Chabris 1999, S. 1069.

wusst Gesehenes auf kognitive Inhalte einwirkt. Auch das Gedächtnis greift durch eine Steuerung der neuronalen Prozesse in die Wahrnehmung ein und erzeugt vermeintlich Gesehenes oder Übersehenes. Die Verschaltung der Wahrnehmung mit dem Gedächtnis beeinflusst damit auch die Validität von Experimenten, wie den oben angeführten, da eine durchschnittliche Testperson immer versucht, eine der Situation entsprechende Antwort zu geben und nie unmittelbar von Wahrgenommenem berichten kann. Es gibt folglich keine sichere Methode zwischen dem zu trennen, was eine Person in einer bestimmten Wahrnehmungssituation erfährt und dem, was als erfahren geglaubt wird.<sup>49</sup>

### Im Kino: Das Übersehen im Kunstfilm

Unter »Kunstfilm« lassen sich am ehesten all jene Filme subsumieren, welche die einstudierten Wahrnehmungsmuster unterlaufen und Übersehenes wieder sichtbar machen wollen, d. h. vor allem auch ihr eigenes künstlerisches Verfahren und ihre Medialität. Die Idee vom modernen Kino ist bei Deleuze von Werken der Nouvelle Vague und des Neorealismus flankiert. Es sind Filme, die als Spielfilme rezipierbar sind, aber dennoch ihre Form thematisieren und im Begriff sind, diese aufzulösen. In *L'ECLISSE* (1962) von Michelangelo Antonioni wird die Trennung des Paares, Vittoria und Riccardo, am Anfang des Films mittels eines sinnbildlich ausgeführten Bruchs in der Blickachse ihres verstummten Dialoges gezeigt. Mit dem Rücken zur Kamera bewegt sich Vittoria langsam aus dem Bildfeld während der Blick von Riccardo, ihr in dieser Bewegung nicht folgend, erstarrt ins Leere zielt. In den letzten sieben Minuten sind die Protagonisten unvermutet ganz verschwunden. Der Raum selbst vereinnahmt nun mit geometrischen Häuserfronten und Aufnahmen der Stadt im zunehmenden Dämmerlicht die Bildfläche und lässt die Progression der Narration in der Stasis dieser Umwelt verebben. Die Plätze, an denen sich das frischverliebte Paar Vittoria und Piero vormals zu treffen pflegte, verbleiben einerseits unverändert und fortdauernd, sind aus der Perspektive des Films aber zu einer Darstellung der Abwesenheit der Handlungsträger verwandelt worden. Die Farben Schwarz und Weiß, welche den gesamten Film bestimmen, prägen in ihrer symbolischen Verknappung auch den Schluss: das Anschalten einer Straßenleuchte erhöht das Kontrastverhältnis, sodass sich eine elliptische weiße Form in die Mitte der schwarzen Bildfläche schneidet, als endgültig verflachende Abstraktion und Perforation des repräsentativ Dargestellten. Es werden beliebige oder leere Räume geschaffen, die einen widerständigen, sich über seine Grenzen ausdehnenden Raum darlegen, ein zwiespältiges Verhältnis von Bildraum und realem Raum zeigen. Antonionis Kunst liege in der »Behandlung von Grenzsituationen, die bis zu menschenleeren Landschaften und entleerten Räumen vordringt, von denen man sagen kann, sie hätten die Figuren und Handlungen in sich absor-

49 Vgl. Zenon W. Pylyshyn: *Seeing and Visualizing. It's not what you Think*. Cambridge, MA/London 2006, S. 40f.

biert, um nur noch eine geophysikalische Beschreibung, eine abstrakte Bestandaufnahme übrigzubehalten.«<sup>50</sup> In Chris Markers *SANS SOLEIL* (1983) wird bereits im Vorspann der Zwischenbereich der Einstellungen thematisiert. Schwarzfilm markiert gewöhnlich Anfang und Ende der eigentlichen Filmgeschichte und findet sich als Blende zwischen Sequenzen, den räumlich und zeitlich getrennten Einstellungsfolgen, im Filmaufbau wieder. In *SANS SOLEIL* manifestiert sich dieser Übergang als unüberwindliches Hindernis und wird selbst als Bild von etwas nicht Darstellbarem sichtbar. Das Voice-Over einer Frau reflektiert in diesen schwarzen Raum die Positionierung eines »Bild des Glücks«, das Kinder auf einer Straße in Island zeigt: »Er schrieb mir: ›Ich muß es eines Tages ganz allein an den Anfang eines Films setzen und danach nur Schwarzfilm. Wenn man das Glück im Film nicht gesehen hat, wird man wenigstens das Schwarz sehen.«<sup>51</sup> Edward Branigan folgert in seiner Analyse dieser Ouvertüre, dass vom Zuseher damit gefordert sei, sich ein eigenes »Bild des Glücks« zu schaffen – »But, at the same time, the black image seems to be exploiting one of the connotations of the color of blackness as the *opposite* of happiness (i.e., a despair, darkness, sunlessness) and is thereby anticipating the *failure* of the viewer to find a suitable image.«<sup>52</sup>

Was sind es also für Bilder, die wir glauben zu sehen, da wir doch so viel übersehen, und wie lassen sich neue Bilder finden, wenn jedes Bild schon ein vorangegangenes hat, jeder Begriff von einem weiterem bestimmt werden muss? Wie die Kette, das Klischee unterbrechen und ein echtes Ereignis in Gang setzen ohne sich im Deleuze'schen höhen- und tiefenlosen »Chaosmos«<sup>53</sup> zu verlieren oder in Ecos Labyrinth der Zeichen zu verirren? Ecos Ariadne-Faden ist das Kunstwerk in Bewegung, das er nicht zuletzt mit Blick auf die »neue Musik« Luciano Berios entwirft,<sup>54</sup> und damit aber auch treffend etwas beschreibt, das der Film zu leisten vermag. Ein solches offenes Kunstwerk steht in seiner Gestaltung und Entwicklung immer schon in Wechselwirkung mit einer prozesshaften und konstruktivistischen Wahrnehmung und Erkenntnis. Die Figur der Öffnung im Kunstwerk bei Gilles Deleuze liegt in der Verbindung materieller Bilder mit einer mentalen oder virtuellen Perspektive. Das genuin philosophische Projekt wäre das Erschaffen von Begriffen, um darunter nicht empirische Phänomene zu fassen, etwas nachzuahmen, sondern ein eigenes Universum mit ihnen zu kreieren. Mit Jean-Luc Nancy könnte man ein »Kino-Denken« ausmachen: »das Wort ›Begriff‹ selbst bedeutet dies für Deleuze: In-Kino-Umsetzen – *mise-en-cinéma*.«<sup>55</sup>

50 Deleuze 1997b, S. 16.

51 Chris Marker: *Sans Soleil. Vollständiger Text zum gleichnamigen Film-Essay*. Wien 1984, S. 3.

52 Edward Branigan: *Narrative Comprehension and Film*. London/New York 1992, S. 211f.

53 Deleuze, 1993, S. 219.

54 Vgl. Eco 1990, S. 23.

55 Jean-Luc Nancy: Deleuzes Falte des Denkens. In: Jean-Luc Nancy/René Schérer: *Ouvertüren. Texte zu Gilles Deleuze*. Berlin/Zürich 2008, S. 86.

Die dargelegte Beschäftigung mit der Leerstelle als einem ästhetischen Verfahren und als einer grundlegende Konstituierung der Wahrnehmung zielt im wesentlichen auf den Topos der Schaffung von etwas Neuem in einem mit filmischen Bildern konfrontierten Denken. Die Figur der Leerstelle taucht immer dann auf, wenn sich in der Regel einer Strukturordnung eine Öffnung auftut, ein leeres Feld mit Potential zur Auffüllung. Das Spatium oder das Intervall gründen den Nullpunkt des Ereignisses, ermöglichen Sinnverschiebung und stellen Beweglichkeit her. Die Beschreibung mag eine poststrukturalistische oder auch eine semiotische sein, und doch kehrt diese Strukturordnung in konstruktivistischen Aussagen der kognitiven und neuronalen Informationsverarbeitung wieder. So determinieren die Sinnesdaten der Wahrnehmung bloß eine grobe Skizzierung, die von kognitiven Konzepten zu einem perspektivierten Umgebungsraum verschaltet werden, nicht mit Hilfe eines Verstandes, sondern infolge pluraler Mikrolösungen. Es handelt sich um die Setzung einer ähnlich problematischen Struktur, deren eigentlicher Agent, das Denken selbst, ausgeklammert ist. Der ästhetische Ausdruck von naturwissenschaftlicher Wirklichkeit kann mit Eco als epistemologische Metapher beschrieben werden, um damit Strukturen der Empirie von ihrer kulturellen Spiegelung zu unterscheiden, gleichzeitig aber von einer Wechselwirkung auszugehen. Der Verweis von (post)strukturalen Logiken auf die Wissensrepräsentationen der Neuro- und Kognitionswissenschaft wird also vorgenommen, da diese Disziplinen die Art und Expertise, mit welchen Begriffen vom Denken gesprochen wird, maßgeblich beeinflussen. Ein Übergriff in andere wissenschaftliche Gebiete ist im Allgemeinen ein Mittel, der eigenen Methode im besten Fall neuartige Wendungen zuzuführen und diese zu aktualisieren. Der Reiz, sich in diesem Fall an die Grenzen des eigenen filmwissenschaftlichen Feldes zu begeben, liegt einerseits in dem kritischen Blick auf einen empirischen Fortschrittsglauben, der immer neue mikro- und makrokosmische Erklärungsmodelle produziert, dabei oft spektakulär ins Feuilleton-Milieu gebettet ist; und andererseits in der affizierenden Beweisführung, dass sich abstrahierte Informationsstrukturen messbar in Organe einschreiben können. Man ist geneigt, hier weiter zu fragen: »welche Typen von Bahnungen [in das Gehirn] das Bewegungs-Bild und das Zeit-Bild einzeichnen, erfinden, denn die Bahnungen bestehen vorher nicht.«<sup>56</sup>

---

56 Gilles Deleuze: *Unterhandlungen. 1972–1990*. Frankfurt am Main 1993, S. 90.