

Abstrakt – Affektiv – Multimodal: Zur Verarbeitung von Bewegtbildern im Anschluss an Cassirer, Langer und Krois

Martina Sauer

Der alltägliche Medienkonsum lässt keinen Zweifel, das Wahrnehmen von bewegten Bildern unterschiedlicher Medien ist von einem unmittelbaren Erleben und Verstehen geprägt. Entsprechende Forschungen in diesem Feld eröffneten, dass die auf uns einströmenden Reizmuster nicht nur mental, sondern auch körperlich verarbeitet werden. Mit der nachfolgenden Untersuchung soll darauf aufbauend die These vertreten werden, dass die einströmenden Reize nicht allein visuell, sondern *multimodal*, mit allen Sinnen und darüber hinaus affektiv verarbeitet werden. Die klassische Bindung eines Sinnesorgans an ein Medium, auf deren Abgrenzung das gängige Verständnis von Multimodalität gründet, wird damit aufgehoben (siehe hierzu auch Posner 1986: 293; Fricke 2012: 36–56).

Lassen sich für diese Annahme Argumente finden? Aufbauend auf den Forschungen des Kulturanthropologen Ernst Cassirer und dessen Nachfolgern, den beiden amerikanischen Philosophen Susanne K. Langer und John M. Krois, sowie der exemplarischen Analyse einer Videoarbeit der Schweizerin Pipilotti Rist, gilt es mit der nachfolgenden Untersuchung deutlich zu machen, dass die Voraussetzungen für die These, nur darin liegen können, dass beide, die Wahrnehmungsweisen (visuell, taktil, auditiv, olfaktorisch, gustatorisch) und die medial bedingten Gestaltungsweisen, auf nicht-diskursiven, formal-abstrakten Strukturen beruhen, die zudem affektiv ausgelegt werden.

Herleitung

Wie virulent bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Frage nach dem Zusammenhang von Wahrnehmung und Gestaltung diskutiert wurde, zeigt sich an den unterschiedlichen Forschungsperspektiven, die sich damit beschäftigten, ohne dass der Begriff des Mediums oder des Multimodalen dabei fällt. Stattdessen war es die Frage danach, wie Welt wahrgenommen wird, die an (zumeist malerisch artikulierten) Bildern untersucht wurde. Insofern fiel der Blick zunächst auf die Gestaltungsweise, die dafür als aufschlussreich angesehen wurde. Dass über sie nicht nur das visuelle, sondern vor allem auch das taktile Wahrnehmungsvermögen angesprochen werde, war dabei ein zentraler Ausgangspunkt. Beflügelt wurde die Diskussion zudem von dem Effekt, dass neben der offensichtlichen *Multimodalität* auch das affektive Vermögen des Rezipienten angesprochen werde. Schnell eröffnete sich, dass wohl neben der mentalen, auf Sinn hin ausgelegten, Verarbeitung der mit der Gestaltung angelegten Komposition, zugleich eine körperliche Verarbeitung derselben erfolge. Gerade das ästhetische, körperlich empfindbare Erregungspotential der Werke regte das Nachdenken darüber an. Wie lässt sich das unmittelbare Erlebnis, die spürbare Lebendigkeit, die den Rezipienten eines Werkes zu durchströmen vermag, nachvollziehen? Müssen die Werke in bestimmter Weise angelegt sein, um sinnvoll zu erscheinen und darüber hinaus sowohl unterschiedliche Sinne anzusprechen als auch Empfindungen zu wecken? Doch wenn dem so ist, in welchem Verhältnis steht dann die Bilderfahrung zur Wahrnehmung von Welt? Lässt sich eine Differenz zwischen beiden aufzeigen? Sind die Wahrnehmungsmechanismen nicht universal? Neben der Kunstwissenschaft und der Philosophie leisteten zur Klärung dieser Fragen daher von Beginn an die Lebenswissenschaften einen wichtigen Beitrag, seien es psychologische, biologische und zoologische oder neurowissenschaftliche Forschungsergebnisse. So eröffneten bereits diese frühen Forschungen, dass beide, die Wahrnehmung eines Bildes und die der Welt, nach denselben Regeln funktionieren müssen. Implizit wurde damit unterstellt, dass zwischen der Wahrnehmung weltlicher und gestalterischer Aspekte eine Analogie bestehen müsse. Worin besteht sie? Was verbindet weltliche und medial vermittelte Erschei-

nungsweisen, so dass sie, so die Annahme, mit allen Sinnen wahrgenommen, empfunden und verstanden werden können?

Bemerkenswerter Weise sind es gerade die frühen Forschungen zu diesen, bis heute offenen Fragen, die aus meiner Perspektive einen Beitrag zu ihrer Klärung leisten können. Als entscheidend dafür kann deren Fokussierung auf die Gestaltungsweisen angesehen werden. So wird bereits von ihnen betont, dass die Prinzipien nach denen sie organisiert sind, rein formale und insofern abstrakte sind. An diesem Grundgedanken soll im Nachfolgenden festgehalten werden. Denn aus ihm, so die hier vertretene These, lässt sich die gemeinsame Basis ableiten, die als Voraussetzung der Analogie zwischen weltlicher und medial bedingter Wahrnehmung angesehen werden kann. Dabei stützt sich die Annahme auf den Umstand, dass die *nicht-diskursive* Erscheinungsweise formal-abstrakter Elemente keine Eigenbedeutungen haben, wie es Hans Jürgen Wulff (2012) herausstellt. Dass letztlich grundsätzlich jedes Medium auf solchen nicht-diskursiven und damit abstrakt-formalen Elementen beruht, arbeitete erstmals die Philosophin Susanne K. Langer in vier aufeinander folgenden Schriften heraus (vgl. hier 1967: 103, 369, 372). Mit dieser Annahme stimmt sie mit entwicklungspsychologischen Forschungen überein, die seit Anfang des Jahrhunderts von dem einflussreichen Forscher Heinz Werner 1926 vorgestellt und von den aktuellen Untersuchungen des Amerikaners Daniel N. Stern seit den 80er Jahren bestätigt wurden. So betonten auch sie, dass über die nicht-diskursiven, formal-abstrakten Elemente potentiell alle Sinne und darüber hinaus das affektive Vermögen des Rezipienten angesprochen werden können. So gesehen sind formal-abstrakte Strukturen nicht nur multimedial, sondern auch *multimodal* bzw. grundsätzlich amodaler Natur (Werner 1959: 66f.; Stern 1992: 74–103; 2011). Vor diesem Hintergrund liegt es nahe anzunehmen, wie es wegweisend erstmals der Kulturanthropologe Ernst Cassirer unter anderem im Austausch mit Werner vollzogen hat und von den beiden vom Pragmatismus beeinflussten Forschern Susanne K. Langer und John M. Krois aufgegriffen wurde, dass sich auch die Wahrnehmung von Welt an denselben Prinzipien orientiert (Sauer 2014b).

Forschungshintergrund

Rückblickend erscheint es wie ein einmaliges historisches Ereignis, wie mit der Neugründung der Hamburger Universität 1919 für Forscherinnen und Forscher unterschiedlicher Disziplinen ein Raum entstand, in dem sie in einem engen Austausch den drängendsten Fragen der Zeit gemeinsam nachgehen konnten, wenn auch nur für kurze Zeit, bis die meisten mit der Machtübernahme Hitlers 1933 in die Emigration gezwungen wurden. Als eine zentrale Frage, die von den Forschern bewegt wurde, kann sicherlich diejenige angesehen werden, die sich im Anschluss an die Darwin'schen Forschungen ergab: Was unterscheidet den Menschen vom Tier (vgl. Hartung 2004: 11–82)? Welche Fähigkeiten zeichnen ihn gegenüber dem Tier aus? Neben der Bild- und Tatkraft des Menschen sind es vertiefend wahrnehmungstheoretische Fragen, die dabei mit Blick auf die Bewusstseinsbildung in den Fokus des gemeinsamen Interesses rückten. Über sie trafen sich die Interessen des Philosophen Ernst Cassirer mit denen des Kunst- und Kulturwissenschaftlers Aby M. Warburg und denjenigen des Kunsthistorikers Erwin Panofsky, aber auch mit den Forschungen des Biologen Jacob von Uexküll, des Psychologen Heinz Werner und der Bauhausmeisterin Gertrud Grunow, um nur einige zu nennen.¹

Bemerkenswerter Weise schließen ihre Fragestellungen vor allem an solche aus der Kunstwissenschaft bzw. der formalen Ästhetik an, in der das Verhältnis von Wahrnehmungsweisen und Gestaltungsweisen zentral diskutiert wurde (vgl. Wiesing 2008: 25–205). So werden die Forschungen der formalen Ästhetik bis weit in die 80er Jahre hinein von dem Gedanken getragen, dass es die jeweilige Sichtweise des Produzenten sei, die die Gestaltungsweise bestimme (vgl. Sauer 2015c). Eine optische Sicht der Welt bringe daher andere Bilder hervor als eine haptische (vgl. Riegl 1901), eine malerische eine andere

¹ Um im beschränkten Rahmen dieser Untersuchung zumindest einen Reflex von deren Forschungen zu geben, dienen die nachfolgenden Hinweise auf deren in ihrem Forschungsfeld zumeist sehr einflussreichen Schriften: zu Warburg und Panofsky (vgl. Böhme (1997), zu Panofsky (1979a, 1979b), zu Uexküll (vgl. Krois 2011b), zu Warburg vgl. Böhme (1997), zu Werner (1959; Sauer 2011) und zu Grunow (1923).

als eine lineare, wie sich am Beispiel von Werken des Barock und der Renaissance zeige (vgl. Wölfflin 1923) und eine dynamische (malerische) eine andere als eine gegenständlich (linear) orientierte (vgl. Imdahl 1974: 325; 1987: 14–34, insb. 33). Erst Gottfried Boehm, der 2008 das Forschungszentrum *Eikones* in Basel gründete, löste sich von dieser Vorgabe, obwohl auch er sich ausdrücklich an der Terminologie Imdahls anlehnte und zwischen simultan (sehendes, dynamisches Sehen) und sukzessiv (Gegenstandsehen) erfolgenden Wahrnehmungsprozessen unterschied, wobei er ihnen jedoch keine spezifischen Gestaltungsweisen, seien es malerische oder lineare, zuordnete (vgl. 1980: 120–122). Das wiederum hat weitreichende Konsequenzen, da mit der Trennung von Wahrnehmung und Gestaltung kein funktionaler Zusammenhang hergestellt werden kann, auf dem eine semiologische und damit historisch-kulturell relevante Theorie aufbauen könnte. Das spiegelt sich auch in den Forschungen wider, die an die Bildtheorie Boehms anschließen (vgl. Alloa 2014; Sauer 2015a) und an der weitreichenden Kritik, die dessen Ansatz ebenso wie Horst Bredekamps, wie weiter unten gezeigt werden soll, auslöste (vgl. Wiesing 2013; Sauer 2014a).

Auch wenn die Hamburger Forscher die Fragen der formalen Ästhetik aufgreifen, so grenzen sie sich doch deutlich von der Annahme ab, dass es die Sichtweise des Produzenten von der Welt sei, die die Gestaltungsweise ausmacht (vgl. Panofsky 1979a: 187). Im Wesentlichen ist es Ernst Cassirer, der den davon abweichenden Ansatz mit der Veröffentlichung seines Hauptwerks, den drei Bänden zur *Philosophie der symbolischen Formen* zwischen 1923 und 1929 nach und nach ausarbeitete und öffentlich machte. Seine Wahrnehmungstheorie beruht auf der Annahme, dass der Mensch grundsätzlich nicht objektiv-sachlich wahrnehme, sondern subjektiv durch die affektive Auslegung von Bewegungs- und Raumformen geprägt sei; sie bildet den Kern seiner Kulturtheorie (vgl. Sauer 2008). Cassirer bezeichnete diese ursprüngliche Wahrnehmungstätigkeit als *Ausdrucks-Wahrnehmung* (vgl. 1964b: 94). Diese betrifft die Wahrnehmung im Allgemeinen als auch die Bildwahrnehmung im Besonderen, wie er es ansatzweise 1944 in seiner im amerikanischen Exil verfassten Spätschrift *An Essay on Man* festhielt (vgl. 2007: 229). In Abgrenzung zu An-

nahmen der formalen Ästhetik lässt sich schlussfolgern, ohne dass es explizit von Cassirer zum Thema gemacht wurde, dass es keine bewussten Entscheidungen sind, die Welt, sei es optisch-dynamisch oder haptisch-gegenständlich, zu verarbeiten, sondern, dass die über Epochen beobachtbaren Unterschiede in der stilistischen Auffassung der Motive (malerisch und linear) darauf beruhen, dass der Mensch die Welt schon immer und insofern unmittelbar als eine dynamisch organisierte erlebt. Hieran lässt sich als weiterführende, im Rahmen dieser Untersuchung jedoch nicht weiter zu vertiefende These anschließen, dass die Variation in der stilistischen Ausarbeitung dann entsprechend von der jeweiligen unbewussten kulturell-geformten Stimmungslage abhängt.

Für die hier verfolgte an der Interaktion zwischen Wahrnehmung und Medium interessierten Fragestellung ist es vielmehr wesentlich, darauf hinzuweisen, dass damit Cassirer – ebenso wie die formale Ästhetik – einen funktionalen Zusammenhang zwischen Wahrnehmungsweisen und Gestaltungsweisen unterstellt. Sie gründet nach beiden Ansätzen auf formal-abstrakten Prinzipien. Doch dasjenige, was die Wahrnehmung in der Welt als dynamisch-bewegt auslegt, sind, nach Cassirer, nicht die Gegenstände als solche, sondern eben *nur* die Bewegungs- und Raumformen und damit ebenfalls nicht-diskursive, formal-abstrakte Aspekte. Mit Blick auf die Bildwahrnehmung sind es dann entsprechend erneut abstrakt-formale Elemente und nicht wiedererkennbare Motive, die als »lebendige Formen« erfasst werden (ebd.: 233–234). Anthropologisch bedingt sei der Mensch, wie es Cassirer im Anschluss insbesondere an die Forschungen aus den Lebenswissenschaften formulierte,² von einer »triebhaften Unterschicht« bestimmt, so dass der Mensch alles schon immer als ein dynamisches Geschehen auslege (vgl. 1964b: 78, 94). Alles

2 Ergänzend zu den bereits genannten Forschern spielten in seine Überlegungen zur Wahrnehmungstheorie bzw. Ausdruckswahrnehmung zudem die Forschungsansätze des mit ihm Verwandten Neurologen in Frankfurt Kurt Goldstein (vgl. Krois 2011a: 53–56; 2011b: 188–190) sowie diejenigen des Psychologen Ludwig Klages (2013), des Philosophen und Psychologen Theodor Lipps (1899) sowie diejenigen des Philosophen, Anthropologen und Soziologen Max Scheler (1923) eine entscheidende Rolle (vgl. zu letzteren Cassirer 1964b: 93–107).

dasjenige, was über die Ursprungswahrnehmungsform, die Ausdrucks-Wahrnehmung, wahrgenommen werde, könne daher schon immer als symbolisch bedeutsam angesehen werden (ebd.: 222–237, hier: 234f.). Insbesondere Aby M. Warburg folgte Cassirer in dieser Auffassung nach, in dem er zum Beispiel mit der Anlage eines Mnemosyne-Atlas die Wanderungen der über die Ausdruckswahrnehmung erfassten Empfindungen, wie sie sich, so die Ausgangsthese, in Bildern aller Kulturen zu äußern vermögen, sammelte und ergänzend eine umfassende Bibliothek dazu anlegte (vgl. Böhme 1997). Dem entgegen erlauben die methodischen Unterscheidungen des Kunsthistorikers Erwin Panofsky zwischen Phänomensinn, Bedeutungssinn und Dokumentsinn (Wesenssinn) bzw. *vor-ikonographische*, *ikonographische* und *ikonologische Methode* (vgl. 1979a; 1979b) keinen direkten Anschluss an die Wahrnehmungstheorie Cassirers, auch wenn er sich mit ihnen scheinbar an der Dreigliederung der Bewusstseinsmodi orientierte, die Cassirer einführte. Ihnen zufolge erlaube der mythische, anschaulich-ästhetische und theoretische Bewusstseinsmodus dem Menschen sich über Prozesse der Entäußerung von der ursprünglich lebendigen Wahrnehmungsweise der Welt (Ausdrucks-Wahrnehmung) zu distanzieren, ohne jedoch jeden Bezug zu ihr zu verlieren (vgl. Cassirer 1964b: 103). So hob auch Panofsky zunächst auf die primär wahrnehmbare Sinnschicht ab, den Phänomensinn, über den der Mensch sowohl den Ausdruck dessen erfasse, was er sieht, als auch den Sach-Sinn erschließe. Doch im Gegensatz zu Cassirer schloss er dabei sogleich auf diskrete Emotionen wie etwa traurig oder fröhlich und damit auf konkrete Eindrücke, die wir beispielsweise von einem Gesicht bekommen können. Doch Cassirer versteht unter dem, was über die Ausdruckswahrnehmung erfasst wird, etwas sehr viel Unbestimmteres, nämlich *nur* Impulse und Richtungen (Bewegungs- und Raumformen), die als heftig oder schwach empfunden werden können (ebd.: 94). So verliert Panofsky bereits über die Einführung der sogenannten vor-ikonographischen Methode den Anschluss an die Unterscheidungen Cassirers. Daran anschließend gab Panofsky mit der ikonographischen Methode ein Instrumentarium zur Hand, mittels dem vergleichend die stilistischen Unterschiede und die ihnen entsprechenden Bedeutungen in der Darstellung eines Motivs erfasst wurden. Damit ließ sich ein Katalog

von Typologien erstellen, der bis heute weitergeführt wird, in dem etwa die charakteristischen Unterschiede der Marien-darstellungen erfasst sind (vgl. hierzu Lexikon der christlichen Ikonographie, 1968–76). In diesem Verfahren werden Analogien zum anschaulich-ästhetischen Bewusstseinsmodus erkennbar. Bezugspunkte zum theoretischen Bewusstsein werden weiterführend in der ikonologischen Methode Panofskys deutlich, über die mittels Forschungen zum Kontext der Werke deren jeweilige historische Bedeutung erschlossen werden könne. Methodisch gesehen haben die Unterscheidungskriterien Panofskys eine pragmatische Funktion, indem sie vergleichbar dem Ansatz Cassirers die kulturell-historische Fundierung des Menschen aufzeigen sollen, die dieser mittels symbolischer Formen selbst erschafft (vgl. Cassirer 1964b: 222–237; Panofsky 1979b: 212). Doch so wie die formale Ästhetik letztlich den Anschluss an die historisch-kulturelle Lebenswelt verliert (vgl. Prange 2004: 174–215, insb. 214f.), so tendiert Panofskys ikonologische Methode, die für die Kunstwissenschaft bis heute Geltung hat, dazu, die Spezifik der Gestaltungsebene zu vernachlässigen (vgl. Imdahl 1979: 14–15; Boehm 1985: 452–453). Das wiederum widerspricht grundlegend dem Ansatz Cassirers, der jedoch erst in seiner Spätschrift also nach dem Erscheinen der ersten Aufsätze zum Thema von Panofsky, konkret herausarbeitete, dass sich die Wahrnehmung des Rezipienten gerade an den formal-abstrakten Elementen, den ‚lebendigen Formen‘ der Bildwerke entzünde und derart über die Werke die Wirklichkeit in gesteigerter Weise vermittelt bekomme (vgl. 2007: 233). Indirekt wurde dieser Ansatz jedoch bereits im dritten, zusammenfassenden Band zur *Philosophie der symbolischen Formen* vorgestellt:

»In Wahrheit bedeutet, innerhalb dieses Horizontes, die Ausdrucks-Wahrnehmung gegenüber der Ding-Wahrnehmung nicht nur das psychologisch-Frühere [...]. Sie hat ihre spezifische Form, ihre eigene ›Wesenheit‹, die sich nicht durch Kategorien, die für die Bestimmung ganz anderer Seins- und Sinnregionen gelten, beschreiben, geschweige durch sie ersetzen läßt. [...] im Spiegel der Sprache [...] läßt sich zumeist noch unmittelbar erkennen, wie alle Wahrnehmung eines ›Objektiven‹ ursprünglich von der Erfassung und Unterscheidung gewisser ›physiognomischer‹ Charaktere ausgeht, und wie sie mit diesen gleichsam gesättigt bleibt. Die sprachliche Bezeichnung einer bestimmten Bewegung etwa birgt fast durchweg dieses Moment in sich: statt die Form der Bewegung

als solche, als Form eines objektiven raum-zeitlichen Geschehens, zu beschreiben, wird vielmehr der Zustand genannt und sprachlich fixiert, von dem die betreffende Bewegung der Ausdruck ist. »Raschheit, »Langsamkeit« und zur Not noch »Eckigkeit«, so heißt es bei Klages [...] »mögen rein mathematisch verstanden werden; dagegen »Wucht, »Hast, »Gehemmtheit, »Umständlichkeit, »Übertriebenheit« sind ebenso sehr Namen für Lebenszustände wie für Bewegungsweisen und beschreiben in Wahrheit diese durch Angabe ihrer Charaktere. Wer Bewegungsge-
 stalten und Raumformen kennzeichnen will, findet sich unversehens in eine Kennzeichnung von Seeleneigenschaften verstrickt, weil Formen und Bewegungen als Seelenerscheinungen erlebt worden sind, ehe sie aus dem Gesichtspunkt der Gegenständlichkeit vom Verstande beurteilt werden, und weil die sprachliche Verlautbarung der Sachbegriffe nur durch Vermittlung von Eindruckserlebnissen stattfindet« (Cassirer 1964b: 94).

Entsprechend charakterisiert Cassirer diese ursprüngliche Form des Wahrnehmens als eine, die durch ein Erleben und Erleiden gekennzeichnet sei. Dasjenige, was erfasst werde, erhält dadurch einen Ausdruck: »Ausdruck ist zunächst nichts anderes als ein Erleiden; ist weit mehr ein Ergriffenwerden als ein Ergreifen« (ebd.: 88). Dasjenige was über diesen Weg aufgegriffen wird, erhält derart eine Sinnrichtung.

Vor dem Hintergrund der ambivalenten Rezeption des Ansatzes Cassirers in den Kunstwissenschaften, sind es in der unmittelbaren Nachfolge nicht sie, die seine Wahrnehmungstheorie aufgreifen. Mitverantwortlich kann dafür auch Cassirer selbst angesehen werden, da er den für seine Philosophie grundlegenden Ansatz in seiner Spätschrift nicht mehr explizit thematisiert. So sind es mit bedingt durch die Emigration Cassirers über mehrere Stationen in die USA die beiden amerikanischen Forscher, die in der Tradition des Pragmatismus stehen, die daran anschließen. Zu ihnen zählen ab den 40er Jahren die Whitehead-Schülerin Susanne K. Langer und viel später der ebenfalls aus Amerika stammende Mitbegründer von *Bildakt* an der Humboldt-Universität Berlin John Michael Krois, der sich zudem grundlegend auf Peirce stützte (vgl. Sauer 2014b). Noch bevor das Spätwerk Cassirers 1944 in Amerika erschien, entwickelte Langer aufbauend auf dessen wahrnehmungstheoretischen Überlegungen und denjenigen Whiteheads ihren eigenen kunsttheoretischen Ansatz,

den sie 1942 publizierte und in nachfolgenden Schriften, die 1953, 1967 und 1972 erschienen, systematisch ausbaute (ebd.: 54–60). Dabei knüpfte sie konkret an das von beiden Forschern stark gemachte, affektiv-emotional geprägte Erleben des Menschen an, das sich entsprechend *nicht* bereits in diskreten Emotionen äußere, sei es Trauer, Freude, Wut usw., sondern *nur* in Richtungsimpulsen, Rhythmen und Formen. (vgl. Cassirer 1964a: 88, 94; Whitehead 2000: 101, 106; Sauer 2014b: 12–17). Wie es Cassirer im Spätwerk dann ebenfalls ausführte, werde diese Weise des Erlebens gerade bei der Begegnung mit den Künsten aufgerufen. So sei der Gehalt der Kunst »das mit Worten nicht sagbare, und doch nicht unausdrückliche Prinzip der lebendigen Erfahrung, die innere Bewegungsform des empfindenden, seines Lebens bewussten Daseins« (Langer 1965: 252). Ihn zu verstehen, setze eine Vertrautheit mit der »impliziten« (und *nicht* diskursiven oder präsentativen) Bedeutung der Werke voraus, die eigener, »nicht-diskursiver« Formen des Begreifens bedürfe (ebd.: 256–260). Die nicht-diskursiven Formen des Begreifens entsprechen, wie es bereits indirekt bei Cassirers erkennbar wird, formal-abstrakte Gestaltungsweisen. Letztere beruhen nach Langer in der Musik in der »tonalen dynamischen Form« und in der Malerei, Bildhauerei und Dichtung im »Spiel der Linien, Massen, Farben und Stoffe« (ebd.). Wobei der Gehalt des künstlerischen Ausdrucks selbst, wie ihn Langer in dieser frühen Schrift noch als Vermutung nahe legte und in *Feeling and Form* 1953 zum Thema machte, in allen Künsten der Gleiche wie in der Musik sei (vgl. 1967: 103, 369, 372). Entsprechend definierte Langer die Kunst als »the creation of forms symbolic of human feeling« (ebd.: 40). Die konkrete symbolbildende Kraft liege darin, dass über die Spannungen und Entspannungen der bildnerischen Mittel ein *virtuelles* Bild organischen Lebens entstehe (ebd.: 206f., 47–59, 372). Sie beruhe auf der engen Beziehung zwischen organischen (leiblichen) bzw. mentalen Prozessen (*vital forms*) und künstlerischen (*artistic forms*). Zwischen ihnen müsse eine Analogie bestehen. Darauf baut die (*Bild*-)*Akt-Theorie* Langers auf, wie sie sie in dem Doppelband *Mind. A Philosophy of Human Feeling*, dessen erster Band 1967 und der zweite 1972 erschien, herausarbeitete (vgl. 1985: 199–253). Erst im Zusammenspiel, so Langer, werden sie symbolisch (gefühlsmäßig) bedeutsam. Im logischen bzw. dialektischen Muster (»tension and

resolution») der möglichen Beziehungen (»potential acts«) forme sich der Sinn der Erscheinung als »lebendige Form« bzw. »illusion of bodily existence« (ebd.: 206).

Diese Wirkungsweise jedoch mit Bezug auf Unterhaltung und Ritual auszuschließen, wie Langer unterstellt, da sie Zwecke verfolgen, lässt sich kaum halten. Die Annahme widerspricht ihrem eigenen Ansatz, wonach die Prozesse der Über- und Unterordnung von Akten (»tensions and resolutions«; ebd.: 206) nicht nur das Verhalten und damit die Entwicklung des Menschen ausmachen, sondern alle Lebensbereiche betreffen. So seien sie bereits auf molekularer Ebene zu beobachten, die von physikalischen und chemischen Prozessen gesteuert werden. Funktional betrachtet, ermöglicht die Fundierung von Entwicklungsprozessen in dialektischen Akten demnach die Übertragung von handlungsrelevanten Informationen von einer auf die andere Ebene. Sie bewusst zu verstehen und entsprechend in Medien umzusetzen, kann demnach als die Basis für die Kommunikation und Weiterentwicklung des Menschen angesehen werden. Es sind inzwischen, wie bereits einleitend erwähnt, aktuelle entwicklungspsychologische und parallel neurowissenschaftliche Studien, die diese Annahme stützen (vgl. Stern 1992; 2010; Gallese/Freedberg 2007; Rizzolatti et al. 2013).

Das (Bild-)Aktverständnis wie es Langer entwickelte, deckt sich in vielerlei Hinsicht mit dem des Cassirer-Experten John M. Krois (vgl. Sauer 2014b: 54–60). So ging auch er davon aus, dass das ausdrucksmäßige Verstehen, grundsätzlich den Zugang des Menschen zur Welt ausmache, es sei körperlich gebunden (vgl. Krois 1987: 57, 85f.) und könne entsprechend als Funktion aller höheren symbolischen Formen (mit symbolischer Prägnanz) verstanden werden. Es sei »the logical structure of experience« (ebd.: 47).

Doch erst spät, in seinem letzten Lebensjahr 2010, eröffnet sich dem Forscher konkret in Auseinandersetzung mit dem Enaktivismus (vgl. Gallese/Freedberg 2007; Krois 2011d: 237f.), dass sich das Verstehen einer expressiven Bedeutung nicht nur mit der Willensbildung in Verbindung bringen lasse, und damit an die von ihr in einem Abwägungsprozess verfolgten Wünsche und Zwecke (»Evaluationsprozess«; Krois 1987: 155, 167, 102–105), sondern mit den Wahrneh-

mungsprozessen selbst zusammenhänge. So gewinnt die von Krois zuletzt in mehreren Aufsätzen angenäherte Verkörperungstheorie an Kontur (vgl. Bredekamp/Lauschke 2011; Sauer 2013). Sie gründet auf der Annahme, dass sowohl das Bild als auch der Körper (bzw. die Wahrnehmung des Menschen, aber auch von Tieren und Robotern) auf vergleichbaren Prinzipien bzw. Schemata aufbauen. Demnach besteht, so lässt sich zusammenfassen, zwischen den Bildschemata und Körperschemata eine Analogie: »Bei allen werden die Körperschemata aus den gleichen Bildschemata aufgebaut. Diese Bildschemata sind dynamische, nicht optische Formen [...]«. Diese bewusst zu erleben und zu fühlen (als »Qualitäten«; Krois 2011c: 231) über die »Ausdruckswahrnehmung« (vgl. Krois 2011e: 270) zeichne den Menschen im Gegensatz zum Tier aus.

Dennoch hielt Krois an verschiedenen Stellen fest – letztlich im Gegensatz zu seinen eigenen Aussagen –, dass auch wenn im Bild dynamische, affektiv wirksame Aspekte liegen, die, wie es auch Cassirer und Langer formulierten, auf abstrakt-formalen Prinzipien beruhen, so seien diese unabhängig von den Intentionen der Produzenten und entsprechend auch der Interpretation der Rezipienten:

»The usurpatory character of pictural objects – the fact that they possess affective meanings independently of the artists' intentions and the viewer's deliberate interpretations – results from the fact that like the viewer, they too embody dynamic affective image schemas« (Krois 2011d: 251)

Vor diesem Hintergrund, so lässt sich mit Krois festhalten, ist das Bild keine Mitteilung und hat demzufolge auch keine Handlungsrelevanz. Die kunsthistorischen Forschungen Horst Bredekamps, der mit Krois 2008 *Bildakt* gründete, sind ebenfalls von dieser widersprüchlichen Ambivalenz geprägt (vgl. 2010: 51–56). Damit enttäuschte er vor allem die Hoffnungen von Historikern, die inspiriert von seinem Vortrag auf dem Deutschen Historikertag in Konstanz 2006 (vgl. 2011b: 289–309) mit dessen Veröffentlichung von *Bildakt* 2010 auf operationalisierbare Lösungen hofften, wie sich Bilder so analysieren lassen, dass deren Handlungskraft hervortritt (vgl. Jäger 2011; Sauer 2015b). Schließlich sind es die impliziten Voraussetzungen in dem Ansatz Bredekamps, die sich auch in dem Gottfried Boehms erkennen lassen, die heftige Kritik auslösten, weil sie die Bilder als eigen-

ständige Agenten vorstellen und damit anthropomorphisieren würden (vgl. Wiesing 2013: 78–107; Sauer 2014a).

Pipilotti Rist: *I'm Not The Girl Who Misses Much*, Video, 5'02, 1986

Entgegen dieser Kritik, wie sie nicht ganz unberechtigt von Wiesing formuliert wurde, lässt sich sowohl in dem Ansatz Boehms als auch Bredekamps vor dem Hintergrund der hier aufgezeigten Tradition der formalen Ästhetik innerhalb der Kunstwissenschaften und der kulturanthropologischen Forschungen, wie sie Cassirer begründete, ein Ansatz aufzeigen, der die Unstimmigkeiten zu überwinden vermag. Denn wird davon ausgegangen, wie es hier als These von mir formuliert wurde, dass nicht nur die Wahrnehmung von Bildern, sondern bereits die der Welt auf nicht-diskursiven, formal-abstrakten Aspekten beruht, *multimodal* mit allen Sinnen aufgenommen und darüber hinaus affektiv-emotional von uns ausgelegt werden kann, ergibt sich ein schlüssiges Konzept, inwiefern unbewusste, körperliche Prozesse als Voraussetzung davon angesehen werden können, wie von uns in Medien übersetzte Informationen und Empfindungen verstanden werden können. Wie grundlegend diese Art der Wahrnehmung für das soziale Verhalten und darüber hinaus auch für die Wahrnehmung von Kunst ist, brachte insbesondere der Entwicklungspsychologen Daniel N. Stern in die Forschung ein (vgl. 1992: 225–230; 2011). Doch im Gegensatz zu den Auslegungsprozessen in der Alltagswahrnehmung, in denen ihre Wirkmechanismen unemerkt bleiben, werden sie für uns angesichts von Kunst offensichtlich. Hierin äußert sich eine Annahme, die nicht nur von Stern (vgl. 1992: 228f.) und zuvor bereits von Werner (vgl. 1959: 47) geäußert wurde, sondern so auch von Cassirer und Langer formuliert wurde (vgl. Cassirer 1964b: 88; 2007: 228; Langer 1965: 241–260, insb. 254). Dass es weiterführend nicht im Interesse von Werbung und Propaganda liegt, die Prozesse offenzulegen, über die sie für den Empfänger unbewusst Einfluss auf dessen Empfindungen und damit dessen Entscheidungen nehmen können, scheint selbstverständlich (vgl.

Sauer 2012a: 11–23, 194, 266–267, 283). Bemerkenswerter Weise spiegelt sich dieses gegensätzliche Interesse aus meiner Perspektive auch in der jüngeren Filmproduktion im Vergleich zur Computerspielindustrie wider. Während es in Filmen wie *Inception* (Christopher Nolan, USA/UK 2010) oder *Gamer* (Mark Neveldine & Brian Taylor, USA 2009) um die offen ausgetragenen Diskussion fiktiver Möglichkeiten immersiver Prozesse geht, zielen Computerspiele auf eine Nivellierung der Grenzen zwischen Fiktion und Realität.

Inwiefern es in den Künsten nicht nur um die Offenlegung der Wahrnehmungs- und Gestaltungsprozesse und deren Wirkmechanismen geht, sondern darüber hinaus auch um die Provokation von Antworten, soll im Nachfolgenden die exemplarische Analyse eines Videos der renommierten Schweizer Videokünstlerin Pipilotti Rist zeigen (vgl. dazu auch Sauer 2012c). Es handelt sich dabei um ein Video, das die Künstlerin während ihrer Ausbildungszeit in der Basler Kunstgewerbeschule 1986, heute die Hochschule für Gestaltung und Kunst, realisierte und mit dem sie auf einen Schlag bekannt wurde: *I'm Not The Girl Who Misses Much* (Deutsch: *Ich bin kein Mädchen, das viel vermisst*) (Abb. 1).

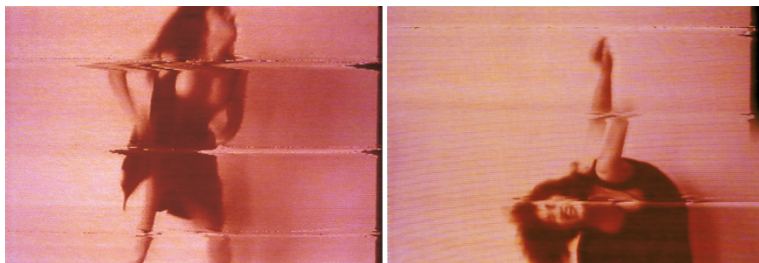


Abbildung 1: Pipilotti Rist, *I'm Not The Girl Who Misses Much*, 1986. (© Pipilotti Rist, Courtesy the artist, Hauser & Wirth and Lubring Augustine)

Spielerisch über zum Teil skurile, zum Teil witzige Effekte und parallele videotechnische Verfahren karikiert die Video-künstlerin darin nicht nur einen Song der *Beatles*, der für das Video auch Titel gebend wurde, sondern deckt mit ihnen zugleich die Wirkmechanismen der Gestaltungsmöglichkeiten mit Bewegungsbildern und damit zugleich der Wahrnehmungs-weisen des Rezipienten auf. Die nachfolgende Analyse geht entsprechend den umgekehrten Weg. Sie sucht mit der Beschreibung die spezifisch formal-abstrakten Aspekte herauszuarbeiten, die von uns, so die Annahme, parallel zur Wahrnehmung von Welt und damit kulturunabhängig, affektiv ausgewertet werden. Welchen Einfluss diese Wahrnehmungs-weise auf die Auslegung der zugleich wiedererkennbaren Elemente hat und darüber auch Möglichkeiten der aktiven Auseinandersetzung mit ihnen anzuregen vermag, gilt es dabei mit aufzuzeigen, denn es ist dieser Einfluss, so die These, der grundlegend für die Möglichkeit der Interaktion und Kommunikation über Medien gesehen werden kann.

Das, was die Künstlerin mit dem Video zeigt, ist schnell erzählt. In dem nur fünf Minuten dauernden Tape tanzt und singt nur verschwommen sichtbar eine junge Frau in einem *kleinen Schwarzen* mit offenem Busen. Zunächst großpixelig, mit Rotfilter und hörbarer Ablauf-Tonspur, erscheint der Titel des Videos in der Größe sich ausdehnend und wieder zusammen ziehend. Ein Vorgang, den wir unmittelbar mitvollziehen und dessen Ambivalenz wir ebenso unmittelbar auf den Inhalt des Textes übertragen. Erst das Erlebte prägt, so gilt es hier stark zu machen, die Auslegung der Wortbedeutung. Auf einer zweiten Ebene sind hinter der Schrift im Fast-Forward-Modus und wechselnden Zoomeinstellungen zunächst nur sehr verschwommen, die hektischen Bewegungen und das Gesicht einer Tanzenden zu sehen. Dann schaltet die Aufnahme um auf normalfarbig. Die Schrift verschwindet und die Tanzende selbst tritt auf und wird damit zum Thema. Immer noch pixelig-unscharf, farblich auf Schwarz-Weiß reduziert mit leichtem Rot-Grün-Blauschatten erscheinen ihre Bewegungen durch die Zeitraffer verzerrt puppig-abgehackt. Ein kurzer Liedtext »I'm not the girl who is missing much« wird dabei von ihr immer wieder und wieder wiederholt. Der Rhythmus der Wiederholung und der Zeitraffer verbinden sich mit den abgehackten Bewegungen. Die Art und Weise des Vortrags steigert

diesen Effekt noch: Die Stimme ist außer Atem, hoch und piepsig. Diese Performance erfährt eine neuerliche Verstörung dadurch, dass das Medium selbst durch das Flackern der Aufnahme und die Streifen im Bilddurchlauf zum Thema wird. Die Szene, so wird offensichtlich, ist von einer Standkamera aufgenommen und die Tänzerin bewegt sich zum Teil außerhalb des Aufnahmefeldes oder unmittelbar auf die Kamera zu. Verzerrt bzw. transformiert wird die Performance, indem ein Rotfilter zum Einsatz kommt (Abb. 2–3).



Abbildungen 2–3: Pipilotti Rist, *I'm Not The Girl Who Misses Much*, 1986. (© Pipilotti Rist, Courtesy the artist, Hauser & Wirth and Lubring Augustine)

Der Bildraum verflacht damit nochmals erheblich. In Zeitlupe wie aus dem Off ertönt nun erneut der Songtext, die Tänzerin ist inzwischen unterhalb des Aufnahmefeldes, scheinbar am Boden und rapelt sich allmählich wieder auf. Sie übernimmt wieder die Führung und singt und tanzt noch schneller als zuvor. Zeitlupe und Zeitraffer sowie der Farbwechsel und der damit einhergehend wechselnde Raumeindruck kontrastieren heftig miteinander und steigern die Effekte. Die bereits zu Beginn bizarre Performance nimmt in ihrer Eindringlichkeit komische slapstickartige Züge an. Fast beschwörend singt die Tänzerin sich und uns im Laufe ihrer Präsentation immer wieder den Liedtext vor.



Abbildungen 4–5: Pipilotti Rist, *I'm Not The Girl Who Misses Much*, 1986. (© Pipilotti Rist, Courtesy the artist, Hauser & Wirth and Lubring Augustine)

Alles was geschieht und über die Inszenierung der formalen Elemente für uns affektiv erlebbar wird, überträgt sich hier auf die Szene und den Text. Deren Verbindung und Bedeutung steht plötzlich über die Steigerung der Effekte infrage. Dann »reißt der Film«. Erneut flackert die Aufnahme und Risspuren verzerren die Szenerie (Abb. 4–5).

Fragen nach der Bedeutung des Erlebten und Gesehenen bleiben daran anschließend nicht aus. Doch erst bei der vertiefenden Suche nach den Bezügen und dem Hintergründen zum Text zeigt sich, dass mit dem Tape unmittelbar an einen Song der *Beatles*, den John Lennon und Paul McCartney verfassten und der im selben Jahr wie das Video, 1968, erschien, angeknüpft wird. Darin ist von einem Mädchen die Rede und/oder auch von Drogen, dem es sexuell/rauschmäßig an nichts fehlt, doch statt »she's« heißt es bei Rist »I'm not the girl who misses much« aus dem Song »Happiness Is a Warm Gun«. Letztlich ist es jedoch weniger der Song und das Mädchen als die Inszenierungs-techniken, die uns irritierten. Sowohl das Mädchen als auch wir mit ihr werden über sie angetrieben: Wir erleben die Heftigkeit der Bewegungen, tauchen in den roten Raum ein, sinken mit zu Boden, werden atemlos, fühlen den Rhythmus und die Zerrissenheit. Zugleich vermögen wir diese Erlebnisse mit unseren eigenen Vorerfahrungen und unserem Vorwissen dazu in Abgleich zu bringen, so dass wir darüber hinaus zeitgleich die Verzerrungen bzw. die Künstlichkeit der Szene und der Aufnahme erfassen. Auf einer dritten Erfahrungsebene bringen wir zudem alle mit den Verzerrun-

gen vermittelten Informationen mit der Tänzerin, ihren Bewegungen und mit der von ihr vorgetragenen Liedzeile in Verbindung. Derart wird sichtbar wie die gestalterischen Maßnahmen bzw. die formalen Entscheidungen der Künstlerin wesentlich für die Generierung der Bedeutung werden.

Verstehen erweist sich hier als ein Prozess, der mit dem unmittelbaren *Erleben* und *Erleiden* (vgl. Cassirer 1964b: 88) einsetzt und im Abgleich mit den eigenen Vorerfahrungen und dem Vorwissen konkrete Formen annimmt. Schlussfolgerungen im Hinblick darauf, was uns die Künstlerin mit dem Video sagen will, lassen sich entsprechend daran anschließend aufzeigen: Statt alles zu haben und damit nichts zu vermissen, wie das Mädchen mit der ständigen Wiederholung des Songtexts vorgibt, scheint sie dieses Ziel nie zu erreichen. Ihre Versuche nehmen fast verzweifelt-groteske Züge an. Auf dem Weg dorthin wird ihre Performance keinen Moment lang konkreter und deutlicher. Im Gegenteil, das, was sie sich und uns zeigen möchte, droht ihr zu entgleiten. Sie singt und tanzt sich und uns etwas vor. Was sie uns zeigt, ist dann das Tanzen und Singen selbst mit entblöstem Busen und hoher piepsiger Stimme. Es gewinnt dabei keine Tiefe. Es handelt sich insofern nur um ein Klischee bzw. das Bild einer Rolle, das sie sich und uns überzeugend vorstellen möchte. Doch, so wie das Rollen-Bild nicht für das Mädchen aufgeht, so scheitert auch der Rezipient: Statt einem verführerischen jungen Mädchen bei seiner Selbstpräsentation/Selbsterfüllung zuzuschauen, nimmt diese clowneske Züge an. Sie gerinnt zur Farce. Einem womöglich begehrlchen, voyeuristischen Blick oder einer womöglich nachahmenswerten Vorbildfunktion entzieht sich diese Inszenierung, wie auch andere der Künstlerin, völlig.

Fazit

Wahrnehmung im Allgemeinen und damit auch die Wahrnehmung von uns selbst, mittels technischer Hilfsmittel erzeugten bewegten Bildern ist, so galt es vor dem Hintergrund der kulturanthropologi-

schen Forschungen und der exemplarischen Analyse des Rist-Videos zu verdeutlichen, nicht allein sachlich, auf die Erfassung der Dinge und der Handlungsfolgen ausgerichtet, sondern lässt sich von deren formal-abstrakten Erscheinungsweisen affizieren. Das heißt, sie orientiert sich nicht nur an dem *was*, sondern zugleich an der Weise, *wie* sich uns etwas zeigt. Mit Bezug auf bewegte Bilder sind das die Inszenierungstechniken und damit die jeweiligen Einstellungen, mit denen die zirka 18 Bilder und deren Abfolge realisiert werden. Grundlegend sind sie es und damit die formal abstrakten Erscheinungsweisen, die demnach nicht nur auf ihre möglichen benennbaren Bedeutungen ausgelegt, sondern zugleich körperlich, affektiv-vital erfasst werden. Entscheidend für letzteres ist, wie sich bei genauerer Betrachtung zeigt, wie schnell oder langsam, bzw. hier wie hektisch oder künstlich verzögert eine wahrgenommene Bewegung ausfällt. Welche Richtung sie nimmt, ob sie auf uns zukommt oder sich entfernt. Dabei sind die sie begleitenden Geräusche ebenso bedeutsam, sei es, dass sie plötzlich und laut wie das Rauschen der Filmrolle auftreten oder sich zu einem atemlosen, hektischen, fast nicht mehr verständlichen Lied entwickeln oder sei es, dass sie von Ferne, im Tempo gedrosselt wie die Stimme aus dem Off kommen. Desweiteren erweisen sich auch die Formen der Gestalten als wichtig, ob diese sich uns entziehen oder ständig ihre Größe und Ausdehnung verändern, wie eingangs die Liedzeile und nachfolgend die Tänzerin durch die unscharfen Konturen und abrupten Bewegungen. Zur Verunsicherung trägt schließlich auch der ständige Raumwechsel bei, der zwischen Real- und Farbraum wechselt und schließlich in der Ansicht der reißenden Filmrolle mündet. Für das Erleben des Videos sind es insofern die Veränderungen der Formen, die Richtungswechsel und die Heftigkeit bzw. die Intensitätsgrade der Bewegungen sowie die wechselnden Ablaufgeschwindigkeiten bzw. die Zeitmuster der Bewegungen und Töne, die unser unmittelbares affektives Erleben des Geschehens bestimmen. So sind es die Bewegungen der Tänzerin selbst als auch diejenigen, die von den künstlerischen Mitteln, hier den Video-Inszenierungstechniken der 80er Jahre, initiiert werden, die dafür verantwortlich gemacht werden können.

Das heißt für das Erleben selbst spielt es letztlich keine Rolle, ob es über weltliche oder medial inszenierte Reize affiziert wird und

welche Techniken und Materialien dafür verantwortlich gemacht werden können. Der Reizwert für das Erleben hängt von den Formen, Intensitätsgraden und Zeitmustern ab, die sie initiieren und der Unmittelbarkeit, mit der sie erlebt werden. Ein Zusammenhang, der erstmals in dieser Klarheit von dem Entwicklungspsychologen Daniel N. Stern herausarbeitet wurde (vgl. 1992: 74–102, insb. 80; Sauer 2012a: 79–92, insb. 83–86). Als bemerkenswert erweist sich für das Erleben, dass es keinen Unterschied zwischen der realen und der fiktiven Welt gibt. Es sind letztlich die eigenen Vorerfahrungen und das eigene Vorwissen, die je nach dem wie stark diese zugelassen werden, für den Grad der Distanzierung und der entsprechend bewussten Auswertung des Erlebten als zentral angesehen werden können. Das heißt, je weniger mit der Inszenierung Prozesse der Distanzierung etwa durch Brüche veranlasst werden, desto höher der Grad der Immersion und desto eindringlicher vermag das Empfinden für den eigenen Körper schwinden, wie es jüngste empirische Studien mit Bezug auf das Erleben von Computerspielwelten verdeutlichen (vgl. Weger/Lounghnan 2014).

Ziel dieser Untersuchung war es, einen Beitrag zum Verständnis dessen zu entwickeln, was das unmittelbare Erleben und Verstehen von bewegten Bildern, aber nicht nur von ihnen, ausmacht. Dass hier anthropologisch bedingt, die Wahrnehmung als zentral angesehen werden kann, war ein Baustein in der Argumentation. Sie wird gleichermaßen, so galt es stark zu machen, von allen Sinnen getragen und begegnet insofern sowohl der Welt als auch jedem von uns hergestellten Medium mit der Aufmerksamkeit aller Sinne. Das heißt, auch wenn weltlich oder medial bedingt, die ein oder andere Wahrnehmungsweise in den Vordergrund rückt, so werden doch zugleich die anderen Sinne, wie deutlich werden sollte, gleichfalls mit angesprochen. Das setzt, wie sich zeigte voraus, dass die weltlichen und medial organisierten Eigenschaften ähnlich angelegt sein müssen, um verstanden zu werden. Als entscheidendes Verbindungsglied wurde dafür die Orientierung der Wahrnehmung an formal-abstrakten Elementen herausgestellt, wie es bereits Cassirer, Langer und Krois im Abgleich mit lebenswissenschaftliche Forschungen betonten und die von jüngeren Forschungen etwa von Stern, Gallese und Rizzolatti

bestätigt wurden. Visuelle, akustische, taktile, olfaktorische und gustatorische Reize können derart mit Bezug auf deren medialen Einsatz aufeinander abgestimmt und die Effekte entsprechend für den Rezipienten gesteigert werden. Wobei diese Effekte, wie weiterführend deutlich werden sollte, nicht nur inhaltlich, sondern auch für uns selbst bedeutsam werden, da wir sie im Prozess der Wahrnehmung realisieren und damit selbst erleben. Derart beeinflusst ihre Erscheinungsweise nicht nur die Auslegung des Motivs, wie es Cassirer noch annahm, sondern auch uns selbst, indem sie unmittelbar unser affektives Vermögen affizieren, wie es wegweisend Susanne K. Langer herausarbeitete. Damit nimmt die Gestaltung über die Wahrnehmung nicht nur Einfluss auf die Auslegung von Inhalten, sondern auch auf die Empfindungen, die mit ihnen geweckt werden. Die Ambivalenzen, mit denen uns jedoch gerade Rist konfrontiert, bewirken, dass eine affirmativ-mitfühlende Haltung kaum eingenommen werden kann. Die Inszenierung lullt uns nicht ein, führt uns nicht in mögliche Traumwelten fort, wie sie der Songtext inhaltlich nahe legt, sondern löst verwirrende Empfindungen aus. Über die Inszenierung, die damit selbst zum Thema wird, steht dann nicht nur die Aussage des Songtexts, sondern zugleich der Umgang des Mädchens mit ihm und darüber hinaus unsere eigene Haltung zum Thema infrage. Die bewegten Bilder vermögen auf diese Weise unsere Haltung zum Song, zum Mädchen und zu uns selbst zu verändern. Statt Genuss und Wohlgefallen wecken sie ambivalente Empfindungen und stellen mit ihnen bestehende Wertvorstellungen infrage, zu denen wir uns nun bewusst positionieren müssen.

Kulturelle Prozesse, so vermittelte es bereits Cassirer, beruhen insofern tatsächlich weniger auf einer passiven konstatierenden Wahrnehmungsweise als auf einer aktiven, affektiv auslegenden, die uns in der Regel nicht bewusst ist, jedoch über spezifische mediale Konstruktionen bewusst werden kann, wie die Analyse von Rists Video zeigen sollte. Das heißt, anthropologisch bedingt besteht die hier aufgezeigte Verbindung zwischen der Wahrnehmung und Gestaltung ebenso wie die zur Welt immer. Deren unbewusst wirksamen handlungsrelevanten Aspekte beruhen auf der funktionalen bzw. körperlich wirksamen Verbindung zwischen beiden. Das hat weitreichende

Konsequenzen, denn die Beurteilung dessen, was gerade medial vermittelte, bewegte Bilder in unserer Lebenswirklichkeit ausmacht, bekommt damit einen neuen Stellenwert. Denn über die affektiv-emotionale Verarbeitung ihrer formal-abstrakten Erscheinungsweise bestimmen und lenken sie – unbewusst oder bewusst gemacht – unser Verhalten und weiterführend damit auch unsere Entscheidungen und Handlungen entscheidend mit. Dieser Schluss fordert uns in neuer Weise heraus, die von uns selbst erzeugten, bewegten Bilder sehr viel ernster zu nehmen und kritischer zu beurteilen, als es uns die ästhetische Tradition, der auch noch Cassirer, Langer und Krois ebenso wie Bredekamp und Boehm anhängen, nahelegt.

Literatur

- Alloa, Emmanuel (Hg.) (2013), *Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes*, München.
- Boehm, Gottfried (1985), Zu einer Hermeneutik des Bildes [1978], in: Hans-Georg Gadamer/Gottfried Boehm (Hg.), *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, 2. Auflage, Frankfurt/M., S. 444–471.
- Boehm, Gottfried (1980), Bildsinn und Sinnesorgane, in: *Neue Hefte für Philosophie*, Heft 18/19, Anschauung als ästhetische Kategorie, Göttingen, S. 118–132.
- Böhme, Hartmut (1997), Aby M. Warburg (1866–1929), in: Axel Michaels (Hg.), *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*, München, 01.11.2015, <http://www.alt.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/pdf/Warburg.pdf>, S. 133–157
- Bredekamp, Horst (2007), Schlussvortrag: Bild – Akt – Geschichte, in: Clemens Wischermann/Armin Müller/Rudolf Schlögl/Jürgen Leibold (Hg.), *Geschichtsbilder. 46. Deutscher Historikertag vom 19. bis 22. September in Konstanz*, Berichtsband, Konstanz, S. 289–309.
- Bredekamp, Horst (2010), *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adornovorlesungen*, Frankfurt/M..
- Bredekamp, Horst/Lauschke, Marion (Hg.) (2011), *John M. Krois. Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, Berlin.
- Cassirer, Ernst (1964a), *Philosophie der symbolischen Formen* [1924–1925], Bd. 2, Das mythische Denken, Darmstadt.
- Cassirer, Ernst (1964b), *Philosophie der symbolischen Formen* [1929], Bd. 3, Die Phänomenologie der Erkenntnis, Darmstadt.

- Cassirer, Ernst (2007), *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur* [1944], aus dem Englischen von Reinhard Kaiser. 2. Aufl., Hamburg.
- Fricke, Ellen (2012), *Grammantik multimodal. Wie Wörter und Gesten zusammenwirken*, Berlin/Bosten.
- Gallese, Vittorio/Freedberg, David (2007), Motion, emotion and empathy in esthetic experience, in: *Trends in Cognitive Sciences* 11 (5), 07.03, www.unipr.it/arpa/mirror/pubs/pdf/files/Gallese/Freedberg-Gallese%202007.pdf, S. 197–203, Zitat S. 197.
- Grunow, Gertrud (1923), Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Form, Ton, in: Walter Gropius (Hg.), *Staatliches Bauhaus Weimar 1919 bis 1923*, Weimar.
- Hartung, Gerald (2004), *Das Maß des Menschen. Aporien der philosophischen Anthropologie und ihre Auflösung in der Kulturphilosophie Ernst Cassirers*, Habil., Leipzig.
- Imdahl, Max (1974), Cézanne, Braque, Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen, Köln, in: *Wallraff-Richards-Jahrbuch XXXVI, Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Köln, S. 325–365.
- Imdahl, Max (1979), *Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur*, München.
- Imdahl, Max (1987), *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München.
- Jäger, Jens (2011), Rezension zu: Hort Bredekamp, *Theorie des Bildakts*. Frankfurter Adornovorlesungen, Frankfurt/M., in: *H-Soz-u-Kult*, 14.07.2011, <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/-rezensionen/2011-3-037>.
- Klages, Ludwig (2013), *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft, später: Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck* [1950], 7. Aufl., Leipzig.
- Krois, John M. (1987), *Cassirer. Symbolic Forms and History*, New Haven/London.
- Krois, John M. (2011a), Cassirer's »Prototyp and Model« of Symbolism. Its Sources and Significance [1999], in: Horst Bredekamp/Marion Lauschke (Hg.), *John M. Krois. Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, Berlin, S. 44–66.
- Krois, John M. (2011b), Philosophical Anthropolgy and the Embodied Cognition Paradigm [2007], in: Horst Bredekamp/Marion Lauschke (Hg.), *John M. Krois. Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, Berlin, S. 176–193.
- Krois, John M. (2011c), Tastbilder. Zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen, in: Horst Bredekamp/Marion Lauschke (Hg.), *John M. Krois. Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, Berlin, S. 208–231.
- Krois, John M. (2011d), Experiencing Emotion in Depictions. Being Moved without Motion?, in: Horst Bredekamp/Marion Lauschke (Hg.), *John M.*

- Krois, Bildkörper und Körperschema. *Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, Berlin, S. 232–251.
- Krois, John M. (2011e), Bildkörper und Körperschema, in: Horst Bredekamp/Marion Lauschke (Hg.), *John M. Krois. Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, Berlin, S. 252–271.
- Krois, John M. (2011f), Enactivism and Embodiment in Pictures Acts. The Chirality of Images, in: Horst Bredekamp/Marion Lauschke (Hg.), *John M. Krois. Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, Berlin, S. 272–289.
- Krois, John M. (2011g), Was sind und was wollen die Bilder?, in: Horst Bredekamp/Marion Lauschke (Hg.), *John M. Krois. Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, Berlin, S. 290–306.
- Langer, Susanne K. (1965), *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst* [1942], aus dem Amerikanischen von Ada Löwith, 4. Aufl., Berlin.
- Langer, Susanne K. (1967), *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from a Philosophy in a New Key* [1953], 4. Aufl., London.
- Langer, Susanne K. (1985), *Mind. An Essay on Human Feeling* [1976], Bd. 1, 4. Aufl., Baltimore/London.
- Langer, Susanne K. (1972), *Mind. An Essay on Human Feeling*, Bd. 2: Baltimore/London.
- Lexikon der christlichen Ikonographie* (1968–1976), Engelbert Kirschbaum (Bd. 1–4) und Wolfgang Braunfels (Bd. 5–8) (Hg.), 8 Bände, Freiburg im Breisgau u.a..
- Lipps, Theodor (1899), *Die ethischen Grundfragen: Zehn Vorträge*, Hamburg/Leipzig.
- Panofsky, Ernst (1979a), Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst [1932], in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.), *Bildende Kunst als Zeichensystem*, Bd. 1, Ikonographie und Ikonologie: Theorien, Entwicklung, Probleme, Köln, S. 185–206.
- Panofsky, Ernst (1979b), Ikonographie und Ikonologie [1939], in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.), *Bildende Kunst als Zeichensystem*, Bd. 1, Ikonographie und Ikonologie: Theorien, Entwicklung, Probleme, Köln, S. 207–225.
- Posner, Roland (1986), Zur Systematik der Beschreibung verbaler und non-verbaler Kommunikation, in: Hans-Georg Bosshardt (Hg.), *Perspektiven auf Sprache: Interdisziplinäre Beiträge zum Gedenken an Hans Hörmann*, Berlin, S. 267–313.
- Prange, Regine (2004), *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Köln.
- Riegl, Alois (1901), *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei*

- den Mittelmeervölkern*, Wien, 01.11.2015, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/riegl1901>.
- Rizzolatti, Giacomo, et al. (2013), The neural correlates of »vitality form« recognition: an fMRI study, in: *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, 9 (7), S. 1–13, <http://intl-scan.oxfordjournals.org/-content/early/2013/06/17/scan.nst068.full>.
- Sauer, Martina (2008), Wahrnehmen von Sinn vor jeder sprachlichen oder gedanklichen Fassung? Frage an Ernst Cassirer, in: *eJournal Kunstgeschichte*, 21.12.2008, <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/63/>, mit einem Kommentar von Lambert Wiesing, <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/kommentare/2009/wiesing>.
- Sauer, Martina (2011), Entwicklungspsychologie/Neurowissenschaft und Kunstgeschichte. Ein Beitrag zur Diskussion von Form als Grundlage von Wahrnehmungs- und Gestaltungsprinzipien, in: *eJournal Kunstgeschichte*, 07.06.2011, <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/134/>.
- Sauer, Martina (2012a), Faszination – Schrecken. Zur Handlungsrelevanz ästhetischer Erfahrung anhand Anselm Kiefers Deutschlandbilder, in: *ART-Dok*, 05.03.2012, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2012/1851/>.
- Sauer, Martina (2012b), La beauté de l'ardeur pour la vie« (suisse artiste d'art vidéo Pipilotti Rist à St. Gallen, in: *Les Lettres et les Arts* 14 (11), S. 58–61, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/-volltexte/2013/2158/> sowie auf Dt., *ART-Dok*, 15.12.2013, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2013/2172/>.
- Sauer, Martina (2013), Rezension zu: John. M. Krois, Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen, in: Horst Bredekamp/Marion Lauschke (Hg.), Berlin 2011, in: *sehpunkte* 13 (4), 15.04.2014, <http://www.sehpunkte.de/-2013/04/22945.html>.
- Sauer, Martina (2014a), Rezension zu: Lambert Wiesing. Sehen Lassen. Die Praxis des Zeigens, Berlin 2013, in: *sehpunkte* 14 (3), 15.04.2014, <http://www.sehpunkte.de/2014/03/25039.html>.
- Sauer, Martina (2014b), Ästhetik und Pragmatismus. Zur funktionalen Relevanz einer nicht-diskursiven Formauffassung bei Cassirer, Langer und Krois, in: *IMAGE* 20, 11.08.2014, <http://www.gib.uni-tuebingen.de/image?function=fnArticle&showArticle=303>.
- Sauer, Martina (2015a), Rezension zu: Emmanuel Alloa (Hg.), Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes, München 2013, in: *sehpunkte* 15 (1), 15.01.2015, <http://www.sehpunkte.de/-2015/01/25928.html>.
- Sauer, Martina (2015b), Visualität und Geschichte. Bilder als historische Akteure im Anschluss an Verkörperungstheorien, in: Niels Grüne/Claus Oberhauser (Hg.), *Jenseits des Illustrativen. Visuelle Medien und Strategien politischer Kommunikation*, Göttingen.

- Sauer, Martina (2015c; im Erscheinen), Das Bild als semiotisches System. Kunst- und kulturwissenschaftliche Überlegungen zu Mechanismen, Prozessen und Praktiken der Bedeutungsgenerierung durch das bzw. im Medium Bild, in: *Illustrierte Zeitschriften um 1900: Multimodalität und Metaisierung*, Bielefeld.
- Scheler, Max (1923), *Wesen und Formen der Sympathie*, 1. Aufl., Bonn.
- Stern, Daniel N. (1992), *Die Lebenserfahrung des Säuglings* [1986], aus dem Englischen von Wolfgang Kreye, Stuttgart.
- Stern, Daniel N. (2011), *Ausdrucksformen der Vitalität. Die Erforschung des dynamischen Erlebens in Psychotherapie, Entwicklungspsychologie und den Künsten*, aus dem Amerikanischen von Elisabeth Vorspohl, 1. Aufl., Frankfurt/M.
- Werner, Heinz (1959), *Einführung in die Entwicklungspsychologie* [1926], 4., durchgesehene und erweiterte Aufl., München.
- Weger, Ulrich W./Lounghnan, Stephen (2014), Virtually numbed: Immersive video gaming alters real-life experience, in: *Psychonomic Bulletin & Review* 21 (4), 01.11.2015, <http://link.springer.com/-article/10.3758/s13423-013-0512-2>, S. 562–465.
- Whitehead, Alfred N. (2000), Kulturelle Symbolisierung [1927], in: Rolf Lachmann (Hg.), *Alfred North Whitehead, Kulturelle Symbolisierung*, aus dem Englischen von Rolf Lachmann, Frankfurt/M.
- Wiesing, Lambert (2008), *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Frankfurt/M.
- Wiesing, Lambert (2013), *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, Berlin.
- Wölfflin (1923), *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst* [1915], 6. Auflage, München.
- Wulff, Hans Jürgen (2012), diskursiv / präsentativ, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, 12.10.2012, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/-index.php?action=lexikon>.