

Emotional geprägt von einem visuellen Fundus der Erinnerung an Filme und filmische Bilder werde uns, so hat es der Kulturtheoretiker Alois Martin Müller einmal formuliert, im Angesicht von Cindy Shermans *Untitled Film Stills* (1977-80) bewusst „wie Posen, Gesten, Körperhaltungen, Blicke, [...] Gesichtsausdrücke, Kleidungs- und Ausstattungsstücke in den Stills gleichsam zu den Pathosformeln unserer Kultur erstarren“¹. Das sich auf Aby Warburg berufende Verständnis von der Pathosformel als einer zur bildlichen Form geronnenen und in dieser Ausdrucksfiguration bildlich formbeherrschten Emotion mag hier als ein Beispiel neben zahllosen anderen für jene Konjunktur stehen, die dem zentralen Terminus von Warburgs Ikonologie heute allenthalben widerfährt. Diese Entgrenzung, ja multiplikatorische Weitung seiner Anwendung über den kunsthistorisch abgezielten Bereich der Renaissance- oder Barockkunst hinaus, seine Inanspruchnahme also nicht nur im Bereich einer kaum mehr überschaubaren Diversität kultureller, politischer und sozialer Phänomene und Themenfelder, sondern auch und gerade zur Beschreibung und Analyse von deren ästhetisch konkretisierter Manifestation in nahezu allen denkbaren Medien der visuellen oder sprachlich-textuellen Repräsentation, diese vielfältige, nachgerade gängig gewordene Rede von der Pathosformel entspricht durchaus dem kategorial weit gesteckten, dem Begriff zugemessenen Anspruch. Dieser begründet sich bekanntlich aus einem psychohistorisch verankerten Konzept von der Funktion und Bedeutung energetischer „Engramme“², in die kollektive Erfahrungen und Leidenschaften eingeschrieben und sedimentiert sind, um auf eben diese Weise, d.h. als Traditionsbesitz eines sozial, politisch und kulturell breit diversifizierten Bildgedächtnisses, fortzubestehen.³ Gerade vor dem Hintergrund dieser Konjunktur treten jedoch auch bestimmte Diskrepanzen oder Asymmetrien deutlicher hervor. Sie bestehen zwischen dem begriffstheoretisch ins Umfassende erweiterten Geltungsanspruch und jener nicht nivellierbaren Widerständigkeit, die sich aus der Konkretion der damit ins Auge gefassten Phänomene und Gegenstände ergibt. Das historisch zuallererst aus der Anschauung antiker Reliefs und florentinischer wie römischer Renaissancekunst gewonnene Konzept der Pathosformel bildet sich in substantieller Weise aus einer vergleichenden Zusammenschau in homologisierenden, die materiellen und medialen Differenzen der

jeweils anvisierten Exponate in eine optisch kohärente Anschauungslogik überführenden Anordnungen und Tableaus heraus. Das wirft die Frage, inwieweit dieses Konzept dazu tendiert, die mediale Vielschichtigkeit des jeweiligen Bildes und damit die spezifische Komplexität seiner visuellen Artikulation und Ausdrucksformation maßgeblich auf die prägnanten Aspekte der Figuration und der Motivprägung zu reduzieren und andere Weisen der bildlichen Affektsteigerung, etwa solche, die in der schieren Faktur oder in der materiellen Spezifik des Darstellungsmediums und in dessen genuiner Semantik begründet sind, methodisch unterzuprivilegieren, zu marginalisieren oder gar aus der Analyse auszublenden. Das gilt zum Beispiel für die venezianische Farbmalerie und den spezifischen, akuten Fokus, den sie auf die Wirkung eines transitorischen und augenblicksgebundenen Repräsentationsmodus legt. Dieser Modus entzieht sich absichtsvoll einer referentiell bestimmten Festlegung seiner Figuration und damit zugleich dem deskriptiven Zugriff einer sprachlichen Diskursivität. Die – in Warburgs Worten – „augenmäßig vom Beschauer erforderte [...] Hingabe an das geschaffene Idolon“⁴ wird hier im substantiellen Sinn gerade durch das erwirkt, was das Bild jenseits seiner gegenständlich bestimmten Figuration als auch semantisch produktive, ästhetische Alterität hervorbringt. Blickt man etwa auf Tizians berühmtes Spätwerk der *Pietà* (um 1575), so wird deutlich, wie die theologisch definierte, gleichwohl sinnenlogisch nicht fassliche Transsubstantiation hier als Prozess einer malerisch vollzogenen Transsubstantiation des Leibes Christi und seiner farblichen Körperlichkeit und Materialität vollzogen und erst als solche überhaupt für eine „augenmäßig vom Beschauer erforderte Hingabe“ gegenwärtig wird. Vielleicht ist die venezianische Malerei ja nicht umsonst ein blinder Fleck im Warburgschen Bilderkosmos.

Ähnliches gilt dann, wenn es um die Analyse etwa solcher Formen der Bedeutungssedimentierung und der Generierung eines bildlichen Zeichen- und Erinnerungssinns geht, die ihr imaginatives Potential maßgeblich in einer breiten Vielfalt von intermedialen Strukturen, von Materialkombinationen und Materialbildern, von Bild-Text-Verfahren, von Überlagerungen visueller Grapheme und graphemischer Figurationen verankern. Solche Strukturen bekunden sich etwa in den monumentalen Schrift- und Farbspurbildern eines Cy Twombly oder den Materialbildern eines Anselm Kiefer.⁵ Oder im Werk eines William Kentridge, der mit seiner Durchdringung, ja regelrecht intrinsischen Affektation zwischen einerseits graphisch-zeichnerischen,

handgemachten und andererseits mechanisierten, apparativen Verfahren der Bilderzeugung wie dem Film oder dem Foto einen Begriff des Bildes als eines medialen Dispositivs hervorbringt, das sich kaum mehr als einsinnig gegenstandsbezogene Darstellung konstituiert. Pathos - in Hinblick etwa auf die von Kentridge ins Auge gefasste Geschichte der Shoah und des südafrikanischen Regimes der Apartheid und ihrer jeweiligen lang währenden Auswirkungen – wird hier bildlich als permanenter Prozess der visuellen Überschreibung konstruiert: Der Künstler radiert eine Zeichnung, nachdem er sie gefilmt hat, wieder aus, fertigt darüber eine neue Zeichnung an, um diese wiederum aufzunehmen, dann zu verändern oder auszuradiieren. Es ist der in den fertigen Filmen sichtbare Wechsel von Realisierung und Verwerfung als einer fortgesetzten Selbstaufhebung der Darstellung qua autoritativ bestimmter, fixierender Figuration, der hier das Transitorische individueller und kollektiver Erfahrung und Erinnerung verbildlicht. Dies geschieht anhand eines Konzepts transformativer Geschichtlichkeit, die im Kern eben nicht auf darstellerischer, figurativer Ebene, sondern prozessual in der ästhetischen Struktur des Morphings verhandelt wird und sich visuell erst als mediale Konstruktion im Sinne eines sich dynamisch schichtenden Palimpsests erfüllt und etabliert.⁶

Gerade vom Blick auf eine prozessuale Struktur des Bildes im regelrecht filmischen Sinn ließen sich auch verschiedentlich angestellte Überlegungen beleuchten, die darauf abzielen, die Genese von Warburgs Konzeption der Pathosformel im historischen Kontext des frühen Bewegungsbildes, also des Films oder der Chronofotografie zu situieren.⁷ Man wird hier allerdings zumindest die Frage aufwerfen können, ob nicht bei Warburg die im Bild eingespeicherte Bewegtheit gerade in ihrer Stillgestellttheit, in ihrer Gebanntheit als konturgebundene, fixierte Figuration aufgesucht und diagnostiziert wird. Dass Bewegtheit und lebendiges Pathos hier erst und gerade durch ihre Inversion und Reduktion zu einer Formel und allererst als solche auf den theoretischen Begriff gebracht werden, mag sich erklären aus jener im Diskurs von Rhetorik, Seelenlehre und Affekttheorie seit der Antike fundierten und letztlich im kategorialen Sinn aus eben diesem Diskurs heraus begründeten Suche nach, wie Sigrid Weigel es formuliert hat, „einer Sprache für die Gefühle, genauer für die Übersetzung psycho-physischer Vorgänge in kulturell codierte und symbolische Bedeutungen“, welche die Rede vom Pathos und dessen Konzeptualisierung als eine bildliche Formel bei Warburg maßgeblich motiviert und anleitet.⁸ Der Begriff der Pathosformel,

insofern er ein Produkt der Sprache und ihrer Diskursivität ist, birgt diese Sprachgebundenheit und Sprachgeprägtheit auch als Problem in sich und entkommt der angestammten „Dominanz des Sprachparadigmas im Diskurs der und über die Gefühle“, so Weigel, nicht.⁹ Dieser Umstand selbst wird – etwa im Sinne eines inhärenten, kritischen Reflexionsmomentes – in seiner Anwendung bis heute kaum hinreichend produktiv gemacht. Der im Bild zu einem ästhetischen Formbestand geronnenen Bewegtheit wird mitunter allzu vorschnell die Eigenschaft zugemessen, als deren substantieller Kern, als ihre Kulmination und künstlerisch kondensierte „Natur“ aufgefasst zu werden.

Auch der rezenteren Feststellung, dass die „Pathoswirkung, nämlich die durch die Kunst hervorgerufenen, erlebten Leidenschaften“ von Warburg im Blick auf die dramatischen Mysterienspiele der Antike und deren Wiederaufleben in den tragischen Tanzspielen der Renaissance und damit „durch das Zusammentreffen von Aufführung und Bild erklärt“ würden,¹⁰ ist insofern nur bedingt zuzustimmen, als sie die Vermitteltheit der ins Auge gefassten, bildlich und dramatisch aufgeführten Leidenschaften im Medium ihrer Darstellung und Überlieferung, in der Materialität, Opazität und Faktur von Malerei, Graphik, Skulptur wie Literatur, zu selten in ihrer Dimension als generativer, transformativer Träger und Produzent von Wirkung angemessen hinzudenkt. Dies bekräftigt vielmehr eine Sicht, die gleichsam durch das Medium der Darstellung hindurch auf das Dargestellte als formelhaft geronnene Figuration blickt. Die mediale und mit ihr zugleich die diskursive Konstruktion von Bewegtheit, Pathos und Affekt, von Leidenschaft und Leiden, spricht: deren Performanz nicht nur *im* Bild, sondern auch und gerade *als* Bild, findet dabei kaum oder doch zumeist nur als nachrangiger und akzidentieller Faktor Berücksichtigung.

Dies gilt allemal in Hinblick auf den Film und auf dessen komplexe Überlagerungen von Bewegtheit als Sujet und Bewegtheit als Darstellung, Bewegtheit als Vorstellung und als Projektion, mittels derer Pathos und Leidenschaft stets im Grenzbereich von Künstlichkeit und Leben, von Wirklichkeit und Inszenierung zur Repräsentation gelangen. In der berühmten Schluss-Sequenz von Pier Paolo Pasolinis *Mamma Roma* (1962) etwa erfährt gerade durch die Arretierung, Einfrierung und entschiedene Stillstellung des Bewegungsbildes das ihm eingespeicherte Pathos seine Verlebendigung, vitale Präsenz und Aktualisierung.¹¹ In subtiler ästhetischer Inversion konvergiert die formale Stillstellung des Bewegungsbildes am Ende mit der

semantischen Stillstellung des Lebens im Tod. Pointiert gesprochen: Die Bildwerdung des Lebendigen, seine Überführung ins Tableau wird hier zur Anschauungsform, zum Sehbild seiner Mortifikation. Eben hierdurch wird eine von der berühmten Vorlage Andrea Mantegnas *Beweinung Christi*¹² und von dessen bildlich konstituierter Affektstruktur durchaus verschiedene Disposition für jene von Warburg festgestellte „augenmäßig vom Beschauer erforderte Hingabe“ etabliert. Es bleibt daher die Frage, inwieweit eine medial konstruierte Pointe wie diejenige von Pasolini, in deren Verlauf die filmische Signifikation von Bewegtheit just im Medium des Films einer Paradoxierung und allererst auf diese Weise einer Resemantisierung unterzogen wird, sich im begriffstheoretischen Horizont der Pathosformel angemessen verorten oder analysieren lässt.

Das gilt schließlich auch für jene als „Pathosformeln unserer Kultur“ apostrophierten Film Stills von Cindy Sherman. In ihnen potenziert sich die Struktur einer bildlich erinnernden Referentialität tendenziell in eine nicht mehr absehbare Staffelung und Schichtung von Resonanzen, Interferenzen und Projektionen. Die Fotos fingieren den Verweis auf einen Film, ohne dass es ein Dahinter von dessen konkreter Wirklichkeit gäbe. Sie sind Bilder von Film Stills, ohne tatsächlich Film Stills zu sein, worauf im Übrigen auch die paradoxe Titelgebung *Untitled Film Stills* verweist.¹³ Als fotografisch inszenierte Einbildungen von Filmbildern tragen sie gleichwohl durchaus spezifizierte und individualisierbare Spuren ihres Referenzmediums, des Films, in sich. Dabei ergibt sich aus dem ganzen Repertoire der einzelnen, von Film Still zu Film Still jeweils unterschiedlich konstituierten Bezüge wiederum ein Binnengefüge an Interferenzen innerhalb der Serie. Wie Jörg Huber treffend formuliert hat, geht es bei dieser komplexen rekursiven Strategie „nicht mehr um die dem Medium eigene Differenz von Realität und medialer Reproduktion, sondern um die Künstlichkeit der ‚Realität‘, die dem fotografischen Bild zugrunde liegt: Die fotografierte Realität ist hier immer eine medial vermittelte, ein Surrogat, das auf Inszenierung beruht [...]. Was die Fotografie vermittelt, ist nur in Bezug auf diese von Bedeutung, und sie verweist denn auch einzig auf sich selbst. Die Inszenierung der menschlichen Figuren richtet sich nicht nur auf das, *was* sie darstellen, sondern *wie* sie es tun, auf ihr ‚Erscheinen‘ im Bild [...]“¹⁴

Die in den *Untitled Film Stills* vollzogene Nachbildung von Nachbildern bedeutet demzufolge nicht deren Reproduktion, sondern ihre metareflexive Aneignung und die Problematisierung, besser gesagt: die Dekonstruktion

ihres Systems der Repräsentation. Shermans Film Stills sind Signifikanten ohne Signifikat, Standbilder ohne Film, denn das eigentlich maßgebliche Signifikat sind sie selbst, Standbilder *als* Standbilder. Als solche aber evolvieren sie gleichwohl eine – durchaus emotionsbehaftete, Emotionen generierende und Emotionen verarbeitende Lektüre als Rekonstruktion des entschwundenen, abwesenden Signifikats, des Films eben, den es nicht gibt. So wird hier in der Tat, wie Sigrid Schade es ausgedrückt hat, „das Bildermachen selbst inszeniert“¹⁵, nämlich im Sinn von Sich-ein-Bild-machen, von unterschiedlich wertbesetzten Projektionen und allererst weiblichen Rollenentwürfen. Der spezifische Einsatz technischer Mittel, wie etwa einseitige Fokussierungen, absichtsvolle Unschärfen, mitunter grobe Körnungen, aber auch die bestimmte Wahl von Ausschnitt, Perspektive, Nah- oder Fernsicht bringen dabei die Erkenntnis hervor, dass unser bildproduktiver und emotionsgelenkter Blick seinerseits immer von den Bildern selbst und ihrer Emotionsaufspeicherung geprägt und in sie verfangen ist. Will man in diesem Licht besehen die Rede von den „Pathosformeln unserer Kultur“ also beibehalten, so wird man nicht umhin kommen, fundierter und spezifizierter als es von der begriffsgeschichtlichen und diskursiven Provenienz her angelegt ist deren mediale Konstruktion als ihren konstitutiven Faktor ins Auge zu fassen.

- 1 Alois Martin Müller, „Vorbilder und Nachbilder“, in: Annemarie Hürlimann und Alois Martin Müller (Hg.), *Film Stills. Emotions Made in Hollywood*, Ausst.-Kat., Museum für Gestaltung, Zürich, Edition Cantz, Stuttgart, 1993, S. 15-17, hier S. 17.
- 2 „Engramme leidenschaftlicher Erfahrung“: Aby M. Warburg, *Der Bilderatlas – Mnemosyne*, Gesammelte Schriften, Studienausgabe, Bd. 2, Tlbd. 1, 3. Aufl., Akademie Verlag, Berlin, 2008, S. 3.
- 3 Edgar Wind, „Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik“, in: Dieter Wuttke (Hg.), *Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, 3. Aufl., Valentin Koerner, Baden-Baden, 1992, S. 401-418, bes. S. 412ff. Fritz Saxl, „Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst“, in: Ebd., S. 419-431. Martin Warnke, „Vier Stichworte“, in: Werner Hofmann, Georg Syamken und Martin Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt/M., 1980, S. 53-83, bes. S. 61ff. Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt/M., 1981, bes. 236ff., 309ff., 327ff. Hanns Henning Ritter, „Pathosformel“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1989, Sp. 201-203. George Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Editions de Minuit, Paris, 2002, S. 115ff.
- 4 Warburg 2008, op. cit., S. 3.
- 5 Hierzu etwa die Bemerkungen von Gottfried Boehm, „Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens“, in: Ders. und Karlheinz Stierle (Hg.), *Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag*, Wilhelm Fink, München, 1985, S. 37-57, hier bes. 45 ff. u. 53 ff. Johannes Meinhardt, *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei*, Cantz, Ostfildern-Ruit, 1997, S. 212 ff. Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, C.H. Beck, München, 2001, S. 109 ff.
- 6 Klaus Krüger, „Das Bild als Palimpsest“, in: Hans Belting (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, Wilhelm Fink, München, 2007, S. 133-163.
- 7 Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris, 1998. Jüngst in neuer, umfassender Perspektive: Thomas Hensel, *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien*, Akademie Verlag, Berlin, 2011.
- 8 Sigrid Weigel, „Pathos – Passion – Gefühl. Schauplätze affektheoretischer Verhandlungen in Kultur- und Wissenschaftsgeschichte“, in: Dies., *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, Wilhelm Fink, München, 2004, S. 147-172, hier S. 152. Siehe auch Ulrich Port, „Katharsis des Leidens'. Aby Warburgs ‚Pathosformeln‘ und ihre konzeptionellen Hintergründe in Rhetorik, Poetik und Tragödientheorie“, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 73. Jg., 1999, S. 5-42, sowie: Ders., *Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755-1888)*, Wilhelm Fink, München, 2005, bes. S. 9-42 und 369ff.
- 9 Ebd., S. 167.
- 10 Sigrid Weigel, „Pathosformel und Oper. Die Bedeutung des Musiktheaters für Aby Warburgs Konzept der Pathosformel“, in: *KulturPoetik*, 2, 2006, S. 234-253, hier S. 242. Siehe auch Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Fischer, Frankfurt/M., 1995.
- 11 Dazu und zum Folgenden: Klaus Krüger, „Ordnungen des Bildes. Perspektivität und Sichtfeld bei Pasolini und Mantegna“, in: Gertrud Koch (Hg.), *Perspektive - Die Spaltung der Standpunkte. Zur Perspektive in Philosophie, Kunst und Recht*, Wilhelm Fink, München, 2010, S. 123-144.
- 12 Das Werk hat in der Forschung unterschiedliche Datierungen erhalten, die von den späten 1450er Jahren bis in die Zeit um 1500 reichen.
- 13 Zur Geschichte und Bedeutung dieser Paradoxierungsstrategie: Tobias Vogt, *'Untitled'. Zur Karriere unbetitelter Kunst in der jüngsten Moderne*, Wilhelm Fink, München, 2006.
- 14 Jörg Huber, „The Big Sleep und das Erwachen. Standbild und ‚staged photography‘: Aspekte gestellter Fotografie“, in: Hürlimann, Müller, op. cit., S. 61-62, hier S. 62.
- 15 Sigrid Schade, „Cindy Sherman oder die Kunst der Verkleidung“, in: Judith Conrad und Ursula Konnertz (Hg.), *Weiblichkeit in der Moderne. Ansätze feministischer Vernunftkritik*, Edition Diskord, Tübingen, 1986, S. 229-241, hier S. 239.